

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

GABRIEL DE OLIVEIRA RIBEIRO DO VALLE CORRÊA

Sombras e Fantasias: Adaptações audiovisuais de *O Idiota* e *Dom Casmurro*

Versão Corrigida

São Paulo

2023

GABRIEL DE OLIVEIRA RIBEIRO DO VALLE CORRÊA

Sombras e Fantasias: Adaptações audiovisuais de *O Idiota* e *Dom Casmurro*

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada do Departamento de Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Edu Teruki Otsuka

Versão Corrigida

São Paulo

2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

C824s Corrêa, Gabriel
 Sombras e Fantasias: Adaptações audiovisuais de
 O Idiota e Dom Casmurro. / Gabriel Corrêa;
 orientador Edu Teruki Otsuka - São Paulo, 2023.
 575 f.

 Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e
 Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
 Departamento de Teoria Literária e Literatura
 Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e
 Literatura Comparada.

 1. ADAPTAÇÃO PARA CINEMA. 2. ADAPTAÇÃO PARA
 TELEVISÃO. 3. LITERATURA BRASILEIRA. 4. LITERATURA
 RUSSA. 5. AUDIOVISUAL ver MULTIMEIOS. I. Otsuka, Edu
 Teruki, orient. II. Título.

CORRÊA, Gabriel. **Sombras e Fantasias:** Adaptações audiovisuais de *O Idiota e Dom Casmurro*. Tese (Doutorado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ . Instituição _____ .

Julgamento _____ . Assinatura _____ .

Prof. Dr. _____ . Instituição _____ .

Julgamento _____ . Assinatura _____ .

Prof. Dr. _____ . Instituição _____ .

Julgamento _____ . Assinatura _____ .

Para Violeta e Rosa

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Edu Teruki Otsuka, pela postura constante de confiança, incentivo e comprometimento como acolheu a ideia inicial desse projeto, desde a origem, assim como pelo amparo e auxílio diante de todos os problemas enfrentados ao longo do trabalho.

A Prof.^a Ivone Dore Rabello, pelos questionamentos “insatisfeitos”, pelas proposições críticas e observações feitas em leituras prévias e posteriores, as quais resultaram no desenvolvimento de diversos aspectos desta tese. A Prof.^a Ana Carolina Huguenin Pereira, pela atenta e generosa leitura, que permitiu reconhecer minhas “inquietações” e intenções de pesquisa. A Prof.^a Elena Vássina, pela leitura ostensiva, minuciosa e encorajadora, assim como pelos esclarecimentos sobre cultura russa e correções bibliográficas. Ao Prof. Bruno Barretto Gomide, pelos questionamentos e ponderações durante a qualificação, além das importantes sugestões bibliográficas.

Às professoras e aos professores Ana Paula Sá e Souza Pacheco, Marcelo Pen Parreira, Mariana Souto de Melo Silva, Pedro Maciel Guimarães Júnior, Ismail Norberto Xavier e Daniel Aarão Reis Filho, que, de diferentes maneiras, contribuíram com este trabalho.

A Anna Prosiuk, pelo inestimável, empenhado e sempre animado auxílio com a língua estrangeira (a despeito de toda situação de guerra enfrentada em sua terra natal).

A Luiz de Mattos Alves e Rosely de Fátima Silva, da Secretaria de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH, pela presteza e, novamente, por toda sorte de auxílios e “galhos quebrados”. Dessa vez, ainda maiores.

À equipe da Cinemateca Brasileira, pela seriedade e dedicação como se empenham em preservar e difundir esse acervo tão importante da cultura nacional.

Ao meu irmão Rafael, assim como à família, aos amigos e colegas, pelo incentivo e curiosidade como acompanharam esse tempo de pesquisa e escrita.

A Carine Dalmás, pela paciência, apoio incondicional durante toda a pesquisa e, principalmente, por ser a inspiração sem a qual esse trabalho jamais poderia ter sido realizado. Esse é o “afeto verdadeiro” que aprendi a reconhecer como companheirismo.

RESUMO

CORRÊA, Gabriel. **Sombras e Fantasias:** Adaptações audiovisuais de *O Idiota* e *Dom Casmurro*. 2023. 575 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Esta pesquisa analisa e compara quatro produções audiovisuais de contextos culturais, políticos e midiáticos diversos, mas que têm em comum um significativo diálogo com obras literárias fundamentais em seus respectivos contextos nacionais: *O Idiota*, de Dostoiévski, e *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. As produções analisadas são: os filmes *O Idiota* (1958), de Ivan Píriev; *Capitu* (1968), de Paulo César Saraceni; e as minisséries *O Idiota* (2003), de Vladímir Bortko; e *Capitu* (2008), de Luiz Fernando Carvalho. Para isso, a pesquisa explora a imagem cultural associada a cada escritor e sua obra e o desenvolvimento e o funcionamento da indústria audiovisual no Brasil e na Rússia, por meio de um recorte de dados históricos baseados em críticos literários e cinematográficos, do repertório filmográfico de cada país e da obra produzida por cada um dos quatro diretores. A pesquisa também traz análises específicas dos quatro objetos, assim como encontra questões comuns pertinentes a eles, possibilitando a comparação de temas relacionados a: relação com as respectivas tradições literárias, características dos circuitos audiovisuais nacionais e internacional, representação das figuras femininas, funções da instância narrativa, além de manifestações de formas de ressentimento e nostalgia.

Palavras-chave: Machado de Assis. Dostoiévski. Adaptação Literária. Cinema. Televisão.

ABSTRACT

CORRÊA, Gabriel. **Shadows and Fantasies:** Audiovisual adaptations of *The Idiot* and *Dom Casmurro*. 2023. 575 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

The thesis analyzes and compares four audiovisual productions from different cultural, political and media contexts, but which have in common a significant dialogue with fundamental literary works in their respective national contexts: *The Idiot*, by Dostoevsky, and *Dom Casmurro*, by Machado de Assis. The audiovisual productions analyzed are: the films *The Idiot* (1958), by Ivan Pyryev; *Capitu* (1968), by Paulo César Saraceni; and the miniseries *The Idiot* (2003), by Vladimir Bortko; and *Capitu* (2008), by Luiz Fernando Carvalho. For that, the thesis explores the cultural image associated with each writer and their work and the development and functioning of the audiovisual industry in Brazil and Russia, through a selected historical period based on literary and cinematographic critics, the film repertoire of each country, and the work produced by those four directors. The thesis also presents specific analyzes of the four objects, as well as common questions related to them, allowing the comparison of themes related to: the respective literary traditions, the national and international cinematographic circuits characteristics, representation of female figures, functions of the narrative instances, as well as manifestations of resentment and nostalgia.

Keywords: Machado de Assis. Dostoyevsky. Literary Adaptation. Cinema. Television.

SUMÁRIO

1. Introdução.....	1
1.1 Comparação Brasil-Rússia.....	1
1.2 Nação, História e Tradição.....	2
1.3 Audiovisual e Adaptações.....	5
1.4 Teoria Literária e Sistemas Culturais.....	15
1.5 <i>O Idiota</i> e <i>Dom Casmurro</i>	20
1.6 Este trabalho não é sobre.....	25
1.7 Este trabalho é sobre.....	25

PARTE I

2. A disputa pela imagem do autor de <i>O Idiota</i>.....	28
2.1 “Cada época descobre o seu próprio Dostoiévski”.....	28
2.1.1 Um escritor dentro do nacionalismo.....	29
2.1.2 Acúmulo crítico irregular.....	34
2.1.3 Crítica dos contemporâneos.....	35
2.1.4 Do Espólio à Revolução.....	38
2.1.5 Realismo-Socialista.....	44
2.1.6 Grande Guerra Patriótica.....	47
2.1.7 Terceira Vertente.....	49
2.1.8 Degelo.....	52
2.1.9 Socialismo Real.....	56
2.1.10 Perestroika.....	59
2.1.11 Recomeço.....	61
2.2 Filmografia.....	66
2.2.1 Para pensar o Cinema.....	66
2.2.2 Presença além das adaptações.....	70
2.2.3 Cinema nacional.....	75
2.2.4 Cinema internacional.....	85
2.3 Parâmetros difusos da crítica e o “insondável abismo”.....	98
3. Dois personagens do audiovisual russo.....	101
3.1.1 Cinema Soviético dos anos 1920.....	101
3.1.2 Jovem ator siberiano.....	103
3.1.3 Realismo Socialista.....	105
3.1.4 Diretor Reconhecido.....	110
3.1.5 Grande Guerra Patriótica.....	114
3.1.6 Stalinismo Tardio.....	117
3.1.7 Degelo.....	122
3.1.8 Veterano nos bastidores.....	123
3.1.9 Um “estimado” coadjuvante.....	130
3.1.10 Socialismo Real.....	131
3.1.11 Jovem diretor televisivo.....	133
3.1.12 Popularização da televisão.....	135
3.1.13 Diretor Reconhecido (na televisão).....	137
3.1.14 Recomeço?.....	141
3.1.15 Busca por um herói cinematográfico.....	145
3.1.16 Sobrevivência na televisão.....	149
3.1.17 Novo século.....	150
3.1.18 Retomada na televisão.....	152
3.1.19 Renome político.....	155
3.2 Nostalgia da nostalgia e Esquecimento.....	158

4. A disputa pela imagem do autor de <i>Dom Casmurro</i>	163
4.1.1 Glória nacional hipertrofiada.....	163
4.1.2 “Questionamentos têm a mesma idade do romance”.....	165
4.1.3 “Anatole France Tropical”.....	169
4.1.4 “Para se cultivar Machado de Assis, há que ser meticuloso”.....	171
4.1.5 “As noites do Rio se tornam cabeleiras, cabelos soltos, perfumados...”.....	177
4.1.6 “Viravolta”.....	180
4.1.7 “O real pode ser o que parece real”.....	185
4.1.8 “Um ponto nevrálgico por onde passa e se revela a história mundial”.....	191
4.1.9 “Realismo enganoso”.....	197
4.1.10 “Poesia envenenada”.....	201
4.1.11 “Falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo”.....	209
4.1.12 Uma proposta de releitura das “leituras” machadianas.....	214
4.2 Filmografia	216
4.2.1 Humberto Mauro e Estado Novo.....	217
4.2.2 “Elegante burilador de sentenças”.....	219
4.2.3 Inauguração da televisão brasileira.....	220
4.2.4 “Retratista da classe dominante” no Cinema Novo.....	222
4.2.5 “Transa entre a cultura e a política, aventura não vivida por Machado”.....	228
4.2.6 Caminhos Audiovisuais próprios?.....	234
4.2.7 Retomada.....	239
4.2.8 Retratista de uma classe e o “Assombro”.....	243
5. Dois personagens do audiovisual brasileiro	252
5.1.1 Cinema em Ciclos: Regionais e Estúdios.....	253
5.1.2 Televisão e Cinema Novo.....	261
5.1.3 Jovem diretor com ideias na cabeça.....	271
5.1.4 “Vai bem o cinema brasileiro? Não. E logo vai piorar...”.....	280
5.1.5 “Estou comportado, acreditando na abertura e na anistia...”.....	290
5.1.6 Formalização da Crise e “Retomada”.....	300
5.1.7 Pragmatismo e “Ancestralidade”.....	308
5.2 Uma tradição de “perdas” e o sentimento que resta	324
 PARTE II	
6. O “desenlace” de Nastácia Filíppovna - <i>O Idiota</i> (1958)	330
7. “Pedaços Mortos” - <i>Capitu</i> (1968)	373
8. “Eu não acredito” - <i>O Idiota</i> (2003)	416
9. “Camadas de Vidros” - <i>Capitu</i> (2008)	471
10. Conclusão: Ressentimento e Nostalgia	513
10.1 Primeiros capítulos.....	516
10.2 Perspectiva histórica e sugestões pontuais de comparação sobre um objeto maior.....	519
10.3 Comparação sem parâmetro entre objetos.....	522
10.4 Comparações parciais entre objetos.....	522
10.5 Comparações possíveis entre as quatro adaptações.....	526
10.6 Comparação entre Instâncias Narrativas.....	539
10.7 Em busca da “Perda Criadora”.....	548

1. Introdução

1.1 Comparação Brasil-Rússia

A comparação entre aspectos da literatura brasileira e da literatura russa não é uma novidade nos estudos brasileiros, mas pode ser mais rara para algum pesquisador russo que resolva se debruçar sobre o tema. No Brasil, o ponto de vista baseado em valores supostamente “estrangeiros” (europeus ocidentais) aplicados à realidade social é historicamente ligado à formação da própria ideia de cultura nacional. Já na Rússia, a tradição cultural estabeleceu outra relação, não menos complexa, com essa referência. Porém, pode-se afirmar que há um ponto em comum entre as duas tradições, brasileira e russa: em ambas, a produção literária nacional foi muitas vezes avaliada a partir da comparação com padrões valorizados nos países europeus ocidentais.

A “referência” estrangeira não seria apenas a literatura produzida nesses países europeus, mas, sobretudo, a literatura valorizada por lá, o que é bem diferente: incluem-se aí escritores clássicos, antigos e estrangeiros, inclusive, russos. A própria história da chegada da literatura russa ao Brasil é um exemplo desse processo de valorização “importada”, uma vez que a maior parte dos romances russos foi difundida por aqui por meio de traduções indiretas do francês ou inglês. Tal circulação “de segunda mão” exemplifica a existência de um circuito mundial literário, onde as periferias não poderiam se ligar por meio de comentadores e traduções diretas, por exemplo, do russo para o português e vice-versa. (GOMIDE, 2011)

Para cada país, esse jogo entre afirmação de uma identidade coletiva e, ao mesmo tempo, de uma constante atualização dos padrões da cultura europeia, pode ser considerada uma “dupla fidelidade”, se olharmos para o período de formações nacionais até o século XIX, isto é, do desenvolvimento da ideia de “nação” tanto no Brasil e, sob certo sentido, também na Rússia. (ANDERSON, 2008) Por isso, a pretensão de uma análise entre objetos culturais, do passado ou contemporâneos, produzidos em países com tais características deve levar em conta os percursos e entraves dessas tentativas constitutivas de “acertar o passo com o progresso social, político e intelectual universal”. (CAVALIERE, 2012, p. 50)

Essa perspectiva traz um grande campo de comparações, por isso é necessário introduzir e justificar alguns parâmetros do problema, para melhor sugerir como determinados conceitos ajudam a descrever como a relação específica entre objetos culturais tão distantes entre si (não apenas literários, mas também audiovisuais) é expressão da cultura e da sociedade contemporânea.

1.2 Nação, História e Tradição

Em primeiro lugar, a existência do complexo circuito mundial, no qual Rússia e Brasil coexistem, pressupõe a noção de *nacionalidades*, no sentido de que livros, filmes etc., também compõem discursos relativos às suas próprias épocas e locais. Esse fato levanta a perspectiva de identidades culturais inter-relacionadas dentro de uma territorialidade dinâmica e relativa, pois elas não necessariamente correspondem aos equivalentes institucionais que evidenciam as cisões internas e ligações externas entre essas identidades. Se *Nação* significar a tal “comunidade imaginada” que se legitima e se expressa pela linguagem de práticas, relações e objetos culturais, ela também deve ser bem mais do que algo meramente “inventado” por escritores e atores políticos. (SCHWARCZ, 2008) Em nenhum momento a ideia de “Nação”, suas respectivas produções culturais e consequentes tradições, são tomadas, portanto, enquanto “criação” imposta à realidade. Afinal, a ideia de comunidade nacional

só pode ser imaginada sob pena de ser uma fraude toda vez que se apresentar como uma entidade substancial realmente tangível: daí sua condição de artefato [...] sugerir a analogia profunda que estamos vendo como forma artística [...] na qual a promessa utópica de reconciliação não pode se apresentar jamais como realidade, salvo justamente na aparência estética, que como tal não pretende enganar ninguém, trata-se apenas de uma imagem, ainda assim rarefeita: o mesmo para o senso comunitário alimentado pela imaginação nacional, para além do fracionamento real de uma sociedade antagonica. (ARANTES, 2004, p. 95)

Não por acaso, a noção de “nacionalismo” se tornou norma da gramática geopolítica mundial no século XX. (ANDERSON, p. 196) Mais do que um suposto fundamento para ideia de nação, o nacionalismo é uma convenção normativa e um instrumento para regular as relações entre povos. Também é uma questão de classe social, uma vez que obedece à lógica de ideologias contemporâneas e o interesse de elites dominantes.

Se, por um lado, o interesse sobre a problemática local poder estar sempre associado às classes mais baixas, limitadas à visão sobre a realidade do entorno, nada garante que essa mesma problemática seja apenas “nacional”, podendo também assumir uma escala menor, maior ou diversa, em relação ao recorte político convencional. Além disso, tal problemática assume expressões que vão desde obras singulares até sistemas culturais inteiros. O “nacionalismo”, por exemplo, cumpre essa função ideológica da classe que outorga para si um caráter de liderança (autoridade travestida de legitimidade) e passa a agir *como se fosse* nacional. Se, intelectualmente, o “nacionalismo” é sempre um equívoco, ele também pode ser extremamente produtivo para forças instauradas. (SCHWARZ, 2019, p. 39-40) O que se esconde sob a imagem desse “como se fosse” é a tentativa de conciliar o imperativo de participar da convenção normativa mundial e a autoridade

política de fato, que dá unidade a um agrupamento social complexo e difuso, reconhecido como “Nação”.

Tais ponderações servem como pressuposto para compararmos a produção ficcional de diferentes realidades nacionais, mesmo que afastadas, fragmentadas e antagônicas, mas que pertencem a um mesmo conjunto de povos definidos mais pelas relações internas e entre si, do que a partir de uma “essência” cultural original.

Em segundo lugar, *cada época* atribui aos meios de expressão e à representação artística uma função social que lhes dê legitimidade. (XAVIER, p. 60) Essa perspectiva histórica também serve como outro parâmetro para definir o campo de comparações. Cada meio, conforme sua relevância, justifica a existência do complexo industrial a que pertence e que caracteriza seu momento histórico. Consequentemente, as obras se mostram relevantes a partir do fato de serem também expressão das questões de seu tempo. Por um lado, essa perspectiva permite identificar como se constrói o discurso sobre a História por meio das imagens providas pelos novos meios (por exemplo, o cinema), mas que também recuperam um conhecimento antes restrito a outros meios (como livros, folclores, mitos, documentos etc.) De acordo com o historiador Evguiêni Dobrenko, os meios simbólicos são os “mecanismos de transferência” através dos quais o complexo histórico dominante ressignifica constantemente a História em “imagens do passado”, regulando o tempo presente.

Frequently (and under stalinism,... always), history is the past, constructed and served by the authorities, who are attempting to curtail the experience of the “literal past” by packaging it into a literary narrative. In the era of the media revolution, literature is transformed into film, which in its turn engenders (or transforms) the historical image... We are therefore referring not so much to “propaganda” through art, as to the culture forming function of these artefacts. (DOBRENKO, 2008, p. 1)

Em terceiro lugar, a perspectiva histórica do recorte nacional pode remeter a outras variáveis necessárias à comparação: os campos das trocas simbólicas que remetem à *tradição* cultural em cada país. Não se trata da noção de tradição ligada a uma doutrina ou a uma prática exemplar, mas aos costumes, artes e fazeres, valores aceitos, atuantes e enraizados no presente de uma sociedade, os quais, porém, também são formas de dominação legítima, pois dispensam o uso a força. Em outras palavras, não se trata da tradição, no sentido “clássico”, que se opõe ao liberalismo ou ao industrialismo, pelo contrário. Trata-se do elemento agregador que preserva a unidade social diante das modificações e transformações suportadas. (SILVA; SILVA, 2009) Mesmo do ponto de vista político contemporâneo, o tema exige múltiplas abordagens que expliquem como os símbolos dessa tradição também recebem usos pragmáticos, conforme citados por Olga Malinova. A cientista

política considera que acesso ao “passado utilizável” é variado e qualitativamente desigual por diferentes parcelas da comunidade.

Various aspects of practices of using the past in the context of symbolic politics aimed at the construction of national identities are studied under different labels: history politics, politics of memory, regimes of memory, cultures of memory, politics of the past, and so on. [...] The ruling political elites as actors who not only promote a particular interpretation of a collective past representing certain political interests, but who also depend on the available repertoire of the “usable past” in achieving various political aims – the legitimization of power, the justification of political decisions, the search of electoral support, the mobilization of solidarity, etc. Because of their access to exclusive political resources, the ruling elites are important actors of symbolic politics aimed at the construction of national identity. At the same time, the results of their activity in this field depend on how their symbolic politics fit into an already existing repertoire of notions, narratives, images, and symbols, and how these politics compare to interpretations articulated by other actors. (MALINOVA, 2018, p. 88)

De forma geral, as tradições modernas “inventadas” estabelecem uma continuidade artificial com o passado, principalmente, pela repetição de seus ritos antigos (reais ou imaginados). As novas “tradições” são a resposta às novas identidades culturais em meio a mudanças sociais e históricas concretas. Elas também são modernas, mesmo partindo de um imaginário simbólico conservador, fundamentado no discurso de um suposto passado positivado e glorioso. (SILVA; SILVA, 2009)

Tais perspectivas, histórica e nacional, são fundamentadas no fato da tradição cultural ser compreendida, em uma definição mais genérica, com uma articulação específica entre “informações não hereditárias que as diversas coletividades da sociedade humana acumulam, conservam e transmitem”. Já os objetos desses *sistemas culturais* são caracterizados por cumprirem uma “dupla função”: ao mesmo tempo que eles “concentram em si a experiência da atividade” em uma perspectiva histórica, eles “servem a objetivos práticos” para uma perspectiva pragmática contemporânea (no caso, nacional). Esses sistemas seriam organizados por meio de uma “hierarquia de códigos historicamente formada” ligada às “formas radicais de autoconsciência social, da organização das coletividades e da auto-organização da personalidade”. (LOTMAN, 2010)

As tradições literárias nacionais, como um todo, e as demais artes, em geral, são conjuntos de expressões da formação cultural de muitos países - entre eles, Brasil e Rússia - marcados historicamente pelo modelo (ou antimodelo) do “nacionalismo” ocidental, principalmente, no século XIX. Ao longo do século passado, países centrais ou periféricos no concerto das nações, adotaram novos meios de expressão (rádio, cinema, televisão etc.), conforme o desenvolvimento econômico de suas respectivas sociedades. Não houve povo que não tenha sido coagido por imposições econômicas e políticas, com consequências diretas para a produção cultural. Isso fica claro quando comparamos o desenvolvimento do circuito cinematográfico mundial com formas mais antigas de produção cultural. No caso da televisão, tal coação se apresentou e se tematizou

metalinguisticamente, de forma muito mais recorrente, no próprio conteúdo popular de novelas, seriados, jornalismo, entretenimento e propaganda. (MACHADO, 2000, p. 24)

1.3 Audiovisual e Adaptações

O desenvolvimento desse complexo sistema industrial, em seus diversos produtos audiovisuais, ao longo da segunda metade do século XX e em todo o mundo, leva à quarta variante que fundamenta nossa comparação. Ainda na década de 1970, Raymond Williams já constatava que nunca na história da humanidade o ser humano havia vivido, na maior parte das grandes cidades do mundo, uma experiência tão radicalmente próxima à representação dramática cotidiana, fazendo da absorção das narrativas um elemento de alta constância, tornando-a o padrão cultural moderno. “Para dizer categoricamente, a maioria das pessoas passa mais tempo assistindo a vários tipos de drama do que cozinhando e comendo”. (WILLIAMS, 2014, p. 70) À primeira vista, esse diagnóstico, que se intensifica até hoje, permite destacar que a “novidade” mundial dessa constatação estava na acelerada tendência a um *maior consumo das produções dramáticas*, prática mais determinante que o conteúdo específico dessas produções. Conservadora ou não, tradicional ou não, a produção dramática audiovisual de massas atendia às demandas mundiais de consumo.

Além das demandas de ordem política e econômica, o maior consumo mundial de dramas ao longo do século XX foi viabilizado e potencializado por características inerentes da linguagem audiovisual dominante. Cinema, televisão ou vídeo, cada um desses suportes foi ostensivamente usado para experimentação de uma linguagem além da literária, criando valores e símbolos complexos por meio de recursos não apenas verbais, mas também espaciais, plásticos, temporais, sonoros, gestuais, mímicos, perspectiva, paisagem, cor, iluminação, fala, escrita, música, ruídos, todos eles, organizados pela montagem. (BREITMAN, 2019, p. 14-16) Esse “princípio de montagem no cinema” não é exclusivo do meio cinematográfico, pois também foi antecipado tanto pela forma teatral quanto pela literatura. O ponto de vista cinematográfico seria “apenas um caso particular de aplicação do princípio de montagem em geral”. (EISENSTEIN, 2002, p. 31)

Por exemplo, é possível abordar na literatura efeitos artísticos semelhantes aos evidenciados pela linguagem do cinema. A montagem “cinematográfica” de um texto literário é uma analogia que faz parte dos estudos da crítica moderna e considera, entre outros elementos: a capacidade de uma palavra transmitir indiretamente imagens específicas e inequívocas; a natureza dinâmica da narrativa focada no tempo presente; a sintaxe fragmentária e concisa etc. Essas tendências são mais

consistentemente traçadas na literatura do século XX, mas também são encontradas em textos literários anteriores ao próprio cinema. (KRUGLOV, 2016a)¹

Na televisão, o processo de percepção sob a forma de choque benjaminiano, propiciado pela montagem, assume intensidade mais ampla em continuidade e presença. Com o advento do “novo” meio, o processo de percepção audiovisual radical se intensificou, criando uma enxurrada inédita de imagens. Se for correta a hipótese que os filmes trazem como principal “conteúdo”, a despeito dos enredos ou estilo cinematográfico adotado, os reflexos de uma estrutura de uma indústria cultural capilarizada e onipresente através dos meios de comunicação de massa, no caso da televisão, essa relação se torna mais intensa. Por exemplo, Raymond Williams destaca um aspecto que permite contrapor a forma televisiva à cinematográfica: trata-se da noção de “Fluxo Televisivo”. Em uma abordagem multiperspectiva, a televisão pode ser compreendida como uma experiência cultural engendrada pela articulação complexa entre “práticas produtivas, determinantes tecnológicos e econômicos e a função social da televisão dentro do lar - assim como as estruturas formais dos gêneros televisivos individuais”. Apesar de nos interessar mais especificamente o último desses termos (mais ligado ao conteúdo dramático representado), deve-se considerar que ele faz parte da complexa experiência televisiva articulada. Na TV, não se pode perder do horizonte que a forma dramática (uma minissérie, p. ex.) não é criada isoladamente, mas dentro de uma grade de programação que corresponde a um “fluxo televisivo” concebido por vários produtores. Um fluxo planejado, em que a verdadeira série não é a sequência de programas, mas a “sequência” de sequências, que juntas compõem o fluxo real, a real “radiofusão”.

A análise de distribuição de interesses ou categorias num programa, ainda que importante, é sempre abstrata e estática. Em todos os sistemas de radiofusão desenvolvidos, a organização característica - e, portanto, a experiência característica - é a de sequência ou fluxo. Esse fenômeno de um fluxo planejado talvez seja, então, a característica que define a radiofusão simultaneamente como uma tecnologia e uma forma cultural. [...] O programa de fato oferecido é uma sequência ou um conjunto de sequências alternativas desse ou de outros eventos similares, que assim ficam disponíveis numa única dimensão e numa única operação. (WILLIAMS, 2016, p. 96-97)

Assim como a “montagem cinematográfica” teve seus antecedentes, a noção de “fluxo televisivo” também engendrou uma lógica de produção industrial anterior que também pode ser encontrada na própria difusão da literatura ocidental, a partir da imprensa, ao longo dos séculos XVIII e XIX. As séries (ou telenovelas) são um capítulo a mais nessa tradição narrativa que vem desde os romances-folhetins. Segundo Williams, os roteiristas televisivos sempre trabalharam dentro de padrões narrativos preestabelecidos, e são melhor definidos como uma “empresa

¹ Os capítulos iniciais do romance *Crime e Castigo* são um bom exemplo dessa montagem correspondente à linguagem cinematográfica, mais especificamente, por uma perspectiva eisensteiniana. (CAVALIERE, 2008a, p. 41-52)

dramática corporativa”. “Certas fórmulas de que depende a continuidade são, então, as convenções limitadoras dentro das quais esses escritores devem trabalhar”. (WILLIAMS, 2016, p. 70-71) O que nunca foi segredo, pelo contrário. O espectador correspondente à determinada audiência televisiva almejada (objetivo final de qualquer produtor televisivo, seja quantitativa ou qualitativamente) percebe e aceita as “incongruências” de uma produção audiovisual que, por exemplo, precise estender um pouco mais o tempo de um programa com único objetivo de garantir seu encaixe na grade de programação.

Nas narrativas televisivas serializadas também é comum encontrar recursos simplificadores, como: resumos no início dos capítulos; lembranças do enredo ao longo da trama; ritmo de “atrações” constante; e uma dinâmica complexa entre repetições e elementos novos, uma vez que *repetição não é redundância, mas um princípio organizativo* (tal como “mosaicos” que compõem a arte da tapeçaria). Essa “estética da repetição” é praticamente inerente à linguagem televisiva e também pode aparecer como: variações em torno de um eixo temático (histórias diferentes dentro de uma situação básica); metamorfose de elementos narrativos (histórias independentes dos mesmos personagens); entrelaçamento de situações diversas (histórias e personagens diversos dentro de um mesmo universo comum). (MACHADO, 2000, p. 83-97)

A ideia de “fluxo televisivo” traz em si, porém, um limitante cronológico e pode ser considerado anacrônico se estendermos essa noção para os dias atuais. Quando Williams descreveu o “fluxo”, a televisão era o meio de comunicação predominantemente estabelecido e caracterizado pela continuidade da radiofusão “ao vivo”, ou seja, sem a “concorrência” de outros meios digitais, como acervos, interações e catálogos de *streaming*. Essas novidades “pós-televisivas”, na forma de consumo *on demand*, estabeleceram um recorte cronológico útil para compreensão de fluxo televisivo e de seu predomínio na comunicação de massa. Estendê-lo para o século XXI exigiria a conceituação das novas plataformas. Ressalta-se, entretanto, que: tal como os livros sobreviveram aos jornais; os jornais, ao rádio e ao cinema; e o cinema, à televisão; os meios televisivos igualmente se reposicionaram na lógica das plataformas digitais hoje predominantes.

Ao longo da história, meios audiovisuais se consolidaram comercialmente e criaram obras para diferentes parcelas de um público massificado, se legitimando e refletindo as tensões da sociedade, inclusive em seu caráter político repressivo, e se tornando verdadeiras “interfaces [...] de mediação cultural particular”, ao longo das décadas de complexa e difusa apropriação entre capitais simbólicos, nacionais e mundiais.

A televisão opera na interface entre a elite e o popular, o comercial e o público, o estado e o cidadão, e cada uma de suas expressões [...] manifesta tensões, as ambiguidades e as

contradições que críticos, analistas e profissionais [...] continuaram a identificar e ainda não resolveram. (MACHADO, 2000, p. 15)

Uma contraparte necessária dessa “repetição” ostensiva é a variedade de *personagens, motivos e enredos que filmes e séries se valem do repertório disponível no imaginário popular*. Tanto o cinema quanto a televisão nasceram adaptando, da literatura e de histórias populares, uma vasta oferta de imagens e enredos previamente reconhecidos e difundidos entre os espectadores. Obras literárias antecedentes serem incorporadas por obras posteriores (não apenas audiovisuais) pode ter uma história mais longa do que apenas a ligação direta entre duas obras, a “original” e a “derivada”. A transposição de ideias e enredos entre diferentes criações artísticas ao longo dos séculos é tão múltipla que tornaria impossível a identificação de uma direção exata entre a criação de uma ideia primária e suas obras secundárias. Esse conceito de “hipertextualidade”, de Gerard Genette, ajuda a compreender a relação entre hipotextos (textos anteriores) e hipertextos (textos posteriores). Ele também implica nas noções de seleção, amplificação, concretização e atualização de ideias e leituras variantes do texto original. (GENETTE, 1982) O conceito permite estabelecer relações pertinentes no tempo e no espaço, mas também é limitado na medida que essas noções variantes dependem da interpretação que o adaptador e/ou leitor faz delas.

“Adaptar” é um conceito mais estrito do que “influenciar”, pois implica na obra derivada possuir ao menos um elemento estruturante que reproduza ostensivamente aspectos da obra antecedente e específica. Por exemplo, Goethe e seu tema fáustico (que o antecede) influenciam direta ou indiretamente grande parte da literatura ocidental moderna, em diferentes níveis e aspectos. Entretanto, é relativamente muito menor o número de obras estruturadas a partir da reprodução direta de elementos centrais do livro de Goethe, ou seja, é muito menor a quantidade de adaptações do tema fáustico.

Entre a “influência” e a “adaptação”, podemos considerar outra relação, intermediária, entre obra original e derivada. Essa terceira relação também implica na reprodução direta de aspectos de uma referência precedente única e identificável. Porém, neste caso, a obra posterior não é estruturalmente definida por essa ligação. Trata-se da “citação”: ferramenta que produz novos significados por meio da simulação de textos antecedentes, “não só se referindo a seu espírito, mas introduzindo novas conotações contemporâneas”. A citação evita a ruptura da unidade intertextual entre obras específicas ao solicitar uma nova estratégia interpretativa, implicando na invenção de novos sentidos contemporâneos e não na tentativa de resgate de antigas interpretações. A citação também implica no estímulo interpretativo a partir do reconhecimento da intertextualidade. Em

outras palavras, mais importante que o conteúdo textual de uma citação é a forma como esse “apelo” ao texto precedente é realizado. (CHUB, 2010, p. 84)

Por isso é difícil traçar uma linha unívoca desde a “origem” entre obras consideradas clássicas e as obras derivadas, já que mesmo as referências consagradas e “originais” também incorporaram elas mesmas a fortuna cultural e literária que as antecederam. Definir uma obra como “influenciada”, “citada” ou “adaptada” é uma zona cinzenta definida também pelo direcionamento da leitura e dos conhecimentos prévios que o leitor possui sobre o sistema cultural que abrange as duas obras em questão. “Adaptação”, assim como a “citação”, traz outro aspecto inexistente nas demais produções artísticas consideradas “originais”: a *expectativa direcionada*, explicitada ou não nessa forma do “apelo” ao leitor-espectador.

No caso de filmes e séries, esse direcionamento interpretativo fica mais claro. Qualquer representação narrativa trabalha com a construção e sugestão de expectativas, surpresas e mistérios do enredo, mas pode rejeitá-los, confirmá-los ou modificá-los, conforme a forma e a trama escolhidas. No caso de uma adaptação literária, os produtores também consideram as expectativas trazidas junto com as referências à obra “original”. Mais do que o enredo em si da obra derivada, interessa, na adaptação, a forma como o enredo é *contado* ou *alterado*. (LOTMAN, 1978, p. 95)

Pensando pela perspectiva literária, Iuri Lotman lembra que diferentes romances de um mesmo gênero podem: ter similaridades quanto às expectativas prévias, partir de lugares comuns, trazer personagens-tipos semelhantes ou chegar a desfechos já esperados. Até mesmo o modo de narrar também pode se repetir para o leitor. Nesses processos, é que ocorrem a transformação de uma antiga referência literária, que perde sua suposta singularidade e passa a ser mais uma ferramenta da linguagem literária à disposição do escritor. “Se o acontecimento descrito se produz sempre ou muito frequentemente... passa a fazer parte da ordem do próprio mundo, e a narração perde seu estatuto de tema”. (LOTMAN, 1978, p. 132)

Na perspectiva cinematográfica e televisiva, a repetição das formas torna essa transformação mais intensa. Pensando desde o princípio do cinema, nos filmes de George Méliès, por exemplo, pode-se considerar que a despeito das mágicas, aventuras, gags visuais e fantasias científicas, o tema principal de seus filmes era a própria “evidência cinematográfica” e suas possibilidades de representação do início do século XX. A arte cinematográfica de Méliès, assim como a de D. W. Griffith, não poderiam existir em outra época, uma vez que as técnicas cinematográficas que praticaram, desenvolveram e difundiram encontraram no seu momento histórico de desenvolvimento industrial as condições adequadas de produção e distribuição mais viáveis. Tanto é assim que, nos anos seguintes, o cinema mundial pôde renunciar o “fantástico” de Méliès como tema primordial, convertendo-o em instrumento e ferramenta de linguagem cinematográfica para

expressar novos temas. Os últimos anos de carreira dos dois diretores, fundamentais para a história do cinema mundial, mostram que o “gênio” de cada um deles havia sido ultrapassado pela própria indústria. Essa passagem do “tema” para a “linguagem” ajuda a compreender o contexto da cinematografia mundial que nasceu órfã de repertório próprio, e não pôde deixar de recorrer às “velhas” artes. Se no início do século XX, a limitação das primeiras adaptações literárias foi reconhecida, principalmente, por elas possuírem poucos minutos de duração e exigirem a seleção de apenas algumas cenas dos enredos originais com centenas de páginas, nas décadas seguintes, o desenvolvimento das produções viabilizou filmes mais longos e serializados, tornando esse “problema” do recorte uma questão supostamente menor. A ampliação do tempo das adaptações se generalizou comercialmente, ainda mais quando as histórias audiovisuais passaram a ser exibidas na televisão, na privacidade do lar e dividindo os enredos em vários episódios, permitindo que as adaptações recriassem sequências ainda mais extensas dos enredos originais. Assim, a história da linguagem técnica audiovisual, se apropriando de temas populares e do imaginário literário, se confunde com a história da evolução das possibilidades audiovisuais.

Uma fonte literária também não pode ser interpretada como único original de uma adaptação por outra razão simples: por mais “fiel” que um filme pareça em relação ao livro, ele nunca tem no livro sua única fonte. A adaptação não trata apenas de uma relação intertextual com outros livros, mas também com elementos da cultura geral que, direta ou indiretamente, também compõem a obra derivada: qualquer adaptação traz elementos exclusivos da linguagem cinematográfica, tais como cenários, sons, gestos etc., que nunca poderiam ser adaptados diretamente da linguagem textual das obras literárias originais. Por exemplo, a suposta “fidelidade” visual de um filme baseado em um romance realista precisa considerar necessariamente terceiros elementos: tal como a sociedade a qual aquele romance se refere, por exemplo. Para serem “fiéis”, cenários, figurinos e gestos encontram no conhecimento histórico e social parte dos elementos visuais pressupostos, mas que estão ausentes na prosa. A adaptação, nessa acepção realista, pode ser compreendida como a solicitação, “de modo mais incisivo”, da “remissão ao tempo histórico tal como internalizado formalmente”. (XAVIER, 2013, p. 12-13) Essa “camada audiovisual” sobreposta ao texto original também pode acrescentar a ele infinitas outras acepções, além da realista, dependendo do estilo e das escolhas dos realizadores para cada filme.

Em outros aspectos, as adaptações literárias no cinema e na televisão também foram consideradas “limitadas” de muitas formas ao longo do século XX, sobretudo, por razões “técnicas” inerentes aos gêneros audiovisuais. Na adaptação literária, alguns autores chamam atenção para o modo como novas versões audiovisuais “empobreceram” as fontes literárias ao não aproveitarem seu potencial artístico. Segundo Mikhail Bakhtin, a adaptação, ou o uso da referência às obras

pertencentes ao que ele chama de “grande tempo histórico”, é problemática, na medida que os originais são

um patrimônio apenas de distintos períodos da vida histórico-cultural e, como regra, assinalam uma mutação que empobrecem as fontes, uma transformação das imagens de diferentes planos, que são unidas por uma avaliação diferente do autor, em imagens esquemáticas, “heroico-declamatórias, sentimental-patéticas ou, ao contrário, primitivo-cômicas”. (apud KHÁLIZEV, 2008, p. 254)

Como exemplo dessa “apropriação” da referência literária, o professor de teoria literária Valentin E. Khálizev lembra como “na consciência social russa da primeira metade do século XX arraigaram-se os mitos apologizantes dos personagens literários que eram rebeldes, reformadores da vida social, vagabundos espirituosos e, o principal, revolucionários”. (KHÁLIZEV, 2008, p. 254) Entretanto, mais do que apenas um processo “empobrecedor” das obras literárias, onde “a imagem propriamente artística, a um só tempo, se reduz e se completa na imagem-mito, que expressa uma cosmovisão diferente” da original, a “mitologização dos heróis literários” (entre eles, escritores, obras, personagens ficcionais e históricos) constitui uma das formas e funcionamento não só do cinema, mas da própria literatura ao longo de gerações.

Um clássico literário não é de nenhum modo um objeto sólido, invariável. Sua caracterização de obra canonizada, corrente até hoje, é claramente insuficiente. A literatura em seus modelos classicamente expressivos é um potente catalisador do pensamento multidirecional da sociedade, a razão e o pretexto de discussões e debates nos quais se entrelaçam (às vezes de forma muito extravagante) os atos de arbitrariedade intelectual, o monologismo e a mitologização - a dialógica dedicação dos interpretadores aos autores das obras, à sua experiência espiritual. (KHÁLIZEV, 2008, p. 264)

Assim, o que seria a adaptação literária no cinema, senão a reinvenção “infiel” de aspectos da tradição para novas formas contemporâneas de significação cultural? Para Serguei Eisenstein, a resposta para essa questão parecia simples e remetia ao “apelo” extradiegético que cineastas faziam aos seus espectadores, os quais não deixavam de ser leitores também. O cineasta soviético contornou o problema da “conservação” do enredo de uma obra original, destacando que o mais importante em filmes com enredos previamente conhecidos não passaria pelos enredos em si, mas pelo “caminho escolhido” para a representação narrativa. (EISENSTEIN, 2002, p. 13 et seq.) Salvo engano, Eisenstein está tratando do falso-problema da “fidelidade” de uma obra derivada em relação à obra original. “Falso”, pois a busca pela “fidelidade” entre as obras é impossível não só por ignorar a diferença essencial entre os códigos (a linguagem do livro nunca será do cinema, nem vice-versa), mas também por ignorar a dinâmica própria dos sistemas culturais e sociais (nacionais, históricos etc.) nos quais se inserem códigos e obras. (JOHNSON, 1982, p. 40-41)

Tanto o cinema quanto a fotografia, em sua origem, trouxeram uma novidade histórica aos modos de percepção: a criação da imagem mecânica sem a obrigatória intermediação humana. Isso também significa que, se um objeto ou ação fosse registrado fotoquimicamente na película era porque “aconteceu”. A luz da realidade insere o tempo demarcado pelos fenômenos do mundo físico no filme, isto é, para além da subjetividade e do que a linguagem verbal literária jamais poderia trazer, mas apenas representar. Na perspectiva do filósofo Paul Ricoeur, o tempo real é a matéria-prima transmutada em fábula da linguagem audiovisual de um filme, diferentemente da literatura. (FREIRE, 2006, p. 89) É por isso, o estabelecimento de critérios de valor para avaliar a suposta “fidelidade” de uma adaptação ao original responderia mais aos critérios inventados pelo crítico de uma obra original do que a comparação objetiva entre filmes e livros, obras de natureza completamente diversa.

Theodor W. Adorno também comentou como o critério de “fidelidade” não pode ser aplicado a uma adaptação literária no cinema. O cinema usa os próprios recursos de linguagem para expressar, por exemplo, diálogos que “traem” o texto literário original. Ao comentar o filme *O jovem Törless* (1966), adaptação da obra de Robert Musil, Adorno nota que o filme reproduziu os diálogos sem alterações e, por isso, foi extremamente mal recebido pela crítica norte-americana.

Para evitar a “má prosa”, os realizadores do filme fizeram os personagens usarem as expressões que, no texto, estão mediadas pela narração. O exemplo deixa didático que, na literatura ficcional, personagens não correspondem a figuras empíricas, como ocorre com personagens cinematográficos. Estes são, antes de tudo, atores reais. Enquanto na literatura a imediatez é dada justamente pela distância entre empiria e representação, e o diálogo é seu produto, no caso do filme com pretensões realistas, essa mediação do mundo empírico sobre a representação torna artificial no cinema aquilo que é “realista” na literatura. O filme poderia recorrer a outros meios, como o improviso, por exemplo, “que planejadamente confia no acaso da empiria não dirigida”. (ADORNO, Theodor W. “Notas sobre o filme”. In: Cohn, Gabriel (Org.). Theodor W. Adorno. São Paulo: Ática, 1986, p. 101 apud DELLA TORRE, 2019, p. 485)

Frases verbalizadas no cinema se tornam “imediatas” na boca dos atores, perdendo todo efeito do processo de leitura. Haveria dificuldades de compreensão, até por parte de cineastas e críticos, de que há uma grande diferença entre “técnica” e “tecnologia” cinematográfica. Por exemplo, Chaplin era genial no meio cinematográfico, mas seu talento era consequência de sua técnica como *ator*, uma vez que sua técnica na linguagem cinematográfica era incomparavelmente menor que muitos outros cineastas de menor sucesso e reconhecimento. (ADORNO, 1981) Desse modo, poderíamos questionar se mais importante do que a técnica audiovisual não seria como a

tecnologia audiovisual potencializa as demais artes: cênicas, gestuais, plásticas, musicais etc.? No caso das adaptações, como as técnicas literárias são potencializadas adaptadas para as telas?

A relação e valorização entre diferentes obras, por meio de adaptações, pressupõem a coexistência delas dentro de um mesmo sistema ou domínio cultural específico, que pode ser “nacional”, de classe ou mundial etc. O mesmo vale para as diferentes linguagens, já que obras de linguagens diversas, tais como as literárias e as audiovisuais, ao coexistirem dentro de um contexto cultural específico, permitem o trânsito e recriação dinâmica de imagens comuns. As relações entre signos convencionais da literatura (palavras e códigos) e os signos figurativos, do cinema e da televisão, por exemplo, (que guardam semelhanças miméticas com aspectos físicos da realidade) se dão por uma dialética própria estabelecida dentro de um mesmo domínio cultural.

Iuri Lotman já apontava como as artes verbais-convencionais se valem dos signos figurativos e os incorporam (p. ex., na descrição de um quadro dentro do enredo de um romance); e as artes figurativas fazem o mesmo em relação aos signos convencionais (p. ex., discursos, diálogos e narrações dentro de um filme). (LOTMAN, 1978) Diferentemente da literatura pré-moderna, onde a palavra é uma convenção que pode no máximo evocar as imagens representadas, a imagem cinematográfica é ao mesmo tempo “ícone” dos objetos que representa e “índice” de sua existência concreta. As diferenças e potencialidades dessas diferenças são enormes. (XAVIER, 2012, p. 17)

Em uma perspectiva mais geral sobre a adaptação, chega-se à consequência lógica que “para diferentes formas de arte, também há uma série de pensamentos poéticos correspondentes a elas, de modo que um pensamento nunca pode ser expresso em outra forma que não corresponda a ele próprio”, segundo escreveu Dostoiévski, ao justificar sua não-interferência nas adaptações de seus romances para o teatro, uma vez que as ideias artísticas seriam únicas e corresponderiam exatamente à forma como foram expressas. “Outra” forma artística corresponderia a “outra” ideia. (apud KRASSAVINA, 2007)

Para muitos críticos, essa ponderação serve para justificar porque seria inadequada a tentativa de transpor um texto literário para outros meios de comunicação de massa, já que isso deturparia a história original em razão dos imperativos de um entretenimento moderno menos estimado. Os críticos mais conservadores veem nas adaptações para o cinema (e principalmente para a televisão moderna) uma “profanação” da fonte original: uma combinação entre usurpação da “pureza” dos clássicos e o questionamento de técnicas de adaptação para as massas. (MOSKVINA, Tatiana apud KRASSAVINA, 2007) Outras leituras concordam com a impossibilidade de uma “tradução” exata entre linguagem literária e audiovisual, mas veem a “essência” da adaptação não na busca pela reprodução literal do original, mas na criação de obras de arte também “originais” autônomas e estabelecidas dentro de critérios estéticos próprios. No cinema soviético, é importante lembrar que

muitos “clássicos” da cinematografia são também adaptações (p. ex. *Infância de Ivan - Иваново Детство* (1962) e *Solaris - Солярис* (1972), de Andrei A. Tarkovski), algumas deles, mais conhecidas mundialmente pela versão cinematográfica do que pelo original literário. Essas adaptações assumem status não apenas de imagens recriadas da literatura, mas também imagens cinematográficas independentes. (KRASSAVINA, 2007a)

Isso não significa que seja inviável a comparação entre estilos de linguagens diversas, principalmente por causa das analogias que o espectador pode estabelecer. O crítico de cinema Ismail Xavier demonstra como o audiovisual pede essa “*tradução*” entre linguagens por meio de “*metáforas*” e “*metonímias*”, ou por meio do reconhecimento de um eixo narrativo comum (fábula) que se formaliza na obra derivada. Essas analogias, porém, implicam na escolha de um ou mais aspectos a serem comparados, e não na comparação das obras em sua integridade artística (conforme veremos no último capítulo deste trabalho).

Quando se fala em narração, seja nos livros seja exibido na tela, se fala em: tempo, espaço, tipos de ação e personagens, ex: idas e vindas cronológicas, paralelismos, elipses, formas de privilegiar experiência de um ou mais personagens, simetrias entre começo e fim, “pontos de virada”, conflitos e relações entre personagens etc. É por meio desses elementos que apareceram duas das noções principais para a abordagem do problema: as ideias de “trama” e “fábula”. [...] Fábula é aquilo que o espectador/leitor deduz, já que com ela não pode se relacionar, a partir da disposição do relato que lhe é fornecido, ou seja, a trama. O que se oferece ao leitor/espectador é apenas a “trama”, e é a partir dela que se deduz a “fábula”, não o contrário. Uma mesma fábula pode ser narrada de diversos modos, por meio de inúmeras tramas. [...] Isso implica em propor muitos sentidos diferentes, muitas interpretações diferentes a partir do mesmo material bruto extraído de uma sucessão de fatos, de um percurso de vida. (XAVIER, 2003a, p. 64-65)

Cinema e literatura possuem, cada qual, tipos de “instâncias narrativas” próprias que estabelecem formas para os enredos, pois são *estruturas que cumprem a mediação pressuposta e necessária das criações artísticas*. Falar em “instância narrativa” permite manter a noção de foco narrativo, mas sem se prender à subjetividade de personagens, narradores, nem de autores. Tampouco se deixar lograr pela quimera de uma falsa “objetividade”: trata-se do direcionamento da forma narrativa, como um todo. A concepção ampla de instância narrativa é não só um pressuposto da literatura moderna, mas também das próprias condições técnicas das narrativas audiovisuais, que são produtivamente tensionadas entre a intenção dos realizadores, suas escolhas estéticas e as limitações objetivas da captura fotográfica. Na literatura ou no cinema, a instância narrativa é uma convencionalidade necessária da narração contemporânea e ocupa um lugar fundamental na organização de filmes, séries, contos ou romances.

Paralelamente a essa estrutura, as narrativas audiovisuais e literárias também “criam” a imagem do próprio “espectador” e “leitor”, figuras que podem ser desdobradas em potenciais

interlocutores ficcionais e no jogo de expectativas criadas em receptores reais. Dessa forma, entre “apelos” que ligam instâncias narrativas e seus interlocutores, se “completa o circuito de cumplicidades necessário ao faz de conta... disposto a se envolver no jogo porque precisa da ficção, a deseja”. (XAVIER, 2019, p. 22-23)

No caso das adaptações, essas relações constituem os elementos estruturantes da nova obra, mais claramente definindo-a como uma obra “derivada”. A noção de adaptação se vale dessa “passagem” mais complexa, uma vez que as artes convencionais podem internalizar as artes figurativas, e vice-versa, em um desdobramento infinito. O sentido das obras também pode emergir de esquecimentos e apagamento de suas referências estruturantes. Esse processo de “esquecimento” da obra original faz com que mesmo uma adaptação “fiel” corra o risco de não ser mais reconhecida nem mais como adaptação. Se os “circuitos” culturais não se tocarem, ou se conectarem apenas parcialmente, os “apelos” de escritores e realizadores não serão escutados pelos novos leitores e espectadores; influências, adaptações e citações passarão despercebidas; imagens e símbolos serão reapropriados por sistemas culturais (nacionais, históricos, tradições, linguagens etc.) diversos, ou seja, ignorarão seus contextos de origem. O mais importante é que o esvaziamento de sentido, não deixa de ser, ele mesmo, um sentido novo.

Para todas essas questões, a ideia de “adaptação” é um objeto de análise privilegiado, pois ele explicita em sua própria estrutura o movimento contraditório entre autodefinição das obras, graus de referencialidade e significação que são próprios de uma dinâmica cultural em movimento. Mais do que um conceito estático e restrito às linguagens audiovisuais, *a adaptação pode ser considerada uma cópia e algo novo, ao mesmo tempo*, o que nos faz pensar *a partir* do crítico Roman G. Kruglov em uma verdadeira “dialética da adaptação”. (KRUGLOV, 2016a)

Poderíamos lembrar a “profecia” de André Bazin, que nós já estaríamos em um pleno “reino das adaptações” lá por meados deste século XXI. No distante comentário do crítico cinematográfico francês, noções como “obra de arte” e a própria autoria artística “seriam destruídas e o crítico não mais identificaria a adaptação como originada de um romance, a partir do qual foi feito o filme, mas como uma única obra refletida através de expressões artísticas distintas”. (FREIRE, 2008)

1.4 Teoria Literária e Sistemas Culturais

Segundo Raymond Williams, é nos diferentes campos do conhecimento, com suas imagens e ideias, históricas, nacionais ou religiosas, por exemplo, que se adquire consciência sobre uma parte central da experiência e das crises da sociedade. A compreensão dos contrastes, esvaziamento

superficial ou reinvenção dessa consciência corresponderá ao modo como o sujeito reinsere essas imagens e ideias no sistema cultural ao qual pertence. De uma perspectiva histórica, em cada nova época, as imagens e ideias se reiteram e se transformam, mas também

conservam sua força acentuada. Esta persistência é tão significativa quanto a grande variedade, social e histórica, das ideias em si. [...] Isto, porém, dá origem à tentação de reduzir a variedade histórica de formas de interpretação aos chamados símbolos e arquétipos, ou seja, de abstrair até mesmo estas formas tão evidentemente sociais e dar-lhes um status basicamente psicológico ou metafísico. [...] Creio que há, de fato, uma tal necessidade, e ela é criada pelos processos de um desenvolvimento histórico específico. Contudo, se não vemos esses processos, ou se só os vemos por acaso, recaímos em formas de pensamento aparentemente capazes de criar a permanência sem a história. (WILLIAMS, 2011, p. 387-388)

Também em perspectiva histórica, Mikhail Bakhtin reflete sobre essas possibilidades de mudança na interpretação dos objetos da cultura por contextos históricos diversos aos quais a obra foi produzida. O pensador tem em mente a reflexão sobre o que já foi citado como “grande tempo”: um sistema cultural amplo suficiente para abarcar as obras clássicas da história mundial. Bakhtin considera que o leitor, a partir de sua própria posição,

extralocalizado e distanciado no espaço e no tempo em relação aos contextos [...] que sedimentam as obras literárias, ou seja, de fora, no grande tempo, lê e interpreta da posição de sua cultura as obras do passado e com elas estabelece um diálogo de culturas que amplia e atualiza o valor simbólico que elas irradiam. (Introdução In: BAKHTIN, 2017, p. 92)

Isso, aliás, foi o que o próprio Bakhtin fez ao interpretar a obra de Rabelais. Para o pensador russo, a distância entre os leitores futuros e a obra é ela mesma um fator produtivo que permite uma cultura revelar camadas de sentido da outra, preservando a unidade de significado, mas sem rejeitar a perspectiva aberta para comparações e novas interpretações. Bakhtin chama essa distância crítica de “внеаходимость” (outsidedness): conceito que poderia ser traduzido como “capacidade de localização fora do lugar”, por exemplo, “extralocalização”, “exterioridade” ou simplesmente “distância”. (BAKHTIN, 2017, p. 18-19, 92) À reflexão bakhtiniana, poderíamos ressaltar o risco de uma suposta universalidade atemporal ser associada ao “grande tempo”. Tal tempo tenderia a ser absolutizado, mas poderia não passar de mais um aspecto ideológico, ou seja, uma “universalidade” como todas as outras, determinada social e historicamente.

O que nos interessa nessa ideia bakhtiniana de “distanciamento” é a possibilidade de pontos de vista fundamentados em sistemas culturais distintos poderem também produzir conhecimento sobre as obras, preservando e se valendo da correlação com interpretações fundamentadas a partir de outros sistemas culturais. Nesse caso, o mais significativo é a possibilidade do ato crítico, ou da simples interpretação, mobilizar direta ou indiretamente redes de significação distintas, pertencentes a culturas diversas, abrindo a possibilidade de se ampliarem a partir do contato estabelecido pela

interpretação. Nos questionamos se ampliarmos essa perspectiva, o “distanciamento” poderia ser não unicamente histórico, uma vez que a capacidade de localização “fora” de um sistema cultural também pode significar fora de uma tradição nacional, local ou de um código de linguagem.

A cultura de massa é fértil em exemplos. O especialista em Púchkin, Valentin S. Nepomniashii comenta, por exemplo, as transformações dos filmes anglo-americanos adaptados a partir do poeta russo: “Púchkin é difícil de alcançar para o mundo exterior, e a questão não está apenas na barreira da língua, mas sobretudo na diferença em atitudes espirituais.” Para Nepomniashii, os cineastas estão modificando o próprio enredo de *Oniéguin* para torná-lo “compreensível” para o público ocidental moderno. O principal problema ressaltado pelo crítico e enfrentado pelos produtores não é só a tentativa de adaptar a linguagem literária para o cinema, ou a poesia russa para os diálogos em inglês, mas a impossibilidade de transpor as “atitudes espirituais” de personagens, imagens e símbolos de sistemas culturais diversos. (NEPOMIASHII, 2002) *Oniéguin* pertenceria não apenas a um universo cultural específico, mas seus significados próprios seriam constituídos a partir desse mesmo universo de obras, leitores e críticos, ou seja, o poema original (assim com qualquer obra) seria a relação que estabelece com seu próprio sistema cultural. Por outro lado, a versão cinematográfica desse *Oniéguin* “hollywoodiano-inglês”, lançado em 1999, até pode ser uma “cópia” do original russo, com abordagem globalizante, genérica e redutora etc., mas também será sempre algo “novo”, justamente por meio de uma negação inerente, ou seja, por jamais ser o *Oniéguin* puchkiniano que o status de “adaptação” literária evoca.

Do ponto de vista dos espectadores, a *identificação* se dá não só com os personagens, mas com as situações, problemáticas e outras questões trazidas pela trama, ou mesmo com a execução do estilo cinematográfico. (XAVIER, 2012, p. 23) Essa identificação no âmbito pessoal, religioso, intelectual, ideológico etc. é viabilizada pelo compartilhamento, imaginado ou não, do espectador e do filme em um mesmo sistema cultural. Ao valorizar a obra, o espectador o faz a partir de um sistema de valores supostamente mobilizados pela interpretação. Em qualquer país ou época pode-se assistir ao filme baseado em Púchkin e interpretá-lo a partir das próprias referências, sem necessariamente ter conhecimentos sobre literatura russa ou sobre cinematografia inglesa. Para isso, o espectador terá trazido a obra para seu próprio campo cultural.

A herança cultural cinematográfica também está presente no olhar sobre os filmes contemporâneos. No Brasil, temos o modelo de um importante crítico cinematográfico que notoriamente mobilizou recursos do sistema cultural nacional e mundial, muitos deles literários, para análise não apenas dos filmes, mas do circuito econômico e social ao qual pertenciam. Como lembra Ismail Xavier, Paulo Emílio Salles Gomes

alinhava toda a experiência do século, buscando as conexões que permitem explicar esta oscilação entre floração e declínio, apontando a contribuição específica de cada tendência do cinema brasileiro e as condições dentro das quais cumpriu seu trajeto, preocupado menos em consagrar talentos do que em delinear processos, tendo em vista o balanço da história do cinema elaborado com referência aos conceitos de formação e de sistema literário, concebidos por Antonio Candido no livro *Formação da Literatura Brasileira*. (XAVIER, Ismail. “A crítica não indiferente” In: GOMES, 2016, p. 19)

No sentido contrário, de forma complementar e não contraditória, o crítico literário Antonio Candido também faz um diagnóstico da literatura contemporânea (nos anos 1970), sugerindo pontos de encontro entre sistemas de representação artísticas consolidados e outros ainda informes, tais como os meios audiovisuais. Candido reconhecia na literatura continental de sua época

um traço ao mesmo tempo alentador e dramático: a procura intensa, quase frenética, da fantasia, inclusive sob a forma extrema de recurso ao entorpecente. [...] Isso pode gerar uma anarquia estética, segundo a qual, por exemplo, são consideradas obras legítimas tanto o quadro rigorosamente composto quanto o projeto mais solto e arbitrário. Este estado de coisas talvez signifique o crepúsculo das maneiras de fazer arte e literatura a que estamos habituados, mas não corresponde certamente ao crepúsculo da arte e da literatura. É possível que o caos do nosso tempo seja a antevéspera de uma era regida por nova disciplina (como foi a do classicismo), que a disciplina seja inevitável se a arte e a literatura funcionarem como formas vivas e atuantes, capazes de desempenhar a função psíquica e social que não podem deixar de desempenhar, pois esta é a sua finalidade. [...] A literatura que se exprime pela palavra escrita, mas através de outros meios expressivos, como a televisão, que se tomou avassaladora em nossos dias e é a grande maneira de satisfazer a necessidade cotidiana de fantasia. Não sou capaz de responder. Posso apenas conjecturar, imaginando, por exemplo, que talvez a mídia atual seja, em nosso mundo tumultuoso, uma forma tosca de manifestação estética que ainda ensaia os primeiros passos para se tornar algo mais elaborado no futuro. É possível, por exemplo, que a novela de TV, tão importante em países como o Brasil e o México, seja um gênero capaz de transformar-se em algo de real qualidade estética, representando uma grande contribuição da América Latina à literatura dramática do próximo século. [...] Isto equivale a dizer que dos meios atuais de comunicação de massa poderiam sair um dia os Brechts e Pirandellos, os Borges e Machados de Assis, os Eliots e Maiakovskis, - isto é, os dramaturgos, ficcionistas e poetas da modernidade futura, ajustando o espírito do tempo à alta qualidade da produção, por meio dos recursos técnicos atuais e futuros. (CANDIDO, 2012, p. 105-106)

Mais do que a assertividade desse diagnóstico esperançoso feito pelo crítico literário meio século atrás, é importante constatar o reconhecimento da transformação do sistema literário nacional consolidado, mas em vias de se tornar algo, no mínimo, diferente, mas ainda informe. Manifestando-se por meio do cinema, televisão, jogos eletrônicos ou qualquer outra mídia tecnológica, diversos sistemas culturais nacionais, inclusive brasileiros e russos, continuam tendo como uma das principais referências a tradição literária, se não de modo central, pelo menos basilar. Vimos que o “centrismo-literário” dessas culturas nacionais fez com que personagens, arquétipos, mitologias e valores próprios, se fizeram ostensivamente presentes na produção cultural do século passado. Por meio dessas referências, encontra-se a disposição de buscar, em tempos de incertezas, os programas e modos de ser sociais dados pela tradição literária, não fechados em preocupações

particulares, mas expandindo as referências para problemas coletivos contemporâneos. (SOUCH, 2017)

Nessa perspectiva, o significado cultural das produções audiovisuais pode ser compreendido como extensão de um campo de símbolos e imagens marcado pela referência literária. E as adaptações literárias explicitam a direção dessa relação: em quase todos os casos, do sistema literário para o cinema. São praticamente inexistentes as adaptações em sentido contrário, ou seja, de filmes para os livros. Há exceções famosas de alguns autores, como Arthur C. Clark e Graham Greene, mas estão longe de constituir uma regra equivalente e oposta. Fazendo essa pequena ressalva, adaptações cinematográficas e televisivas podem ainda ser interpretadas dentro de uma visão mais ampla sobre a “cultura do romance” no século passado. Se pensarmos exclusivamente no mercado de produção cultural e de entretenimento, os caminhos tortuosos pelos quais atravessaram a produção literária têm na multiplicação de adaptações e correlatos um de seus principais sintomas:

A produção romanesca média cresce como nunca antes, na absoluta ignorância do mundo, a maior parte deles parece antiquado e obsoleto. O romance médio se assemelha aos gêneros literários justamente suplantados por ele mesmo. [...] Nesse recuo ou regressão há uma capitulação à “potência estéril do existente enquanto tal”, como escrevia Lukács nas notas para o livro inacabado sobre Dostoiévski, em cujas obras - em sua opinião, não se trata em absoluto de romances - ele via e esperava o surgimento de um novo mundo resgatado da iniquidade (de que o escritor russo teria sido o Homero e o Dante) e de um novo modo de narrá-lo. [...] Porém, no lugar desse novo *epos* utópico, [...] parece triunfar um supermercado político-social, no qual os romances - com frequência remakes da tradição - são produtos secundários, mas respeitados e vendáveis. Talvez o romance termine em uma autoparódia involuntária. (MAGRIS, 2009, p. 1027-1028)

Magris se refere à produção romanesca escrita, mas estendemos essa noção de “autoparódia” às adaptações, indicando também o plano contemporâneo em que o recuo da capitulação à esterilidade é atualizado. A presença tão marcante das narrativas ficcionais no cotidiano contemporâneo não tem se restringido ao campo dos romances, pelo contrário. Ela tem permitido e difundido, pelos diversos meios, a conscientização e prática de formas de relação de poder estruturantes em diversas sociedades. As formas de representação artística se tornam o “palco” onde podem atuar conjuntamente diferentes elementos de domínios culturais distintos de uma mesma sociedade fragmentada e antagonica. Como exposto de diferentes formas nessa introdução, a forma dramática precede as formas contemporâneas de representação artística, influenciando o campo cultural mesmo antes da tomada de consciência sobre seus meios ou gêneros específicos.

O drama é um tipo especial de uso de processos bastante gerais de apresentação, representação e significação. O local elevado de poder - a proeminência do estrado real - foi construído historicamente antes do local elevado do palco. A apresentação do poder, em grupos hierárquicos, na ênfase móvel da procissão, precedeu as modalidades agora comparáveis de um estado dramático representado. Deuses foram tornados presentes ou acessíveis por intermédio de movimentos e palavras precisas, em uma forma convencional

conhecida. O drama é hoje tão frequentemente associado ao que foi chamado de mito e ritual que a questão geral é facilmente colocada. Mas a relação não pode ser reduzida àquela associação frouxa habitual. [...] Trata-se de uma composição específica, ativa e interativa: uma ação, não um ato; uma prática aberta que tem sido deliberadamente abstraída dos fins práticos e mágicos temporários; uma abertura complexa do ritual para a ação pública e variável; um movimento além do mito para “versões” dramáticas do mito e da história. Foi esse drama experimental ativo e variável - não o mundo fechado dos signos e significados conhecidos - que surgiu com sua própria legitimidade e poder, abertos nos períodos de crise, quando certa ordem ainda era formalmente presente mas convivendo e testando rupturas, possibilitando “formas de encenação específicas”. (WILLIAMS, 2022, p. 63)

Nessa perspectiva de “aberturas” em períodos de crise, o campo de interpretação sobre algumas adaptações pode ser ampliar vastamente, pois a encenação de filmes e minisséries propõe rupturas e continuidades, com reverberações na sociedade. “Sobretudo hoje, [...] o mito e o ritual, em seu sentido usual, foram rompidos pelo desenvolvimento histórico e não são mais do que uma nostalgia ou uma retórica de certo tipo de acadêmico e pensador, mas os processos sociais básicos de apresentação, representação e significação nunca foram tão importantes”. (WILLIAMS, 2022, p. 63) Tal visão nos ajuda a interpretar tais elementos, menos como portadores de significado em si, e mais como elementos “em disputa” por um novo significado. Mais do que a reafirmação de ideais, práticas e relações tradicionais, existe a possibilidade de expressões ideológicas diversa. Contra a intenção dos realizadores ou da normatividade (censura, por exemplo), há criações ou “lapsos” desviantes que podem ocorrer em todos os níveis de uma obra artística. De acordo com o historiador Marc Ferro, é justamente na tensão entre o visível e não-visível, e em todas as camadas de linguagens polissêmicas próprias do material, que se localizam as leituras mais ricas a partir de dados intrínsecos da estrutura interna das obras. (apud MORETTIN, 2003)

1.5 O Idiota e Dom Casmurro

Nossa hipótese é de que há em dois romances fundamentais para as respectivas tradições literárias nacionais, na Rússia e no Brasil, aspectos que ilustrem o argumento sobre as possibilidades de comparação entre obras de sistemas nacionais, épocas, tradições e linguagens artísticas diversas. *O Idiota* (1867), de Dostoiévski, e *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, são obras capitais da literatura em seus respectivos países. Cada qual, à sua maneira, articula elementos valorosos da herança literária acumulada ao longo de décadas e os projeta para obras produzidas pelas gerações seguintes; seus autores estão entre os mais reconhecidos como figuras centrais e representativas de cada cânone literário nacional; e as duas obras citadas têm significativa, mesmo que desigual (e incomparável?) representatividade internacional, servindo

como referências importantes para o reconhecimento de uma identidade cultural comum em seus respectivos contextos.

O romance sobre o príncipe doente que volta a São Petersburgo após quatro anos de ausência pode ser considerado, como toda grande obra, uma forma artística que articula diferentes representações sociais, da tradição e da história, explorando os limites de usos da linguagem. Iuri Lotman vincula a obra de Dostoiévski, assim como a de Gógol, ao universo de símbolos ligados a São Petersburgo, mas que também fazem parte da cultura russa como um todo. (Semiosfera. São Petersburgo: Iskústvo. SOB, 2001, p. 320-335, apud AMÉRICO, 2015) De acordo com o semiótico, entre os aspectos mais importantes de Dostoiévski estão as palavras dos personagens, seja em diálogo, seja em discurso, que servem para mostrar para o leitor aquilo que seria impossível ser reconhecido por um nome. “A vida privada das palavras (e da simbologia social) é, em sua essência natural, a pura verdade”. (Ibid., p. 244 apud AMÉRICO, 2015) Como contraponto para compreender a simbologia enigmática de Dostoiévski, Lotman comenta o modo de narrar de Tolstoi: escritor que evitava os múltiplos sentidos da palavra, pois correriam o risco de soarem perigosas ou mentirosas. O mais importante nos romances de Tolstoi não está no dito pelos personagens, mas no vivenciado por eles. Em Dostoiévski, porém, “as palavras não nomeiam os objetos e as ideias, mas fazem espécie de alusões a eles, dando ao mesmo tempo a entender que é impossível encontrar um nome preciso para eles”. Essa “indefinição” seria em si a própria distância entre os universos de referências que possibilitam a significação da obra. Os personagens dostoiévskianos não conseguem se expressar direito, vacilam, repetem, por fim, permitem a criação de uma atmosfera em que algo que, talvez o mais importante de toda situação narrada, deixou de ser expresso. Lotman cita um trecho da “Explicação Necessária”, de Hippolit, para exemplificar:

Mas, no entanto, acrescentarei que em qualquer pensamento humano brilhante ou novo, ou simplesmente em qualquer pensamento humano sério que surja na cabeça de alguém, há sempre algo que não pode ser transmitido a outras pessoas, mesmo que você escreva volumes inteiros e interprete seu pensamento por trinta e cinco anos; sempre haverá algo que nunca vai querer sair de dentro do seu crânio e permanecerá com você para sempre; com isso você morrerá, sem passar para ninguém, pode ser, a mais importante de suas ideias. (Cap. V, parte III)

Além das palavras insondáveis dos personagens, os vários símbolos evocados pela estrutura narrativa de *O Idiota* também dão a eles uma significação tão profundamente secreta quanto múltipla. O protagonista Míchkin, por exemplo, é um Príncipe, mas também é Cristo, e também se desdobra em Dom Quixote², além de outras significações que ajudam a compor a complexidade de sua personalidade. Através dessa evocação conjunta de mitologias, referências e complexos

² Em determinada perspectiva, o próprio romance “original” também traz elementos estruturais que fariam dele uma “recriação” da obra antecedente de Cervantes. (KHÁLIZEV, 2008, p. 253-254)

culturais diversos, Dostoiévski caracteriza não apenas seu protagonista, mas todo o universo ficcional do qual ele faz parte. Lotman cita também outra protagonista do romance, Nastácia Filíppovna, que condensaria em si os símbolos de uma cultura universal. Segundo o semiótico, a personagem não é apenas a cortesã Marguerite Gautier (de Dumas Fils), mas também é a Suzana (da pintora barroca italiana Artemisia Gentileschi), assim como a pecadora bíblica que lavou os pés de Cristo. Toda essa simbologia acumulada pelos personagens remete a arquétipos culturais, ao mesmo tempo que recebe uma abordagem nova e específica por Dostoiévski. Por meio de obras com múltiplas conexões de sentido, o autor de *O Idiota* também se torna, ele mesmo, uma referência de autoridade, não apenas literária, mas mesmo moral e espiritual para muitos estudiosos.

[Iuri] Lotman afirma que, em determinada perspectiva, o escritor, em ideal, não era um criador de texto, mas o seu transmissor, portador da verdade superior. [...] À literatura foi atribuída função profética que decorria naturalmente da concepção religiosa medieval da natureza da Palavra [...]. A criação da literatura secular, cujos objetivos divergiam da literatura religiosa, deveria eliminar o elemento místico presente na palavra escrita, mas não foi o que aconteceu: “Desse modo, o poeta aparece como portador da verdade superior e a palavra poética adquire o valor da palavra vinda de cima, dotada de uma autoridade especial, tornando-se a Palavra”. (LOTMAN, 1994, p. 365-367 apud AMÉRICO, 2015)

Ao contrário de *O Idiota*, a literatura contemporânea teria perdido seu lastro com a realidade e estaria autocentrada na representação de um mundo ficcional apartado. Em sua época, um autor como Dostoiévski teria a capacidade de articular a representação de uma realidade ampla e atravessar diversas camadas da cultura geral, segundo o teórico Tzvetan Todorov, para quem a literatura e a arte posterior estariam reduzidas a

uma experiência humana do pensamento, um conhecimento do mundo físico e social que nos rodeia e, ao mesmo tempo, uma universalidade, que, segundo o teórico [Todorov], teriam desaparecido das diferentes manifestações artísticas de nossa contemporaneidade. *O Idiota* de Dostoiévski, argumenta ele, pode ser lido e compreendido por inúmeros leitores, provenientes de épocas e culturas muito diferentes, o que não ocorreria em boa parte da literatura contemporânea, que expõe uma espécie de negação da representação. Uma literatura e uma arte que apresentam um universo autorreferente ou uma espécie de autoficção, sem qualquer relação com o mundo exterior. Uma literatura, como diz Todorov, que fala apenas dela mesma e que aponta para uma ruptura radical entre o eu do artista e o mundo exterior. A vida e o universo teriam se tornado insuportáveis, restando ao artista a sua autoexclusão. O mundo exterior e o mundo comum entre o eu e os outros se apresentam negados ou depreciados. (CAVALIERE, 2008b)

Já em relação à literatura brasileira, Machado de Assis é um dos autores que ocupam posição de destaque mais similar à “hierarquia” do escritor russo dentro de sua tradição nacional. Entre as obras do brasileiro, uma das mais importantes é *Dom Casmurro*. Considerado o ponto de chegada da formação do sistema literário nacional, Machado de Assis é, segundo muitos críticos, a primeira constatação culminante e unânime do

processo por meio do qual os brasileiros tomaram consciência da sua existência espiritual e social através da literatura, combinando de modo vário os valores universais com a realidade local e, desta maneira, ganhando o direito de exprimir o seu sonho, a sua dor, o seu júbilo, a sua modesta visão das coisas e do semelhante. (CANDIDO, 2007, p. 681)

Muitos críticos se debruçaram sobre a obra machadiana, escavando e sugerindo novas referências e interpretações sobre a sociedade brasileira, mundial, a linguagem literária e verdades humanas “universais”, desde as metafísicas às psicológicas. Citá-las ostensivamente, assim como no caso de Dostoiévski, seria pouco proveitoso nessa introdução. Mais proveitoso é nos concentrar nos aspectos que ilustram os parâmetros de análise expostos até aqui. *Dom Casmurro*, um dos cinco romances de “grande categoria” de Machado,

é um bom ponto de partida para apreciar a distância, na verdade o adiantamento, que separava Machado de Assis de seus compatriotas. O livro tem algo de armadilha, com aguda lição crítica — se a armadilha for percebida como tal. Desde o início há incongruências, passos obscuros, ênfases desconcertantes, que vão formando um enigma. A eventual solução, sem ser propriamente difícil, tem custo alto para o espírito conformista, pois deixa mal um dos tipos de elite mais queridos da ideologia brasileira. (SCHWARZ, 2006, p. 9)

Os últimos romances machadianos, não apenas *Dom Casmurro*, representam, por meio da forma literária única, aspectos díspares e complementares da sociedade. Machado é tão significativo, entre outras razões, por fazer de sua obra a articulação estética de aspectos da cultura brasileira e mundial, até então, apartadas da identidade e da consciência dos leitores. Ao jogar a luz “periférica” sobre a cultura ocidental, a prosa machadiana, composta sobre a dissonância entre pontos de vista considerados localistas e universalistas, problematiza e relativiza os próprios parâmetros dessa divisão. Para alguns críticos, essa “estranheza mútua compunha tanto uma incongruência como um acorde necessário e representativo, que formalizava, em ponto pequeno, alienações de proporção histórico-mundial”. Machado fez dessa disparidade um elemento central de sua arte, enquanto seus personagens-narradores eram cultos e versados, íntimos de um sistema cultural estimado. Mas essa representação seria “só metade do quadro”. “A outra metade” estaria nas características do personagem-narrador que coexiste entre os demais, marcados pelo estigma da má-formação local, num “correspondente clima de farsa metafísica” que deixa passar pontos fundamentais da primeira metade estimada. A imagem do narrador (não só Brás Cubas, mas também Bento e o estimadíssimo Conselheiro Aires) muda de figura quando ele é observado em sua vida cotidiana. Suas pedaladas “literário-filosóficas” transformam sua reflexão em modos de ser do

proprietário à brasileira, senhor de escravos, enfronhado em relações de clientela, adepto dos progressos europeus e sócio do condomínio pós-colonial de dominação. A montagem é um tanto imprevista, mas transforma os termos que a integram, fazendo entrar em foco um

tipo social notável, com repercussões de raio também notável e implantação histórica profunda. (SCHWARZ, 2012, p. 253)³

Voltando ao nosso eixo: ao longo do século XX, os dois romances, *O Idiota* e *Dom Casmurro*, foram adaptados para o cinema e para a televisão algumas vezes dentro do recorte histórico que nos interessa. Cada uma dessas versões pode ter maior ou menor proveito para análise crítica, mas todas elas servem de exemplos sobre como realizadores ligados aos circuitos cinematográficos e televisivos nacionais se apropriaram dos objetos estimados do sistema cultural mundial para fundamentar e elaborar suas próprias produções.

Assim, os dois romances originais estão inseridos em um pressuposto sistema global, no qual seus subcircuitos nacionais correspondem a uma articulação, fragmentada ou não, antagônica ou não, entre a dinâmica social local e mundial. Esse ponto de vista crítico, que nos serve de referência para sugerir a existência de sistemas culturais representativos e articulados, “supõe obras e sociedades muito estruturadas, com dinamismo próprio. Trata-se de enxergar uma na outra as lógicas da obra e da sociedade, e de refletir a respeito”. Já os novos processos sócio-históricos do início dos séculos XX e XXI colocam em xeque a possibilidade de aplicação direta dos mesmos critérios para análise das adaptações audiovisuais contemporâneas.

Acontece que vivemos em um momento em que essa ideia de sociedade, como algo circunscrito, com destino próprio, está posta em questão, para não dizer que está em decomposição. Já ninguém pensa que os países da periferia têm uma dialética interna forte – talvez alguns países do centro tenham, talvez nem eles. E no campo das obras, com a entrada maciça do mercado e da mídia na cultura, é voz corrente que a ideia de arte mudou, e é possível que o padrão de exigência do período anterior tenha sido abandonado. Talvez os pressupostos da crítica dialética estejam desaparecendo. (SCHWARZ, 2012, p. 292)

Tentando evitar avaliações generalizantes, podemos apostar em uma comparação que considere as transformações históricas desse sistema mais amplo e difuso de produção cultural, ao mesmo tempo que preserva o sentido dessas transformações em uma perspectiva local. A caracterização de traços inerentes dos processos de resignificação (encontrados nas adaptações, por exemplo) traduzem perspectivas que não se anulam, mas se complementam. Esses processos se dariam a partir das “tradições”, que remontam, na superfície, à literatura do século XIX, e à ideia de uma “cultura” definida em parâmetros normativos nacionais e literários. Nada mais contemporâneo, porém, que essas “tradições”, projetadas décadas adiante, em novos parâmetros mercadológicos de cultura de massa mundial.

³ A nota original de Roberto Schwarz tem como objeto a prosa do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, mas a relevância da sua síntese aqui parafraseada certamente se dá pela extensão que ele faz à obra ficcional madura do escritor.

1.6 Este trabalho não é sobre...

Antes de tentar desenvolver essas questões, é necessário esclarecer sobre o que este trabalho *não é*. Primeiramente, o objetivo do trabalho não é tratar especificamente sobre Machado de Assis ou Dostoiévski, enquanto escritores de romances ou sobre suas respectivas obras. Pelo contrário, a tradição crítica literária sobre os autores precisou ser citada neste trabalho na medida em que ela esclarece questões contextuais de recepção das obras originais, debates e conhecimentos alcançados graças ao trabalho dos críticos, ajudando a estabelecer os limites de interpretação para produtores audiovisuais e espectadores. De modo semelhante, o objetivo deste trabalho também não é tratar sobre a ideia de “adaptação”, pois esse é um conceito complexo, cuja compreensão e definição, tal como a interpretação sobre as obras, pode ser variável para diferentes autores e críticos, países e épocas. Pelo contrário, neste trabalho, a ideia de “adaptação” precisou ser compreendida como um instrumento de análise, parâmetro e gênero utilizado de diversas formas, por produtores e diretores, para a transposição dos enredos e criação de formas audiovisuais.

O trabalho também dispensa a noção de “mundo artístico” do escritor (KRUGLOV, 2016a) como critério para identificação e avaliação das adaptações, mesmo reconhecendo que tal conceito é produtivo na medida que permite identificar parâmetros essencialmente estéticos derivados diretamente da crítica literária e dos romances originais adaptados. Isso evitaria um desvio da análise por meio de interpretações de viés ideológico, sociologizante, filosófico, religioso, político etc. (aliás, nem por isso, menos pertinentes e reveladores). Ancorar a análise das obras a partir do modo como elas se aproximam ou não do “mundo artístico” pressuposto do artista, por melhor fundamentado que seja, ainda seria buscar correspondentes da obra audiovisual em uma interpretação pré-concebida sobre a obra original, e não a partir da obra audiovisual em si. Ainda assim, esse tipo de comparação traz ferramentas de avaliação, entre as quais, consideramos mais produtivas: a busca por equivalentes da linguagem cinematográfica em relação à forma literária original; a “originalidade” da adaptação (em relação ao texto original e às adaptações antecedentes); e como cada contexto histórico-social interpreta seus “clássicos”. (KRUGLOV, 2016a)

1.7 Este trabalho é sobre...

A despeito das intenções iniciais de comparação, esse trabalho também não se revela uma comparação propriamente dita. No fim das contas, os quatro objetos aqui analisados se constituem mais como quatro “coordenadas” de algo muito maior, que permite entrever os *sentidos de*

imaginários literários nacionais dentro da dinâmica do circuito mundial audiovisual. Para isso, esse trabalho analisa e compara quatro produções audiovisuais de contextos culturais, políticos e midiáticos diversos, mas que têm em comum um significativo diálogo com obras literárias fundamentais em seus respectivos contextos nacionais: *O Idiota*, de Dostoiévski, e *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. As produções escolhidas para análise são: os filmes *O Idiota* (1958), de Ivan Píriev; *Capitu* (1968), de Paulo César Saraceni; e as minisséries *O Idiota* (2003), de Vladímir Bortko; e *Capitu* (2008), de Luiz Fernando Carvalho. Com o desenvolvimento da pesquisa, vi a necessidade de destacar algumas informações relativas à imagem cultural associada a cada escritor e a sua obra, assim como descrever algumas coordenadas do desenvolvimento e funcionamento da indústria audiovisual no Brasil e na Rússia. Para isso, foram produzidos mais nove capítulos, que mesmo escritos para serem lidos de forma independente entre si, também são complementares.

Os textos da “Parte I” cumprem uma dupla função. Em primeiro lugar: são extensos panoramas e trazem um recorte de dados históricos específicos, que sugerem uma “jornada” pelos trabalhos esparsos de críticos literários e pelo repertório filmográfico, que, em conjunto, levantam questionamentos comuns sobre a dinâmica cultural das indústrias cinematográficas e televisivas nos dois países, independentemente dos dois romances aqui enfocados. Em segundo lugar: essa primeira parte também traz dados contextuais mínimos (para um leitor não especialista), citam as redes inesgotáveis de significações e sugerem uma dimensão mais precisa do fundo histórico, cultural e social pertinente a cada uma das quatro análises da “Parte II”. Reitero que considero textos independentes que, não necessariamente, precisariam ser lidos em conjunto. A exposição em ordem relativamente cronológica mostra que o caminho do desenvolvimento histórico da leitura cinematográfica da obra de Dostoiévski, por exemplo, é determinado tanto pelo desenvolvimento da cinematografia, quanto pela herança literária acumulada sobre o autor. (KRUGLOV, 2016a) Alguns exemplos priorizados foram aqueles relativos aos dois romances que serviram de base para as adaptações aqui analisadas.

Já a “Parte II” traz as análises que devem responder aos problemas contextuais a partir de um comentário imanente das obras audiovisuais derivadas, assim como destacar as questões comuns e pertinentes entre elas. Por fim, no último texto, desenvolvo comparativamente os temas comuns de cada obra, projetando suas consequências tanto para a interpretação de filmes e minisséries, quanto para compreensão da complexidade dos sistemas de produção cultural e audiovisual.

PARTE I

2. A disputa pela imagem do autor de *O Idiota*

2.1 “Cada época descobre o seu próprio Dostoiévski”

A frase é do especialista em literatura russa e crítico da obra do escritor russo, Vladimir N. Zakhárov, que continua: “Em todo país e cultura ocorre a sua própria atualização do texto de Dostoiévski. Cada um encontra a si mesmo em Dostoiévski”. (ZAKHÁROV, 2015, p. 10) A sugestão da multiplicidade de interpretações sobre o autor de *O Idiota*, tem no mínimo três perspectivas: histórica, nacional-cultural e subjetiva. Cada uma traz em si uma gama extraordinária de possibilidades: desde o espanto admirado das primeiras críticas sobre seu romance de estreia, *Gente Pobre*, até o múltiplo universo das diferentes relações de sentido entre Dostoiévski e os variados campos do conhecimento no século XXI. Do mesmo modo, a difusão cultural do autor se expandiu para muito além de São Petersburgo, colocando Dostoiévski entre os principais escritores do cânone literário mundial. Tocando o intelecto e as paixões humanas de diversas formas, Dostoiévski

é, provavelmente, o escritor mais ideologizado do mundo. Pelo seu nome juram por qualquer motivo; ele é convocado como especialista tanto para reforço de pretensões políticas globais como para resolução de miúdas querelas de vizinhos. Ele é interpretado a bel-prazer partindo, evidentemente, da polifonia de ideias que lhe compete pelo status. (VÓLGUIN, 2008, p. 217-218)

Zakhárov lembra que há cerca de um século, o filósofo Nikolai A. Berdiaev já publicava sobre as múltiplas e contraditórias interpretações em torno de Dostoiévski, na mesma época em que o pensador havia sido preso e expulso da União Soviética. Berdiaev destacou como interpretações novas se colaram à imagem do escritor, ao mesmo tempo que influenciavam diferentes áreas do conhecimento. Diferentes correntes de pensamento se fundamentaram nos romances de Dostoiévski para refletir sobre seus próprios objetos extraliterários em outros lugares e épocas. As conclusões derivadas de cada corrente interpretativa poderiam até ser contraditórias entre si, nem por isso se esgotavam, pelo contrário.

“Para alguns ele foi, antes de tudo, um defensor dos ‘Humilhados e ofendidos’, para outros: ‘um talento cruel’, para outros: um profeta de um novo cristianismo; o criador do Homem do subsolo, para outros ainda ele era acima de tudo um verdadeiro cristão ortodoxo e portavoza da ideia messiânica russa.” Berdiaev enumerou praticamente todos os principais mitos crítico-literários sobre Dostoiévski. Além disso, é possível adicionar mais alguns: o freudiano, o bakhtiniano e o existencial, mas, de resto, é como se nada tivesse mudado ao longo de cem anos. (BERDIÁEV, N. *Mirosozertsánie Dostoiévskogo*. Praga: Editora YMCA Press Ltd. 1923, p. 34 apud ZAKHÁROV, 2015, p. 4)

Zakhárov sugere que, mais do que pelas respostas, a influência de Dostoiévski é determinada pela capacidade de formular questões ontológicas. É justamente na “ausência” de solução racional para os enigmas ligados à essência de toda e cada particularidade que seus romances continuam sendo um modelo para compreender o mundo. Por exemplo, a importância do ponto de vista religioso “cristão” para interpretação de Dostoiévski decorre do fato do escritor trabalhar com uma grande gama de questões de relevância social, psicológica e política, mas por meio de símbolos e imagens próprias do discurso religioso (Cristo, perdão, sacrifício, compaixão etc.). Não apenas isso, pois seus enredos também estão estruturados sob a lógica do campo da doutrina religiosa ortodoxa russa, a qual, por sua vez, evoca outro campo de interpretação: o “nacional”.

No romance [*Crime e Castigo*, por exemplo] não há a exposição da ortodoxia como doutrina, até mesmo a palavra e as derivadas dela estão ausentes nele. O tabu dos conceitos-chaves constitui a natureza discursiva do romance. O escritor preferia não discutir o principal, mas mostrá-lo nos acontecimentos e no caráter das personagens. Ao falar sobre a “ortodoxia” e a “ideologia ortodoxa”, Dostoiévski, é claro, não tinha por objetivo a catequese e nem colocava a si mesmo a tarefa de expor no romance a doutrina cristã. Para ele, a ortodoxia era um modo de viver e a essência da visão popular do mundo. (ZAKHÁROV, 2015, p. 10)

No contexto do artigo, Zakhárov enfatiza a necessidade de considerar especificamente o campo religioso para a interpretação do autor. Por outro lado, o crítico literário também resume o problema enfrentado pela crítica: desconhecer ou ignorar os campos de conhecimento e valores dos sistemas culturais com os quais o escritor dialoga. Uma atitude crítica questionável, mas que não inviabilizou a interpretação do autor, nem pelos seus contemporâneos, nem pelas gerações futuras. Assim, as conclusões trazidas pelos novos intérpretes, com diferentes graus de repercussão, enriqueceram a fortuna crítica, depositando novas camadas de significação ao modo como a sociedade se apropriou da obra do autor de *O Idiota* ao longo da história.

Portanto, nosso objetivo não é sugerir uma interpretação sobre o escritor russo, nem aprofundar nas diferentes vertentes como ele foi interpretado. A ideia é levantar algumas notas contextuais que, mesmo com lacunas, ajudem a identificar a dinâmica dessas interpretações na crítica russa; assim como apontar como elas se refletiram nas representações cinematográficas em torno do escritor e de seus romances.

2.1.1 Um escritor dentro do nacionalismo

Tão importante quanto compreender os aspectos religiosos é compreender que Dostoiévski, junto com a *intelligentsia* russa, debateu e viveu intensa e tragicamente as transformações políticas nacionais do século XIX. No contexto internacional da onda de “nacionalismos modernos” dos

estados europeus, o historiador Benedict Anderson argumenta que o “nacionalismo russo” do XIX foi uma reação essencialmente conservadora, que custou a ser adotada e que assumiu características imperialistas e oficiais. Os Romanov seguiram os Estados Unidos e os estados republicanos europeus, acatando algumas reformas, tais como: a sistematização do ensino da língua e a promoção e invenção de símbolos nacionalistas. Debatendo outras reformas, como o fim do trabalho servil, o estado se “russificou”, promovendo a manutenção do poder dinástico em contraposição às ondas revolucionárias. Na nova etapa da norma “nacionalista” mundial, que passava a regular as relações entre os povos, as antigas dinastias ameaçadas, que não foram colônia mas tinham pretensões de grande potência, tentaram se tornar impérios, tais como Inglaterra, Japão e Rússia. (ANDERSON, 2008, Cap. 5)

Após a invasão napoleônica no início do século XIX, na década de 1830, documentos oficiais já propunham que o Estado Russo assumisse três princípios: Autocracia, Ortodoxia e Nacionalismo. Enquanto os dois primeiros eram difundidos, o tsarismo resistiria ainda ao terceiro (национальность) por cerca de meio século ainda. “Foi apenas sob o reinado de Alexandre III (1881-94) que a russificação se tornou uma política dinástica oficial: muito depois do surgimento do nacionalismo ucraniano, finlandês, letão e outros dentro do império”. (ANDERSON, 2008, 132) A Rússia ampliava suas relações com os países europeus ocidentais, contrastando desníveis de aspectos militares e culturais, de forma que esse problema assumiu uma forma “existencial”, já sob a influência do romantismo literário europeu, quando a identidade russa começou a ser formulada dentro dos padrões nacionalistas. Como lembra a cientista política Olga Malinova,

The prominent position of Russia in the European concert of powers was not perceived by the educated elite as a sufficient matter for pride as long as it was not complemented by the “original” contribution to the culture of humanity. Ironically, many contemporaries of Púchkin, Gógol and Dostoevsky were convinced that Russian literature and “higher culture” in general were an imitation of European models and were lacking genuine “originality” (самобытность). [...] The international status of Russia as a leading power of the Holy Alliance also gave rise to different feelings: while one part of educated Russians were proud of their country as “a bulwark of order”, the other felt ashamed that it performed as “the gendarme of Europe”. (MALINOVA, 2014, p. 294)⁴

4 De acordo com a teoria usada por Malinova, persistiram três “estratégias” discursivas para lidar com essa autoimagem. A primeira, que busca a “mobilidade social”, pressupõe que o “outro” é superior e, portanto, busca integrar-se a esse status superior por meio da assimilação de suas características; a segunda, de “competição social”, busca a mobilização de recursos contra qualquer dimensão de status desfavorável, ou seja, sem buscar a convergência com os padrões valorizados; já a terceira, de “criatividade social”, tende a reavaliar as características negativas do grupo inferior como se elas fossem positivas ou valorizar novos parâmetros de avaliação mais favoráveis. A autora considera que especialmente a primeira e a terceira estratégia, da busca da “mobilidade” e da “criatividade” foram e são especialmente marcantes na história russa. “All three strategies were used by the Russian elites in different periods, but only two of them - social mobility and social creativity - formed consistent models of self-identification, the opposition of which turned to be rather stable. They had taken clear shape in the 1840s, during the debates between the Westernizers and the Slavophiles, and were later developed by the different currents of public thought for several decades in spite of changing context. And even now, the historical terms “Westernizers” and “Slavophiles” are frequently mentioned as a frame of reference in the discussions of contemporary Russian politics”. (MALINOVA, 2014, p. 295)

As mudanças não foram abruptas, mas debatidas ao longo das décadas. Se por um lado, houve correntes de pensamento favoráveis à integração nacional a partir da experiência europeia (Occidentalistas), outros pensadores também defenderam mudanças ideologicamente embasadas em princípios ligados às tradições culturais anteriores (Eslavófilos). Nenhum dos dois agrupamentos eram orgânicos, nem tinham grande coerência interna. Também era “cedo” para qualquer dos dois grupos terem intelectuais afinados oficialmente ao regime tsarista, o que só viria ocorrer no fim do século XIX. A famosa questão entre “occidentalistas” e “eslavófilos” seguiu parâmetros sugeridos pelo filósofo Piotr Ya. Tchaadaiev, que descreveu a Rússia como uma

fantasmagórica, pura descontinuidade, anomia e pulverização, impossível de ser narrada, pois a narrativa pressupõe um objeto e uma sequência, e a Rússia parece estar sempre começando do zero. O ensaio é a culminação de longas matutações da *intelligentsia* russa, na esteira da *débâcle* da insurgência dezembrista e do impasse sobre a impossibilidade de um curso histórico "normal", à europeia, quando as alternativas monárquicas constitucionais ou republicanas pareciam ter se esvaído. Para Tchaadaiev, a despeito das diferenças entre países variados, existe algo chamado “Europa”, com feitiço homogêneo, constituído basicamente pelo pertencimento à tradição clássica, continuado pelo catolicismo romano, maturado na tradição racionalista, cujo embrião fora o silogismo antigo, e gerido pelo bom funcionamento civil calcado nas noções de ordem, direito e justiça. (GOMIDE, 2013, p. 14-16)

Na síntese do historiador Andrzej Walicki, enquanto pensadores associados aos occidentalistas tendiam a adotar a ideia de “progresso universal”, interpretando o desenvolvimento “liberal-progressista” da cultura nacional como molde de algum conteúdo a ser compartilhado por toda a humanidade, as concepções difundidas entre escritores associados aos eslavófilos defendiam a ideia do desenvolvimento “espontâneo” baseado nos princípios “naturais” da sociedade, ou seja, por meio de elementos que ficaram associados a uma “utopia conservadora”. (apud MALINOVA, 2014) A partir dessa “assombrosa criação poético-ideológica”, cujos argumentos faziam parte do debate dos anos 1820-1830, agrupamentos antagônicos se apropriaram igualmente do problema. Um deles se constituiu em uma corrente idealista conservadora do pensamento russo, que nas décadas de 1840-1850, influenciou consideravelmente parte da *intelligentsia* literária. O pensamento eslavófilo se caracterizou como uma “utopia” conservadora e “dissidente”, cuja organicidade era praticamente anárquica e ortodoxa. Um dos seus conceitos-chave era o “*sobornost*” (соборность), termo que não tem análogos em outras línguas e pode ser traduzido, algo como, “espírito de conciliação”. Trata-se de um conceito da filosofia religiosa russa que remete à ideia de unidade espiritual livre, tanto na vida da igreja quanto na comunidade secular. Como observa o professor de literatura e cultura russa Bruno B. Gomide, Dostoiévski foi um dos escritores mais profundamente influenciados pelos aspectos eslavófilos, idealistas e conservadores,

mas não formalmente alinhados com doutrinas oficiais do Estado ou da Igreja. (GOMIDE, 2013, p. 17-18)

Em uma das manifestações mais conhecidas ligadas a esse debate, em 1880, Dostoiévski faz seu famoso discurso em homenagem ao escritor Aleksandr S. Púchkin. O poeta, símbolo nacional, estava tão entranhado na cultura russa que, para Nikolai V. Gógol, só os próprios russos eram capazes de compreendê-lo. (GOMIDE, 2013, p. 62) Na inauguração da estátua de Púchkin, Dostoiévski falou ao público sobre as três fases como o talento do poeta teria se desenvolvido. Primeiro, Dostoiévski fala do “homem fantástico e impaciente”, do poema *Os Ciganos*, que sofre, mas anseia em ser salvo pela intervenção de “fenômenos externos”. O personagem puchkiniano jamais compreenderia que a verdade deveria ser buscada dentro de si mesmo, não em “em outras terras, na Europa, por exemplo”. (GOMIDE, 2013, p. 408-409) Em segundo lugar, outro personagem, Evguiêni Oniéguin também sofre, pois “no coração de sua terra natal, ele certamente não está em seu lugar, não está em casa”. Segundo Dostoiévski, Oniéguin é um visitante em seu próprio país e sua contraposição é a figura de Tatiana, heroína positiva e verdadeira consciência do romance em versos:

Ela não se corrompeu, pelo contrário, a vida suntuosa de São Petersburgo a deixou oprimida, abalada, sofrida; ela odeia sua posição de dama da sociedade, e quem a julga de forma diferente não entende o que Púchkin queria dizer. Então ela diz para Oniéguin, firme: “Mas fui entregue a outro / E para sempre lhe serei fiel”. Expressiu isso justamente como uma mulher russa, esta é a sua apoteose. Ela exprime a verdade do poema. (GOMIDE, 2013, p. 413-414)

Ainda de acordo com Dostoiévski, Oniéguin não estava pronto para amar Tatiana, pois ele ainda amava uma fantasia e, no fim das contas, mesmo diante dessa verdade, foi incapaz de fazer algo a respeito, pois “ele mesmo é uma fantasia”. Em terceiro lugar, Púchkin só teria finalmente alcançado a expressão universal em suas obras posteriores pela profundidade como “profeticamente” expressou a nacionalidade russa. Ao fazê-lo, deu o passo artístico definitivo. “Não se trata apenas da poesia, nem de arte literária: se não tivesse havido Púchkin, talvez, não se teria definido com uma força tão inabalável... a fé em nossa independência russa,... a fé na futura posição autônoma entre a família de povos europeus”. (apud GOMIDE, 2013, p. 416) No turbilhão retórico de Dostoiévski, a passagem da literatura para a sociedade é intermediada por uma abrangente esperança e compaixão, corporificada na fé do povo russo. Tudo se liga e se complementa: talento literário, povo, religião e missão de conciliação universal. Dostoiévski defende estar expressos nos versos de poemas como *O Cavaleiro Pobre - Жил на свете рыцарь бедный* (1829), as imagens poéticas de outros povos, alcançadas graças à “universalidade” de Púchkin. Por extensão, a vocação do homem russo seria justamente a reunificação de todas as raças

da “grande espécie ariana” em torno da Lei do Evangelho de Cristo. (GOMIDE, 2013, p. 421-423) Não se trataria mais de economia, nem de guerras, nem de ciências, mas do inexorável caminho à “irmandade dos homens”...

Se nosso pensamento for uma fantasia, pelo menos Púchkin oferece um fundamento para essa fantasia... Púchkin morreu em pleno desenvolvimento de suas forças e incontestavelmente levou consigo para a sepultura um grande mistério. E então aqui estamos nós, sem ele, decifrando esse mistério. (GOMIDE, 2013, p. 423)

Sob outra perspectiva, é impossível ignorar que a retórica de Dostoiévski sobre o caráter messiânico da cultura russa sobre as demais culturas nacionais ecoa as mudanças do fim do século XIX. Em primeiro lugar, a aproximação que Dostoiévski propõe entre o tsar e o povo é algo que não existia no poeta homenageado. “Dostoiévski... por princípio, não queria separar o tsar do povo, considerando que idealmente, o primeiro deve ser a encarnação do espírito popular”. (VÓLGUIN, 2008; BERNARDINI, 2015) Em segundo lugar, Dostoiévski introduz uma perspectiva historicamente utópica quanto à missão universal e evangélica da Rússia e a liga a uma visão nacionalista conservadora, algo também questionável em Púchkin. (BERNARDINI, 2015)

Sobre o contexto da época, é necessário entender a tensão em que a sociedade russa se encontrava, com uma polarização ideológica intensa e violenta. O discurso de Dostoiévski ressignifica a imagem do poeta, se valendo dela para valorizar aspectos religiosos e políticos contemporâneos, assim como para projetar a imagem de si mesmo como herdeiro literário do poeta.

Púchkin era tido como uma figura de consenso, um cessar-fogo capaz de deter as contradições políticas nacionais. Dostoiévski percebeu a expectativa altissonante em torno do nome do poeta e aproveitou a oportunidade para arrematar a sua consagração pessoal... Ao lançar o nome do poeta messianicamente na arena universal como uma síntese de todas as contradições - entre Rússia e Ocidente, eslavófilos e ocidentalistas, povo e *intelligentsia*, prosa e poesia -, obteve um efeito prático imediato no microcosmo à mão... Nas palavras do próprio Dostoiévski, citando matreiramente o eslavófilo Ivan S. Aksákov, “os ocidentalistas e os eslavófilos não terão nada para discutir, pois de agora em diante tudo foi esclarecido”. A narração do seu sucesso no púlpito pode ser lida quase como uma cena da ficção do autor de *O Idiota*, porém desembocando em um momento de consagração, não de escândalo. (GOMIDE, 2013, p. 405)

O episódio também corresponde à culminação do reconhecimento de Dostoiévski, em vida, como espécie de “arquétipo nacional” que, mais que o próprio Púchkin, se consolidaria ao lado de outros clássicos mundiais (em uma perspectiva não-russa). A Rússia, assim como a religião ortodoxa, foram reconhecidas como a “ideia fixa” do escritor. (VÓLGUIN, 2008, p. 229) O reconhecimento dessa ideia fixada em “solo russo” parece ser um dos pontos consensuais na interpretação de Dostoiévski. O problema começa quando comentadores divergem, sem “denominador ideológico comum”, na disputa pelo viés sociológico, psicológico, filosófico,

religioso e estético, em torno do significado da imagem dessa “Ideia Russa”. (BERNARDINI, 2008, p. 304)

2.1.2 Acúmulo crítico irregular

Alguns críticos que ressaltaram o aspecto “nacional” do escritor também consideraram, para além da obra ficcional, outros escritos que explicitam sua perspectiva nacionalista. Por exemplo, a “nota indispensável” escrita por Dostoiévski nos rascunhos para o romance *O Idiota*, na qual o escritor enfatiza como a Rússia precisaria exercer, aos poucos, os efeitos nas intuições do protagonista recentemente vindo de volta do estrangeiro. (DOSTOIEVSKI, 2017, p. 188, 193)

Considerar escritos paraliterários é algo arriscado, pois foge à crítica estrita sobre os romances, porém, é necessário, primeiro, devido à nossa perspectiva comparada sobre adaptações e os campos culturais que englobam vários sentidos dos romances e do escritor. Conseqüentemente, é necessário levar em conta os elementos que já foram mobilizados pela crítica. Se, por um lado, as relações “arbitrárias” entre biografia e obra são um risco para interpretação, ao mesmo tempo, a direção desse “arbítrio” revela tensões e disputas das vertentes críticas pela interpretação mais “correta” do autor. Por exemplo, baseados em informações colhidas em documentos da época, diferentes correntes defendem, relativizam, ou simplesmente ignoram as opiniões consideradas “indefensáveis” de Dostoiévski aos olhos de seus contemporâneos e das gerações posteriores. Entre as coleções de “polêmicas”, críticos contemporâneos lembraram que Dostoiévski chegou a defender que a “servidão na Rússia não seria algo imoral”, ou que chegou a “profetizar” a tomada de Constantinopla pelo império russo. (MIKHAILÓVSKI, 2013, p. 461) Haveria ainda outros aspectos controversos também, como o antissemitismo espalhado ao longo da obra do autor.

Como regra, críticos destacaram possíveis elos entre biografia, leituras de notícias dos jornais e as obras. O enredo de *O Idiota*, escrito durante a época em que Dostoiévski estava no exterior, é repleto dessas coincidências: a condenação à morte comutada no último instante; a vista de pinturas como *O Cristo Morto*, de Hans Holbein; diversas formas de problemas financeiros; ou mesmo as opiniões sobre a paisagem e o clima da Europa e da Rússia. (DOSTOIEVSKI, 2017, p. 2-3) Nos rascunhos do livro, também há registros de outros elementos biográficos que não chegaram a entrar na versão final do romance: como o episódio da filha morta na época de escrita da obra. (DOSTOIEVSKI, 2017, p. 129)

Outro fator que ajuda a compreender os entraves da crítica sobre Dostoiévski é a influência tardia e irregular da imagem do escritor na crítica ocidental. Apesar de já ser reconhecido, o autor não chegou a estabelecer diálogo significativo com seus contemporâneos nos demais países

européus. Esse “diálogo” ganharia força entre os críticos no último decênio do século XIX e se estenderia pelas primeiras décadas do século XX. (TOLMATCHOV, 2008, p. 234) Mesmo assim, a recepção de Dostoiévski despertou no público estrangeiro uma atenção para seu lado “polemista”, o que abriu espaço para interpretações filosóficas, religiosas, morais etc. Para parte da crítica russa e soviética, esse foi justamente o aspecto mais problemático das leituras sobre o autor fora do país, levadas adiante polemizando em diálogo com diferentes campos do conhecimento, sobretudo, das chamadas ciências modernas. (ENGELGARDT, 1924, p. 274-275)

Segundo o filólogo Eric Auerbach, o “realismo russo”, como um todo, estava ligado a uma perspectiva “cristã”, cuja imagem correspondia a uma alternativa ideológica à “grande burguesia” esclarecida, ou seja, tratava-se de uma possibilidade diversa para a modernidade ocidental. Escritores russos, entre eles Dostoiévski, levaram para o ocidente uma multiplicidade de aristocratas, fortunas, funcionários, clérigos, pequenos burgueses e camponeses, mas sobressaindo o aspecto da mentalidade “patriarcal” que regia aquela sociedade desconhecida. Auerbach cita como exemplo o personagem de *O Idiota*, Parfen S. Rogójin: comerciante enriquecido por meio de herança sem trazer a mínima relação com uma burguesia “esclarecida”, o que aponta a existência de uma lógica social capaz de abarcar os mais diversos “revolucionários”, mas todos compreendidos dentro de padrões cristão-patriarcais, dos quais não conseguiam se livrar, a não ser com “torturada violência”. Os russos teriam conservado para si uma “imediatez das vivências” e a “amplitude da oscilação pendular” das essências, “como já era difícil encontrar na civilização ocidental no século XIX”. (AUERBACH, 2015, p. 467-468)

A confrontação russa com a cultura europeia durante o século XIX não foi importante apenas para a Rússia. Por mais confusa e diletante que apareça frequentemente, por mais agravada que esteja de informação insuficiente, falsa perspectiva, preconceito e paixão, ela não deixava de possuir um instinto extremamente seguro para detectar aquilo que, na Europa, estava quebradiço e sujeito a crises. Também neste sentido, a influência de Tolstói e, ainda mais, a de Dostoiévski, foram muito grandes na Europa, e se durante o decênio que precedeu a Primeira Guerra Mundial se aguçou em muitos domínios, inclusive no da literatura realista, a crise moral, e se algo assim como um pressentimento da catástrofe iminente se fez sentir, a influência dos realistas russos contribuiu essencialmente para tanto. (AUERBACH, 2015, p. 470)

2.1.3 Crítica dos contemporâneos

Tais ressalvas sobre o uso da biografia e sobre a crítica ocidental decorrem da influência (confluência ou oposição) que esses aspectos tiveram sobre a crítica russa e soviética, principalmente pelo fato de haver muitos pensadores russos, ao longo do século XX, que escreveram em condição de exílio ou censura, e que circularam primeiramente no ocidente. Por outro lado, voltando à Rússia do XIX: o pensamento crítico nacional foi o palco da disputa pela

imagem de Dostoiévski ao longo de décadas por diferentes correntes. A ideia de “nação”, central em Dostoiévski, foi um dos poucos pontos de convergências para esses sistemas de valores, muitas vezes antagônicos.

Em meio a ocidentalistas, eslavófilos, marxistas, simbolistas, populistas e estetas, as fraturas se formam no mesmo ritmo que as afinidades e confluências insuspeitadas: os “estetas” literários clamam pelo papel da moralidade e da serventia da arte, os “radicais” utilitários têm brilhantes insights literários, os populistas, adeptos da revolução e da ação direta, reelaboram aspectos comunais eslavófilos, e estes, conservadores politicamente, exibem componentes anarquizantes que os colocam em choque com as autoridades. Para além do céu e do inferno das dicotomias proverbialmente russas, surgem terceiras vias, posições moderadas, que desempenham um papel maior na vida russa do que habitualmente se supõe. Em comum a todas essas vertentes, figura a reflexão dramática sobre a identidade nacional, preocupação onipresente no século XIX, mas que no caso russo ganhou contornos paradigmáticos. Os russos não foram os únicos a pensar questões de identidade nacional, mas deram a essas questões... um caráter vital e uma intensidade particular. Movidos pela exigência, típica do século, na Europa e em suas periferias, de se construir grandes narrativas legitimadoras sobre a nacionalidade, o ensaísmo russo desejava encontrar uma substância estável chamada “Rússia”. Na falta dela, mapeava uma proliferação vertiginosa de temporalidades, espaços, fronteiras, vozes e tradições - um conjunto de “Rússias”. (GOMIDE, 2013, p. 8-9)

Diferentes críticos da obra de Dostoiévski compartilharam pressupostos e estabeleceram diálogo durante muitas décadas, convergindo ou divergindo em diferentes graus e abordagens. Não se trataram de “escolas” ou linhas interpretativas organizadas, mas adotaremos o termo “vertentes” para nos referir a elas. E Dostoiévski conviveu intensamente com a primeira delas desde o princípio da carreira.

Um dos primeiros e mais determinantes comentadores foi Vissarion G. Bielínski, “esteio da crítica literária na Rússia” e crítico que “cunhou o mais influente modelo de relação entre literatura e nacionalidade”. (GOMIDE, 2013, p. 18) Bielínski reconheceu e celebrou, no calor da primeira hora, o talento do autor que estreou com *Gente Pobre*, principalmente por causa da representação do sofrimento do “sujeito simples” diante da injustiça social. O jovem estreante chegou a ser comparado com o já consagrado Gógol, principal referência da prosa na época. Porém, a partir do segundo romance, *O Duplo*, os primeiros elogios a Dostoiévski se converteram em seu oposto. Bielínski criticou as “incompreensíveis” mulheres merecedoras de piedade e os excêntricos Goliádkins e o distante ponto de vista da matéria “social” esperada. Algumas novelas posteriores, como *Senhoria*, foram descritas como “exibição” e “obscuridade”, “fruto da ‘fantasia mirabolante’ do autor”. (SEDURO, 1969, p. 3-10; BIANCHI, 2006, p. 124)

Outro crítico com ênfase social, Nikolai A. Dobroliubov, foi um ocidentalista radical que deu pouca importância para uma leitura estética de Dostoiévski. Pelo contrário, concentrou-se nos aspectos sociais que ajudavam a “explicar” o caráter manso, amargurado e orgulhoso dos protagonistas dos romances. (SEDURO, 1969, p. 13-21) Bielínski e Dobroliubov faleceram antes de

Dostoiévski alçar voos literários maiores e não puderam ler os últimos grandes romances. De todo modo, a obra dos dois críticos se tornaram duas das principais referências de literatos soviéticos e marxistas a partir dos anos 1920, marcando o modo como gerações futuras leram Dostoiévski.

Pode-se dizer que essa primeira vertente se consolida com Nikolai K. Mikhailóvski, que associou o já então famoso escritor à imagem de um gênio, mas dotado do famigerado “talento cruel”. O crítico apontou para certa “parcialidade doentia” de Dostoiévski, uma “disjunção formal fruto de desarranjo mental, incompatível com vida cultural saudável de uma nação do futuro, a ser politicamente redimida”. (GOMIDE, 2013, p. 22-23) Mikhailóvski classificou o escritor como um “baluarte das relíquias oficiais do governo ortodoxo... com elementos místico-populares”, e repudiou “essa bobagem sobre o papel de Dostoiévski como profeta e guia espiritual da nação russa. Vale a pena assinalar esse disparate, mas não vale a pena investir em uma refutação detalhada”. (MIKHAILOVSKI, 2013, p. 429-430) Mikhailóvski também acompanha Dobroliubov, sobre o modo como Dostoiévski dá voz aos excluídos, porém, reconhece uma “inversão final” diferente, quando a “mansidão” e o “sofrimento” tomavam o lugar da possibilidade de revolta... Mikhailóvski enxerga certa “hipertrofia” da crueldade sádica nos destinos dos personagens. Aquilo que Dobroliubov chamava de “loucura”, Mikhailóvski chama de “arbitrariedade” do autor.

Ao tentar explicar a força literária das mais famosas cenas dramáticas, o crítico usa uma imagem bem eloquente para descrever o que chama de fraco “senso de proporção”: uma incapacidade de equilibrar os arroubos de infelicidades e ofensas, que eclodem em meio a outras cenas arrastadas de “benevolência”. Nas palavras de Mikhailóvski, a arte de Dostoiévski seria como um “açougueiro em um matadouro”, único local onde ele “pode satisfazer suas propensões cruéis e ao mesmo tempo fazer algo útil”. (MIKHAILOVSKI, 2013, p. 494-495)

Já uma segunda vertente da crítica teria entre seus precursores representantes da nova geração eslavófila, que realizaram uma leitura mais pautada pelo aspecto simbólico e religioso. Vladimir S. Soloviov, o principal deles, também publicou próximo ao auge e morte do escritor. É de Soloviov a imagem de Dostoiévski como um “amálgama consensual, símbolo das contradições e dos alcances espirituais da Rússia”. (GOMIDE, 2013, p. 22) Para o filósofo, todas as diferentes manifestações artísticas, desde as mais cruéis às mais sublimes, deveriam ter a religião como fundamento e justificativa, e por isso o caráter utópico positivo de Dostoiévski não estaria na reflexão sobre o passado, ou na denúncia social do presente, mas em sua visão profética, pautada por valores espirituais eternos. O “ideal religioso positivo” de Dostoiévski seria o ponto de convergência e correspondência entre as esferas estéticas, filosóficas e espirituais. Para Soloviov, em Dostoiévski, os papéis de Artista, Pensador e Religioso não teriam fronteiras essenciais entre si. A localização do ideal também não poderia ser “externo”, pois isso não traria possibilidade de mudanças para o

mundo “interno” das pessoas. O ideal do artista encontraria na “Igreja” sua manifestação concreta no mundo, pois seria a Igreja Ortodoxa Russa a única entidade intermediadora entre as subjetividades criadas por Dostoiévski e o espírito nacional que uniria o povo. (SOLOVIOV, 2013)

2.1.4 Do Espólio à Revolução

Foram quase quatro décadas entre a morte de Dostoiévski e a Revolução de 1917, período no qual se aprofundaram os movimentos populistas revolucionários, no campo político, e tendências simbolistas e vanguardistas, no artístico. Após 1880 não houve linha predominante da interpretação sobre Dostoiévski, nem entre “populistas”, modernos, simbolistas ou pelo viés religioso. Em compensação, Dostoiévski atingiu um dos seus primeiros auges de popularidade e se tornou não apenas referência para disputas intelectuais e ideológicas, mas um “acervo” de imagens para artistas e pensadores já na virada dos séculos XIX-XX.

Mais próximo da vertente de Soloviov, o escritor Dmitri S. Merejkovski foi um dos críticos que exaltou as belezas “santas”, femininas e infantis dos romances de Dostoiévski, assim como sua tensão narrativa, que opunha Bem e Mal, Deus e Diabo, luz e trevas... Merejkovski encarou e expôs as contradições das bases religiosas do ficcionista e do publicista, comparando romances e artigos. Apesar da ambiguidade dos argumentos, o artista teria pressentido o rompimento social e político latentes na Rússia e, por isso, o escritor teria optado defender a imagem de um “Estado Forte” e conservador. Merejkovski trata as contradições do escritor em argumentos categóricos, que vão além dos campos sociais e psicológicos para se justificarem. Seria apenas por meio do caráter “místico” da imagem de Cristo, que as contradições da obra poderiam ser integradas, pois Dostoiévski seria o “grande poeta do amor evangélico”. (SEDURO, 1969, p. 39-46) Merejkovski foi um dos primeiros que notou a imagem do príncipe Míchkin como expressão de um “cristianismo ascético”, imperfeito e vulnerável. Assim, a epilepsia e a inadequação do personagem para a vida prática dão a ele um sentido superior, pois são nesses “momentos de harmonia eterna” que a imagem de Míchkin seria iluminada com “o brilho da beleza e santidade sobrenaturais”. Merejkovski não nega as contradições do príncipe, pelo contrário, vê nesse desequilíbrio entre os mundos ideal e pragmático a razão de sua tragédia. (MEREJKOVSKI, 2000, p. 157)

Mais influente, o trabalho do filósofo Nikolai A. Berdiaev, expulso da URSS em 1922, foi influenciado pelas posições estéticas de Dostoiévski, apesar de nunca tê-las sistematizado. (GOMIDE, 2013, p. 21) Não por acaso, uma de suas preocupações centrais foi a debatida “Ideia Russa”: em 1888, Vladímir Soloviov foi o primeiro a publicar sobre o tema, primeiramente, em Paris, e depois, em russo, em Moscou em 1911. O tema se tornaria desde então, um dos pontos de

discussão mais promissoras do pensamento russo, não apenas para tratar de Dostoiévski, mas para debater a cultura nacional. Na opinião de muitos críticos, a “Ideia Russa” havia se tornado, assim como para Soloviov, a “questão de fato a mais importante de todas para um russo, e fora da Rússia ela não pode parecer destituída de interesse para qualquer pessoa que pense seriamente. Refiro-me à questão do significado da existência da Rússia na história mundial”. (SOLOVIOV, B. “Русская идея”. Соч. : в 2 т. М. : Правда, 1989, p. 219. apud GORELOV, 2017, p. 54)

Avançando no tempo, em 1946, Berdiaev publicou seu primeiro livro, com este mesmo título (novamente, em Paris). Na obra, o filósofo observa que Soloviov associou a ideia ao cristianismo ortodoxo, à experiência individual do povo e ao modelo do sacrifício de Cristo; mas que teria confundido virtudes religiosas com nacionais, e o Estado tsarista passaria a ser visto como o meio possível para religião milenar se perpetuar. Nessa interpretação, a expansão da fé teria se confundido com a expansão territorial. Para Berdiaev, a compreensão sobre a “Ideia Russa” já teria sofrido uma série de mudanças ao longo da história: primeiramente, por meio das reformas petrinhas, se desenvolvendo naquilo que viria a ser expresso pelo conflito entre eslavófilos e ocidentalistas. De difícil explicação, ela seria abstrata a tal ponto que teria se emancipado das formas ligadas à própria Igreja Ortodoxa e se radicalizado, se difundido entre a população, tanto entre referências cristãs quanto entre ateístas. (GORELOV, 2017, p. 57) O argumento de Berdiaev levanta uma imagem abstrata, cuja manifestação, em elementos contraditórios da sociedade, corresponderia a seu caráter globalizante que poderia ser adotado, inclusive, por pensadores de diferentes ideologias. Para Dostoiévski, por exemplo, Berdiaev considera que o “ateísmo russo teria nascido da compaixão, da impossibilidade de suportar o mal do mundo, o mal da história e da civilização”. (BERDIAEV, 2008, p. 121; 1948, p. 88)

Outra perspectiva destacada na obra de Berdiaev, e também fundamentada nas contradições do autor é a do “antropocentrismo cristão” (não reconhecido pela Igreja Ortodoxa). Segundo Berdiaev, protagonistas positivos, como o príncipe Liev N. Míchkin e Aliocha F. Karamazov, transbordariam para os outros personagens toda sua “iluminação”. Assim, a beleza das narrativas poderia estar tanto no pólo divino, quanto no pólo demoníaco, pois “toda a trágica dialética sobre o homem é resolvida pela imagem de Cristo”. Sob essa imagem cristã, a Liberdade se mostraria o objetivo último, mesmo que os personagens passassem pelo sofrimento, sacrifícios, humilhações e resiliência. (BERDIAEV, 1998, p. 156-165)

De volta às primeiras décadas do século XX, a imagem místico-religiosa do escritor havia sido paulatinamente deixada de lado. O simbolista que se aproximou mais fortemente dessa vertente, com uma série de ressalvas, foi o poeta e crítico Viatcheslav I. Ivanov, sem ressaltar os traços religiosos do autor, mas ligando-o à tradição popular. (BOGDANOWA, 2012) É uma das

contribuições mais influente de Ivanov foi a ideia do “Romance-Tragédia”. Segundo o crítico, a forma romanesca do autor se aproximaria da “tragédia”, pois, ao contrário da “épica”, onde predomina a fábula, Dostoiévski formava pequenos encadeamentos de arcos narrativos em que o processo psicológico maior apareceria a partir de múltiplos choques encadeados. O caráter dramático mais forte dos romances seria ressaltado pela imagem de comprometimento do autor, expondo o difícil processo de produção de significados na superfície do texto, sem aparentar qualquer controle, mas levando suas bases às últimas consequências. Tal como as tragédias clássicas, o “Romance-Tragédia” de Dostoiévski suporia, em vez de um mero “talento cruel”, a possibilidade da catarse purificadora. Porém, para Ivanov, não se trata de uma “purificação”, tal como santificação e tranquilidade subjetiva da experiência mística. Os romances do escritor russo traduziriam a representação trágica articulada em pelo menos três níveis: um primeiro, seria o do pragmatismo do enredo, sua teia de acontecimentos que, aos poucos, vai se tornando indissociável da ação trágica; em segundo lugar, o nível psicológico, que desenvolve os estados de consciência, das experiências subjetivas acumuladas, e cuja excitação pode levar ao impulso decisivo da ação trágica; por fim, haveria um último nível metafísico, carregado com a reverberação dos outros dois planos e que seria o local de disputa entre o Bem e do Mal pelo coração das pessoas.

Como exemplo, Ivanov cita a trajetória do protagonista de *O Idiota*. Míchkin estaria “preso” a um plano superior idealizado. O príncipe seria incapaz de compreender a experiência vivida no meio de comerciantes, funcionários e famílias da sociedade petersburguense e acaba fracassando em todos os aspectos nesse plano “terreno”. De acordo com Ivanov, o único romance em que o aspecto “trágico” atingiu sua forma plena foi na especulação metafísica trazida por *Irmãos Karamazov*: nos desfecho do último livro de Dostoiévski, é Ivan quem tem a consciência mais sofrida e que adoece de culpa pela responsabilidade na morte do pai, enquanto a justiça dos homens condena Mikhail, por um crime, na verdade, executado por Smerdiakov. (IVANOV, 1987)

Dessa forma, vemos que os pontos em comum entre Merejkovski, Ivanov e Berdiaev sugerem a influência de pressupostos que os aproximam, até certo ponto, da “vertente” crítica de Soloviov. Agora, para além da literatura, no campo político, a Rússia se renovava no início do XX com partidos políticos, parlamento, censura mais liberal e outras mudanças consideradas “modernizadoras”. A disputa pela identidade nacional, nos termos passados, havia sido ofuscada por problemas mais urgentes, como a representação política dos “outros”, internos ao país, isto é, de grupos étnicos minoritários do império, que passaram a desempenhar um papel muito mais significativo na construção discursiva da identidade nacional, em especial no contexto que antecedeu a Primeira Guerra. Assim, a cientista política Olga Malinova considera que as manifestações “neoeslavófilas” do início do século XX, de pensadores como Viatcheslav I. Ivanov,

se revelavam mais exercícios intelectuais conduzidos individualmente do que doutrinas propriamente coesas. Cada qual à sua maneira, intelectuais ligados à primeira “vertente” místico-religiosa teriam contribuído com a ideia de que a Rússia poderia colaborar com o desenvolvimento europeu, mas sem descartar a própria identidade. Os termos sobre a discussão nacional, na qual Dostoiévski continuava sendo referenciado, passaram a ser vistos não mais como uma contraposição completa em relação à Europa, mas como o país fazendo parte mais efetiva do continente.

The convergence with the West was claimed not as a result of an assimilation of the elements of “the other's” identity, but because of its reinterpretation in the context of the war that “opened” “the true face of Europe” (a kind of inversed social mobility). This made urgent the Slavophile messianic idea of Orthodox Russia as a facilitator of the spiritual “revival” of Europe. [...] Remarkably, the neo-Slavophiles and their critics agreed on two principle things: first, that finally Russia was entering Europe as its organic integral part, and second that both “Westernism” with its “immature and dreamy attitude towards the West” and “Slavophilism” with its tendency of “isolation in Eastern complacency” had become irrelevant (apud MALINOVA, 2014)

Já na vertente literária “oposta”, de Belinski e Mikhailóvski, críticos russos e soviéticos tiveram que lidar com a contradição entre a “genialidade” do escritor nacional e os aspectos difíceis de serem sustentados pela crítica marxista.

A ortodoxia soviética nunca soube bem o que fazer com Dostoiévski. Ele não podia ser simplesmente riscado do mapa, pois já assumira uma posição simbólica que ia muito além dos textos publicados. Por outro lado, era claramente um elemento incômodo dentro da perspectiva “clássica”, em que se enquadravam mais confortavelmente nomes como o de Tolstói. A solução foi morder e assoprar, mantendo-o no tenso equilíbrio entre genialidade e doença, talento e crueldade, previsto por Mikhailóvski... (GOMIDE, 2013, p. 425-426)

Já os argumentos de pensadores do passado, como Nikolai A. Dobroliubov e Dmitri I. Píssarev, foram os mais influentes sobre personalidades de estatura política, como de Lênin e Maksim Górkí. Especificamente no tema “Dostoiévski”, essa vertente estava relativamente alinhada com Nikolai K. Mikhailóvski, que também se destacou como um dos teóricos populistas (народники), que nas décadas de 1860 e 1870 se envolveram na agitação revolucionária contra o tsarismo. Ao promoverem a “ida ao povo”, em favor de um socialismo agrário, os populistas tiveram grande influência ideológica sobre os participantes diretos da Revolução Russa. (SEDURO, 1969, p. 13-39) Um dos escritores mais influentes do início do século XX, Górkí, criticou o caráter “asiático” e “conservador” de Dostoiévski, no período revolucionário de 1905 e, o modo como Mikhailóvski, reconheceu seu “talento “cruel”, mas o associou a uma manifestação do sofrimento secular do povo russo. (SEDURO, 1969, p. 84) Em seus dois artigos mais lembrados sobre Dostoiévski, sobre a adaptação teatral de *Os Demônios*, Górkí criticou a “onda” de encenações do

célebre escritor e questionou a utilidade da representação cênica dos eventos e das pessoas descritos no famigerado romance: eles seriam úteis aos interesses da pedagogia social revolucionária? Nos artigos, Górkí batiza as inconsistências dos sentimentos, o desequilíbrio mental e o sofrimento dos personagens de “karamazovismo” (карамазовщина), uma característica prejudicial à “consciência cívica” contemporânea que ressaltaria as “morbidades da psicologia nacional”. (GÓRKI, 1913a, 1913b) Segundo Górkí, não haveria bons exemplos entre os personagens, pois quase todos seriam variantes dos vícios do patriarca Karamazov. Nem os personagens “positivos”, como o príncipe Míchkin ou Aliocha, escapariam dessa classificação, pois eles corresponderiam ao outro lado da moeda: o oposto de um patriarca karamazoviano seria o masoquismo dos oprimidos, intimidados a desfrutar “orgulhosamente” a própria injustiça sofrida. (SEDURO, 1969, p. 83-93)

Dostoiévski viu apenas essas características e, querendo retratar algo diferente, ele nos mostrou *O Idiota* ou Aliocha Karamazov, transformando sadismo em masoquismo, Karamazismo em Karataevismo.⁵ Platon Karataev, como Fiodor Karamazov, são pessoas vivas que vivem ao nosso redor até hoje; mas é possível existir um povo dividido em anarquistas voluptuosos e fatalistas quase mortos? [...] Por que, então, estão tentando deter a atenção da sociedade justamente nesses dolorosos fenômenos de nossa psique nacional, em suas deformidades? Eles precisam ser superados, eles precisam ser tratados, é preciso criar um ambiente saudável em que essas doenças não ocorram. (GÓRKI, 1913a)

Já na década de 1920, outro crítico, Boris M. Engelgardt, trouxe para a crítica dostoiévskiana a imagem do “Romance Ideológico”. De acordo com o filólogo e tradutor - um pouco deslocado entre as duas vertentes crítica -, os heróis do escritor eram personificações das “ideias” em si, no sentido de um princípio de orientação ideológica do personagem em relação ao mundo. Por exemplo, tal como a ideia “Napoleão” seria essencial para interpretar o destino do protagonista de *Crime e Castigo*, a ideia “Rothschild” seria igualmente pressuposta para leitura de *O Adolescente*. Tais ideias poderiam igualmente estar ligadas a uma situação social típica ou a uma classe social, ou geração, tal como os niilistas em *Os Demônios*. Segundo Engelgardt, Dostoiévski permitiu generalizações artísticas grandiosas de ideias históricas, “capitalistas”, cristãs, comunistas e burguesas. O mais importante é a dinâmica interna dessas imagens ficcionais (debates, polêmicas e “conclaves” dramáticos entre os personagens), que ocorreria em todos os níveis da realidade representada artisticamente. (ENGELGARDT, 1924) Assim, o escritor se rendia à realidade, representando-a num plano especial, pois em um “olhar superficial pode facilmente ser considerado pura fantasia”, apenas “imagem da realidade latente”. (apud KRUGLOV, 2016)

De volta à vertente crítica mais próxima da política cultural do partido, o bolchevique Anatoli V. Lunatchárski se tornava cada vez menos tolerado pela crítica, por admitir o contraditório na

⁵ Expressão baseada no sobrenome do soldado Platon Karataev, personagem de *Guerra e Paz*. Karataev é um camponês cuja humildade e “não resistência ao mal” exprimia a bondade do campesinato russo. A expressão, porém, é usada por Górkí em sentido negativo, denotando complacência e resiliência que chegam a se tornar orgulho da escassez material.

leitura de Dostoiévski. Apesar das profundas mudanças políticas, Lunatchárski foi um dos poucos críticos que mantiveram um posicionamento semelhante ao longo dos períodos turbulentos intensificados a partir da década de 1920. Lunatchárski defendia que Dostoiévski teria continuado fiel aos princípios do socialismo (mesmo retratando negativamente os revolucionários extremistas em *Os Demônios*), pois o escritor teria seguido uma linha crítica própria. Segundo o crítico, o jovem “revolucionário” Dostoiévski teria pressentido o alcance da “harmonia” social almejada por sua geração na década de 1840, mas, ele estava dentro das condições ideológicas dessa época. Já o artista maduro passaria a representar conjuntamente os diferentes caminhos tomados pela “revolta violenta”, pelo “socialismo progressista e utópico” e pela “religião”. Por isso, os últimos romances de Dostoiévski representariam certa sobreposição de vozes, tanto do escritor quanto dos personagens, correspondendo às ideias correntes da nova época. (SEDURO, 1969, p. 190-201) Por exemplo, em texto de 1929, Lunatchárski defende as contradições de Dostoiévski como as mesmas contradições do próprio capitalismo. Transparece no crítico, assim como em outros intelectuais da época, um esforço retórico para adequar os conceitos soviéticos correntes às suas próprias ideias. Ele argumenta que grandes autores mundiais, como Shakespeare e Balzac, também seriam “polifônicos”, tal como Dostoiévski, na medida que suas obras refletiam as muitas vozes em conflito, de cada tempo e lugar. Pela perspectiva do crítico marxista, Dostoiévski foi um “lírico” ao seu modo, pois se expressou próximo da subjetividade dos personagens, sem cair em “psicologismos” ou “misticismos” degradantes. Por exemplo, Lunatchárski foi um dos poucos críticos, em sua época, que trataram a imagem da “epilepsia” na obra de Dostoiévski, interpretando a representação da doença como uma convergência entre enfermidade e as condições sociais da Rússia tsarista. Outro exemplo é a valorização singular que Dostoiévski faz da religião ortodoxa, em caráter muito particular e independente da intermediação de qualquer instituição oficial. Nesse sentido, Dostoiévski também seria “metafisicamente” revolucionário. O crítico, porém, não deixa de ter uma postura ambivalente diante da ameaça que o “dostoiévskismo” poderia representar na sociedade soviética algo que já havia “seduzido” o Ocidente. De acordo com artigo de 1931, o “dostoiévskismo” era um tipo de atitude que levaria ao risco da sabotagem política. Ler e conhecer profundamente Dostoiévski seria mais do que conhecer a sociedade capitalista, seria o equivalente a conhecer o próprio inimigo. (“A ‘pluralidade de vozes’ em Dostoiévski” In: LUNATCHÁRSKI, 2018, p. 201-227)

Entre altos e baixos dessa influência múltipla, contraditória e difusa, críticos posteriores sempre retornaram ao imaginário e aos argumentos usados pelas duas vertentes críticas daquele início de século. Tal como Berdiaev chegou a destacar, a continuidade das referências às ideias russas ao longo de tantas mudanças históricas fez com que críticos diversos reconhecessem a

continuidade de problemas a serem superados, sempre se reiterando um horizonte de legitimação nacional comum.

2.1.5 Realismo-Socialista

O Congresso dos Escritores de 1934 foi um marco na sociedade soviética. O encontro foi o ponto maior de formalização de mudanças que vinham ocorrendo na política cultural desde a década anterior, assim como consolidou parâmetros para avaliação de obras artísticas nos anos seguintes. Durante o Congresso, Górkí recuperou os argumentos de Mikhailóvski para descrever o trabalho de Dostoiévski como uma espécie de “arma” ideológica usada a favor dos opositores do partido comunista. Dostoiévski continuava sendo considerado um escritor de “talento”, porém, representante da ideologia conservadora pré-revolucionária, a qual teria inspirado pequenos burgueses antirrevolucionários e contemporâneos “reacionários” que ameaçavam o regime. O problema colocado para a tradição crítica soviética era sobre o que fazer com a obra do escritor mundialmente célebre: descartar sua importância no pensamento cultural da época, ou realizar um esforço intelectual para reenquadrá-lo em favor da crítica oficial do partido. (SEDURO, 1969, p. 90-93)

Junto com a “desvalorização” de Dostoiévski como referência, muitos críticos que o elogiaram, ou fizeram críticas mais brandas, perderam credibilidade. Entre os casos mais influentes, que foram preteridos, está o crítico literário marxista Valerián F. Perevierzev, defensor da tese que o estilo deveria ser o valor predominante de análise a ser buscado não apenas na totalidade da obra, mas também na vida do escritor e em seu meio social. Segundo Perevierzev, as possíveis “fraquezas” de Dostoiévski seriam compreensíveis, pelo fato do escritor estar limitado pela sua classe social “burguesa” decadente, assim como os aspectos negativos de sua obra seriam reflexo da própria fragmentação dessa classe. Porém, em 1931, após as acusações de não incorporar a perspectiva do conflito de classes, e da possibilidade de ruptura ideológica com o próprio círculo social, Perevierzev deixou de publicar. (SEDURO, 1969, p. 140 e 148)

Excluídas as possibilidades de uma crítica em diálogo direto com tendências simbolistas e religiosas, o enquadramento possível para a crítica soviética se restringiu. Um artigo de M. Poliakova chama atenção para o modo como pontos de vista, tais os de Perevierzev, foram descartados em favor de uma adequação ideológica próxima da crítica marxista da época. Poliakova definiu o polêmico “Dostoiievskismo” (достоевщина) - uma variação perigosa das características do escritor, tal como o “karamazovismo” -, não mais como aspectos nervosos e de sofrimento pessoal, mas como uma forma idealizada de desarmonia como uma vida superior. Os altos graus de

humildade e renúncia seriam características da nobreza decadente, que havia rompido com a própria origem social, mas que permaneceu forasteira da lógica capitalista, ocupando espaços na nova sociedade, tais como funcionários, exército e intelectuais.

Separados de sua própria classe e deixando de ser nobreza neste sentido estrito, eles conservaram, no entanto, um sentimento de repugnância pelo espírito empreendedor e pela acumulação de riquezas. Para Poliakova, a rebelião dos personagens de Dostoiévski era uma expressão de sua oposição à realidade capitalista. Sonia Marmeladova, o príncipe Míchkin e Aliosha Karamazov representam uma idealização dos que rejeitam tanto o mundo feudal quanto a ganância burguesa de dinheiro. Sua recusa metafísica em reconhecer a dura realidade é semelhante à atitude da nobreza *déclassé* em relação aos especuladores kulaks que compraram a propriedade dos latifundiários arruinados. (SEDURO, 1969, p. 233-234)

Príncipe Míchkin, segundo Poliakova, seria a antítese exata desses novos ruídos que tomavam conta da sociedade. “Ao afirmar seu próprio desprendimento e renúncia, ele encontra uma fórmula muito conveniente para a existência de seu grupo”. Poliakova se afasta de Pervierzev, defendendo a possibilidade de mudança ideológica dentro de uma classe, porém, ainda valorizando a representação crítica de um agrupamento social “sem futuro”. (НОВЫЙ МИР, 1931 apud SEDURO, 1969, p. 233-234)

Se, por um lado a produção crítica literária sobre Dostoiévski tendia a ser monocórdica no Realismo Socialista, por outro, a publicação de novos materiais paraliterários dão uma dimensão do problema que o escritor e outros “clássicos” se tornaram para a crítica soviética. No ensino formal, por exemplo, o Realismo Socialista não deixou de difundir conteúdos sobre os “clássicos”, porém, dentro dos parâmetros ideológicos. A crítica feita pela geração do início do XX foi parcialmente rejeitada, restando a predominância dos pontos de vista “socialistas”, como Bielínski e Dobroliubov. Em paralelo, novas edições da obra de Dostoiévski diminuíram significativamente desde a Revolução. Enquanto editoras eram estatizadas, editoras diminuíram as possibilidades de novas publicações alternativas.

Em 1935, houve uma publicação de *Os Demônios* pela editora Academia, a qual, porém, foi retirada de circulação. Depois da edição de treze volumes, que saiu em 1926-30, foi preciso esperar 1972 para que se iniciasse a publicação de outra edição de suas obras completas. (SCHNAIDERMAN, 1997, p. 62)

Se Dostoiévski não era mais publicado, não deixou de ser lido em bibliotecas e salas de leitura, principalmente, *Crime e Castigo* e *Humilhados e Ofendidos*. Entre os “clássicos”, os registros soviéticos apontam que o autor só ficava atrás de Tolstoi, Gógol, Tchekhov e Turguêniev. (“Grains of Humanity: The Reader of the Revolutionary Era” in: DOBRENKO, 1997) Paradoxalmente, os estudos dostoiévskianos não perderam volume nos anos 1930 e 1940, pelo

contrário. Surgiram novas publicações biográficas, relatos sobre os antepassados de Dostoiévski, novos documentos, cartas encontradas e relatos de contemporâneos do escritor. O objetivo com esse material era compreender o contexto de escrita e a relação do autor com seu círculo literário, levantando um emaranhado de informações e abrindo entradas para a crítica soviética. Inclusive, nessa época, foram publicados os manuscritos de obras como *O Idiota*, em 1931. A partir da correspondência pessoal com as gerações mais novas, os críticos soviéticos confirmavam a imagem de um escritor “pequeno-burguês” cindido entre a “revolução” e a “reação”.

Os problemas da poética de Dostoiévski passaram para segundo plano ante outras tarefas importantes do estudo de sua obra. Prosseguia o trabalho de análise de textos, publicaram-se importantes edições de rascunhos e diários relacionados com romances isolados de Dostoiévski, continuavam os preparativos da seleção de suas cartas em quatro volumes, estudava-se a história artística de alguns romances. Mas, nesse período, não surgiram trabalhos teóricos específicos sobre a sua poética. (BAKHTIN, 2011, p. 41-42)

Escritor clássico “tolerado” pelo regime soviético, Dostoiévski se tornou *persona non grata* no cânone literário russo após 1934. Por essa razão, sua ausência é compreensível no contexto de censura, mas pode ser relativizada não só devido à publicação de edições com conteúdo paraliterário, mas também pela influência do escritor “em negativo”. Segundo o historiador Evguiêni Dobrenko, uma das principais referências “clássicas” da literatura do Realismo Socialismo foi, não por acaso, considerada um oposto de Dostoiévski: o romance *Mãe*, publicado no início do século, era repleto da positividade revolucionária referencial para o Realismo Socialismo. Na opinião de Dobrenko, ao contrário de Dostoiévski, o obra de Górkki teria um tom sentimental influenciado pela aspiração do artista em dominar os direcionamentos ideológicos de sua época.

There are no serious relationships or passions in the novel – everything is apparently done for fun. It is a merry sort of underground. Here there are no serious enemies, and it is almost incomprehensible why it is, strictly speaking, underground – nobody is even apparently in hiding. Revolutionary activities are described as jolly escapades which pull the wool over the eyes of stupid detectives. It is unclear why the latter do not find the revolutionaries – probably because they are only pretending to look and are not serious. [...] This novel is – undoubtedly – a counter-*Devils* (Бесы), given the obsessive ideological hostility of Gorky towards Dostoevsky, and given the manifest impossibility of “overcoming” Dostoevsky. As a counterbalance to the revolutionaries’ world in Dostoevsky – a world of reachery, murder, dishonour and provocation – in Gorky, the world in which the revolutionaries move is a world of goodness. (DOBRENKO, 2008, p. 168-169)

O redator e crítico soviético Vladimir V. Ermílov foi uma das vozes quase-oficiais do regime, e que diferenciou a escrita de Górkki contra certo “anti-humanismo” de Dostoiévski. Enquanto o autor de *Mãe* teria combatido essas tendências decadentes retrógradas e sustentado a “tradição humanista” da literatura russa, os personagens de Dostoiévski não pareciam controlados pela realidade, mas por uma voz monolítica, “subjetivamente experimental”. (SEDURO, 1969, p. 236-

237) Em artigo publicado em 1939, Ermílov comenta como o “célebre” autor de *O Idiota*, tornado um clássico “mundial” (no ocidente), havia se tornado também o antimodelo oficial do regime. Segundo Ermílov, que escrevia com algum respaldo oficial nessa época, Dostoiévski só conseguiria superar seu próprio “karamazovismo” se limitasse a representação do ser humano em seus personagens. Por exemplo, nos protagonistas de *Os Demônios*, Ermílov inverteu a crítica corrente e reconheceu no romance não um retrato negativo dos predecessores dos revolucionários comunistas, mas um retrato negativo dos precursores dos “espiões” e “conspiradores” burgueses contrários ao regime, ou seja,

os predecessores dos provocadores fascistas, trotskistas-bukharinistas e assassinos [...]. Esse parentesco é explicado pelo ambiente social que eles têm em comum – o ambiente de traidores e renegados contrarrevolucionários, capazes de tudo. (“Горький и Достоевский”. In: Красная новь, 1939, n. 4-6 apud SEDURO, 1969, p. 238-239)

2.1.6 Grande Guerra Patriótica

No contexto do conflito militar em todo o continente, os esforços militares mobilizaram vários setores da sociedade. Algumas publicações que abordavam temas literários reavaliaram críticas sobre autores “clássicos”, antes banidos do cânone soviético, ressaltando seus aspectos nacionalistas. Entre eles, Dostoiévski também acabou “convocado” a combater o fascismo. Por exemplo, no contexto da guerra, recebeu algum elogio tanto por suas tendências “socialistas” da juventude do escritor quanto por suas demonstrações de xenofobia contra alemães.

Terminado o conflito, o crítico marxista Valerii Ia. Kirpótin, por exemplo, chegou a comandar sessões dentro do partido em 1946 tratando sobre Dostoiévski, ressaltando que seu trabalho, enquanto publicista, não passavam de “desvios” de sua principal obra artística. Seu trabalho como crítico não trouxe muitas novidades, mas serviu para reintroduzir parâmetros sobre a imagem de Dostoiévski na cultural oficial do pós-guerra. Kirpótin se fundamentou nos nomes “autorizados”, como Dobroliubov, para quem haveria uma permanência de um núcleo “humano” no escritor, mais forte do que seu reacionarismo. Em dois textos de 1947, época das comemorações do 125º aniversário do escritor, Kirpótin defende que as tragédias de *Crime e Castigo* e *O Idiota* seriam argumentos que o crime ou a passividade individuais representariam o fracasso da justiça social, e, portanto, só restaria o caminho da revolução. Da mesma forma, o famoso discurso sobre o papel de Púchkin na história nacional foi interpretado como um sinal dos caminhos à ascensão soviética. Em outras palavras, as expectativas positivas de Dostoiévski no passado também se tornavam o fundamento simbólico, em retrospecto, para a recente derrota imposta à Alemanha. (SEDURO, 1969, p. 245-275)

Nesse desvio moderado em direção a um elogio da “idolatria do profeta”, a obra do escritor se renovava como campo em disputa, um pano de fundo para a nova posição dos críticos no novo contexto. (ZAGUIDULLINA, 2000, p. 101) Mas uma inversão mais significativa desse quadro ainda custaria a chegar. Termos como “dostoiévskismo”, que se referem às características negativas das obras “decadentes” do escritor, já estavam consolidados na crítica literária. (OGNIEVA, 2016, p. 233)

No contexto do pós-guerra, também ganhou força a política cultural do “Jdanovismo”: inaugurado por uma resolução do partido, em 1946, exigindo controle mais estrito da arte e com um viés mais antiocidental. Escritores e poetas, como Anna Akhmatova, foram expulsos da União dos Escritores por acusação de “objetividade burguesa”, “ocidentalismo” e “cosmopolitismo”. A censura e a punição chegaram a ter conotação antisemita, não se restringiram ao campo das artes e mantiveram forte influência até o início da década seguinte. Publicações sobre Dostoiévski foram novamente banidas. (SEDURO, 1969, p. 276-294)

A análise propriamente dita da obra de Dostoiévski parecia continuar secundária naquele contexto. Se o escritor tinha acabado de ser usado como arma contra os “fascistas”, em seguida, ajudou a identificar “os lacaios ideológicos de Wall Street” no contexto da Guerra-Fria. (SEDURO, 1969, 283) Nessa nova mudança na política cultural, críticos como Kirpótin e o editor do material biográfico sobre Dostoiévski, Alexander S. Dolinin, tiveram que se retratar por terem apontado a possibilidade de aspectos positivos da obra do escritor.

Dolinin and Kirpotin try to convince us that Dostoyevski became different, made friends with revolutionary and democratic circles, that his love for his ideals of the forties flared up again. And to what lengths they go in their effort to embellish Dostoyevski’s reactionary outlook! [...] There is a monstrous sound in his words to the effect that Dostoyevski had a presentiment of the socialist revolution in Russia... This is nonsense! Dostoyevski did in fact prophesy for Russia, for the Russian people, a great role in the future, prophesied that it would hold first place among the peoples of the world. But it happens that he saw this role consisting in the fact that the Russian people, with its “humility” and its Christian virtues, would save the whole world from the victory of socialism, a victory which to him, a terrified, conservative publicist, represented a universal catastrophe and the ruin of civilization. (ZASLAVSKI, D. Dostoyevskii: Kritiko-biograficheskii ocherk. Moscow : Goslitizdat, 1956 apud SEDURO, 1969, p. 279)

Mesmo assim, o publicista soviético David I. Zaslavski não chega a defender o fim dos estudos sobre Dostoiévski, mas que esse “mestre das imagens e palavras artísticas” continuasse sendo lido dentro da perspectiva crítica de Górkí, e sem ter seu lado reacionário acobertado e justificado pelos críticos.

But at the same time he is one of the most passionate opponents of socialism, revolution, and democracy. This has given bourgeois critics, publicists, and literary scholars an opportunity to surround Dostoyevski with a malicious tangle of confusion. Every new work

dispelling this confusion and promoting a better understanding of Dostoyevski's complex and contradictory writing without embellishing it and without depreciating its merits, without trying to justify the reactionary essence of the writer's philosophy of life by its lofty artistic form, will be welcomed. (ZASLAVSKI, D. Dostoyevskii: Kritiko-biograficheskii ocherk. Moscow : Goslitizdat, 1956 apud SEDURO, 1969, p. 283-284)

Os poucos exemplos acima sugerem que, mesmo uma política cultural como a do Realismo Socialista ou uma fase mais restritiva como o Jdanovismo não criaram um consenso sobre o tema. Chama também atenção que, nesse período, houve pouca entrada para novos críticos. A própria “reabilitação” de Dostoiévski durante o Degelo seria conduzida por nomes já conhecidos. Ao comentar o ainda polêmico *Memórias do Subsolo*, Ermílov sintetiza “certa” perspectiva nacional do conflito que determinava a leitura sobre o escritor: os “soviéticos” deveriam se apropriar de Dostoiévski, para que seus argumentos reacionários não fossem reapropriados pelo inimigo. (SEDURO, 1969, p. 288)

2.1.7 Terceira Vertente

A vertente das leituras com ressalvas “de cunho político-social” sobre Dostoiévski foi a predominante nas três décadas seguintes à Revolução. Apesar da influência majoritária de críticos socialistas do século XIX, como Belínski, Dobroliubov e Mikhailóvski, além de autores recentes, como Górkki, Lunatchárski e Ermílov, a manifestação da segunda linha “simbólico-religiosa, enfaticamente laudatória” não se extinguiu, nem deixou de ser influente, principalmente no exterior e a partir de escritores exilados, como Berdiaev e Ivanov. Enquanto a primeira vertente enfatizou aspectos da representação de tensões sociais, ideias socializantes e utopia revolucionária, também criticou aspectos mais generalizantes, como pressupostos religiosos e o sofrimento e a humildade dos personagens. Já a segunda vertente encontrou um caminho contrário, por meio da perspectiva religiosa, simbolista e irracionalista e à direcionou como elogio, pois assim o escritor teria sido capaz de conciliar diferentes e contraditórios níveis de interpretação. Cada qual a seu modo, ambas as vertentes reconheceram, mas não esgotaram, o caráter enigmático da obra de Dostoiévski. Para uns, o “insondável” do escritor era um aspecto negativo, fraco, doentio, reacionário e decadente. Para outros, tais “enigmas” inexploráveis correspondem justamente ao alto grau de complexidade da representação espiritual, polissêmica e universalizante. Mas, além das duas vertentes de leitura “concorrentes”, subsistiu outra que ganhou força e destaque a partir da metade do século XX. Paralelamente, as três linhas constituíram as “principais vertentes” da “recepção de Dostoiévski no século XX”. A terceira posição, com viés “literário-estético”, foi gestada ao longo de décadas e

ganhou repercussão aos poucos, só encontrando condições para alguma difusão e consolidação a partir de nomes como Leonid Grossman e Mikhail Bakhtin. (GOMIDE, 2013, p. 22)

É sintomático desse processo de lenta formação de uma leitura “estética” observar que Mikhail M. Bakhtin publicou sua obra *Problemas sobre a Poética de Dostoiévski* nos limiares de duas épocas: em 1929, e depois a reescreveu, em 1963, logo após uma década de significativas mudanças culturais. O crítico soviético discute em termos essencialmente literários que Dostoiévski teria sido o “criador” de um gênero novo: o “Romance Polifônico”. Isso explicaria a dificuldade dos críticos em classificá-lo dentro de escolas literárias comuns do romance europeu. Sua obra marcaria o surgimento de um protagonista cuja voz sobre si mesmo e o mundo seria tão “plena” que não estaria mais subordinada à imagem objetificada nem do personagem, nem do escritor. Segundo Bakhtin, a voz dos heróis, “peculiaridade estrutural basilar” dos romances, alcançou um grau elevado de autonomia, mas sem transgredir a “vontade artística do autor”.

À semelhança do Prometeu de Goethe, Dostoiévski não cria escravos mudos (como Zeus), mas pessoas livres, capazes de colocar-se lado a lado com seu criador, de discordar dele e até rebelar-se contra ele... A multiplicidade de vozes e consciências independentes e cruéis é a autêntica polifonia de vozes plenas que constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. [...] A consciência do herói é dada como a outra, a consciência do outro, mas ao mesmo tempo não se objetifica, não se fecha, não se torna mero objeto da consciência do autor. (BAKHTIN, 2011, p. 4-5)

Para localizar sua tese dentro da tradição crítica, Bakhtin traça uma gênese de como outros críticos, como Boris M. Engelgardt, também se aproximaram da poética do autor, com *insights* e equívocos. Bakhtin, inclusive, nega o caráter “dramático” da obra do escritor, pois o drama, segundo ele, seria estranho à “autêntica polifonia”, à “multiplicidade de mundos” e à coexistência de “vários sistemas de referência”.

A concepção da ação dramática que soluciona todas as oposições dialógicas é puramente monológica. A verdadeira multiplanaridade destruiria o drama, pois a ação dramática baseada na unidade do mundo já não poderia relacionar e resolver essa multiplanaridade. No drama, é impossível a combinação de perspectivas integrais numa supraperspectiva, pois a construção dramática não dá sustentáculo a semelhante unidade. Por isso, no romance polifônico de Dostoiévski, o diálogo autenticamente dramático pode desempenhar apenas papel bastante secundário. (BAKHTIN, 2011, p. 18)

Para Bakhtin, a expressão da utopia individual, característica comum em diferentes graus de todos protagonistas de Dostoiévski, é um sintoma consequente não só da fragmentação do mundo em diferentes esferas, mas também da própria falta que faz a unidade monológica da consciência individual. Tratam-se, portanto, de indivíduos de consciência fragmentada pensando e agindo sob a sombra de uma unidade dramática inexistente.

As personagens de Dostoiévski são movidas por um sonho utópico de fundação de alguma comunidade de seres humanos fora das formas sociais existentes. Fundar uma comunidade na terra, unificar algumas pessoas fora do âmbito das formas sociais vigentes - a isso aspiram o príncipe Míchkin, Aliócha, aspiram em formas menos conscientes e menos nítidas todas as demais personagens de Dostoiévski. A comunidade de meninos, instituída por Aliócha depois do enterro de Iliúcha como sendo unificada apenas pela lembrança do menino atormentado, e o sonho utópico de Míchkin de a reunir em uma união de amor Aglaia e Nastácia Filíppovna, a ideia de Igreja de Zossima, o sonho de Viersílov e do “homem ridículo” com a idade de ouro - tudo isso são fenômenos da mesma ordem. É como se a comunidade houvesse se privado do seu corpo real e quisesse fundá-lo arbitrariamente com material puramente humano. Tudo isso é a expressão mais profunda da desorientação social da intelectualidade não nobre, que se sente espalhada pelo mundo e neste se orienta sozinha, por sua conta e risco. (BAKHTIN, 2011, p. 317)

A “polifonia”, que Bakhtin encontra em Dostoiévski, corresponde à multiplicidade de vozes de consciências individuais e autônomas. Enfatizando o papel da forma “polifônica” nos romances, essa é a principal “novidade” que Bakhtin trouxe para às leituras anteriores, sugerindo uma nova interpretação estética para os mundos sociais e espirituais dos personagens.

O acontecimento profundo da narrativa de Dostoiévski dá-se num mundo de sujeitos, não de objetos e não se presta à interpretação via enredo, via desenvolvimento da ação, via monólogo filosófico, onde impera a concepção privilegiada de uma personagem [...] Qualquer pensamento é considerado por Dostoiévski como a tomada de posição de um indivíduo, sua ideia-sentimento, sua ideia-força. Mais ainda, o próprio princípio da visão literária que Dostoiévski tem do mundo é justamente o de saber se o herói conseguirá ou não permitir que o eu do outro se coloque, se afirme enquanto sujeito, superando o egoísmo moral de cada um. O conteúdo dos romances de Dostoiévski gira, segundo Bakhtin, essencialmente em volta desse tema: a catástrofe que ronda uma consciência isolada. (BERNARDINI, 2008, p. 303)

Paralelamente, nessa terceira vertente “literário-estética”, a trajetória de Leonid P. Grossman também é exemplar na forma como ela se adaptou aos imperativos da crítica soviética. A teoria musical, por exemplo, ajudou Grossman a compreender a “ação dramática dupla ou múltipla”, as quais se complementam e só existem como uma unidade complexa interior. Trata-se da técnica similar ao “contraponto” musical, em que vozes diversas cantam ao mesmo tempo, alternada ou simultaneamente. *O Idiota* é repleto de cenas como essas, em que uma exposição, à princípio pouco expressiva, mera “tagarelice”, se converte em “tragédia” de proporções fundamentais. Segundo Grossman, trata-se da “iluminação bilateral do tema”, no qual o símbolo (ou o objeto narrado) pode se tornar, simultaneamente, ele mesmo e seu oposto. (GROSSMAN, 1967, p. 31-34) Além disso, segundo o autor, Dostoiévski não era só conhecedor e praticante de quase todas as formas do romance europeu, como também aprofundou a complexidade do gênero. (GROSSMAN, 1967, p. 29) Inclusive das narrativas religiosas nacionais:

Dostoiévski apaixonou-se também pela literatura hagiográfica, como gênero da biografia do homem admirável, próximo dos romances helenísticos de viagens e aventuras. Na Idade Média, semelhantes “atos de mártires” atingiram, segundo o testemunho dos pesquisadores, grande beleza espiritual e sutileza psicológica. [...] Dostoiévski enriquece os contornos toscos da antiga hagiografia com a sua fantasia extraordinária, e a imagem da pecadora, que atingiu pelo sofrimento a mais alta beleza espiritual, alcança em sua narração uma vida surpreendente e a mais alta iluminação moral. [...]. Dostoiévski transporta sutilmente esses temas da hagiografia para o romance moderno e reelabora a lenda antiga, sobre o fundo de seu tempo. (GROSSMAN, 1967, p. 47)

Desde os anos 1920, Grossman desenvolveu seu trabalho sobre o conflito de ideias nos romances de Dostoiévski: o escritor teria englobado tendências realistas (“fisiológicas”, com perspectiva social), dialogando com o conteúdo documentado, da imprensa da época, e representando-as na luta interior dos personagens. Suas narrativas seriam verdadeiros “dramas filosóficos”, guiados pela centralidade de uma ideia, mas sem chegar a conclusões objetivas que descrevessem a natureza desse princípio. Desse modo, Dostoiévski seria um artista que, principalmente em um romance como *O Idiota*, parte da observação do homem em sua realidade social e histórica concreta para representar níveis superiores da realidade. (GROSSMAN, 1967, p. 14-16)

2.1.8 Degelo

Quando Stálin morreu, em 1953, diversas mudanças que já vinham ocorrendo na sociedade soviética aceleraram e ganharam fôlego nos anos seguintes. Esse período de mudanças, o “Degelo” (Оттепель), foi marcado por uma “desestalinização cultural” e desmontagem do culto à personalidade: a censura na época foi aliviada, milhões de prisioneiros nos campos de trabalho foram libertados e a política de “coexistência pacífica” se tornou palavra de ordem para legitimação perante a comunidade internacional. Símbolos stalinistas saíram do horizonte e deram lugar a múltiplas aspirações: pacifismo, sinceridade nas obras de arte, vitória sobre os fascistas, personificação nacional multiétnica da “Mãe Rússia” e das demais repúblicas nacionais etc.

The “Thaw” [Degelo] is used as a metaphor not only for the early signs of relaxation in the international Cold War tensions that had existed since the end of the Second World War in 1945, but also for the easing of the frosty cultural and social relations that existed internally within the Soviet Union. [...] To some extent, Khrushchev’s aims to modernize the Soviet Union, to bring the country prosperity and success, to improve health and welfare and to raise the everyday living standards of the Soviet population can be seen as common goals of all contemporary governments. His period of office notably saw the emergence of a material culture and the beginnings of a consumer society in the Soviet Union. (“Introduction” In: ILIC; SMITH, 2009)

O horizonte socialista se moveu e as publicações feitas entre 1954-1958 sobre Dostoiévski mostram que o escritor teve seu legado reavaliado. Terminava o período de quase quatro décadas sem reedições das obras completas do escritor renomado mundialmente, mas internamente preterido. (SCHNAIDERMAN, 1997, p. 62-63) Em segundo lugar, foram publicados variados trabalhos, muitos deles inéditos, ao lado de reavaliações sobre críticos que haviam sido censurados. No fim dos anos 1950, Dostoiévski foi “reabilitado” na crítica literária oficial, não sem ressalvas, conforme exemplifica o trabalho de Viktor B. Chklóvski, crítico soviético, escritor e roteirista cinematográfico (responsável por uma das primeiras adaptações de Dostoiévski em um longa-metragem). Em 1957, Chklóvski buscou na experiência social truncada, mas ascendente, da biografia de Dostoiévski, demonstrar como suas polêmicas poderiam ser reavaliadas à luz das dificuldades enfrentadas desde a juventude. Ao comparar a escalada na hierarquia social alcançada no fim da vida, em relação aos anos de privação no início da carreira e na prisão, Chklóvski ressalta, por uma perspectiva biografista, a importância das “injeções de amor próprio” que o escritor recebeu para prosseguir seu caminho.

Estava quase nos últimos degraus da sociedade a que queria pertencer. O ressentimento de uma pessoa que é subestimada, não colocada em pé de igualdade com as outras, ele carregou por toda a vida e sempre foi um estranho entre os seus, sem cair em felizes “exceções”. Houve uma disputa sobre seu lugar na vida. A disputa é confusa, com repetições inesperadas, mas compreensíveis. (CHKLÓVSKI, 1957, p. 7-8)

Ao comentar novamente o reacionarismo de Dostoiévski, Ermílov, em livro de 1956, descreve as contradições do escritor como “conquistas” mal interpretadas. Dostoiévski teria sido um “antiburguês” que, na produção publicista, foi incapaz de compreender sua própria época. O problema social teria aparecido apenas em termos metafísicos, por isso, ele encontraria nas representações idealizadas da “resignação” e da “acidez” humana a superação do “utopismo” socialista dos anos 1840. “Cego” para os movimentos históricos que testemunhou, Dostoiévski teria se “refugiado” na religião, compartilhando a desconfiança que o povo teria perante o “ateísmo” de um lado e o “orgulho” da nobreza de outro. Assim, o escritor continuaria sendo, supostamente, um opositor da nobreza tsarista, uma vez que o dilema moral de seus personagens seria ainda o “dilema burguês”. A “revolta escondida” de Dostoiévski seria o produto de seu “reacionarismo” no modo de denunciar as injustiças sociais. Além disso, passa a ser levado em conta o fato de que seria anacrônico condená-lo pela crítica feita aos “socialistas” da primeira metade do XIX, uma vez que esses grupos seriam diferentes dos futuros socialistas ligados aos revolucionários do século XX. (ERMÍLOV, 1956, p. 7-30) Como se pode ver, a “virada” argumentativa é grande para se revalorizar o escritor.

Dostoiévski pode ter sido excluído do “cânone” soviético durante antes, mas permaneceu difuso no imaginário popular e foi justamente sua leitura “desordenada” em salas de leitura que atendia às necessidades da cultura de massa e de entretenimento, a qual eclodiu e se tornou inegável durante o Degelo. Não por acaso, por causa dessa leitura “subterrânea”, é como se “repentinamente” o autor voltasse a ser unanimidade.

O país teve que dominar seu trabalho sozinho, sem “receber mastigado” da escola. Por um lado, [...] é sempre interessante tocar no “fruto proibido”. Por outro lado, o entusiasmo da massa por Dostoiévski não aconteceu. Depois de 1955, o “boom” de Dostoiévski começou: o lançamento de livros “proibidos”, a circulação em massa, transmissões por rádio, performances teatrais etc. [...] A demanda por todas as suas obras aumentou. Claro, o gelo foi quebrado, e o “topo” [elite cultural] não pôde deixar de reagir à ordem de baixo [público massificado]. (ZAGUIDULLINA, 2000, p. 101)

A cena teatral é um bom exemplo. Em 1957, foi realizada adaptação de *O Idiota*, dirigida por Gueorgui A. Tovstonogov, no Teatro Dramático Bolshoi, em Leningrado, e protagonizada pelo ator Innokentii M. Smoktunovski. Apesar de não haver registros em vídeo da performance, apenas sonoros, a versão marcou a crítica teatral durante décadas. Smoktunovski não valorizou um caráter “heroico” do protagonista, mas o representou como uma “uma pessoa cristalina e incomensuravelmente gentil”.

Nele [Smoktunovski], com absoluta naturalidade, combinavam solidão espiritual e total abertura às pessoas; a crença na bondade e o horror trágico do próprio desamparo: a ingenuidade infantil e a penetração de um pensador. Sua estranheza estava cheia de graças não intencionais. Sua franqueza, credulidade, facilidade, disposição para fazer o bem a todos e ver o bem em todos não tinham nada a ver com busca ou bom coração. O Míchkin de Smoktunovski era cheio de dignidade humana e do maior orgulho que vem da compreensão mais profunda das pessoas e da liberação interior completa. (BENIACH, Raissa. Без грима и в гриме: театральные портреты. Искусство, 1965 apud UCHENINA, 2017)

No ano seguinte, o Teatro Vakhtangov, em Moscou, também realizou a encenação do mesmo romance, adaptado por Iuri K. Oliocha, e na qual a jovem atriz Iulia K. Boríssova fez o papel de Nastácia Filíppovna, e Mikhail A. Uliánov, o de Rogójin. Parte desse elenco seria, inclusive, aproveitado na versão cinematográfica de *O Idiota*, dirigida por Ivan Pírev no mesmo ano. Vladimir Seduro lista pelo menos outras cinco adaptações teatrais baseadas no escritor, em Moscou e Leningrado, ainda em 1956, e que foram adaptadas por artistas, até há pouco, perseguidos por parte do governo soviético. Entre eles, o diretor da encenação de *O Idiota*, de 1958. (SEDURO, 1969, p. 299-300)

Olesha, one of the most talented of Soviet writers, had been the victim of frequent and severe “administrative procedures”, and for many years had disappeared from the Soviet literary scene. [...] The singling out of these writers for a share in the honors accorded the long-suspect Dostoyevski must be regarded as a gesture carefully calculated to convey the impression that the moment of “universal forgiveness” had come. As always in shifts of literary policy, the motive behind this new phase in the Soviet treatment of Dostoyevski lends itself to various interpretations. (SEDURO, 300-301)

Conforme escreveu, em 1927, L’vov-Rogachevski, um dos críticos soviéticos acusados de “menchevique” e “não-marxista”, os critérios para a imagem de Dostoiévski se afastar ou se aproximar do debate literário soviético permaneceriam similares: “the question is still put too tendentiously and in too publicist a manner: whether or not Dostoyevsky was on the same road with Soviet Russia.” (apud SEDURO, 1969, p. 301) Em outras palavras, de acordo com o crítico falecido em 1930, a trajetória da disputa ideológica truncada até ali seria mais uma prova da impossibilidade de dissociar Dostoiévski, mesmo que por contraposição, do campo dos símbolos nacionais.

Os anos de 1957-1958 parecem especialmente emblemáticos sobre a ambiguidade e a intensidade das mudanças sociais e culturais do regime. Por exemplo, inaugurada também em 1958, a estátua em homenagem a Maiakovski tornou-se local de encontro para manifestação de descontentamento. (ILIC; SMITH, 2009, p. 175-176) Mas o maior, mais importante e significativo desses eventos, talvez seja o primeiro encontro massivo entre a população soviética e ocidental no período pós-guerra. A atmosfera trazida pelo Festival Mundial da Juventude, realizado em 1957 em Moscou, teve um forte viés político e mostrou que as críticas aos países capitalistas poderiam soar “exageradas” na visão dos jovens que participaram do evento. Segundo a historiadora Pia Koivunen, no início da era Kruschov, as manifestações críticas não tinham como alvo direto o regime, e eram restritas a alguns eventos e indivíduos. Pode-se dizer que eram reformistas e até “pró-comunistas”, e tinham como alvo: demandas por bens de consumo e melhor padrão de vida, além de críticas aos privilégios de dirigentes. Entretanto, a continuidade dos sinais de insatisfação demonstraram que, ao longo do início dos anos 1960, exigiu do regime soviético ações de persuasão mais sofisticadas, para além das políticas que atendessem demandas pontuais. Trataram-se de reformas que sinalizavam uma vitória e uma estabilidade problemática para o governo soviético. (ILIC; SMITH, 2009, p. 46-65)

No campo literário, essas mudanças sociais e políticas foram sentidas na consolidação de novas visões sobre a obra de Dostoiévski, na reedição e revisão de trabalhos, mas também nas adaptações para os novos meios de cultura de massa. Assim, os novos campos de consumo também se apropriaram do legado literário do autor e intensificaram a circulação de sua obra em um campo cultural cada vez mais complexo e integrado para além da União Soviética.

Houve em 1971 uma vasta campanha de imprensa, por ocasião dos 150 anos do nascimento, para afirmar que Dostoiévski era um escritor progressista e que, se ele se voltou contra o socialismo e a Revolução, foi porque as concepções políticas dos revolucionários russos seus contemporâneos eram bem limitadas. (SCHNAIDERMAN, 1997, p. 63)

2.1.9 Socialismo Real

Os anos seguintes foram marcados por uma forte oposição entre duas tendências na produção cultural soviética, marcadas por paradigmas “humanistas” diversos, mas justificados como contraposições comuns aos traumas da guerra, ao “culto à personalidade” passada e à ameaça nuclear presente. As duas tendências se encaixavam no espectro político cindido entre um “pseudo-humanismo oficial totalitário” e o “humanismo liberal”, que também dava voz aos dissidentes. (CAVALIERE, 2014, p. 76-77) Vale lembrar que, há décadas, havia na União Soviética uma rede de produção e distribuição de poemas, obras literárias, textos religiosos e informativos, estabelecida para driblar a censura oficial. O *samizdat*, como era conhecido, fazia circular pensamentos e produção clandestina. Com as mudanças na censura, essas publicações não-oficiais não diminuíram, como também criaram mais um ponto de conexão com a literatura legalizada. Os anos de 1966-1967 foram especiais para essa outra virada, na qual, principalmente temas religiosos voltaram a ser publicados em revistas culturais. A publicação do romance *O mestre e Margarida*, de Mikhail A. Bulgákov, falecido vinte anos antes, se tornou o ponto de partida para uma revisão religiosa por parte de muitos intelectuais. (SCHNAIDERMAN, 1997, p. 161)

Em relação à crítica dostoiévskiana, essa “abertura” não estimulou imediatamente a vertente da simbólico-religiosa, mas permitiu que seu campo de discussão fosse retomado. Críticos como Mikhail Bakhtin se mostravam pessimistas em relação às colocações pouco “ousadas” de seus contemporâneos. Segundo ele, até havia livros “razoáveis e úteis”, “sobretudo de história da literatura”, mas eles não respondiam mais às questões do tempo presente.

Não há descobertas de novos campos ou fenômenos particulares significativos no vasto mundo da literatura, não há uma luta verdadeira e sadia entre correntes científicas; domina um certo temor de risco investigatório, um temor de levantar hipóteses. No fundo, a ciência da literatura ainda é jovem, carece de métodos elaborados e verificados na experiência como existem nas ciências naturais; por isso a ausência de uma luta entre correntes e o temor de levantar hipóteses ousadas acarretam como inevitável o domínio de truísmos e chavões, que lamentavelmente não faltam entre nós. (BAKHTIN, 2017, p. 10)

Segundo Bakhtin, nesse cenário pessimista, se destacaram positivamente apenas dois autores. Um deles foi Dmitri S. Likhatchov, que no final da década de 1950, havia definido o chamado

“estilo hagiográfico”, como sendo o “estilo russo”⁶ por excelência, algo que o historiador Evguêni Dobrenko desenvolveu considerando não apenas as narrativas do campo literário, mas principalmente cinematográfico. (DOBRENKO, 2008, p. 151)

Já a outra referência destacada por Bakhtin, que merece um olhar mais atento, é a do crítico Iuri M. Lotman, que se referiu a Dostoiévski como modelo não apenas para estudos literários, mas também para o campo da semiótica. A abordagem de Lotman reconheceu uma dinâmica de suas narrativas e personalidades que giram em torno não apenas de termos dicotômicos (bem x mal, positivo x negativo, sagrado x diabólico etc.), pois não se tratam apenas de um embate entre opostos, mas de uma trajetória a ser percorrida de um pólo ao outro.

“O caminho para o bem é possível apenas ao atingir o grau extremo do mal, passar por arrependimento, transfiguração, ressurreição e transformação em um ser mais elevado”. A Vida representaria uma espécie de “prova e o protagonista mergulha nela como se fosse no inferno”. (LOTMAN, Iúri. *O rússkói literatúre*. São Petersburgo: Iskústvo-SPB, 1997 apud AMÉRICO, 2015, p. 40)

A trajetória “trágica” dos protagonistas de *O Idiota* serve como exemplo dessa dinâmica que tensiona questões, mas não as encerra em uma conclusão. O caminho do príncipe Míchkin varia entre o “excesso de humanidade”, que desafia seu medo social hostil, e uma “intenção fracassada” na realização desse ideal. A partir dessa oposição em relação aos temas e símbolos, Míchkin assume atributos de idealização de um Cristo, mas também de paródia desse mesmo modelo; Míchkin é um suposto salvador, mas também se comporta como um provocador das pessoas a sua volta; de forma mais clara, é justamente em suas fraquezas que o leitor e os demais personagens se surpreendem com sua força. Para Lotman, o mais significativo não estaria em um desses polos, mas justamente na experiência do caminho entre um e outro, por meio do uso das palavras para *mostrar* aquilo que seria impossível de ser nomeado, “dando ao mesmo tempo a entender que é impossível encontrar um nome preciso”, criando-se, assim, a imagem do enigma cuja única definição conclusiva é ser impenetrável. (LOTMAN apud AMÉRICO, 2015, p. 43)

Complementando o comentário de Bakhtin sobre a produção crítica na década de 1970, não foram apenas vertentes antigas de interpretação da obra de Dostoiévski que foram retomadas e atualizadas, novos campos de estudo também se abriram. Por exemplo, o ucraniano Mikhail S. Gus foi um dos críticos que releu a trajetória do protagonista de *O Idiota*, pela perspectiva oposta ao sagrado: pela responsabilidade de seus atos diante da tragédia, ou seja, por argumentos que “ignoram o pathos cristão do amor e da compaixão e consideram que Míchkin, em geral, não é

⁶ A descrição se aproxima das características identificadas por Leonid Grossman, anos antes, e associadas aos romances de Dostoiévski, mas é importante também não confundir com a noção de “gênero hagiográfico”, que corresponde às biografias de santos e figuras religiosas.

capaz de amar, não beneficia ninguém e, em essência, é um assassino das pessoas que o rodeiam”. (apud MELETÍNSKI, 2008, p. 29) Ao comparar Míchkin com Rogójin, Dostoiévski teria mostrado como protagonistas tão diferentes assumem um grau inesperado de responsabilidade sobre os acontecimentos trágicos.

A natureza animal da “espontaneidade” de Rogójin se opõe à natureza ideal de Míchkin. Rogójin mata Nastácia Filíppovna. Mas afinal, Míchkin foi o verdadeiro culpado de sua morte! Suas qualidades sobrenaturais eram um obstáculo intransponível ao amor sincero, profundo e forte de Nastácia Filíppovna por ele [...]. Havia muitas opções, mas todas não satisfizeram Dostoiévski, e ele criou uma situação trágica insolúvel, cuja única saída era a morte [...]. O significado da tragédia: a beleza profanada (espiritual e física) não foi salva e não poderia ser salva por uma “pessoa positivamente bela”, [...]. Ele, Cristo corporificado, não apenas não “ressuscitou” os “caídos” para uma nova vida, mas também a destruiu. Ele também arruinou Aglaia com sua mesma incapacidade de amar normalmente, como um ser humano. (GUS, 1971, p. 369-371)

Após o Degelo, uma interpretação positiva sobre Míchkin estava longe de ser unanimidade. Tal como Mikhail Gus, outros críticos soviéticos reconheceram no personagem uma imagem também negativa, portadora de uma “falsa verdade”, de uma tentação utópica. O fracasso na vida prática do personagem, no desfecho do romance, passou a ser interpretado também como um fenômeno da crise religiosa do próprio Dostoiévski, ao traduzir a visão humanística de Cristo em fraqueza e incompletude. (OTEVA, 2011) Dessa forma, a crítica soviética resgatava um dos aspectos mais importantes do escritor: sua visão religiosa e conservadora muito particular. A partir de observações sobre os finais em aberto dos romances de Dostoiévski, Viktor Chklóvski, por exemplo, renova sua tese de que a obra do escritor vinha *de encontro* das próprias opiniões pessoais, fazendo com que sua religiosidade pessoal e sua obra se movessem a contrapelo de sua fé e suas posições conservadoras.

A alma de Dostoiévski, a verdade de Dostoiévski e sua crença na geração futura são um testemunho de que foi o autor de O Grande Inquisidor que destruiu o reino do Grande Inquisidor, ainda que ele visitasse Pobiedonóstsiev, escondendo de si mesmo sua negação. Ele foi um destruidor da mitologia antiga, ao dizer que, se fosse preciso escolher entre ficar com Cristo e a verdade, então escolheria Cristo. Acontece que, para um crente, Cristo e a verdade não se contrapõem. E ele contrapôs Cristo à verdade. Então, ele não era um Cristão. [...] Ele quis se resignar e não conseguiu. Já estava criado o romance *Crime e Castigo*. Seu destino havia mudado. As dívidas do irmão estavam pagas. Viera a fama. O governo como que afagava Dostoiévski, considerando-o um aliado na luta contra a ameaça de revolução. O palácio que ficava no Nievá, o palácio bem protegido, deixava de ser a moradia dos inimigos. (CHKLÓVSKI, 2008, p. 360)

O enigma-Dostoiévski ganhava terreno e se tornava expressão das próprias “questões eternas” que arrastava consigo. No início da década de 1970, dentro de um contexto de disputa ideológica

tensionado, um escritor como Viktor Chklóvski associava a onipresença da influência do escritor em diversas áreas do conhecimento como uma renovação de sua relevância para questões presentes.

O nome de Dostoiévski corre o mundo. Nas universidades, nas cátedras, duas, três pessoas ao mesmo tempo ministram aulas sobre Dostoiévski, desvendando-o dos mais diferentes pontos de vista. Uns dão a ele uma interpretação freudiana, outros uma interpretação tendenciosamente teológica, e outros ainda lembram que Cristo beijou o Grande Inquisidor. O velho mundo [...] gostaria de pensar que Dostoiévski falava de si. Não, não é verdade. Ele falava sobre o velho mundo. A casa está em chamas. O velho mundo se encontra no limiar. [...] A fumaça da pátria come os olhos dos europeus e dos americanos. E eles precisam comemorar o jubileu de Dostoiévski não como um dia de comemoração, mas como uma advertência, como um dia do juízo ou, pelo menos, como uma notificação para o julgamento. (CHKLÓVSKI, 2008, p. 365)

2.1.10 Perestroika

Entretanto, ao contrário de muitas expectativas, a literatura e a arte soviéticas, tanto em sua vertente oficial quanto na da oposição dissidente, haviam entrado em crise e perderam sua referência central com a crise e queda do regime soviética a partir dos anos 1980. Pelo menos essa é a interpretação da ensaísta e tradutora Arlete Cavaliere, que viu na dupla derrota dos “humanismos” (o “oficial autoritário” e o “liberal”) o desenvolvimento da crise pós-moderna no campo artístico nacional. Se “movimentos artísticos não conformistas” já poderiam ser observados em menor escala de forma múltipla e não alinhada com qualquer das duas tendências antagônicas, pode-se dizer que eles ganharam espaço nos anos seguintes. (CAVALIERE, 2014, p. 77) Não se tratavam de tendências opostas a uma ideia abstrata comum de “humanismo”, mas de algo imaginado em parâmetros diversos. Por exemplo, no teatro, ganhou espaço uma certa “estética da crueldade”, com alguns dramas diretamente inspirados em romances de Dostoiévski e Bulgákov, e ligados a uma *mise-en-scène* que valorizava o “feio”, o sobrenatural e a representação da libido no palco, buscando o “choque” com o espectador (algo com que o público ocidental já estava relativamente acostumado e poderia até considerá-lo anacrônico). (SCHNAIDERMAN, 1997, p. 206) Apesar da distância temporal, tais avaliações parecem ainda ecoar as palavras de Górkí sobre as adaptações teatrais de Dostoiévski, porém, sem o horizonte revolucionário comunista do início do século XX. Pelo contrário, trata-se de uma valorização nos mesmo termos, mas quase em sentido oposto, isto é, em total desencanto.

No plano da crítica literária produzida nos anos 1980, a análise comparativa da composição da prosa de Dostoiévski, feita por Tatiana Ródina, é um exemplo de como a estrutura dramática voltava a ser um “dos principais traços da poética” destacadas em sua obra. Em uma leitura que revisa a noção difundida da polifonia bakhtiniana, Ródina apontou que ao longo do trabalho do crítico não fica suficientemente comprovado o afastamento da forma polifônica em relação à

“poética do drama”. Assim, Dostoiévski teria enfatizado em sua obra as “cenas de ação, das narrações dramáticas detalhadas, com muitas personagens e cheias de peripécias críticas baseadas nas situações de conflito”. Se a visão artística do escritor teria de fato se formado a partir da coexistência e da interação entre seus personagens, conseqüentemente, eles se localizariam mais em coordenadas espaciais do que temporais. Por isso, ao tentar negar que exista uma “profunda atração pela forma dramática” em Dostoiévski, Bakhtin estaria levantando mais argumentos que reafirmam a forma literária que faz chocar e sobrepor vozes, mundos e sistemas de valores, continuando a ser, essencialmente, dramática. (apud VÁSSINA, 2008, p. 59-60)

A ação é a forma básica do desenvolvimento do conteúdo, o caminho principal para a realização da ideia do autor nas obras de Dostoiévski. Dostoiévski entende o mundo como dinâmico, contraditório, com conflitos e catástrofes, como um estado de crise [...]. A ação atravessa a vida de ponta a ponta nas obras de Dostoiévski, dinamiza-a na ação de dentro, assume as mais importantes funções na organização da construção da obra, na elaboração de seu enredo e da eloqüência de linguagem. (apud VÁSSINA, 2008, p. 60)

Associada a certa tendência pessimista da crise que ganhou corpo na década de 1980, nas manifestações de um pós-modernismo cético e na retomada de parâmetros de leitura com tendências religiosas, abriu-se campo também para tendências retrógradas de pensamento, algo, porém, que ainda não poderia ser generalizado. (SCHNAIDERMAN, 1997, p. 161-163)

Na mesma época, o filósofo italiano Luigi Pareyson sugeriu uma interpretação sobre o trajeto dessas ideias que corresponderia à “ação” característica das obras de Dostoiévski, ressaltando justamente a trajetória descendente de personagens, que partem de ideias elevadas, mas que não encontram respaldo no mundo concreto. Suas ideias teriam, portanto, um caráter duplo e contraditório: são a “realidade transcendente situada no coração do homem”, mas também “produto do homem errante e decaído, nostalgia de verdade, mas na forma da paródia”. Nesse sentido, mesmo sem ser explicitamente religiosa, a ideia “humanista” assumiria um caráter demoníaco e não divino, e a realidade se tornaria uma “realidade negativa” (em contraposição ao positivismo humanista). A representação dessa contradição fundamental, novamente, só pode ser assimilada se estiver restrita a um campo de discurso do tipo dogmático-moral-religioso, o qual, por sua vez, na contraposição de uma visão humanista decadente, ganha legitimidade.

A diferença entre ideias divinas e demoníacas fica clara se relacionada a dois sentidos da liberdade, encontrados nas Escrituras: 1º. a verdade entra no mundo humano através da liberdade; 2º, é o que provém do relato do pecado original, pelo qual a liberdade é vontade de gozar do fruto proibido para tornar-se semelhante a Deus. Por um lado: a liberdade é obediência ao ser homenagem à verdade preexistente [nostalgia da verdade]; por outro, é rebelião contra Deus, traição à verdade. Toda a obra de Dostoiévski centra-se sobre a discussão desses dois significados opostos da liberdade. (GARCEZ, 2008, p. 190)

2.1.11 Recomeço...

As mudanças trazidas pela *perestroika* abriram caminhos para redefinição das formas de se estabelecer uma identidade soviética e de representar a ocidental também em termos de valores mais humanos. Um novo “ocidentalismo” ganhou forma por meio reavaliação da experiência comunista e permitiu que novas categorias binárias tomassem conta do debate público, por exemplo, totalitarismo/democracia, controle ideológico/liberdade, Estado/mercado etc. Essas, por sua vez, tinham à disposição um repertório de imagens sobre dicotomias mais antigas...

Since 1987 the former “bourgeois” concepts like “the rule of law” (правовое государство), “parliamentarism”, “division of powers”, “human rights” and others were added to the vocabulary of official ideology. The covering of the “Western” experience by the media also had changed. [...] Late-Soviet “Westernizers” and “Slavophiles” differed greatly from their pre-revolutionary forerunners. Their intellectual background relied not as much on the legacy of historical debates about “the originality” of the Russian culture [...] than on a critical reevaluation of the results of Soviet modernization. [...] New “Westernism” was critical about the national past. It supposed that “to come back to the road of civilization” Russia needs to radically change its historical “archetypes” and to follow the path indicated by “the West”. At the same time it was full of illusions that the fact of acknowledging the wrongness of the Soviet experience and the readiness to develop along “the Western” way should be appreciated by the “other”. (MALINOVA, 2014, p. 297-298)

No campo literário, os estudos em torno de *O Idiota* dão alguma dimensão do legado e das transformações das antigas aspirações espirituais “humanistas” e suas respectivas contrapartes. Nos dois casos, houve um afastamento da vertente crítica com ressalvas “de cunho político-social”. Em torno do primeiro pólo, se agrupam comentários carregados de retórica alegórica, que se assemelham pelo “excesso de humanidade” e pela convicção de que o príncipe Míchkin seria muito mais do que “apenas” um herói, pois o protagonista, que teve um desfecho trágico, foi “homem justo, um pregador, uma personalidade” vívida e ativa. Em relação ao segundo pólo, os argumentos são de que Míchkin, enquanto imagem-símbolo, representaria o fracasso consequente da não correspondência entre a representação e as intenções do autor, ou seja, de que haveria um excesso de esquematismos na representação e nas opiniões em torno do herói. (OTEVA, 2011)

No primeiro polo, o ensaísta Grigori S. Pomerants não só evoca o campo do discurso religioso para interpretar Dostoiévski, como defende ser impossível qualquer outra atitude. Para Pomerants, os “novos símbolos de fé nascem da dúvida nos símbolos antigos”, ou seja, a leitura transforma o “sentimento do abismo” em um “sentimento da luz”. Essa seria a única forma de elevar a pessoa perdida acima do abismo. (apud STEPÂNIAN, 2008, p. 185) Em outras palavras, Pomerants parece dar um caráter espiritual para noção de “trajetória” descrita por Lotman, tratando das consequências

para a consciência do sujeito preso a um movimento histórico que substitui seu sistema de valores (no caso, espirituais) por outro. Assim, para cada nova iluminação, algo ficaria preso nas sombras.

Em uma linha semelhante, o historiador da cultura Eleazar M. Meletínski destaca como o protagonista de *O Idiota* pode ser definido sobretudo por seu sentimento de “compaixão”. Segundo Meletínski, é amplamente conhecida a intenção de Dostoiévski em reproduzir no príncipe a imagem mais próxima possível de um “Cristo” e esse fato não pode ser ignorado, principalmente quanto à natureza nacional dessa religiosidade.

Apesar de ligado à Suíça na juventude, Míchkin de modo algum é uma representação do ‘homem natural’ de Rousseau. É como se ele simbolizasse a encarnação das tradições cristãs conservadas exatamente na Rússia e, no fundamental, perdidas no Ocidente [...] O próprio Míchkin diz: nosso Cristo que nós [russos] conservamos. (MELETÍNSKI, 2008, p. 27)

De acordo com Meletínski, a inadequação de Míchkin à vida prática no final do romance, que o arrasta para dentro do “caos sociopsicológico” não retira a positividade desse Príncipe-Cristo, pelo contrário, apenas ressalta sua grandeza moral e espiritual. Nessa época, Lotman afirmou que, “nesse processo, o poeta e o escritor começam a ser vistos como profetas”: o talento literário passa a ser interpretado não como capacidade de criação artística, mas de transmitir uma verdade superior. Assim, “à literatura foi atribuída função profética que decorria naturalmente da concepção religiosa medieval da natureza da Palavra”. (LOTMAN, “Русская Литература Послепетровской Эпохи и Христианская Традиция”, 1994, p. 365 apud AMÉRICO, 2015, p. 45) Ainda pólo da dinâmica, a crítica fundamentada no campo religioso havia sido legitimada novamente. De acordo com o crítico Karen Stepânian, por exemplo, todos os romances de Dostoiévski têm em comum a intenção de discutir o tema da relação entre o homem e Deus.

Em *Crime e Castigo*, o principal é o mistério da ressurreição de um homem mortificado pelo pecado; em *O Idiota*, o mistério da natureza divina de Cristo como condição necessária e suficiente da sua missão de salvamento (até o homem “belo na extensão da palavra” é incapaz de tornar-se o salvador do seu próximo); em *Os Demônios*, é o tema da ruína causada pela impostura e pela substituição da verdade divina por qualquer teoria terrena que, em suma, venha a ser serviço aos demônios; em *O Adolescente*, são as relações filiais do homem com o pai terreno e o Pai Celestial (embora, é claro, todos os temas supracitados, uns menos, outros mais, estejam presentes em todos os romances). (STEPÂNIAN, 2008, p. 184)

Um estudioso que enfatizou a separação entre Míchkin e a Igreja é o pesquisador Vassili M. Tolmatchov, segundo o qual, mais que por uma associação à religião ortodoxa estrita, Míchkin seria caracterizado por seu “anticatolicismo”. Redirecionando o argumento de Stepanian, o pesquisador defende que a obra madura de Dostoiévski teria um tema único: a crise de consciência da Europa

Cristã. Essa perspectiva não enxerga como alvo de Dostoiévski as referências diretas ao ocidente, mas, algo além, o modo como essas influências se manifestam na sociedade russa.

Sob a influência da secularização, surge a utopia do “novo homem”, daquele “eu” que, passando ao largo de todas as coisas “dogmáticas” e “hierárquicas”, tende à liberdade absoluta, à autorrealização extrema. Por trás desse processo, está não apenas a negação do cristianismo, senão também, como já dissemos, a sua duplicação? Dostoiévski tem grande acuidade para a transfiguração da religiosidade em quase-religiosidade e antirreligiosidade, nos caminhos do endeusamento da personalidade terrena. (TOLMATCHOV, 2008, p. 234)

As manifestações da “Ideia Russa” se renovam por via da reflexão religiosa novamente na virada dos séculos XX-XXI. Dostoiévski se transforma nos anos 1990 diante das mudanças da sociedade russa sofridas após o fim da União Soviética. O autor de *O Idiota* se converte em um símbolo contrário à “nova cultura” pós-soviética, de um “renascimento espiritual” voltado para o futuro, mas a partir do passado. Para o filósofo Aleksandr S. Breitman, em vez de apenas rejeitar valores culturais contemporâneos ocidentalizados ou do passado soviético, as últimas décadas na Rússia mostraram que os valores positivos do passado seriam a referência que poderiam guiar passos futuros. (BREITMAN, 2019, p. 23-25) Em outras palavras, no caso de Dostoiévski, o autor de *O Idiota* continua a ser incorporado aos novos campos de discussão.

Se décadas antes havia o predomínio de um humanismo político-oficial em alguns campos de produção cultural, anos depois, esse “humanismo” foi retomado em uma linha conservadora-moral. Quem exemplifica essa argumentação é o escritor e historiador Igor L. Vólguin.

Em primeiro lugar, Vólguin se opõe a qualquer leitura da realidade sem intermediação da imagem artística e espiritual da obra do escritor. A começar pelo modo como ele considera que as leituras de Dostoiévski, feitas no exterior, teriam tentado encontrar um “símbolo” direto de acesso à “alma russa” ou uma reprodução estereotipada da sociedade russa. “Este é um paradigma ocidental. Eles acham que Dostoiévski é um livro didático para a alma russa. [...] Este é um mito bastante persistente, porque Dostoiévski atua como um símbolo da Rússia, o que, em geral, é verdade, mas isso não deve ser entendido tão literalmente...” (apud POPOVA, 2012) Para Vólguin, Dostoiévski falava a partir do próprio tempo e do qual era testemunha, mas falava também de toda a Rússia, que estava em algum ponto final balançando sobre o abismo.

Por “ponto final” devemos entender um certo ponto além do qual é impossível mover-se. Qualquer movimento partindo deste ponto tem sentido alternativo: ao abismo ou do abismo. O “abismo” segundo Dostoiévski é, naturalmente, uma catástrofe, a destruição da dinastia e do Estado, fome e morte, devastação e desordem. (VÓLGUIN, 2008, p. 224)

Não se trata apenas de um diagnóstico para as violências que marcaram o século XX, mas um retrato de uma crise social que adentrou também nosso século. Viria daí a atualidade da prosa do escritor também válida para o tempo presente e, em especial, para sociedade russa, nas próprias palavras de Dostoiévski.

O que é verdade para o ser humano como pessoa, que permaneça como verdade para toda a nação. Sim, naturalmente, pode-se perder temporariamente, empobrecer por um tempo, ser privado de mercados, diminuir a produção, elevar a carestia. Mas que permaneça moralmente sadio o organismo da nação - e a nação indubitavelmente ganhará até mais materialmente. (apud VÓLGUIN, 2008, p. 228-229)

De acordo Igor Vólguin, mais interessado na divulgação da ideia que na análise crítica, esse é o centro da “filosofia estatal” de Dostoiévski, ou seja, sua “indivisibilidade moral” aplicada à sociedade. Citando o escritor, a “consciência cristã” seria o único critério para o comportamento humano e para a “esfera da política prática. [...] Não, é necessário que nos organismos políticos seja reconhecida a mesma verdade, a mesma verdade de Cristo”, mas “em algum lugar deve conservar-se esta verdade, alguma das nações deve brilhar. Senão [...] tudo escureceria, se confundiria e afundaria no cinismo”. (apud VÓLGUIN, 2008, p. 228-229) Vólguin é pessimista, pois, segundo ele, a Rússia no final do século XX estaria se afastando dos valores tradicionais; a “moralidade”, perdendo laços por causa do desenvolvimento da vida “civilizada”; e a cultura, ficando à margem na história mundial.

Hoje nós temos consideráveis chances de nos tornarmos gregos do terceiro milênio, que por moderada paga conduzirão vivamente turistas curiosos pelas ruínas da antes florescente cultura, pelos nossos metafísicos Partenons, tomados sob a tutela de Unesco: Púchkin, Dostoiévski, Tolstói etc. [...] Afastados do corpo estatal da Rússia, eles se transformarão inevitavelmente em quimera filosófica, do mesmo modo como o povo indiferente a suas “elucubrações” se transformará no simples material etnográfico. (VÓLGUIN, 2008, p. 228-229)

A defesa que críticos como Igor Vólguin fazem de Dostoiévski parece tentar responder à constatação pessimista de que o pensamento russo do final do século XX vivia um cenário cético de esvaziamento ideológico. No plano da produção literária, uma nova geração de escritores respondeu às mesmas questões, escrevendo narrativas diferenciadas, chegando ao *nonsense* e ao absurdo, repletos de experimentações. De acordo com Arlete Cavaliere, esse pensamento filosófico era “embasado na ideia da negação de qualquer afirmação”, próximo da mesma “violência estética” que marcou o período das vanguardas. Porém, como o cenário seria de “esvaziamento” ideológico, teria havido uma banalização de formas e de certa impotência da linguagem artística diante da política. A “morte do sujeito-autor” se torna ponto de vista comum dos novos contos e romances, que são

colagens mortas das referências passadas, na medida que os textos clássicos são lidos no tempo presente com o direcionamento consciente de se descartar as referências à autoria ou ao contexto original como fundamento para a análise. Assim, o texto pós-modernista e pós-dramático ganha “vida própria, independente, uma escritura-artefato”. (CAVALIERE, 2012, p. 56)

Como exemplo de produção literária do final do século XX que melhor trabalhou os “diferentes procedimentos intertextuais, desde citações diretas como também estilizações em seus mais variados graus”, a pesquisadora cita a “poética da revolta”, a partir da desconstrução dos clássicos, associado ao dramaturgo Vladimir G. Sorókin, também reconhecido pela “desconstrução de discursos autoritários”. (LIPOVETSKY, 2013, p. 39) Uma das peças teatrais mais importantes do fim do século passado é *Dostoiévski-Trip*, de Vladímir Sorókin, na qual os personagens principais do romance *O Idiota* são ressignificados em um registro de “hipertrofia grotesca” dos estereótipos genericamente presentes na crítica: Míchkin é definido pela Compaixão; Rogójin, pelo desejo sexual; Nastácia, pelo histeria; Gânia, pela avareza; Hippolit, pelo desejo suicida etc. Em uma analogia à midiática explosão do consumo de drogas nos anos 1990, os personagens consomem “clássicos da literatura russa” para fugir da realidade. Entretanto, a “viagem” coletiva se mostra insuficiente, pois os traumas da realidade se impõem mais potentes que a fantasia escapista... No fim, sugerindo um mercado comum com outras “drogas”, tais como os *best-sellers* ocidentais, a peça de Sorókin se mostra uma “dessacralização paródica” do romance original de Dostoiévski, que menos o “ridiculariza do que liberta o texto clássico”. Trata de uma “afirmação no reverso”, tanto do escritor que dá nome à peça quanto da literatura clássica russa como um todo. (CAVALIERE, 2012, p. 97-99)

Seja pela valorização de Dostoiévski pelos aspectos mais exemplares, contrapostos aos problemas morais e espirituais da realidade pós-soviética; seja pela análise das contradições pessoais e internas à obra e aos personagens do escritor, o fato é que o fim do século XX foi marcado por uma revisão crítica sobre o autor de *O Idiota*, em meio às questões que mobilizavam a sociedade russa, em especial, por meio de uma nova perspectiva religiosa. A reflexão em torno do romance *O Idiota* leva à tona interpretações conflitantes sobre seu personagem central: sua personalidade cristã é colocada em xeque, tal como sua capacidade de conciliar símbolos nacionais.

Essa discussão literária que expressou o desejo de “compreender” Míchkin sugere um campo de interpretação crítica acumulada com uma infinidade de conexões com outros elementos da cultura russa. Cada vez mais, a interpretação do significado da obra de Dostoiévski passou pelos modos como ela foi lida ao longo da história, desde as vertentes político-sociais, simbólico-religiosas e estético-artísticas, até o modo como ela traduziu o desencanto ideológico, a crise humanística e o lugar da identidade nacional no mundo contemporâneo.

O próprio escritor tinha consciência da possibilidade dessa abordagem múltipla e parecia provocar o leitor propositadamente quanto a isso. Ele considerava que a leitura por um único campo do conhecimento, psicológico, por exemplo, seria insuficiente “para a revelação da essência” de seus personagens, compostos “artisticamente” em uma concepção muito particular de “realismo”. Como lembra a tradutora e pesquisadora Fátima Bianchi, o escritor chegou a expor “as peculiaridades do seu realismo” e como “reproduzir a alma alheia de todos os seus ângulos”.

Com um realismo pleno, encontrar o homem no homem. Este é um traço preferencialmente russo, e nesse sentido eu, certamente, faço parte do povo (porquanto minha orientação se esvai da profundidade do espírito cristão do povo) - ainda que hoje não passe de um desconhecido para o povo russo, no futuro serei conhecido. Chamam-me de psicólogo: não é verdade, sou apenas realista no sentido mais elevado, ou seja, retrato todas as profundezas da alma humana. (BIANCHI, 2006, p. 93-94)

A disputa pela legitimidade do pensamento político, filosófico, religioso etc., encontraram em Dostoiévski um indispensável e perigoso campo de representações, não só artístico, mas cultural em sentido amplo: identidades individuais e coletivas foram traçadas no contraste entre realidade histórica e suas representações artísticas. Elas atravessaram mudanças sociais profundas, muitas delas trágicas. Nesse meio tempo, a sociedade soviética surgiu e se fragmentou, mas muito restou ou ressurgiu na nova sociedade russa. Novas respostas continuam sendo imaginadas a partir da obra do autor, em um sistema cultural cada vez mais amplo e compartimentado. Seria de se questionar o quanto a reflexão passada entre gerações diferentes de críticos se fragmentou e os conceitos “esquecidos” foram reapropriados (inconscientemente?) pelas novas gerações, que imaginam novas significações ao lado de interpretações “envelhecidas”, as quais permanecem latentes, sempre podendo ser redescobertas...

2.2 Filmografia

2.2.1 Para pensar o Cinema

E o campo cinematográfico se caracterizou, desde o princípio, como um local propício para tais descobertas. Nossa breve leitura cronológica sobre a disputa pela imagem do autor de *O Idiota* teve, entre outros propósitos, o de sugerir como a tradição crítica mobilizou campos do conhecimento num sistema cultural mais amplo para interpretar a obra do artista. Nesse processo, incluem-se outras linguagens, como a audiovisual. Vale enfatizar que não temos no horizonte uma

intenção de esgotar a ampla filmografia relacionada ao escritor, mas de abordar questões pertinentes à análise de adaptações baseadas em *O Idiota*.

Não faltaram pensadores sugerindo que a relação entre Dostoiévski e o meio cinematográfico antecede a própria existência do cinema. A começar pelo modo como muitos críticos reconheceram o gênero dramático entranhado na obra do autor. Dostoiévski, ainda em vida, foi adaptado para os palcos e se tornou nas décadas seguintes um dos autores mais encenados na Rússia e no mundo inteiro. O filósofo Serguei N. Bulgákov foi um dos primeiros a observar que “apesar de Dostoiévski não ter escrito uma página sequer em forma dramática, no fundo, em seus romances, ele se revela um grande autor trágico”. Thomas Mann também comparou a obra de Dostoiévski a “grandiosos dramas, construídos segundo as regras do palco”. (apud VÁSSINA, 2008) Um dos pontos colocados por Nabokov, leitor com tantas ressalvas e críticas severas a Dostoiévski, é que o autor de *O Idiota* poderia ter seguido o sonho da juventude e ter se tornado o “maior dramaturgo russo”, porém, ele escolheu escrever romances. (NABOKOV, 2015, p. 150)

Algo próximos da interpretação sistematizada por Viatcheslav Ivanov, muitos críticos também reconheceram o caráter “trágico” dos romances, mesmo sem chegarem aos mesmos desdobramentos do poeta. De acordo com a pesquisadora Elena Vássina, parte dessa “adaptabilidade” decorre da predominância dramática na narrativa épica, viabilizada, inclusive, pelo uso de um “conceito específico de tempo, que é mais característico para o teatro do que para uma narrativa do tipo épico”. A “consciência dramática”, um dos elementos estruturais básicos da prosa do autor, concebe tramas que ocorrem independentemente do autor, em espaços concretos, mas, sobretudo, associados “ao surgimento e à resolução das contradições e conflitos, ou seja, à dinâmica incessante que cria o movimento do enredo”. E a expressão desse movimento, não raro, é pautado pelos diálogos dramáticos. Assim, os discursos das personagens pesam no enredo, possibilitando a imagem de que eles são independentes do autor, o qual assumiria a função de mero “dramaturgo ou do encenador”. (VÁSSINA, 2008, p. 61)

Os narradores dos romances de Dostoiévski são frequentemente convencionais, de certo modo devemos nos esquecer deles. É quase como no teatro de marionetes japonês, onde os atores vestidos de preto conduzem os bonecos pelo palco à vista da plateia, mas os espectadores não devem notá-los e não os notam. Quem atua são os bonecos. E aqueles que os deslocam não devem ser tomados por personagens. O autor e os narradores de Dostoiévski são serventes do prosa, que ajudam o leitor a ver tudo o que acontece pelo melhor ângulo em cada caso. E é por isso que eles se agitam tanto. (LIKHATCHOV, D. Ленинград : Наука, 1967 apud VÁSSINA, 2008, p. 61)

Esse “apagamento relativo” da instância narrativa, em favor das vozes dos personagens que sobem ao primeiro plano, explicaria em parte a sedução exercida sobre diretores, para que eles criassem suas versões para os conteúdos que permanecem sem forma nos romances.

Assim como há um Dostoiévski “teatral”, outras facetas da sua obra são apanhadas com particular felicidade pelo cinema. A riqueza de situações humanas apresentadas em forma plástica exemplar e em movimento, os conflitos que se expressam ora em gestos largos, ora nas palavras a meia voz, as visões alucinadas, o real que beira o fantástico e o fantástico que se instala no real, tudo isto que é miolo e cerne nas criações dostoiévskianas, constitui um campo extremamente fecundo para o cinema. (SCHNAIDERMAN, 1983, p. 55)

Entre as técnicas “dramáticas” utilizadas por Dostoiévski, a tradição crítica reiterou o “conclave”, “reuniões incomuns, com problemas importantes e complicações imprevistas”, choque agitado de ideias e exposição pública dos personagens. (GROSSMAN, 1967, p. 38) Tais técnicas dramáticas do autor serviram como referência, inclusive, para crítica cinematográfica brasileira pensar como a “representação verbal das ações humanas em sua máxima particularidade, num determinado aqui-agora”, pode ser “generosa e cheia de detalhes”, colocando o espectador “diante da cena”, aparentemente sem mediações. (XAVIER, 2003b, p. 72-73)

A complicação da poética com o objetivo de um estudo artístico em profundidade das contradições da psique humana, a transmissão de movimentos espirituais multidirecionais dos heróis, determina o caráter supraliterário da obra do escritor. De acordo com o filósofo Aleksandr L. Kazin, “...o cinema esteve na vanguarda para se esforçar para sair do campo dos modelos artísticos puramente linguísticos, simbólicos, metafórico-associativos do mundo para uma vida ainda não acordada, não domada pelos palavra.” Dostoiévski é um escritor-profeta que antecipou o espírito do século XX em seus romances. (apud KRUGLOV, 2016b)

A poética de Dostoiévski cria cenas pouco abstratas, tais como: enfoque no tempo presente, variação de pontos de vista e recorte-isolamento visual do espaço, detalhes, gestos etc. O próprio processo de escrita reforça a tese de que haveria, por trás desse imediatismo, uma hierarquia de significações que só poderiam ser “compreendidas” *a posteriori*. Por exemplo, durante a escrita dos oito rascunhos de *O Idiota*, o escritor reiterou o desejo fixo por criar determinada “imagem” ou “situação”, mas que, só depois, registrou a reflexão sobre os possíveis significados daquelas sequências. Primeiro, o escritor registrava a descrição da “cena” e depois buscava sua posição no romance, os personagens que participariam dela etc. (DOSTOIEVSKI, 2017, p. 11-12)

Como também visto na tradição crítica, o relativo consenso sobre a existência de imagens literárias inconclusas, em disputa, enigmáticas, metafísicas e “espirituais”, ou seja, o “insondável abismo da cratera”, funcionava como um atrativo, uma espécie de “convite”, tanto para o críticos (como visto acima) quanto para dramaturgos e cineastas, expressarem suas próprias visões, pessoais e/ou alinhadas ideologicamente com outros aspectos sociais e políticos de cada época. Para essa aproximação entre campos artísticos, a lista de analogias entre descrição da linguagem cinematográfica e técnicas literárias é longa e inclui: a descrição dos métodos de montagem;

detalhes sonoros ou *closes* em gestos e objetos, que reproduzem efeitos de sinédoque; a câmera lenta (técnica ainda pouco utilizada) para reproduzir os efeitos de concentração temporal; ou mesmo os efeitos cromáticos, capazes de reproduzir, mesmo nos filmes em preto e branco, a intensidade evocada nas descrições dos romances. Trata-se de um “conjunto de características conhecidas anteriormente da linguagem do escritor, organizadas de acordo com o novo princípio - propriedades que têm analogias na linguagem do cinema”. (KRUGLOV, 2016a)

O reconhecimento das técnicas “cinematográficas” na obra de Dostoiévski também foi feita pelos próprios cineastas, sendo o principal deles Eisenstein. Já em seus primeiros escritos sobre cinema, o diretor soviético comentou a necessidade de aprender narrativa cinematográfica lendo, por exemplo, a prosa de Dostoiévski. (apud KRUGLOV, 2016a) O diretor expressou tais ideias apenas na década de 1940, não por acaso, no “relaxamento” da censura no imediato pós-guerra.

In fact my interest in him arose only “through Ivan” [*Ivan, O Terrível* (1944)], and this came about in Alma-Ata, that is to say, long after the script had been prepared. Moreover, it came about only through *The Brothers Karamazov*, which I reread there. My first readings of both *The Idiot* and *The Brothers* are lost somewhere in utter oblivion. Wrong! I first read *The Brothers* in 1914 in Staraja Russa when I was getting ready to meet Anna Grigorevna Dostoevsky, whom we had invited for tea and cherry pie (an episode I have described in my “Memoirs”). *Crime and Punishment* I read twice. Once wearily in my schooldays [...] I read it again in Kislovodsk in 1933...? when I was working on the “murder” for my classes at GIK [the State Film Institute]. *The Idiot* I cannot remember when I read (probably also in the summer of 1914), and I had so completely lost any associations with it that in hospital last year [1946]. I was astonished to find that it contained the story of Nastasia Filippovna. From my first reading I remembered only that the book described some kind of a strange house belonging to Rogozhin with a picture by Holbein (I liked this picture very much). Everything else was quite beyond recall. (apud LARY, 1986, p. 89)

Além da “estrutura polifônica” de *Encorajado Potemkin - Броненосец Потёмкин* (1924) (apud LARY, 1986, p. 92) e a “ilusão da perspectiva inversa”,⁷ inspirado no monólogo do conto “A Dócil” (apud LARY, 1986, p. 99), Dostoiévski serviu de referência para Eisenstein compor seus personagens, pois traziam em si as contradições equivalentes às dos heróis clássicos: desde suas “mulheres orgulhosas” mergulhadas em auto-humilhação, passando pelos personagens violentamente passionais, como Rogójin, ou contradições mais agudas, como Liev N. Míchkin, que traz no próprio nome a oposição de um “leão” e de um “rato”. (apud LARY, 1986, p. 90)

Outro filme que teve a influência das concepções narrativas encontradas em *O Idiota* foi a segunda parte de *Ivan, O Terrível - Иван Грозный*. A tentativa frustrada de assassinato em *O Idiota* serve como referência para a sequência do filme após a festa com os *oprichniks*, quando o tsar e seus seguidores vão à catedral. Segundo o pesquisador Nikita M. Lary, o assunto, o método e a

⁷ Não confundir com noção de “perspectiva inversa”, conceito teorizado principalmente por Pável A. Florênski.

visão de Dostoiévski aparecem na estrutura mitológica subjacente a esse trecho: se o tsar Ivan corresponde a Rogójin, as hesitações do “simplório” Vladimir são inspiradas em Míchkin.

Ivan and Vladimir are rivals for the throne; Rogozhin and Míchkin are rivals for Nastasia Filíppovna's love. Rogozhin and Ivan both appear as “elder” brothers, and in both cases the elder brother is cast as the younger brother's murderer. There are several parallels between the actions of Vladimir and Míchkin. Moreover, the hotel corridor and the cathedral are both womb-like. “The underiving scheme towards which both subjects were striving was one and the same. As the situation “sank” beneath the confines of an anecdote down to a deep mythological base, it provided an impulse for the two subjects to arrive at the same structure.” (apud LARY, 1986, p. 105-106)

Ao longo do século XX, a psicologia também foi outro campo que se desenvolveu em diálogo com múltiplas artes, incluindo cinema e literatura, e estudou aspectos do que seria impossível antes de estudar, por exemplo, a “alma humana”. Se na literatura, essa noção abstrata de “alma” havia sido discutida mais extensamente por uma vertente da crítica literária, o mesmo não se poderia dizer sobre o cinema, especialmente durante o cinema mudo.

Uma parte significativa das adaptações cinematográficas dos clássicos, como sabem, não resiste à comparação com o original. Nesse sentido, surge naturalmente a questão de o que e como os cineastas devem interpretar usando os meios do cinema. O empréstimo da trama e a ênfase no lado psicológico do conflito são características da maioria das adaptações de Dostoiévski, enquanto o conteúdo filosófico do filme muitas vezes não corresponde às ideias incorporadas no livro. (KRUGLOV, 2016b)

Cinema mudo ou sonoro, psicológico ou não, o fato é que a crítica cinematográfica criou a “expectativa” de encontrar nas adaptações imagens que pudessem ser “traduzidas” dos romances originais. Nessa perspectiva, a sobreposição de campos do conhecimento, a partir de um mesmo texto original, parece “exigir” dos filmes derivados (para serem “boas adaptações”) a correspondência entre forma cinematográfica e conceitos pertencentes a campos diversos (não apenas psicológico, filosófico, mas também sociológico, religioso etc.). Essas correspondências “deveriam” chegar às mesmas conclusões, sob pena do filme não estar à “altura” do romance original. Trata-se de uma exigência, fechada em si mesma, que dificilmente teria outro resultado a não ser a decepção, a qual, raras vezes, surpreende: as adaptações cinematográficas do autor entregam narrativas dentro de um quadro ideológico-estético de fácil reconhecimento. Entretanto, há casos em que também estabelecem inesperadas, novas e ricas relações de significado.

2.2.2 Presença além das adaptações

As adaptações, citações ou referências cinematográficas de Dostoiévski têm sido consideradas de qualidade muito abaixo dos romances. Isso não diminui sua influência na cinematografia russa e mundial, multiplicada em centenas de adaptações, se forem consideradas apenas as *adaptações diretas* das obras do autor. Essa “contabilidade” de mais de duas centenas de filme não considera obras com alusões ou breves citações: por exemplo, uma lembrança dada pelo título, no qual *Provavelmente o Diabo* (1977) de Robert Bresson, que remete a um diálogo de *Irmãos Karamazov*; ou uma justaposição satírica de títulos de romances, como em *Love and Death* (1975), de Woody Allen. Tais referências não se ligam estruturalmente à forma dos filmes, fazendo com que a relação estabelecida com o escritor seja apenas superficial, mera informação. “Tais apelos à obra do escritor interpretam seu mundo artístico, no entanto, em maior medida, a alusão serve para interpretar o mundo artístico do próprio filme”. (KRUGLOV, 2016b)

O caso das “influências” pode ser infinitamente maior e mais complexo. Por ser uma referência basilar da cultura nacional russa, ainda é inespecífico dizer que Dostoiévski, tal como Tolstoi, Gógol etc. apenas “influenciou” campos culturais, como o cinematográfico. Por exemplo, basta olharmos para um caso importante dessa influência: o romance *O Idiota* foi uma referência central para o diretor Andrei A. Tarkovski ao longo de toda sua carreira, conforme relatos de seus diários sobre a produção de diferentes filmes. A história do príncipe Míchkin se tornou uma referência devido a: sua imagem poética, composição das personagens femininas e a difícil busca por uma abordagem cinematográfica. No fim, a esperada adaptação de *O Idiota* não foi realizada por Tarkovski, não apenas pela falta de financiamento por parte dos estúdios soviéticos, mas também por impasses artísticos do diretor. (APOSTOLOV, 2016)

O filósofo Aleksandr Breitman reconhece, desde *A Infância de Ivan - Иваново детство* (1962) a inspiração no personagem Míchkin para composição do universo infantil por Tarkovski. Nos dois protagonistas, Míchkin no romance e Ivan no filme, a imagem do paraíso na terra se confunde com a infância idealizada, mas que não pôde ser encontrada no mundo concreto. O ideal representado por cada um é inspirado no amor e no sonho. Os dois personagens realizam também o sacrifício máximo ao qual estão condenadas as almas trágicas sofredoras: a crise pessoal sob o peso do dilema, se conseguem estabelecer ou não ligações verdadeiras com aqueles que sofrem à volta deles. Além disso, as personagens femininas também se equivalem como “almas femininas” desejadas por todos, mas cujo único pretendente (im)possível é uma “criança”: Míchkin, o “anjo do amor” para Nastácia Filíppovna; e Ivan, o “anjo do ódio” para Masha. (BREITMAN, 2019, p. 44-46) A relação entre filme e romance nada têm a ver com uma adaptação convencional, mas a influência indireta fica clara por meio dos muitos paralelos sobre a transformação de um antigo símbolo nacional positivo em uma identidade destruída pela experiência traumática.

Posteriormente, a relação de Tarkovski com *O Idiota* se cruzaria com a relação de outro importante artista soviético que também nunca chegou a filmar uma versão cinematográfica do romance, apesar de ter sido, por décadas, uma das principais referências para interpretar o príncipe Míchkin. Nos anos 1960, as imagens de dois grandes personagens, Míchkin e Hamlet, estiveram popularmente associadas ao ator Innokentii M. Smoktunovski, que havia interpretado o primeiro, na já citada peça de 1957, e segundo, no filme de Grigori M. Kozintsev, em 1964. A associação entre o ator e os dois personagens se fortaleceu na medida que Smoktunovski também interpretou Iuri Detotchkin, no filme *Beware of the Car - Берегись автомобиля* (1966), de Eldar Riazanov. No enredo dessa comédia, Detotchkin é um ator amador que, além de interpretar o papel shakespeariano, também tem uma personalidade que remete de diversas formas ao idealismo de Míchkin, mas também aos valores “humanistas”, como visto acima, propagados pela cultura oficial soviética da época. (APOSTOLOV, 2016) Além disso, o narrador do filme é o ator Iuri V. Iakovliev, que se tornou nacionalmente famoso por interpretar Míchkin alguns anos antes, no filme dirigido por Ivan Píriev. Com diversas referências ao romance e à adaptação recente, o personagem de Smoktunovski pode remeter a Míchkin, mas no caso do filme de Riazanov, sua ingenuidade beira o grotesco, por isso o filme também é carregado de ironia. Assim como Míchkin serve como modelo para uma individualidade “positivamente bela”, que é incapaz de se desenvolver em uma sociedade corrompida, a infantilidade do personagem Detotchkin (nome que parece se referir a palavra “дети” - “crianças”), o obriga a amadurecer em um meio social problemático.

El'dar Riazanov's Iurii Detochkin, played by Innokentii Smoktunovskii, is one such new protagonist both “child” and “divine madman”, he has a surname that explicitly pinpoints his childlike nature. [...] Like Dostoevskii's Prince Myshkin, with whom Iurii is compared by his fiancée Liuba, he must either abandon this world or learn to play by its rules. [...] All of the intertextual links of Detochkin's insanity consist of ironic references to Thaw culture heroes, above all Hamlet and Prince Myshkin. [...] Detochkin's insanity echoes the holy insanity of Dostoevskii's Christ-like positive hero. Riazanov, however, never allows this divine insanity to acquire sublime connotations in the film. (PROKHOROV, 2002, p. 303-308)

Smoktunovski também lembra como havia claras ligações entre a composição de Míchkin e o protagonista do filme, cuja “aparência de ingenuidade e honestidade” seria totalmente “impensável sem a simplicidade, despreensão e sabedoria de Liev Nikolaevitch [Míchkin]”. (PROKHOROV, 2002, p. 308) Imerso na imagem “humanista” associada na época ao protagonista de *O Idiota*, o ator também é convidado posteriormente para dar voz ao duplo invisível de Tarkovski em *Espelho - Зеркало* (1974), livremente inspirado nas memórias do diretor. A escalação de Smoktunovski remete indiretamente aos dois personagens, Míchkin e Hamlet, associados à imagem da busca sincera e espontânea pela espiritualidade, qualidades artísticas associadas ao período do Degelo, e

assim reconhecidas pela intelectualidade da época. (APOSTOLOV, 2016) Como indício dessa influência difusa, Dostoiévski também é citado mais de uma vez nos diálogos do filme.

Mas a primeira citação direta a uma possível adaptação do romance *O Idiota*, nos diários de Tarkovski, já havia aparecido em fevereiro de 1973: “Uma ideia surgiu. Colocar *O Idiota* na televisão. Sete episódios. Colorido. Mas para isso é necessário falar com Lapin [presidente do Comitê Estatal de Radiodifusão e Televisão], sem intermediários e funcionários desnecessários. A ideia não é má!”. Na televisão, o enredo do romance poderia ter tempo de exibição para ser trabalhado com riqueza de detalhes, haveria espaço para teatralidade da ação, porém, o projeto também não foi levado adiante e a ideia sofreu modificações. Três dias após a primeira menção, Tarkovski registra suas dúvidas:

Reli *O Idiota* novamente. Eu não diria que fazê-lo é fácil. É muito difícil fazer um roteiro. O material do romance é dividido em “cenas” e “descrições de cenas”, ou seja, uma enumeração do que aconteceu de importante para o desenvolvimento da história [...]. Claro, o mais sólido, harmonioso, harmonioso e mais próximo do roteiro de Dostoiévski é *Crime e Castigo*. Mas Liev Kulidjanov [diretor da adaptação de 1969] o arruinou.” (apud APOSTOLOV, 2016, p. 139)

Nas semanas seguintes, o projeto para televisão é adiado e depois descartado, pois Smoktunovski também estaria trabalhando para uma adaptação televisiva do romance. Após *Зеркало*, Tarkovski volta à refletir sobre como filmar *O Idiota*, dessa vez, tendo como atenção central a imagem de Nastácia Filíppovna, típica personagem tarkovskiana, que viveria dividida na oscilação entre “santidade” e “pecado”, “divina” e “diabólica”. O diretor considerou que ela poderia ser interpretada por Margarita B. Terekhova, com quem havia acabado de trabalhar em *Зеркало*. (apud APOSTOLOV, 2016, p. 139) Essa combinação do sagrado princípio materno com um misticismo infernal, incompreensível, encontraria sua mais forte expressão na imagem da feiticeira, em *O Sacrifício - Жертвоприношение* (1986).

Anos antes, ao defender sua versão da adaptação de *O Idiota*, cujo roteiro estava submetido à aprovação, Tarkovski parece reverberar as imagens artísticas sobre o caminho à “catástrofe”, que se multiplica em inúmeros conceitos e pensamentos sobre indivíduo e sociedade.

O tema do príncipe, por assim dizer, se divide nos temas de Rogójin, Nastácia Filíppovna, Gânia Ivolgin, Aglaia, para se unificar em um final tragicamente claro. O tema da sociedade, sua ruína espiritual, não é concomitante, mas é dividido por Dostoiévski ao longo de toda profundidade de um corte, primeiro pela ideia-imagem, depois por todo o refinamento e peso do sistema figurativo-filosófico do romance. A harmonia do Homem e a desarmonia da sociedade, na qual vivem os heróis de Dostoiévski, de uma forma ou de outra envenenaram as almas humanas, e principalmente o desenlace final do romance. [...] Já falamos sobre uma compreensão profunda de todas as complexidades da nossa tarefa [filmar o romance], mas mesmo elas não nos impedem de encontrar uma imagem

cinematográfica, em nossa opinião, do romance *O Idiota* de F. M. Dostoiévski, que é tão relevante atualmente. (TARKÓVSKI, 1991)

Porém, em 1974-1976, ao mesmo tempo que o diretor tentava filmar *O Idiota*, seus diários também registram dúvidas artísticas, tanto sobre qual ator seria o protagonista quanto qual o real interesse em adaptar a obra. No fim, pode-se apenas supor as razões da desistência. No desenrolar do processo de um filme nunca realizado, a crítica reconheceu a presença de Dostoiévski de forma difusa também em *Solaris - Солярис* (1972) e *Stalker - Сталкер* (1979). O primeiro, por causa dos diversos temas comuns a Dostoiévski:

Como em um ícone antigo atrás de camadas posteriores, pode-se ver a camada antiga, isto é, através do enredo e do texto do romance [...], pode-se adivinhar os ecos de Dostoiévski, que ocupava a consciência do diretor naquela época. As questões estão colocadas agudamente na consciência, a responsabilidade moral e a busca de Deus são evidentes nos monólogos e ações dos heróis. (ROMADIN, Mikhail. “Превращения на планете Солярис”. Фильм Андрея Тарковского “Солярис” apud APOSTOLOV, 2020)

No caso de *Stalker*, um dos roteiristas, Boris N. Strugatski, comentou mais tarde que Tarkovski, a princípio, não ficou satisfeito com o roteiro, mas só mudou de ideia quando foi introduzido na trama o tema do protagonista como um “santo tolo” (юродство), tal como Míchkin. Em entrevista, o próprio diretor afirmou essa relação com o protagonista dostoiévskiano: “*Stalker* [...] está seguindo o mesmo caminho que Dom Quixote, Príncipe Míchkin [...] estes são heróis que expressam a força da fraqueza” (SALVESTRONI, Simonetta. Фильмы Андрея Тарковского и русская духовная культура. Москва, p. 209 apud APOSTOLOV, 2020)

Em paralelo e como desdobramento da ideia de ainda adaptar Dostoiévski, o ator Anatoli S. Solonitsin (que atuou em 4 filmes de Tarkovski) foi a primeira escolha do diretor para interpretar o próprio escritor em *Vinte e Seis Dias na Vida de Dostoiévski - Двадцать шесть дней из жизни Достоевского* (1980), que acabou sendo levado adiante pelo diretor Aleksandr G. Zarkhi.

As últimas referências encontradas nos diários de Tarkovski sobre a intenção de filmar *O Idiota* são de 1980. No início do ano, o diretor ainda planejava estender o prazo para obter o roteiro baseado no romance, mas, no final daquele ano, ele sentencia para si mesmo: “Eu não quero *O Idiota*. [...] Eu quero outra coisa, um escritor com um diagnóstico fatal”. Algo havia mudado. Resta se perguntar se o desenrolar dos acontecimentos trouxeram ao diretor a percepção de que um enredo como o de *O Idiota* já não responderia mais às questões de sua época. Ainda naquela década, o diretor ainda lançaria *Nostalgia - Ностальгия* (1983) e *O Sacrifício*. Neste último, ainda há uma referência direta ao romance, quando o protagonista recebe um telegrama dos amigos: “Parabenizamos o caro amigo pelo aniversário. Abraçamos o grande Richard, o bom príncipe

Míchkin. Deus te abençoe com felicidade, saúde e paz. Seus sempre leais e carinhosos richardistas e idiotas”. No enredo do longa, essa referência é explicada pelo fato do protagonista já ter interpretado Míchkin e Ricardo III. (APOSTOLOV, 2020)

As muitas referências a Dostoiévski espalhadas pela filmografia de Tarkovski podem não ser centrais em seus filmes, porém, no conjunto, elas estabelecem uma relação complementar entre sistema literário e cinematográfico difícil de ser ignorada. Mesmo sem a adaptação de *O Idiota* ter sido realizada, as conjecturas sobre o projeto nunca realizado de Tarkovski se tornariam uma referência sobre o encontro de Dostoiévski com o campo cinematográfico.

2.2.3 Cinema nacional

O principal, porém, são as adaptações levadas à cabo. Desde as primeiras delas, as versões cinematográficas de Dostoiévski são testemunho sobre como o legado artístico do escritor se tornou um fenômeno da cultura de massa. Entre os autores mais adaptados pelo cinema mudo da Rússia pré-revolucionária, Dostoiévski ainda ficava atrás de Púchkin (com quarenta e sete adaptações entre 1908 e 1917), Tchekhov, Gógol, Tolstoi, Liermontov e Turguêniev. *Crime e Castigo* (ou melhor, trechos do romance) foi adaptado quatro vezes antes de 1917. Entre 1909 e 1919, o ator e diretor Piotr I. Tchardínin realizou mais de duzentas películas, das quais foram preservadas poucas dezenas, principalmente adaptações de autores clássicos. O diretor levou às telas Tolstoi e Púchkin diversas vezes, mas Dostoiévski, apenas uma, com *O Idiota* (1910): a primeira vez que o escritor foi adaptado para o cinema. A trama do curta é tão fragmentada, que mostra apenas uma relação do trio de personagens Míchkin-Rogójin-Nastácia. Se o espectador não a conhecesse, dificilmente poderia supor o enredo.

Quand Tchardynine décide d’adapter l’Idiot, il le fait, selon ses propres paroles, dans une optique d’illustration. [...] une série constituée de scènes «clefs» plus ou moins arbitrairement choisies parmi les plus spectaculaires. La succession de tableaux animés ramène l’œuvre originelle à un digest qui ne prend en compte que sa ligne narrative principale et ignore totalement ses multiples lignes secondaires (GÉRY, 2016)

Segundo a pesquisadora Catherine Géry, a adaptação exemplifica as experimentações da nova linguagem artística. Entre os poucos testemunhos encontrados sobre a recepção do filme, parece ter existido uma “interpretação” prévia do romance, a qual o filme deveria alcançar. (GÉRY, 2016) Na ausência de uma narrativa minimamente autônoma, a significação possível do filme parece se dar conforme seus símbolos são caracterizados. Por exemplo, a imagem do príncipe Míchkin, com estatura física acima da média, oscila entre a contenção e os movimentos largos de surpresa e

inadequação social. Nos cenários simples, típicos da época, os quadros na parede se destacam: tanto o retrato severo do pai de Rogójin quanto o de um Cristo crucificado (que não é a cópia do *Cristo Morto*, de Holbein). Contrastando com o ar sereno e angelical do protagonista, a imagem dos “pecadores” Nastácia e Rogójin estão mais próximos um do outro, seja pela caracterização visual (com as roupas pretas ou o traje camponês), seja pela interpretação dos atores, interagindo nas tumultuosas sequências do filme.

La thématique de l'Idiot correspondait bien à l'une des tendances prééminentes de la culture et du «goût» russes au début du siècle, incarnée dans les œuvres [dos realizadores], qui n'aimaient rien tant qu'exhiber sentiments sombres et exacerbés, émotions pathologiques, maladies mentales mais aussi crimes et suicides, et pour qui Dostoïevski était un maître. (GÉRY, 2016)

Na cena final, Tchardínin introduz ainda um elemento novo ao exhibir parte do cadáver de Nastácia (algo que não é descrito por Dostoiévski): a cabeça com cabelo preto emaranhado e a mão pálida pendurada. (RIABOKON, 2019a) Como se compensasse a ausência do quadro de Holbein, a heroína morta parece trazer para a idealização da figura de Míchkin o contraste com a realidade cruel. Apesar da brevidade das películas da época, o destaque dado pela nova linguagem cinematográfica ao enredo literário parece remeter à mesma visão que reconheceu o “talento cruel” e o “karamazovismo” na obra do escritor. O corpo jogado na cama, sem cerimônias, confirma que essa primeira Nastácia cinematográfica nada teve de beleza “divina”, mas que ela desceu à terra tal como a imagem do corpo do Cristo em decomposição.

Nos anos seguintes, Dostoiévski voltaria às telas de forma relevante apenas no início da década de 1930, quando já era considerado um autor mundialmente adaptado no exterior e associado a obras “subversivas” dentro da União Soviética. (LARY, 1986, p. 233-235) A tensão consequente da consolidação do Realismo Socialista também pôde ser acompanhada por meio dessas adaptações soviéticas de Dostoiévski. De acordo com o historiador do cinema Jay Leyda, *Casa dos Mortos: Prisão do Povo - Мертвый дом: Тюрма народов* (1932), de Vassíli F. Fedorov, e *Noite de Petersburgo - Петербургская ночь* (1934), de Grigori L. Roshal e Viera P. Stroeve, são exemplos dos filmes que “não deveriam ser feitos” naquele contexto histórico, pois, além de adaptarem o autor polêmico, assumiram linguagens excessivamente teatrais e sentimentais. (LEYDA, 1983, p. 306) Porém, os dois longas foram aprovados e lançados, o que mostra que a censura durante o regime stalinista era algo mais complexo do que poderia parecer à primeira vista.

O primeiro deles é uma adaptação baseada no livro *Recordações da Casa dos Mortos*. No retrato cinebiográfico, um dos primeiros filmes soviéticos com diálogos sonorizados, a narrativa tenta criar um Dostoiévski “revolucionário”, opositor do regime tsarista. É importante registrar que

o diretor Vassíli Fedorov realizou mudanças significativas no roteiro original de Viktor Chklóvski. Na primeira versão, os membros do círculo Petrachevski eram mais ambíguos e caracterizados pelas dúvidas referentes ao momento histórico, o que poderia, indiretamente, remeter à própria época em que o filme foi feito. Além disso, havia uma variedade muito maior de “nacionalidades” representadas entre os presos no campo de trabalhos forçados para onde Dostoiévski foi enviado. Fedorov, porém, transformou essas nuances em algo mais simples e maniqueísta. (LARY, 1986, p. 40-41) Na versão final, trata-se de um filme de memórias: o já célebre escritor, logo após o famoso discurso em homenagem a Púchkin, se recorda do passado em um longo *flashback* durante uma crise epiléptica. A adaptação maniqueísta coloca os representantes do Estado tsarista do lado negativo, incompetente e autoritário; já os socialistas, do positivo. O retrato da população empobrecida também é carregado de valores de solidariedade. Assim, o filme cria a imagem de um escritor que havia sido um jovem intelectual, parcialmente ligado aos grupos radicais, mas integralmente fiel ao ideal revolucionário.

Quanto ao retrato social mais amplo, os grupos ligados ao governo tsarista pareciam vis, enquanto o povo camponês era moralmente elevado. Tal como os críticos que ainda defendiam que Dostoiévski teria continuado fiel aos princípios do socialismo, como Lunatchárski, os realizadores do filme de 1932 se valiam da envergadura que restava ao “símbolo”-Dostoiévski, para tentar convertê-lo em mais uma narrativa biográfica sobre linhagem cultural “legítima” dos revolucionários russos do século XX.

Entretanto, o filme foi considerado “formalista” e expressionista demais, algo perigoso, caso ficasse associado às “anacrônicas” vanguardas da década de 1920. Outro argumento contrário, é que o longa seria “internacionalista” demais e voltado para o público ocidental. Apesar de muito criticado, o trabalho de Fedorov também antecipou soluções técnicas, principalmente sonoras, para o estilo das produções nacionais que surgiriam com o fim das vanguardas. (BO, 2019, p. 2019, p. 114) Em outras palavras, tecnicamente importante para época, o longa sobre o escritor mal visto pelo regime seria contrário demais ao “espírito” do Realismo Socialista em consolidação. (LARY, 1986, p. 45)

Dois anos depois, Roshal e Stroeva adaptaram os enredos das novelas *Noites Brancas* e *Netotchka Nezvanova*, sob o título *Noite de Petersburgo*. A trama do filme fundiu personagens das duas histórias e mesclou os enredos, transformando a trajetória de Iegor Petrovitch Efimov em um exemplo de “herói” pré-soviético, de caráter moral irreprimível, marido amável (ao contrário da história original de *Netotchka Nezvanova*). Seu lado “sonhador”, associado à novela *Noites Brancas*, não torna o personagem um infeliz desencantado, mas o recompensa, transformando-o em um inspirador revolucionário contra as injustiças sociais do tsarismo. Por projeção, a experiência do

herói é o ponto de chegada da narrativa que despertaria a “consciência de classe” e lançaria as sementes da revolução, décadas depois. Assim, o contexto histórico dos enredos originais é esvaziado e a crítica aos socialistas de sua época, ignorada. Em seu lugar, surge a mitologia das supostas raízes nacionalistas da mobilização popular, algo similar aos críticos literários da época, que, como Ermílov, tiveram que aceitar e tentaram “justificar” as críticas feitas por Dostoiévski aos socialistas de seu tempo, já que elas não poderiam ser direcionadas aos futuros revolucionários. (LARY, 1986, p. 54)

Dando sinais de um “nacionalismo” excludente, dentro do contexto dos anos 1930, os demais coadjuvantes do filme com traços estrangeiros são representados com traços artificiais e inautênticos, ligados a imagem de uma burguesia decadente. Já os russos, sobretudo os estudantes, são sempre talentosos e espontâneos. Conforme o diretor Grigori L. Roshal comentaria vinte anos mais tarde, os romances de Dostoiévski, suas imagens e emoções, deveriam ser mobilizados pelo ponto de vista do Realismo Socialista, sem recriar a obra original, mas revelando suas tendências mais profundas por um ponto de vista contemporâneo.

Does this mean we should always modernize these works, inserting our own thoughts and judgements into the mouths of the heroes or into the author's thoughts? I think not. When I speak of socialist realism, I am referring to it in the sense of a compass used to interpret a work, to reveal its deep-seated progressive tendencies. Only authentic knowledge of Marxist-Leninist philosophy will enable us to gain a true understanding of the complex structures of major literary canvases. (apud DOBRENKO, 2008, p. 110)

Assim, as duas adaptações diretas feitas no início dos anos 1930 compartilham a mesma atmosfera persecutória de fortalecimento dos parâmetros do Realismo Socialista. As formas como as histórias originais foram simplificadas em um simples maniqueísmo mostram que havia em comum entre as produções um espaço cada vez menor para ambiguidades em desacordo com o regime. Um processo que ainda estava se intensificando na comparação com os anos seguintes. Na segunda metade dos anos 1930, mal haveria possibilidade de citar o “conservador” autor de um romance “famigerado” como *Os Demônios*.

Entretanto, o pesquisador Andrei I. Apostolov, encontrou algumas “coincidências” na cinematografia soviética que sugerem que a “presença” de Dostoiévski no imaginário popular da época manteve-se constante, assim como também provam os registros de retirada de seus livros das salas de leitura. Por exemplo, citando apenas as referências ao romance *O Idiota*, Apostolov lembra que: a personagem interpretada por Marina T. Semionova, em *Настенька Устинова* (1934), de Konstantin V. Egert, se chama justamente Nastácia Filíppovna; dois anos depois, há uma cena culminante da quebra de um vaso (como o gesto de Míchkin), em *Соловей-Соловушка* (1936), de

Nikolai V. Ekk; no período pós-guerra, em *Весна* (1948), do popular diretor Grigori V. Aleksandrov, a heroína faz uma irônica confissão relacionada ao romance: “Vou levar *O Idiota* comigo para não ficar entediada no trólebus”; e o diretor Mark Donskoi reproduz o episódio da queima do dinheiro em *Сельская учительница* (1949); anos depois, Aleksei S. Masliukov lança *Команда с нашей улицы* (1953), no qual um dos garotos recebe o nome “híbrido” “Liev Nikolaevitch Ívolguin”, que remete a dois dos personagens principais do romance. (APOSTOLOV, 2016, p. 133)

Naqueles anos de relativo “exílio”, as referências diretas a Dostoiévski se reduziram a quase zero em alguns campos da cultura. Porém, tal como na crítica literária, sua influência continuou, entretanto, “em negativo”, subentendido como um anti-Górki. Por exemplo, nos dois episódios de *Grande Cidadão - Великий гражданин* (1937-1939), dirigidos por Fridrich M. Ermler, as características dos revolucionários retratados no romance *Os Demônios* serviram como características dos contrarrevolucionários do filme. Nessa influência às avessas, as características negativas dos socialistas do século XIX ajudaram a compor as caricaturas dos sabotadores da revolução no século XX. (LARY, 1986, p. 70-77) Reforçando essa tese, a crítica Maia I. Turovskaia chamou atenção para o fato que o principal antagonista do filme de Ermler foi interpretado pelo ator Ivan N. Bersenev, o mesmo que havia interpretado Piotr Verkhovenski na famosa versão teatral de *Os Demônios*, encenada mais duas décadas antes em Moscou. A produção teatral pré-revolucionária foi tão “marcante”, entre outras razões, por ter sido um dos motes por meio dos quais Górki escreveu seus dois famosos artigos atacando o “karamazovismo”. No comentário do historiador Evguiêni Dobrenko, sobre as referências literárias à Dostoiévski manipuladas em negativo, os argumentos de Turovskaia mostram que, em *Os Demônios*,

we see not only the source from which the director [Ermler] derived his style and devices, but also how the new “enemies” received their pedigree and class from the great tradition of the Russian classics. And Dostoevsky’s main “devil” was paradoxically transformed for the twentieth anniversary of the Revolution into one of Lenin’s comrades [...]. However, the filmmakers did not hide the link with Dostoevsky’s novel. Indeed, strictly speaking, *The Devils* was the first “historical-revolutionary novel” in Russian literature, and therefore its “genre memory” is aroused every time Russian and Soviet art turns to underground people; Dostoevsky’s experience here cannot be avoided. (apud DOBRENKO, 2008, p. 236-237)

No contexto do imediato pós-guerra, novas ambições cinematográficas começaram (ou puderam) aparecer no horizonte de alguns cineastas. No final do conflito, Serguei Eisenstein registrou pela primeira vez a ideia de filmar os *Irmãos Karamazov*, produção que, assim como outras também anunciadas na época, nunca foi levada adiante pelo diretor que morreria de infarto poucos depois. (LARY, 1986, p. 102) Quase simultaneamente, o diretor Ivan A. Píriev registra pela primeira vez sua intenção em adaptar *O Idiota*, com o personagem principal interpretado por Pavel P. Kadochnikov (que interpretou o príncipe Vladímir em *Ivan, O Terrível*, de Eisenstein). Píriev

chegou a escrever o roteiro em duas partes para a história, ainda em 1947, mas a produção não foi para frente. Apesar de alguma abertura para revisão da crítica do Realismo Socialista sobre o autor, o jdanovismo ainda adiaria as intenções do diretor em, pelo menos, uma década.

No Degelo pós-stalinista, posicionamentos ideológico-políticos foram revistos e artistas e intelectuais foram “reabilitados”. Na “nova onda” que arejou a produção cinematográfica, um dos velhos conhecidos diretores soviéticos, Ivan Píriev conseguiu realizar duas adaptações dos romances de Dostoiévski, cuja popularidade voltava a ser dominante. As contradições de seus romances deixavam de ser uma “ameaça” e passavam a expressar, novamente, as diferentes vozes da sociedade. Com suas qualidades, limitações e defeitos, *O Idiota* (1958) e *Noites Brancas* (1959) são filmes que também responderam à nova fase da cultura e do cinema soviético.

Logo após a boa repercussão do primeiro filme, Píriev filma a história do “sonhador”, na esteira da premiada produção homônima do italiano Luchino Visconti (1957). Os dois filmes, italiano e soviético, tematizaram a crise das ilusões em relação a uma realidade sombria, que levou os devaneios de cada protagonista para além da história pessoal. Píriev e Visconti divergem, porém, sobre o significado dessas ilusões. (LARY, 1986, p. 154) Destoando da safra de filmes do Degelo, a produção do veterano Píriev foi produzida dentro dos esquemas de grandes estúdios, usando cenários fechados na maior parte das sequências, inclusive para representar as passagens “exteriores”, à beira dos canais de São Petersburgo. Já a trama é uma lembrança em tom idílico, quase como um conto de fadas, que preenche o “sonhador” dostoiévskiano com referências espetaculosas estereotipadas, incluindo um “aventuresco” duelo de espada (colorido e coreograficamente agitado), que mais lembra as comédias-musicais stalinistas, que Píriev havia dirigido no passado. Para a outra protagonista, Nástia, são reservadas sequências tocando violão, regando flores e cantando, o que só reforça a evocação ao antigo gênero popular stalinista. Ao optar por um caráter onírico do qual não tira proveito, muitos críticos associaram o filme de Píriev a um mal exemplo de sentimentalismo, tão falso quanto seus cenários. (LARY, 1986, p. 115-117; p. 154)

Seguindo as tendências dos festivais internacionais, ou atendendo ao entretenimento interno, a produção cinematográfica soviética reincorporou definitivamente Dostoiévski com fonte de enredos e como símbolo de legitimidade. Entre as mais importantes adaptações, destacam-se as opções por obras que fugiam dos “grandes romances”: Aleksandr F. Borísov adaptou *A Dócil - Кроткая* (1960), explorando uma interpretação particular sobre o “conto fantástico”; em 1966, *Uma história desagradável - Скверный анекдот* e *Sonho do Tio - Дядюшкин сон* trouxeram leituras mais leves dos enredos; e o ator Aleksei V. Batalov dirigiu sua versão de *O Jogador*, em *Игрок* (1972).

Na “nova onda” de versões audiovisuais do escritor, agora bem ajustadas na indústria cinematográfica, duas produções tiveram maior repercussão. A primeira é a adaptação que, segundo

Tarkovski, “arruinou” as possibilidades de filmar novamente o romance *Crime e Castigo*. *Преступление и наказание* (1969), dirigido por Liev A. Kulidjanov teve uma recepção menos hostil. Nela, o ator Innokentii Smoktunovski também teve a oportunidade de voltar a Dostoiévski, dessa vez, interpretando o inspetor Porfiri Petrovitch. Segundo Kulidjanov, o ator deu ao personagem, em seu desejo de ajudar o protagonista, um caráter quase “cruel”, que revela o lado obscuro da busca incessante pelo bem. (apud LARY, 1986, p. 183) O sucesso do filme serviu de “termômetro” para observar como alguns temas tipicamente dostoiévskianos, tal como a religiosidade tão central do romance, ainda não apareciam no filme, cuja linguagem obedecia os padrões do “modelo teatral naturalista”. (LARY, 1986, p. 187-188)

Na mesma época, o diretor Ivan Píriev voltaria ainda a Dostoiévski, pela terceira vez em uma década, no ambicioso projeto sobre *Os Irmãos Karamazov*, lançado em três partes. Sua versão se sustenta sob a imagem do dinheiro usado como símbolo de aspectos sociais negativos, e que conduz os personagens à ruína, em contraposição ao “humanismo” do sensível Aliocha. O projeto *Братья Карамазовы* (1968), inédito na União Soviética, foi elaborado durante anos. Já na filmografia internacional, o norte-americano Richard Brooks havia dirigido a história dez anos antes. Considerando o contexto político mundial, e os diretores ocidentais estarem reiteradamente adaptando Dostoiévski, a produção hollywoodiana aumentou a pressão por uma adaptação “nacional”. Mas antes do fim das filmagens, a saúde de Píriev se agravou, e ele chegou a ser hospitalizado. Após um acidente nos estúdios, Píriev teve uma parada cardíaca em casa e faleceu. As filmagens, porém, prosseguiram e o longa foi finalizado pelo restante da equipe. (OGNIEVA, 2016, p. 341-346) Nas sequências mais inspiradas do filme, a prisão de Dmítri ou o depoimento de Ivan no julgamento do irmão, os recursos de linguagem conseguem estabelecer a necessária tensão narrativa. E mesmo as sequências musicais, características de Píriev, aparecem, dessa vez, incorporadas diegeticamente à trama, de forma mais fluida. Entretanto, apesar da repercussão positiva, que parece mais consequente do status do famoso diretor, a Rússia retratada por Píriev, mais uma vez, pareceu tão distante dos estúdios da Mosfilm quanto da versão hollywoodiana. (LARY, 1986, p. 117-118) Semelhante ao estilo fantasioso de *Noites Brancas*, o último filme de Píriev ainda ficou marcado pelo excesso de cores, em tons pastéis, e figurinos exagerados. Smerdiakov, por exemplo, é interpretado em registro caricatural quase cômico involuntário. Dmítri (Mikhail A. Uliánov) é mais direto, porém, igualmente estereotipado. Já Ivan (Kirill Lavrov), tenso e atormentado, é marcado por figurino que remete a uma imagem popularizada da *intelligentsia* russa, à moda de Dobroliubov. Nos diálogos do filme, tudo parece ruidoso e colorido, transformando Dostoiévski numa espécie de “kitsch sombrio” soviético e anacrônico.

Dostoiévski continuaria como uma referência para muitas produções audiovisuais até o fim da União Soviética, porém não apenas nos cinemas. Além do já comentado *Vinte e seis dias*, também foram lançadas adaptações para televisão baseadas no romance *O Adolescente: Подросток* (1983), de Evguiêni I. Tachkov; e nas comédias *A Mulher Alheia e o Marido debaixo da Cama - Чужая жена и муж под кроватью* (1984), de Vitalli V. Mielnikov, e *Aldeia Stiepanchikov - Село Степанчиково и его обитатели* (1989) de Liev I. Tsutsulkovski.

Em meio a nova safra de produções, vale citar um curta-metragem baseado em *O Idiota* (1981), dirigido por Vladimir I. Tumaiev. De acordo com a pesquisadora Anastasia V. Riabokon, a produção trouxe o mérito da representação subjetiva do protagonista, que teve a experiência de conhecer o “mal” pela primeira vez em uma produção soviética. No enredo, parcialmente baseado nos eventos finais do romance, o príncipe estabelece um relação de medo e atração com seu antagonista, Rogójin. Visualmente, a separação entre bem e mal é sugerida pelo contraste entre luzes e sombras, branco e preto. Ao fundo, um choro infantil reiterado amplia a tensão e a perspectiva desencantada. Em seguida, a conversa entre Míchkin e Rogójin, em meio a símbolos bíblicos, reforçam a natureza pecaminosa do encontro. Em meio a memórias desconexas e conversas imaginárias, Rogójin conduz Míchkin para o fim de sua trajetória descendente.

Pode-se ver o quanto Míchkin é capturado por essas relações - não apenas com Nastácia Filíppovna, mas também com Rogójin. Seus olhos estão ardendo, sua voz soa excitada. Os sentimentos mais fortes tomam posse do herói. O diretor [Tumaiev] mostra como esses sentimentos levam o príncipe ao que pode ser chamado condicionalmente de “a queda”. [...] Agora os véus do mistério foram removidos: um quarto aparece na casa de Rogójin, onde uma noiva morta está no chão. [...] Os olhos de Míchkin se assemelham a um abismo como uma imagem do conhecimento do mal, para o qual o herói tão persistentemente buscava. (RIABOKON, 2019b, p. 59-60)

Em outro registro audiovisual, que exemplifica a variedade de representações, o ator Innokentii Smoktunovski voltou a se associar a mais uma “adaptação” de *O Idiota*. Na produção televisiva, o ator surge em tela como um apresentador lembrando que representou Míchkin em 1957 e que esse foi “o mais querido papel de sua carreira”. Agora, ele voltava ao Teatro de Leningrado, dessa vez para introduzir a história como uma apresentação de balé. Míchkin, Nastácia, Rogójin e Aglaia, são “quatro heróis” participantes de “quatro amores”. Primeiro, o de Míchkin por Aglaia, “o mais iluminado e mais belo”; depois, de Míchkin por Nastácia, “pena e sofrimento”; de Rogójin por Nastácia, “selvagem e incontido”; e o amor das duas mulheres pelo príncipe, “orgulhoso e egoísta”. O balé usa a Sexta Sinfonia de Tchaikovski para espelhar esses quatro atos, dividindo a composição em quatro movimentos, com explosões de intensidade e lirismo, mas que, no último movimento, se dissipam em tom soleno e lamentoso.

Para fundamentar o comentário sobre a apresentação, é escolhido um trecho de um dos primeiros biógrafos do escritor, Orest F. Miller, que ressaltou como o romance *O Idiota* tratava dos “segredos da alma”, mistérios vindos da escuridão, mas que eram sentimentos e espírito do próprio escritor. Para expressar esse “espírito”, a forma musical de Tchaikovski e os gestos dos bailarinos serviriam como experimentação da amargura do enredo, que chega até os tempos atuais, apoiado sobre princípios em relação aos quais ainda “somos ignorantes”. Assim, Smoktunovski ressalta não outro aspecto, senão aquele da crítica literária que aponta a beleza e a profundidade do romance como uma ideia artística insondável.

Sobre a apresentação propriamente, não saberíamos interpretar o trabalho específico dos bailarinos, mas, como produto televisivo, ela repete lugares comuns maniqueístas: tons avermelhados da iluminação se tornam o local da fúria de Rogójin; a dicotomia preto-branco toma conta, distinguindo os figurinos pretos de Rogójin-Nastácia, dos brancos de Aglaia-Míchkin. Em segundo lugar, a coreografia também marca a “enérgica” disputa masculina de Rogójin e Míchkin por Nastácia, em contraste com a serena disputa feminina de Nastácia e Aglaia, por Míchkin. Já o desfecho traz a imagem do mergulho de Míchkin na loucura, com Nastácia-Rogójin-Aglaia diante do protagonista, despidos do simbolismo (figurino) anterior...

Para além do esquematismo da encenação, que cria o contraste visual para depois “dissolvê-lo”, chama atenção a intenção didática dos gestos, montagem e enquadramento. Essa coreografia, porém, fica comprometida ao perder sua continuidade, tão essencial em uma dança, no corte televisivo. Na tentativa do diretor em direcionar o olhar do espectador para determinado gesto, o conjunto do palco se perde sucessivas vezes fora do enquadramento. A descontinuidade em si não seria um problema, mas no caso, ela não aparece como proposta artística, mas como limitação no uso da linguagem televisiva...

Uma vez consolidado o novo contexto pós-soviético, a influência de um artista como Dostoiévski parecia se afirmar, no início dos anos 1990, por uma desconjuntada mescla: por um lado, de autoridade artística incontornável e estimada, capaz de refletir e iluminar a crise “espiritual” comum à toda sociedade; e, por outro, de um produto abstrato comercializável e de fácil adesão no mercado. O dilema desses pólos se reflete na variedade de adaptações. Por exemplo, *Humilhados e Ofendidos - Униженные и оскорбленные* (1990), de Andrei A. Echpai, é uma produção soviética-italo-suíça, filmada em Moscou, que mostra como os estúdios nacionais haviam se aberto para coproduções com capital estrangeiro, inclusive, utilizando atores de outros países para interpretar personagens russos, assim, mantendo a relevância dos filmes no mercado.

Já entre outras adaptações, inclusive animações, uma produção ainda atendia a critérios “artísticos”: inspirado em *Crime e Castigo*, Aleksandr N. Sokurov lançou *Páginas Ocultas - Тухе*

страницы (1994), com uma versão quase surreal da história de Raskolnikov, não localizada nem na São Petersburgo do século XIX, nem no presente. Seu protagonista transita atormentado por uma cidade cercada de miséria, caos e ruínas, mas parece não haver castigo, nem redenção final, apenas uma continuidade desesperançada na vida estagnada dos personagens.

Já na virada do século, a situação da indústria cinematográfica e televisiva nacional havia se tornado mais estável e com maior possibilidade de investimento e planejamento. Desse período, vale citar uma última adaptação de *O Idiota*, cercada de “polêmicas” por causa de sua proposta eclética. Muitos críticos enxergaram em *Down House - Дoун Хоуз* (2001), de Roman R. Katchanov, uma infeliz tentativa de realizar uma comédia que radicalizasse propostas ainda consideradas pós-modernas no início do século XXI. Por outro lado, houve uma tendência, menos severa, que interpretou o filme de Katchanov como uma contraproposta aos padrões do cinema hegemônico, transformando aquilo que pareceria “mal filmado” em intenção estética. O fato é que nessa comédia de “humor ácido” não há vestígios de um significado “espiritual”, muito menos religioso por parte do príncipe Míchkin. O protagonista é interpretado por Fiodor S. Bondartchuk, filho do famoso diretor soviético Serguei Fiódorovitch e que já havia participado de outra adaptação de Dostoiévski alguns anos antes, *Бесы* (1992), de Igor V. Talankin. Em vez de uma compaixão “superior”, Bondartchuk cria um Míchkin clinicamente doente, em frequente delírio alucinatório. Mas além disso, a diferença principal em relação ao romance é que tanto os demais personagens quando a realidade à sua volta parecem mais irracionais que o “doente” Míchkin. De acordo com Anastasia Riabokon, desse contraste parodicamente invertido em relação ao romance original, caoticamente repleto de referências *high-tech* “plastificadas” e coloridas, Katchanov busca efeitos absurdos que reflitam a destruição dos valores morais e estéticos de seu tempo pós-soviético, desiludido com as decepções do liberalismo. (RIABOKON, 2019b, p. 60-61) É como se, na virada do século, o “desvio das normas de sanidade” já fosse uma característica “não de um indivíduo, mas de um ser coletivo, desviado dos trilhos da razão e da história”. (APOSTOLOV, 2016, p. 141) Não haveria compaixão, nem redenção, pois não haveria trajetória a ser seguida. Tudo parece mergulhado no mesmo caos, sem polo positivo. Entretanto, a tendência não conformista de Katchanov, que busca o “feio” e o “choque”, se apresenta esvaziada: quanto mais radicalizados são os absurdos reiterados pela narrativa, mais sua proposta estética (já compreendida desde o princípio do filme) se torna variações de uma mesma alegoria, reificada e esvaziada de qualquer reflexão mais relevante. Como exemplo, no final do filme de Katchanov, Rogójin e Míchkin comem literalmente as partes do corpo de Nastácia Filíppovna... O escritor Aleksandr Breitman, por exemplo, considera que o resultado não poderia ser pior. Ele não reconhece nem profissionalismo, nem talento artístico nesse tipo de adaptação, que não passaria de uma vergonhosa tendência kitsch, que junta estereótipos críticos

“pós-modernos” sem forma artística, em um excesso de metáforas para representar uma realidade que é “puro simulacro” distópico. (BREITMAN, 2019, p. 143-149)

Por fim, seguindo o argumento da pesquisadora Anastasia Riabokon, se olharmos por uma perspectiva cronológica, o contraste histórico será grande entre as antigas versões audiovisuais de um Míchkin elevado, quase-divino, como do cinema mudo de Tchardínin-Gromov; passando pela angelical e popular versão de Píriev-Iakovliev (da qual falaremos mais adiante); cruzando pelo protagonista “caído” em seu primeiro contato com a experiência do “mal”, em Tumaiev; até finalmente chegar à versões “terrenas”, identificadas com a realidade ficcional, de Katchanov-Bondartchuk e Bortko-Mironov (da qual também falaremos adiante). (RIABOKON, 2019b)

2.2.4 Cinema internacional

Fora da Rússia e da União Soviética, a quantidade de produções estrangeiras adaptadas da obra de Dostoiévski é igualmente grande. Um dos sinais de como a popularidade de Dostoiévski já era significativa fora da Rússia, no início do século XX, foram as várias adaptações internacionais ainda durante o cinema mudo. Além de outros romances, na Itália, quase simultaneamente, os diretores Salvatore Aversano e Eugenio Perego adaptaram a história do príncipe Míchkin em *L'Idiota* (1919) e *Il principe idiota* (1919); assim como na Alemanha, onde Carl August Froelich filmou a mesma história em *Irrende Seelen* (1921). Até onde pudemos pesquisar, nenhuma dessas versões foram preservadas.

A adaptação do cinema mudo mais conhecida é a versão também alemã de *Crime e Castigo*. *Raskolnikow* (1923) foi dirigido por Robert Wiene, que também foi diretor de *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920). De acordo com o crítico Roman G. Kruglov, a versão alemã é um dos primeiros exemplos mais fortes sobre como a herança artística do autor foi assimilada pelas artes modernas no século XX. Os símbolos humanos com alta capacidade de gerar identificação e estruturas literárias abertas, marcadas pela “complexidade e ambiguidade, bem como a indubitável relevância de seus problemas, levaram pensadores e artistas da era moderna a interpretar as imagens de Dostoiévski de acordo com suas próprias ideias”. (KRUGLOV, 2016a) No longa de Wiene, o mundo artístico de Dostoiévski ganha expressão plástica visual nas formas geométricas dos cenários e no contraste de luzes, mas principalmente nos temas sombrios, que tanto caracterizaram a novidade trazida pelo expressionismo alemão. *Raskolnikow*, porém, traz um elemento novo para o próprio movimento expressionista: o registro duplo na representação do mundo trágico de uma “alma dividida”. Por um lado, o ator ucraniano exilado, Grigori M. Khmara, interpreta o protagonista de modo “realista”, reforçando os traços psicológicos e dramáticos do personagem, quase como se estivesse sob um

palco dramático convencional. Por outro, esse registro contrasta com a realidade onírica deformada à volta dele, reforçada pelo enquadramento estilizado e pela montagem tonal, enfatizando ainda mais a sensação de isolamento do herói. Robert Wiene estabelece, assim, um ponto de vista individual, descartando tanto a pluralidade de enredos e conflitos do romance quanto o conflito ideológico que fundamenta as ações de Raskolnikov.

As linhas interrompidas das decorações expressionistas, contrastantes de luz e efeitos especiais grotescos criam uma atmosfera dolorosa, imitando o estado entre o sono e a febre em que o herói se encontra. No entanto, seu impacto mais profundo no espectador é determinado pelo fato de os cineastas, abandonando a plausibilidade, transferem os objetos retratados do plano do mundo real para o mundo simbólico. O espaço da tela não reflete a própria realidade, mas sua desarmonia vista por uma pessoa. [...] Assim, a principal vantagem dos meios expressivos expressionistas do filme é que eles permitem mostrar não só o sofrimento mental de uma pessoa, mas também a visão de mundo desarmoniosa e trágica do herói. (KRUGLOV, 2016a)

Outro circuito cinematográfico que se apropriou do mesmo romance foi o hollywoodiano nos anos 1930. Na versão norte-americana de *Crime and Punishment* (1935), de Josef von Sternberg, boa parte do conteúdo do romance original é descartado em favor da ênfase nos aspectos psicológicos do conflito entre um indivíduo isolado e sua crise moral. É significativo que, em vez de se tornar um “Napoleão”, o protagonista Roderick anseie em alcançar sucesso e o reconhecimento, ou seja, o tal “sonho americano”. Na época, a indústria cinematográfica norte-americana também passava por mudanças de regulamentação e restrição, com o início da aplicação mais assídua do *Motion Picture Production Code*, o “Código Hays”. De acordo com essas regras, seqüências de crime e a imoralidade nunca poderiam ser retratados de forma positiva. Por exemplo, se algum personagem realizasse um ato imoral, ele teria que ser punido ainda dentro do filme. Por restrição do código ou por convicção dos realizadores, o fato é que no desenrolar da adaptação de Sternberg, a narrativa maniqueísta torna o inspetor Porfíri uma espécie de herói moral, de inteligência acima da média e representante da lei e da ordem. Já o criminoso Roderick é interpretado pelo ator húngaro Peter Lorre, cujo início da carreira nos Estados Unidos foi marcado por fazer vilões e assassinos. No fim, Porfíri se impõe sobre os perigos e desvios da mentalidade frágil e imatura de Roderick e ainda “o traz de volta” para o lado “correto” da lei. Dessa forma, a falsa aparência psicologizante da “fábula” de Sternberg tornara a referência ao romance original apenas um mote para criação de um enredo típico do gênero policial norte-americano.

Após o fim da segunda guerra, *O Idiota* voltou a ser adaptado fora da União Soviética, dessa vez na França. De acordo com o crítico Roman Kruglov, *L’Idiot* (1946), de Georges Lampin, é uma adaptação sobrecarregada de estereótipos sobre a vida de nobres e comerciantes da Rússia tsarista, por meio de clichês facilmente reconhecíveis, tais como as imagens de troikas ou festas nas tavernas

de ciganos. Por outro lado, o comportamento dos personagens parece de acordo com o melodrama francês: por exemplo, em vez do orgulho de Nastácia Filíppovna, a atriz Edwige Feuillère parece não trazer conflitos internos, ao escolher Rogójin em vez de Míchkin. O protagonista Gérard Philipe, por sua vez, declama a todo momento, e, no desfecho do filme, por exemplo, se ajoelha diante dos ícones religiosos questionando a própria fé pelo fato das pessoas no mundo não serem mais “felizes”... O desfecho dessa versão francesa, mais do que ter méritos artísticos próprios, é útil para exemplificar certa leitura “idealista” da obra de Dostoiévski, feita no período imediatamente posterior à guerra. O Míchkin de Gérard Philipe não convence em sua retórica pacifista, que parece deslocada, supostamente superior aos desvios morais e ideológicos da sociedade representada...

Ainda no contexto do pós-guerra, o diretor Akira Kurosawa dirigiu *Hakuchi* (1951), uma das mais conhecidas adaptações de Dostoiévski, entre as já feitas tanto fora quanto dentro da Rússia. Após a derrota do Japão na Segunda Guerra, um navio à vapor transporta passageiros para Hokkaido, a ilha mais ao norte do arquipélago japonês. Entre eles, está um traumatizado homem chamado Kameda (Míchkin), que narra para Akama (Rogójin) a história sobre como escapou no último instante de ser executado e foi libertado do campo de prisioneiros de guerra, em Okinawa, na época, ainda sob administração norte-americana.

Além do deslocamento do cronotopo narrativo, chama atenção como Kurosawa narra o enredo encontrando soluções cinematográficas que “esticam” os momentos que apareciam concentrados no romance original; ao mesmo tempo que ele aproxima episódios interligados, mas que estavam afastados no livro. A entrada de Kameda em Hokkaido, por exemplo, não parece ser uma surpresa repentina, diferentemente do livro, no qual todos acontecimentos da primeira parte estão concentrados em um turbilhão que ocorre em único dia. Outro exemplo é o início da relação entre Kameda e Ayako (Aglaia), que se dá ao longo do tempo e não está concentrada em um único e espantoso relato sobre a experiência vivida no exterior.

A montagem de *Hakuchi* emenda diferentes falas e diálogos, confirmando a impressão de que os personagens estão ansiosos para trazer à tona os assuntos que os atormentam. Assim, Kurosawa encontra na linguagem cinematográfica diversas soluções para “narrar” a trama: como a da mãe de Ayako, que lê em voz alta a carta que Kameda envia para filha, permitindo que o espectador tenha acesso ao seu conteúdo; e senhor Ono (General Iepantchim) explicita a interpretação de que Taeko (Nastácia) é como um “pêndulo”, que ora diz casar com um, ora diz que fugirá com outro. Outro ponto importante do filme, mais do que o próprio protagonista, é a personagem Taeko, talvez a versão mais interessante de Nastácia Filíppovna já adaptada para o cinema. A atriz Setsuko Hara está distante da interpretação eloquente, normalmente associada à Nastácia Filíppovna em outras

versão: sua interpretação é contida e solene, o que traduz a enorme tensão da personagem, principalmente por meio do olhar.

Ela [Setsuko Hara] não é histérica, nem desafiadora, como Boríssova, e não é vazia e arrogante, como Velejeva⁸. Pelo contrário, as dramáticas circunstâncias de sua vida a fizeram peçonhenta. Ela desafia esse mundo de uma maneira diferente, diversa. A cena de queimar dinheiro na lareira é o seu primeiro triunfo aberto, e ela própria está um pouco assustada por dentro, não está toda confiante. Ela não é o centro desse drama, mas sim seu... fundamento, atmosfera, ou algo assim. (BONDARENKO, 2009a, p. 50)

Em outras adaptações de *O Idiota*, a cena da queima do dinheiro costuma ser o momento principal e culminante da primeira parte da história, mas na versão de Kurosawa ela é contida, quase melancólica. O destaque, em compensação, está na revelação do afeto de Kameda por Taeko. O belo relato feito pelo protagonista faz silenciar a festa e mobiliza todas as testemunhas em volta para escutá-lo. Nesse momento, ocorre a transformação profunda em Taeko, tão bem representado por Hara, que é tomada pela narrativa que compara sua beleza à trágica história do jovem condenado à morte. As cenas em que Taeko encara silenciosamente seus interlocutores também são momentos altos. Hara e Kurosawa expressam pensamentos e sentimentos de Taeko por meio de expressões mínimas, em enquadramentos em primeiríssimo plano, nos quais se vê um exemplo claro das potencialidades específicas da linguagem cinematográfica. Esses momentos de diálogo sem palavras ocorrem quase sempre em conjunto com outra estrutura recorrente em *Hakuchi*: o enquadramento de três personagens (em geral seus rostos) formando uma espécie de “triângulo” visual. Desde a cena inicial, com Akama de um lado, Kameda do outro, e ambos olhando para cima admirando o retrato de Taeko, até o final do filme, quando Taeko e Ayako “disputam” quem ficará com Kameda, quase todos personagens principais são retratados dessa forma: dois rostos em oposição ou diálogo, e no meio, a pessoa-alvo dessa disputa ou objeto da conversa.

Não são poucas as inserções e modificações na trama filmada por Kurosawa, mas todas elas parecem modificar menos a história do príncipe Míchkin, do que outras adaptações supostamente mais “fiéis”. Kurosawa reconfigura os elementos do romance mantendo seu filme próximo ao mundo criado por Dostoiévski. Quando Kameda fala sobre os olhos de Taeko, ele os compara ao do garoto que viu no pelotão de fuzilamento, que tinha a certeza sobre a própria morte. Esse relato que reproduz o acontecimento real da vida de Dostoiévski, não estava presente dessa forma no enredo original. Do mesmo modo, existe uma referência à conotação amorosa⁹ das flores recebidas por Ayako, cujo significado todos conhecem, mas não expressam. Mais interessante dessa sequência,

8 Nastácia Filíppovna foi interpretada por Iulia K. Boríssova, no filme dirigido por Ivan Píriev, em 1958, e por Lidia L. Velejeva, na minissérie dirigida por Vladímir V. Bortko, em 2003.

9 Camélias vermelhas, cujo significado remete à obra *Dama das Camélias*, de Dumas Fils.

porém, é o comentário dubiamente metalinguístico do pai de Ayako, de que esses “costumes estrangeiros não significam nada no Japão”. A ironia da cena está no reconhecimento que mesmo a fidelidade às referências literárias não podem se impor com os mesmos significados nas adaptações.

Outra “criação” cinematográfica de Kurosawa foi o uso quase onipresente da “neve”, que se tornou uma solução fotográfica, cênica e narrativa para muitos aspectos do filme. De acordo com a pesquisadora Saera Yoon, a neve reforça o esquema de cores contrastantes de preto e branco: ela está em todo lugar, inclusive no som de vento cortante, dando a sensação de isolamento, urgência na movimentação dos personagens, perigo por causa das baixas temperaturas, e um domínio do mundo natural sobre a vida dos indivíduos que literalmente têm as casas cobertas e invadidas pelo gelo. Assim, a onipresença da neve reitera a atmosfera que afeta a todos os personagens. Do branco da neve à noite escura, o clímax desse contraste ocorre sequência noturna da agitada festa de carnaval, onde muitos encontros inesperados acontecem... Os sombrios personagens Taeko e Akama somem dentro da escuridão e a noite é sucedida por uma fulgurante e clara manhã de sol, no mesmo local, onde Kameda e Ayako, os mais “puros” personagens da história, se encontram. (YOON, 2013)

A neve como uma “solução” estruturante da adaptação também está associada à escolha de Hokkaido, uma região urbana periférica ao norte do Japão, como ambiente da história. Saera Yoon levanta hipóteses e dificuldades da produção para essa transferência de local: da capital do império russo para a periferia de um Japão arruinado pela guerra. Segundo ela, a mudança poderia estar associada à proximidade geográfica e cultural da região com o território russo. (YOON, 2013) Porém, essa resposta ainda seria insuficiente para explicar o potencial significado de um romance “pré-apocalíptico”, onde todos principais personagens russos estão condenados a um destino trágico, que se transforma em uma obra “pós-apocalíptica”, onde cada personagem japonês compartilha da mesma experiência trágica. (EFIRD; YOON, 2019) Ao adaptar *O Idiota*, Kurosawa associa a catástrofe iminente às consequências do choque compartilhado que congela e define uma sociedade. Dessa imagem de ciclos de experiências trágicas que se repetem, Kurosawa também encontra uma possibilidade de superação dos sentimentos negativos na cena do epílogo, no qual Ayako e Kaoru (Kolia) revelam uma esperança sobre o exemplo positivo deixado por Kameda. Desse modo, o filme de Kurosawa teria um desfecho mais positivo que o romance, pois caminharia no sentido da permanência de algo, de um “legado” deixado pelo homem perfeitamente belo naquela sociedade sobrevivente e que se erguia em reconstrução. (EFIRD; YOON, 2019)

A conclusão nos permite uma comparação importante com outras adaptações da época. Em meio a tristeza, a jovem Ayako ainda deseja que todos fossem como Kameda e lamenta ela mesma não ter sido como ele. Nesse ponto, há um claro contraste com a versão de Lampin, lançada cinco anos antes: ao contrário do arremate da versão francesa, onde Míchkin lamenta que “todos não são

felizes” como ele, na versão de Kurosawa acontece o contrário: não é a imagem de um indivíduo superior que lamenta estar preso a um mundo rebaixado, mas é uma representante dessa geração futura que lamenta estar distante do ideal que passou fugazmente pela vida. Em Kurosawa, não se trata de uma consciência autoidealizada que lamenta a realidade não refletir ela própria, mas se trata de uma subjetividade que lamenta a distância ainda existente entre a realidade e o ideal.

Kurosawa criou uma obra de ficção única que refletia uma catástrofe global, o destino nacional do povo japonês e a experiência pessoal do diretor. [...] O diretor japonês conseguiu fazer o que os cineastas ocidentais não conseguiram fazer - transplantar psicologicamente de forma confiável a trama de Dostoiévski para outro solo nacional, excluindo não apenas a ortodoxia, mas também o cristianismo do plano ideológico. (KRUGLOV, 2016a)

Por último, vale registrar que *Hakuchi* teve duas versões. A primeira foi lançada cortada praticamente pela metade, sem a permissão de Kurosawa, que rompeu relações com o estúdio por três décadas. (BONDARENKO, 2009a, p. 49-50) A outra versão, que veio a público depois, tem cerca de quase três horas de duração.

Na comparação com outros escritores adaptados, Dostoiévski já havia se consolidado como um fenômeno cinematográfico no final da década de 1950, não apenas na União Soviética, mas em todo o mundo. Georges Lampin voltaria ao escritor em *Crime et Châtiment* (1956) e, além da versão de *Noites Brancas* (1957), de Luchino Visconti, também foi lançado em hollywood *The Brothers Karamazov* (1958), de Richard Brooks, com a participação da atriz Maria Schell, nesses dois últimos filmes, representando Nástia e Gruchenka, respectivamente. De acordo com o crítico Roman Kruglov, a versão de Brooks traz uma interpretação superficial que se vale da autoridade do romance, “como um clássico universalmente reconhecido”, para estabelecer uma leitura genérica. (KRUGLOV, 2016a)

Em outra frente da indústria do entretenimento audiovisual recém-aberta, a televisão, Dostoiévski também se fazia presente. Especificamente, no final dos anos 1950: na Itália, o diretor Vittorio Cottafavi filmou *Umiliato e offeso* (1958); na França, o diretor Claude Otan-Lara lança *Le Jouer* (1959); e no mesmo ano, na Alemanha, o diretor Franz Peter Wirth trouxe a história de *Raskolnikoff* (1959). Mais do que a análise particular de cada obra, chama a atenção o volume de adaptações no período, algo que parece não estar relacionado exclusivamente a Dostoiévski, mas à lógica de produção da indústria audiovisual em expansão. No Brasil, inclusive, nos primeiros anos da televisão nacional, textos de Dostoiévski também foram adaptados, em meio a outros escritores “clássicos” em encenações marcadas pelo imprevisto do teleteatro nos anos 1950.

Na década seguinte, *Rocco e i suoi fratelli* (1960), de Luchino Visconti e *Au hasard Balthazar* (1966), de Robert Bresson, exemplificam bem como uma tendência da “citação” de motivos poderia se desenvolver no cinema da época. O primeiro deles não se assemelha de qualquer forma a uma adaptação de Dostoiévski e talvez esteja além do limite de uma citação. No filme de Visconti, há porém a presença de alguns temas que são estruturais no enredo de *O Idiota*, tais como: o protagonista “bom” que não consegue ter rancor ou se vingar da ofensa sofrida pela mulher amada; ou também: a imagem do assassino e do frágil protetor, que se consolam fraternalmente após o primeiro matar a mulher “caída” que havia escolhido amar o segundo. Coincidências ou não, o fato é que o “tema” dostoiévskiano se dissolve nas possibilidades de influências.

Já em *Au hasard Balthazar*, ainda mais interessante, as referências ao romance *O Idiota* são bastante livres, mas numerosas e inegáveis. No enredo sobre um burro que testemunha diversos conflitos particulares na região dos Pirineus, mais do que o enredo em si, Bresson monta uma história-híbrida: por um lado, nada tem a ver com livro de Dostoiévski, por outro, diversos de seus temas estão lá presentes, totalmente reconfigurados. A começar pela perspectiva infantil que inicia a narrativa, tal como a de Míchkin. O cenário dos Pirineus, com seus campos com rebanhos de ovelhas e o próprio burro realçado como personagem, também estão presentes nas memórias de Míchkin sobre os anos que ele viveu na Suíça. A referência ainda mais forte está ligada à protagonista feminina do filme, a jovem Marie, que, como a Marie do romance, tem um triste destino diante de toda sua vila após ser “seduzida” por um jovem da região. Mas os paralelos a partir da Marie de Bresson vão além: tal como Nastácia Filíppovna, ela pede para ser “salva” e sonha com alguém que diga que “a culpa não é dela”. Marie também devolve o dinheiro que recebe para “se vender” e, tal como Aglaia, quer “fugir” daquela situação. Outros paralelos se somam à trama, como: o pai de Marie, que tem “gosto pelo sofrimento orgulhoso”; o bêbado Arnold, que sonha com a pena de morte na guilhotina e que acaba recebendo uma repentina e inesperada herança de um parente distante; além de outros temas, como a presença da lareira e do personagem cético e avarento que “ama o dinheiro”, tal como Gánia Ívolguin.

Radicalizando uma tendência cinematográfica que já existia potencialmente em *Hakuchi*, as invenções do roteiro de *Au hasard Balthazar* abrem uma perspectiva de inspiração artística, que a simples comparação com o texto literário não dá conta de explicar. Robert Bresson demonstra mergulhar no universo de referências, ao mesmo tempo que (re)cria a narrativa não só independente, mas que parece rejeitar qualquer comparação simples com o texto de Dostoiévski. Trata-se de uma relação estética nova entre obra original e adaptação derivada, e que ainda hoje não parece ter sido totalmente explorada pela maior parte dos cineastas...

Nos anos 1970, a presença de Dostoiévski se torna menos popular no cinema e passa a ser mais marcante no circuito internacional considerado “artístico”. Nessa época, por exemplo, o ator veterano Grigori Khmara volta a atuar em uma adaptação de *Crime et Châtiment* (1971), feito para televisão francesa. As referências diretas ao escritor seguem mais uma tendência de “citação” do que “adaptação”, ou seja, Dostoiévski se torna menos como fonte de enredos do que capital cultural explorado pelos diretores. As já citadas produções *Love and Death* (1975), de Woody Allen, e *Provavelmente, o Diabo* (1977), de Robert Bresson, ilustram bem essa apropriação que descarta a possibilidade de evocar o contexto original dos romances citados.

Em vez de evocar o escritor russo, a produção das décadas seguintes parece reinventar, em múltiplas versões, o cronotopo histórico e nacional. No início da década de 1980, o diretor finlandês Aki O. Kaurismäki, por exemplo, recria o enredo de *Crime e Castigo* na estrutura narrativa de *Rikos ja rangaistus* (1983). A principal alteração é que, assim como *Hakuchi*, todos os detalhes da história são transferidos para Helsinque contemporânea. Com humor ácido, o diretor transforma Raskolnikov no açougueiro Rahikainen, estendendo a carnificina, símbolo da violência cotidiana e institucionalizada de seu trabalho diário, para a execução do crime que move a trama. A modificação sugere que a distância anterior, que havia entre jovens estudantes intelectuais e a massa camponesa e trabalhadora da Rússia tsarista, não existe mais. Tudo “parece” ser mais simples, sem motivação, sem reencontro, sem culpa e sem redenção. (KRUGLOV, 2016a)

Rahikainen, ao contrário de Raskolnikov, não justifica seu assassinato com ideias sobre como salvar a família e sobre o futuro à serviço da humanidade, o personagem principal do filme é um solitário e individualista. É característico que o diretor, entre todos os motivos que guiaram o herói de Dostoiévski, deixasse apenas um: desprezo, hostilidade; Rahikainen sente nojo da vítima, como de uma barata: “Eu simplesmente não gostava, foi por isso que matei.” (KRUGLOV, 2016a)

Enquanto, para Raskolnikov haveria uma justificativa intelectual para a ação criminosa, para Rahikainen, qualquer explicação é inacessível. O pano de fundo do longa é “deliberadamente comprimido” para os dias atuais, e a adaptação feita por Kaurismäki mostra que no final do século XX, as ideias perderam significação. (KRUGLOV, 2016a) A tese do crime sem ideologia, porém, traz um ponto cego: a aparente ausência de fundamento para o ato não implica que ele não exista, muito pelo contrário, implica que as razões podem estar inacessíveis, em um plano inconsciente para o protagonista, e talvez também para o espectador que não consegue reconhecê-la. O desencanto e resiliência de Rahikainen talvez seja o subsolo para o qual o protagonista segue, mais profundamente.

Dois anos depois, a história de *O Idiota* ganha uma versão excêntrica em *L'amour braque* (1985), de Andrzej Zulawski. A ação do filme começa com um assalto a banco executado pelo

bando de Mickey (Rogójin). Eles são ladrões mascarados, com rostos de personagens da Disney, mas o que chama atenção não é o aspecto visual: os assaltantes dançam e riem tanto durante a ação quanto na fuga, mostrando uma “realidade” em tom de videoclipe, que favorece os personagens violentos e clownescos. O tom absurdo, eloquente e engraçado, continua quando o bando encontra Leon (Míchkin) durante a fuga de trem. Como observa Kruglov, ao longo do filme, os dois protagonistas e outros personagens estão em um estado de extrema exaltação, que se expressa não só na atuação exagerada, mas nas ações exageradas. A narrativa, transferida para época contemporânea, é repleta de gestos de desafios, lágrimas em excesso e gargalhadas forçadas, bem como cenas violentas, perseguições de carro, tiroteio entre gangues, sexo, e às vezes, simultaneamente... No final do filme, a loucura do protagonista Leon acaba relativizada, pois, similar ao que Katchanov faria quinze anos depois, não há contraste desfecho e episódios anteriores, marcados por um estilo de linguagem que obedece a um princípio supersaturado do “excesso”. Esse excesso como regra parece agitado, mas, por isso mesmo, se torna monótono, perdendo possibilidades de criar tensão narrativa. Por exemplo, quando Marie (Nastácia) joga o dinheiro no fogo e chora, Leon se declara para ela, sobrepondo dilemas, mas que, depois, nenhum deles parece realmente importar. Ou, quando André (Gánia) esfrega um prato de comida no rosto de Leon, parecendo criar alguma tensão com a ofensa, em seguida o próprio Leon repete o gesto em seu rosto, mecanicamente e sem motivação. Da mesma forma, o ataque epilético de Leon não parece se diferenciar essencialmente dos demais gestos do elenco etc. Vários exemplos como esses podem ser citados para cada minuto do filme, o que torna a visão trágica do mundo de Leon algo circunscrito a uma imaginário grotesco. (KRUGLOV, 2016a)

Um momento apenas parece quebrar essa lógica, que é quando Aglaé (Aglaia) está interpretando uma personagem que parece explicar e defender uma proposta artística, como a do filme de Żuławski: explorar novos registros de atuação. Esse comentário metalinguístico sobre a “representação ‘insana’ do mundo” aponta para uma “continuidade mecânica e lúdica do absurdo”, mas não passa disso. Diferentemente de outras adaptações modernas, *L’amour braque* parece não trazer contraste entre o lúdico e a realidade, restando apenas uma versão pós-moderna do clássico russo, repleto de referências pop e agitado. (KRUGLOV, 2016a)

Mesmo as adaptações mais convencionalmente “fiéis” ao texto de Dostoiévski também foram marcadas por um direcionamento de interpretação que deu voz para ideias da época. *Les Possédés* (1987), do polonês Andrzej Wajda, por exemplo, é dirigido com uma proximidade da trama original relativamente incomum para as propostas cinematográficas de então. O crítico Roman Kruglov atribui as mudanças a tendências de posicionamento ideológico de Wajda, dissidente notoriamente reconhecido pela postura antissoviética. O enredo original de *Os Demônios*

se encaixou perfeitamente para Wajda condenar o extremismo político e a incorporação “estereotipada” do crime ideologicamente motivado. Para isso, o fundo simbólico e reflexivo de Dostoiévski aparece incompleto no filme em prol da simplificação das imagens dos personagens.

A natureza da interpretação do mundo artístico do escritor na imagem é determinada pela mudança de acentos semânticos, o que levou a uma distorção e achatamento do significado da obra original. [...] Embora o autor não transfira a ação do romance para outro país, as declarações de heróis na tela relacionadas ao destino da Rússia [...] são percebidas como uma homenagem necessária à fonte literária, enquanto o tema do crime da ditadura revolucionária assume um tom pan-europeu universal. (KRUGLOV, 2016a)

Wajda voltaria aos grandes romances de Dostoiévski pelo menos mais duas vezes, em produções para televisão polonesa, a partir de adaptações teatrais. A primeira delas é a adaptação de *Crime e Castigo*, em *Zbrodnia i kara* (1987). Já a segunda, que mais nos interessa, é a adaptação de trechos da relação Míchkin-Rogójin-Nastácia, filmados no estilo de teatro kabuki. A produção polaco-japonesa *Nastazja* (1994) foi duplamente protagonizada pelo ator Bando Tamasaburo, que interpreta tanto Míchkin quanto Nastácia Filíppovna. Quase toda ação se passa no apartamento de Rogójin e as únicas sequências exteriores são as de Nastácia fugindo da igreja, onde iria se casar com Míchkin, e a cena em que o príncipe dorme em um banco, quando “sente” a facada sofrida por Nastácia. No filme, a proposta cênica de Tamasaburo é o que se destaca, apesar de vários diálogos serem interpretados na íntegra, eles aparecem de forma embaralhada ou repetida (em enquadramentos diferentes), afastando a proposta de seguir uma sequência narrativa convencional. Por exemplo, Nastácia morre logo no início do filme, mas depois Tamasaburo a traz de volta em diversos momentos, algumas vezes saindo do personagem Míchkin e se tornando Nastácia, com um simples gesto ou uma troca de adereços (p. ex, tira os óculos e coloca um lenço branco sobre os ombros). O principal do filme, porém, são mesmo as possibilidades artísticas do teatro kabuki, tal como na bela cena em que Míchkin carrega nos braços o vestido de Nastácia, como se levasse seu corpo morto; ou a expressividade das mãos de Tamasaburo, quando Míchkin abraça Rogójin, consolando-o, pouco antes de entrar em estado catatônico.

Em *Nastazja*, tal como *Au hasard Balthazar*, o enredo original do livro não é determinante para interpretação do filme. No longa de Bresson, ainda havia uma história nova sendo contada, mas na versão de Wajda, isso parece não existir mais. Esse aspecto não-narrativo das colagens de cenas, claro, não deprecia a versão kabuki da história, pelo contrário. Sua novidade artística, porém, exigiria uma análise mais extensa e aprofundada para expor minimamente suas potencialidades. Algo que não faremos aqui.

Já no início do século XXI, as adaptações de Dostoiévski no cinema mundial abraçaram a reinvenção de enredos, personagens e ações, em tramas contemporâneas e focadas nos dilemas

pessoais dos protagonistas. *Outra tendência das adaptações cinematográficas foi se tornarem restritas cada vez mais a versões feitas para televisão ou para o circuito independente-alternativo, produzidas em países fora do principal eixo da produção mundial ou rodadas em pequenos estúdios.* As “grandes” versões cinematográficas, como as de Hollywood de décadas atrás ou as de cineastas renomados, foram sendo deixadas de lado, em favor de produções mais experimentais. Até mesmo dentro do circuito norte-americano essa tendência é observada.

Em *The Machinist* (2004), de Brad Anderson, a versão da história de Raskolnikov ganha nova roupagem “pós-moderna”: com “experimentação de formas, deslocamento ou ausência de aspectos morais, tal como abundância de citações e referências”. Segundo o crítico Roman Kruglov, a citação ou adaptação audiovisual de trechos e temas dos clássicos da literatura mundial se reduziram a mais um entre outros aspectos dos filmes contemporâneos. Trata-se mais de um filme imerso em citações, cuja relação com a obra original é produtiva, mas não essencial. No filme, que chamou atenção na época mais pelo fato do ator protagonista ter perdido quase 30 quilos para interpretar o papel, Dostoiévski praticamente não é citado (em uma cena, o ator aparece lendo *O Idiota*), mas seu tipo enredo é facilmente reconhecido, centrado em um único personagem. Trata-se de uma releitura psicológica que traduz em doença a culpa do protagonista, descartando-se as demais dimensões da obra. (KRUGLOV, 2016c)

Em uma linha aproximada, a versão tcheca da história de Míchkin, *Návrat Idiota* (1999), de Sasa Gedeon, também usa o enredo original como mote para desenvolver a história em um novo sentido, ambientada nos tempos atuais. O tema do retorno do jovem vindo de trem após uma temporada em tratamento psiquiátrico se mantém, mas as relações sociais que ele estabelece são essencialmente diferentes. O filme também incorpora uma linguagem cinematográfica fantasiosa que explora as lembranças perturbadas ou o pressentimento de ataque epilético do protagonista, mas nada que não fosse convencional ou que fugisse de um estilo narrativo leve para contar o drama amoroso dos personagens normalizados e identificáveis com o público.

Anos depois, o episódio da festa de Nastácia Filíppovna é lançado em um registro cinematográfico quase experimental. *L'Idiota* (2008), de Pierre Leon, se concentra em um trecho relativamente curto, encenado de forma minimalista, aproveitando-se dos efeitos de contenção que a interpretação dos atores, simplicidade do cenário e esquematismo da direção possam acrescentar ao enredo. Destaque nessa proposta é a atriz Jeanne Balibar, que dá a Nastácia uma interpretação contida e, ironicamente, quase feliz. A contenção dos gestos e do olhar, em diálogos mais tensos, transmitem a tentativa de autocontrole de uma personagem presa às convenções sociais. Da mesma forma, a direção passa uma imagem de esquematismo: os personagens estão quase todos sentados, na maior parte das vezes aparecem aos pares no enquadramento, ou nem se levantam para interagir.

Até a cena do dinheiro queimado é feita com a chama de uma vela, que apenas mancha o envelope com um ponto de brasa. Dentro dessa convenção minimalista, Leon não vai muito além de um exercício de interpretação. Ou seja, a despeito da potencialidade, os significados da adaptação são limitados.

Diferentemente dessa tendência, *Karamazovi* (2008), de Piotr Zelenka, destaca no primeiro plano a própria forma da adaptação: assim como a peça teatral de Sorókin, a versão de Zelenka não representa a realidade pelo prisma da autoridade da obra clássica, mas, ao contrário: é a própria atualidade das questões contemporâneas que testam a atualidade de Dostoiévski. (KRUGLOV, 2016a) O enredo do filme inicia quando um grupo de atores vindos de Praga chegam à Cracóvia para encenar a peça *Irmãos Karamazov* em um festival de teatro. Ainda antes de desembarcarem, eles contam entre si a “anedota” sobre o neto de Dostoiévski que teria sido convidado para participar de uma conferência na Alemanha sobre o escritor, nos anos 1990. O neto teria ido, mas com a única intenção de comprar um “Mercedes-Benz”, única palavra que sabia na língua alemã... A ironia do relato serve como prólogo para a forma como o filme questionará o legado do escritor.

A partir daí, o espectador acompanha os ensaios finais da apresentação que ocorreria no interior de uma fábrica siderúrgica semi-abandonada. De acordo com um dos funcionários, o local foi um projeto stalinista para criar um “lugar sem Deus”, do qual seriam expulsos intelectuais e religiosos. A ironia da explicação está na foto do papa João Paulo II, pendurada no local, e que é incorporada pelos atores nos ensaios, tal como um ícone. Ao universo desses significados da fábrica, soma-se o fato dela ser lembrada como local de discursos do sindicalista e ex-presidente polonês Lech Walesa. Assim, é nessa “interpenetração de vários planos narrativos”, que realidade moderna e realidade ficcional do romance são atravessadas pela atividade do grupo teatral.

O tema principal de um filme moderno, que interpreta uma obra clássica da literatura, é a interpretação moderna do próprio clássico. A situação, típica da sociedade pós-industrial, de dominar objetos industriais por projetos artísticos, torna-se pré-requisito para a reflexão sobre a arte contemporânea, sobre o clássico, sobre o processo criativo e o papel da arte na vida de uma pessoa comum. (KRUGLOV, 2016a)

No nó dessas relações, um evento inesperado coloca a dinâmica dos ensaios em xeque: a morte do filho de um trabalhador da fábrica. A partir daí, questionamentos transbordam da peça para a “realidade” e passam a compor o ponto de vista de mesmo trabalhador que insiste em assistir aos ensaios até o final. Cria-se uma nova relação sobreposta de sentidos e, dessa forma, “a estrutura contra-pontual da trama do filme é semelhante à polifonia artística dos romances do escritor”. A encenação se torna tanto uma fuga da realidade quanto uma cruel ausência do conforto humano necessário. (KRUGLOV, 2016a) No fim dos ensaios, a saga dos Karamazov chega ao fim com a

encenação do funeral do garoto Iliúcha. A identificação entre pai-trabalhador e pai-personagem que perde o filho na realidade e na ficção chega ao fim durante o monólogo final. Quando o trabalhador se afasta e comete suicídio, “o final do filme sincroniza os três planos narrativos (a peça termina, o trabalhador morre, e os atores saem do palco de ensaio)”. (KRUGLOV, 2016a)

Por fim, uma nova versão cinematográfica da história de Míchkin trouxe novas propostas para encenação cinematográfica. *Idiot* (2011), de Rainer Sarnet, foi quase todo filmado no interior de uma igreja luterana, na Estônia. O cenário de quase todas as cenas, desde o trem que conduz Míchkin e Rogójin, até o interior das casas e as ruas de São Petersburgo, todos cenários são no interior da mesma edificação. Por meio da iluminação, saturação e filtros, até uma “praia” é simulada usando o interior da igreja como cenário. Dessa forma, as sequências se desassociaam de cidades ou locais específicos, como São Petersburgo, Pavlovsk ou Moscou: a diferença entre locais passa a coexistir em um mesmo plano simbólico de tal forma que o espaço físico entre as cenas simplesmente perde o sentido. No filme de Sarnet, diferentes personagens secundários são fundidos na interpretação de um único ator. Liébediev, por exemplo, se torna uma unidade mais complexa, cumprindo funções narrativas desempenhadas também por Ferdíchenko ou Ptítsin. Nessa abstração espacial e reconfiguração de personagens, objetos cênicos e os figurinos também ganham um nível maior de significação. Por exemplo, o uso de objetos “estranhos”, como os manequins espalhados no interior da igreja, passa a representar a solidão de Míchkin. Ou então, o “ouriço” que Aglaia dá de presente para Míchkin deixa de ser um animalzinho e se torna a transformação visual radical da própria personagem. (RIABOKON, 2019c, p. 98)

Nessa proposta estética que valoriza aspectos principalmente visuais, as artes plásticas foram trazidas para o interior da forma narrativa. Por exemplo, a imagem do polêmico retrato de Nastácia Filíppovna, que no romance original deu ensejo para ação dos personagens em vários sentidos, se destaca como uma espécie de “ícone”, literalmente coberto em camadas de metal e recortes fotográficos. De forma similar, durante a festa de Nastácia, os personagens usam o fundo visual com enormes quadros para as histórias que contam. Os quadros também são usados para propor a caracterização visual entre os personagens. O principal deles é a imagem do *Cristo Morto*, de Holbein: após a primeira crise epiléptica, é a vez do ator que faz Míchkin aparecer na casa de Liébediev, exatamente na mesma posição do Cristo falecido. Também, no final do filme, é a vez do corpo de Nastácia aparecer, já morta, em uma posição e enquadramento similares.

Dessa forma, Sarnet reinventa a representação tradicional do romance *O Idiota*, a partir de uma estrutura arquitetônica religiosa repleta de significações “contaminadas” pela interação com outras linguagens, como pintura e teatro. Sob determinado ponto de vista que considere essa “contaminação” entre linguagens algo já convencionalizado, o aspecto religioso poderia se revelar

como mais uma imagem-artefato apartada da realidade, tal como o interior de uma igreja presbiteriana. Junto com o aspecto religioso, convertido em mote para efeitos visuais espetaculosos, todo conjunto de linguagens artísticas “clássicas” usadas por Sarnet estaria igualmente reduzido em suas funções reificadas...

2.3 Parâmetros difusos da crítica e o “insondável abismo”

No circuito cinematográfico soviético, russo e mundial, Dostoiévski se tornou uma espécie de “ideia fixa” para atores e diretores que sempre voltaram, na prática ou na teoria, ao escritor russo em várias oportunidades. Essa relação fez com que a carreira de muitos deles fosse, em algum grau, associada às adaptações do escritor, tal como as dos atores Mikhail Uliánov, Grigori Khmara e, principalmente, Innokentii Smoktunovski. Essa associação, porém, é ainda mais forte em relação a diretores dos mais variados estilos, mesmo entre aqueles que nunca concluíram uma única adaptação de Dostoiévski: Serguei Eisenstein, Ivan Píriev, Andrei Tarkovski, Viktor Chklóvski, além de Georges Lampin, Robert Bresson e Andrei Wajda.

No cinema, porém, as tramas dos romances originais foram, em geral, reduzidas a recortes estabelecidos pelo roteiro. Segundo o crítico Roman Kruglov, a redução das tramas, dos símbolos e da caracterização dos personagens levaram, em muitos casos, à simplificação dos pensamentos expressos pelo mundo artístico de Dostoiévski. Por outro lado, as melhores adaptações da obra do escritor se mostraram não as mais “fiéis” na reprodução do enredo, mas aquelas que foram artisticamente originais na transposição para uma nova linguagem e em um novo contexto social e histórico. (KRUGLOV, 2016a)

Em relação às adaptações do livro *O Idiota* aqui apresentadas, elas evidenciaram uma característica comum na imagem dos Míchkins audiovisuais, tornados uma espécie de artefato vazio, no qual os atores e diretores introduziram seus próprios conteúdos em diálogo com seu próprio local e tempo, para além de definições exclusivamente “nacionais” ou “internacionais”. No cinema mudo do russo Tchardínin e do alemão Wiene, por exemplo, a imagem expressiva serviu como forma visual para o contraste entre aspirações elevadas do indivíduo e a cruel e baixa realidade moral à sua volta.

No cinema sonoro dos anos 1930, em pleno uso dos recursos cinematográficos de propaganda política, tanto em Hollywood quanto na União Soviética, os enredos de Dostoiévski filmados por Steinberg, Ermler e Roshal, foram reconfigurados para cumprirem o papel de suporte político estimado para mensagens ideologicamente direcionadas.

Já nas décadas do pós-Guerra, o escritor se consolidou como unanimidade na produção cinematográfica mundial. A partir daí, inúmeros filmes surgiram em cada vez mais países, em diversas vertentes que buscaram olhar a contemporaneidade por meio do imaginário dostoiévskiano estimado, desde as críticas político-sociais mais conservadoras, como as adaptações de Ivan Píriev e Richard Brooks, até as reinvenções artísticas e simbólicas, de tempo e espaço, como em Kurosawa e Bresson. No meio desse processo, se somam as adaptações cinematográficas nunca filmadas, que mobilizaram a reflexão de Eisenstein, Tarkovski ou Smoktunovski.

Já no final do século, o leque de tendências se amplia significativamente, desde as simples reproduções ou reinvenções multimídia televisionadas, como as de Sokurov e Wajda, até o diálogo explícito com as coloridas e cínicas tendências pós-modernas, que buscaram, contraditória e simultaneamente, rejeitar e se inserir como produto comercial, como nas versões de Zulawski e Katchanov.

Por fim, na virada dos séculos XX-XXI, múltiplas tendências e estilos se diferenciaram formalmente ainda mais entre si, mas mantendo alguns elementos comuns: o retorno nostálgico à representação de uma limitada subjetividade isolada do mundo e restritos aos circuitos audiovisuais periféricos: televisivos, alternativos ou estatais.

Ao longo do século XX, as adaptações cinematográficas de Dostoiévski mostraram que a coerência da forma artística atribuída à imagem do autor russo foi determinada tanto pelas tendências da arte de massa quanto pelo seu significado cultural estabelecido pelos parâmetros difusos da crítica literária e cinematográfica. “O caminho do desenvolvimento histórico da leitura cinematográfica da obra de Dostoiévski é determinado, antes de tudo, pela evolução da arte cinematográfica e pela evolução da interpretação da herança literária de Dostoiévski.” (KRUGLOV, 2016a) Por isso, toda essa dinâmica entre discussão cultural e produto cinematográfico só se completa quando a adaptação cinematográfica também se converte, ela mesma, em expressão relevante sobre o modo como as pessoas pertencentes a um tempo e a um lugar interpretaram e valorizaram uma referência cultural comum, tal como Dostoiévski.

O estudo das adaptações cinematográficas não é apenas da própria história da arte, mas também de importância cultural, pois fornece dados sobre como os clássicos são avaliados em uma dada era em uma determinada sociedade. O trabalho de Dostoiévski, portanto, serve como um “teste decisivo”, a reação à qual caracteriza uma sociedade cujos representantes são cineastas e espectadores. (KRUGLOV, 2016a)

Um dos pontos em comum das diferentes vertentes da crítica literária é que Dostoiévski é um autor nacional das “situações-limite”, das “questões malditas” sem resposta e que representou os “abismos” do ser humano. Para os diretores cujas adaptações escolhemos comentar, essas

possibilidades de diagnóstico não foram diferentes, principalmente, se tratando da trajetória de Míchkin e Nastácia Filíppovna. O “enigma”, então, foi a forma artística como muitos desses diretores se limitaram a tentar “reapresentar” o mistério de Dostoiévski. Ao desenhar conflitos pressupostamente não solucionáveis entre indivíduo e sociedade, idealismo e realidade, desejo e ausência, bem e mal, nostalgia e desesperança, alguns desses diretores expressaram a catástrofe dostoiévskiana refletindo-a do passado para o tempo presente. Se por um lado, essas adaptações buscaram legitimidade artística e tentaram repor os problemas sobre a consciência moderna fraturada, por outro lado, muitos estúdios, cineastas e críticos também se mostraram incapazes de iluminar o “abismo” criado por Dostoiévski. Recuperando uma analogia feita por Walter Benjamin, em seu breve comentário sobre o romance *O Idiota* (BENJAMIN, 2013, p. 80), esse ponto comum de abordagem entre tantos críticos e cineastas é o que cada um deles enxergou ao tentarem olhar para dentro do “insondável abismo” criada por Dostoiévski.

3. Dois personagens do audiovisual russo

O sistema cinematográfico russo e soviético é um universo tão imenso quanto complexo para ser apresentado devidamente em um breve trabalho. Por isso, a necessidade de um comentário panorâmico – para compreender a dinâmica de sua tradição audiovisual – pode ser guiado pelos exemplos de alguns personagens dessa indústria que se interligou com diversos campos culturais, para além do literário. Para o público ocidental, alguns nomes do cinema soviético são bastante conhecidos, tal como Eisenstein, Tarkóvski e Sokúrov, porém, eles estão bastante associados à tradição cinematográfica de festivais e de circuitos artístico-comerciais internacionais. Há, porém, uma face “interna” nesse circuito, composta por diretores *tão ou mais* representativos e que podem ser compreendidos tanto dentro de uma dinâmica nacional quanto integrados à face “exterior”, internacionalmente mais conhecido do cinema russo.

Entre os nomes que, em diferentes graus, participaram de produções marcantes, dois deles tiveram fases ligadas às adaptações literárias e, mais especificamente, às adaptações do romance *O Idiota*. Como visto no capítulo anterior, essa “coincidência” não é acidental, pelo contrário: adaptar Dostoiévski é um desafio e uma tentação artística e comercial no mundo todo. As trajetórias dos diretores Ivan A. Píriev (1901-1968) e Vladimir V. Bortko (1946-) são exemplares das condições de produção, assim como da relação entre cineastas, público e estilos da indústria audiovisual. A análise de seus filmes permite, portanto, nos aproximar de uma compreensão da dinâmica desse sistema.

3.1.1 Cinema Soviético dos anos 1920

Mas para falar sobre o papel do primeiro desses dois diretores no campo cinematográfico é necessário, antes, dimensionar como Revolução de Outubro de 1917 havia rompido as antigas referências sobre a identidade nacional russa. De acordo com a cientista política Olga Malinova, quem testemunhou o processo revolucionário viu o mundo entrar em uma “era de transformação social radical” e a Rússia se tornaria, nas décadas seguintes, o centro desse “novo mundo”.

When Joseph Stálin proclaimed the course of “building socialism in one country”, the formula of correlation with “the West” was redefined: Soviet Russia became an “advanced” country. Of course, the new definition was not shared by “the West”, at least it never dominated there, [...] but for the domestic use this was not that important: according to the official Soviet ideology, this conflict of interpretations should be seen as a predictable effect of the ideological struggle. (MALINOVA, 2014)

No recém-criado campo cinematográfico soviético, as salas de cinema foram instrumentalizadas como parte do “aparelho de agitação”, durante e após a Guerra Civil, por meio de filmes com “revisões” históricas e culturais, inclusive de aspectos religiosos. (LUNATCHÁRSKI, 2018) Estúdios cinematográficos foram estatizados e necessitavam da mão de obra de jovens entusiastas. A escassez de equipamentos era um problema e a maior parte das câmeras, películas e reagentes ainda precisava ser importada. Essa situação já havia começado a mudar em 1922, com a criação do *Comitê Estatal de Cinematografia, Goskino - Госкино*, dedicado à produção e distribuição de filmes. Na Nova Política Econômica (NEP), surgiram as possibilidades de desenvolvimento de organizações cinematográficas. (OGNIEVA, 2016, p. 41-42) A estatização teve um caráter simbólico maior do que prático, pois não havia recursos suficientes para a plena realização dos filmes, cujas produções precisavam em grande medida se autofinanciar. (KELLY; SHEPHERD, 1998, p. 167) Nesse processo, a indústria nacional mal conseguira concorrer internamente com a entrada de produções estrangeiras, sobretudo norte-americanas, que ocupavam 85% das salas. Em números absolutos, em 1924, 366 filmes estrangeiros foram exibidos nas telas soviéticas contra apenas 76 produções nacionais. (BO, 2019, p. 58)

Além da falta de recursos, o circuito cinematográfico tinha tensões ideológicas específicas. Segundo Anatóli V. Lunatchárski, então primeiro Comissário do Povo para a Educação, departamento estatal responsável pela administração da educação e assuntos culturais (*Наркомпрос*), não bastava simplesmente “nacionalizar” o setor: era necessário que o cinema respondesse quais os rumos seriam tomados, “dos pobres ou do proletariado”. (BO, 2019, p. 48) A pressão internacional era discutida e criticada por vários diretores, e inclusive foi incorporada à narrativa de alguns, como a sátira “antiamericanista” *As Aventuras Extraordinárias de Mr. West no País dos Bolcheviques - Необычайные приключения мистера Веста в стране Большевиков* (1924), de Lev V. Kulechov. Apesar das discussões estéticas e ideológicas, “o cinema soviético durante o período da NEP continuou sendo um entretenimento popular, e o gosto da audiência soviética era similar ao do restante do mundo.” (KELLY; SHEPHERD, 1998, p. 170-171)

Nesse curto período foi criada a produtora *Ajuda Internacional aos Trabalhadores-Rus - Межрабпом-Рус*, que, em 1925, elaborou projetos para marcar o aniversário da revolução: muitos deles seriam adaptações literárias, entre elas *O Eterno Marido*, de Dostoiévski, mas, no fim das contas, as produções não foram levadas adiante. (BO, 2019, p. 61-62; LEYDA, 1983, p. 205) Em quatro anos de existência, produtores tiveram sucesso com os gêneros de ficção científica, comédias de aventura, comédias sentimentais sobre o cotidiano, adaptações literárias, mas também com filmes de “consciência de classe”, épicos da Guerra Civil e da Revolução, tal como a trilogia de Vsevolod I. Pudovkin: *Mãe - Мать* (1926); *O fim de São Petersburgo - Конец Санкт-*

Петербурга (1927); e *Tempestade sobre a Ásia - Потомок Чингиз-хана* (1928). (KELLY; SHEPHERD, 1998, p. 126-127)

O aumento de produção também abriu espaço para as vanguardas. Um exemplo foi o filme *A Greve - Стачка* (1924), de Serguei M. Eisenstein, que inovou na montagem metafórica e nos “motivos” visuais. (SARAIVA, 2012, p. 122) No ano seguinte, *Encouraçado Potemkin - Броненосец Потёмкин* (1925), de Eisenstein, se tornaria outro sucesso de crítica internacional, mas seria um fracasso de público e crítica interna. (BO, 2019, p. 69) Mesmo assim, o prestígio do diretor lhe daria ainda acesso ao financiamento para filmar *Outubro - Октябрь* (1927), a mais cara produção da época, mas que também teve fria recepção e o diretor foi acusado de excesso de “formalismo”. (BO, 2019, p. 99)

Na mesma época, Pudovkin lança a adaptação da obra de Górkki, *Mãe*, se equilibrando entre exploração da linguagem cinematográfica e a comunicabilidade emotiva e identificação individualizada com a protagonista. No desfecho, a morte do filho e da mãe logo após o esperado reencontro parece representar a interrupção de uma promessa de felicidade, abortada pelas condições opressoras do passado. Ou seja, Pudovkin buscou uma linha similar ao enredo de *Encouraçado Potemkin*, também situado nos eventos de 1905, onde a felicidade só parece ser “possível” após a necessária revolução.

Entre filmes que tiveram repercussão mais positiva entre o público, está também o exemplo de *Women of Ryazan - Бабы рязанские* (1927), de Olga I. Preobrajenskaia e Ivan K. Pravov. O filme foi considerado um dos primeiros melodramas que colocaram camponeses como protagonistas e criaram maior identificação com o público.

Assim, as diferenças dessas tendências dão um pequeno indicativo dos caminhos estéticos tomados por cada diretor, mas que mostravam uma dinâmica própria do circuito cinematográfico que se tornaria cada vez mais subdividido. (BO, 2019, p. 67) Tendo como pano de fundo os elogios da crítica internacional e a relativa e progressiva adesão do público interno, a indústria cinematográfica soviética se recuperava. Em 1927, a quantidade de produções nacionais já era equivalente às estrangeiras e, no ano seguinte, os filmes soviéticos chegaram ao pico de 148 produções, número que demorou três décadas para ser superado. (BO, 2019, p. 71)

3.1.2 Jovem ator siberiano

Nesse contexto, o aspirante a ator, Ivan A. Píriev, iniciou a carreira artística. Sua trajetória serve de exemplo da relação entre teatro e cinema, assim como das oportunidades e rivalidades práticas e teóricas do campo cinematográfico. No início da década de 1920, Píriev frequentava os

debates sobre artes cênicas, as noites de declamação de poesia, e as estreias teatrais em Moscou. No fim, se associou ao Teatro Hermitage de Moscou, estatizado desde 1918 e administrado pela *Proletkult*, organização cultural para espetáculos amadores proletários, administrada pelo Comissariado de Educação do Povo. Nas décadas anteriores, o Teatro Hermitage teve grande importância no mundo cultural e chegou a receber as primeiras exposições dos Irmãos Lumière em território russo, em 1896.

Segundo a biógrafa Elena V. Ognieva, Píriev optou pelo Hermitage porque precisava de um dormitório e refeições gratuitas. De seiscentos candidatos, seis foram adiante na seleção, entre eles, Píriev e o também futuro diretor Grigori V. Aleksandrov. Ambos seriam dirigidos pelo então aluno do diretor Vsevolod E. Meyerhold, Sergei M. Eisenstein, com apenas 23 anos na época. Nos ensaios, foram ensinados métodos de atuação, recitação, dança, acrobacias e malabarismo, ou seja, habilidades, não por acaso, características do elenco do filme *A Greve*. Desde o princípio, Píriev questionava esses métodos “circenses” e o “excesso de exploração teórica” propostos pelo jovem Eisenstein. O aspirante a ator considerava que esses métodos diminuía a importância de outros elementos da linguagem narrativa teatral, tais como o “argumento” dos enredos. (OGNIEVA, 2016, p. 29-31)

Píriev foi assistente dos primeiros trabalhos de Eisenstein no teatro e chegou a interpretar um personagem em um dos primeiros curtas do diretor: *Diário de Glumov - Дневник Глумова* (1923), filmado para exibição durante a peça “Mesmo o mais sábio se deixa enganar”, ou “O Sábio” (1923).¹⁰ No curta, Píriev interpretou o “clown-fascista” e, no fim, a produção não foi compreendida nem aceita por parte da trupe. Como protesto, Píriev pediu aos dirigentes da *Proletkult* para Eisenstein ser removido da direção, mas a proposta não foi aceita. (OGNIEVA, 2016)

Dali em diante, Píriev passou a ensaiar nos grupos de Meyerhold, em apresentações igualmente marcadas pelo aspecto visual, o que, segundo Píriev, não valorizaria a experiência do ator. Nesse período de “desilusão” teatral, Píriev escreveu roteiros para cinema e se ofereceu para trabalhar como assistente em um pequeno estúdio. Após a primeira experiência como voluntário, foi convidado para seu primeiro trabalho remunerado e deixou definitivamente o teatro em 1925. (OGNIEVA, 2016, p. 37-38) O primeiro filme de Píriev como assistente foi *The Wings of a Serf - Крылья холопа* (1926), dirigido por Iuri V. Taritch, a partir do roteiro de Viktor B. Chklóvski. O longa se passa na época de Ivan, “o Terrível”, e conta a história de um servo que constrói asas mecânicas que chamam atenção por serem vistas como manifestação de poderes demoníacos. O Tsar tira proveito da invenção feita pelo servo, que acaba tendo um final trágico. Em outra

¹⁰ Anos mais tarde, Eisenstein explicaria seu princípio da “montagem cinematográfica” citando essa mesma peça, onde os personagens alternavam cenários e criavam “choques” de sentido que apenas uma visão dos dois cenários (exclusiva dos espectadores) poderia estabelecer. (EISENSTEIN, 2002b, p. 15-26)

colaboração, *Primeiras Luzes - Первые огни* (1925), a história é os esforços de uma aldeia, liderada por comunistas, no confronto contra forças hostis, durante os primeiros anos da NEP. Como assistente, Píriev trabalharia com Taritch em outras produções que o permitiram, inclusive, assumir a direção de alguns trechos. Nos três primeiros anos de experiência cinematográfica, Píriev assinou roteiros de outras produções. (OGNIEVA, 2016, p. 41-48)

No final da década de 1920, o ex-ator dirigiu seu primeiro longa, *Посторонняя женщина* (1929). A comédia, cujo título que pode ser traduzido algo como “*A Forasteira*”, traz a história de uma mulher, de fora de um vilarejo, que é constrangida após ser ajudada por um morador local. O filme de estreia de Píriev teve pouca repercussão e os longas mais interessantes do diretor seriam apenas sonoros, lançados a partir da década seguinte. (LEYDA, 1983, p. 273)

Nesse mesmo ano, Píriev ainda se juntou ao coro de críticos do novo trabalho de seu antigo mentor. O *Velho e o Novo - Старое и новое* (1929), de Eisenstein, foi considerado um filme sem a “forma nacional”, pois apenas parecia se aproximar do tema da produção agrícola, mas, na verdade, seu método de composição formalista estaria associado mais à “montagem de atrações”. Como resultado final, a crítica considerou que *Velho e o Novo* seria mais um filme falho, por não interpretar corretamente a realidade e os personagens russos. (LEYDA, 1983, p. 265)

Vistos em retrospecto, tanto os primeiros filmes quanto as críticas de Píriev já aproximavam da tendência que valorizou histórias protagonizadas por mulheres e que se passavam longe dos centros urbanos, dialogando e reproduzindo uma realidade social não-urbana, algo que seria uma de suas características nos anos seguintes. Até aquele momento, porém, Píriev ainda era um cineasta desconhecido de longas que não tinham sequer cópias no exterior. (LAWTON, 1992, p. 38)

3.1.3 Realismo Socialista

A carreira inicial de Píriev exemplifica um caminho individual dentro da trajetória maior da indústria cinematográfica soviética. O ano em que as exhibições nacionais ultrapassaram as estrangeiras, 1928, foi também o momento de dissolução da NEP e início do Primeiro Plano Quinquenal. (KELLY; SHEPHERD, 1998, p. 173) A *Межрабпом-Рус*, por exemplo, que antes era uma produtora híbrida, foi totalmente nacionalizada (BO, 2019, p. 69) e a mescla entre critérios de mercado e ideológicos não seria mais suficiente para proteger o estúdio no contexto de censura que se consolidava. (KELLY; SHEPHERD, 1998, p. 126-127) Uma das principais críticas durante a NEP foi que o gosto do público era muito similar ao do mercado internacional. Indiretamente, essa avaliação atacava cineastas “vanguardistas”, que passavam a ser reconhecidos, não apenas como “modernos”, mas cada vez mais como “antissoviéticos”. (KELLY; SHEPHERD, 1998, p. 171;

SCHNAIDERMAN, 1997, p. 47) Nas palavras do linguista Roman Jakobson, a simples referência aos “formalistas” havia se tornado um “método de perseguição ideológica cada vez mais usado pelos intelectuais do partido”. (apud BO, 2019, p. 98)

Em 1927, os tempos da massa e do vanguardismo artístico tinham passado, iniciava-se a era do herói e do super-homem, tratados num estilo conformista. [...] O crítico soviético Ivan Anisimov, escrevendo em 1931 sobre *Outubro*, reconhecia, como de importância capital, o [...] relevo da massa em detrimento do indivíduo, mas, ao mesmo tempo, o criticava [o filme] por ter apresentado “a massa privada de seu aspecto individual”. A contradição é apenas aparente. No pensamento de Anisimov, a coletividade deveria ser considerada a realidade primeira, mas, visualizando-a de forma direta, Eisenstein a teria transformado numa entidade abstrata não inserida na dialética da história e objeto de jogos formais, em vez de apresentar as lutas e o destino da massa *através de personalidades* que a representassem bem [...]. A crítica de Anisimov exprime a transição entre a ideologia artística da massa e a do herói. (GOMES, 2015a, p. 158-159)

Nessa mesma época, a viagem internacional de três anos feita por Eisenstein aos Estados Unidos, México e Europa chegou ao fim, e o cineasta, ameaçado, precisou voltar. (BO, 2019, p. 125) A ida de Eisenstein ao exterior coincide com a discussão sobre incorporar aspectos positivos do circuito cinematográfico norte-americano às produções soviéticas. Por exemplo, em 1929, o já ex-Comissário do Povo de Educação, Anatóli Lunatchárski, havia defendido conciliar aspectos “pedagógicos” com aspectos “ficcionais” no cinema. Para isso, tal como defendeu a tolerância em relação às contradições de Dostoiévski, como visto no capítulo anterior, também defendeu a contemporização de atos questionáveis dos revolucionários retratados, pois, naquela época, a indústria cinematográfica soviética estava sujeita a influências ainda mais preocupantes, como as modas vulgares e populares filmes dialogados e musicais. (LUNATCHÁRSKI, 2018) Na época, cineastas como Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov chamaram atenção para as potencialidades do uso polifônico e não-sincronizado do som nos filmes, já que o cinema mundial poderia perder potencialidade artística com o uso banalizado e redundante entre trilha sonora e imagens, justapostas com mero propósito de facilitar a assimilação dos filmes. (EISENSTEIN, 2002b, p. 225-227) Porém, a difusão do cinema sonoro afastaria ainda mais a preocupação com aspectos da “montagem”. Além disso, a nova tecnologia criou o imperativo do investimento a partir da necessidade de retorno de público. Se consolidava no circuito cinematográfico, não apenas soviético, mas mundial, o uso “naturalista do som”. (BO, 2019, p. 106-107)

Essa corrida truncada para o cinema sonoro pode ser compreendida também como a face tecnológica de um processo maior: a da centralização administrativa e aumento da censura, a qual se associou à queda da produção de filmes nacionais em números absolutos. Oficialmente, a censura não existia desde 1926, quando foi “decretado” seu fim. (VARTANOVA, 2017, p. 71) Entretanto, as novas práticas de censura começavam desde a aprovação de projetos e se associavam à nova

política de “mais salas e menos filmes”. (KELLY; SHEPHERD, 1998, p. 178) O impacto do aumento de filmes descartados pelo partido e as dificuldades de financiamento fizeram com que as produções caíssem significativamente, em um longo processo que marcou a indústria pelas três décadas seguintes. “A quantidade anual de filmes feitos na União Soviética caiu de 128, em 1930, para 29, em 1933, e o número de filmes anuais só voltaria aos patamares de 1930 apenas em 1959”. (KELLY; SHEPHERD, 1998, p. 174; SEGIDA-INFO, 1996) Paralelamente à diminuição das produções, houve um salto de 2 mil salas de exibição em 1925 (quando foram produzidos 80 filmes nacionais concorrendo com uma quantidade muito maior de estrangeiros), para 30 mil salas em 1934, quando foram produzidos cerca de três dezenas de filmes em um mercado integralmente nacionalizado. (VARTANOVA, 2017, p. 259) De acordo com a pesquisadora Elena V. Ognieva, “as mudanças no sistema de gerenciamento da indústria cinematográfica logo deram os primeiros resultados positivos” no fortalecimento dos estúdios, que seriam nacionalizado e fundidos nos anos seguintes, até constituírem o grande estúdio soviético *Mosfilm*, em 1936. (OGNIEVA, 2016, p. 63-64)

Nessa época de mudanças administrativas, tecnológicas, artísticas, de censura, exibição e direcionamento ideológico, o diretor Ivan Píriev também participaria de duas produções turbulentas: a primeira, *The Civil Servante - Госчиновник* (1931) foi uma sátira política, que acabou proibida em 1929, “pela falta de caráter positivo, abstração, formalismo e pela substituição da essência política”. Píriev teve que recriar todo o filme, por meio de uma nova montagem, sem refilmagem, e o longa pôde ser relançado dois anos depois. De acordo com Ognieva, a experiência fez o diretor compreender que ele “nunca mais” deveria filmar “sátiras”. A produção seguinte, ironicamente chamada, algo como, *Erro compreendido - Понятая ошибка* (1931), se passava no ambiente rural, durante a criação das primeiras fazendas coletivas na região de Saratov, ao sul da Rússia, próximo ao Cazaquistão. Sob receio de fazer um retrato negativo sobre a situação da agricultura no sul do país, Píriev foi retirado da produção, finalizada por outro diretor. (OGNIEVA, 2016, p. 55-58)

No entanto, a *Soiuzkino* incumbiu Píriev de dirigir um dos primeiros longas sonoros feitos no país, e que foi dedicado à luta do Partido Comunista Alemão contra o fascismo, já incorporando a expectativa do novo conflito armado. O roteiro de *O transportador da morte - Конвейер смерти* (1933) foi escrito em conjunto com Mikhail I. Romm e Viktor M. Gusev, ainda no início da carreira. O filme se passa em um país capitalista fictício e mostra as dificuldades e a resistência de uma jovem diante das dificuldades crescentes das condições de vida e de trabalho. Mais do que sucesso de público ou qualidade artística, chama a atenção no filme a exploração técnica dos inéditos efeitos sonoros e da música, criando diversas possibilidades ao ritmo narrativo. (OGNIEVA, 2016, p. 69)

Ao longo dos anos, a fiscalização do partido atingia toda a cadeia de produção, do pré-projeto à exibição. (BO, 2019, p. 120) Em 1934, é realizado o Congresso de Escritores Soviético, no qual o Realismo Socialista é adotado oficialmente como único estilo artístico ideologicamente alinhado com as diretrizes do Partido. De acordo com a historiadora Régine Robin, havia uma “obsessão realista” entre os escritores soviéticos e isso constituiu o “discurso base” da discussão estético-política nos anos posteriores à Revolução. (apud KELLY; SHEPHERD, 1998, p. 46) Na prática, a “positividade” dos heróis tanto de romances quanto de filmes soviéticos seria proporcionalmente direta à identificação por parte dos dirigentes dos partidos com sua própria “consciência de classe”. (KELLY; SHEPHERD, 1998, p. 48) O discurso oficial considerava “o Ocidente” um mundo diverso, composto, sobretudo, por inimigos e aliados de classe. Na medida que o Estado Soviético havia “nacionalizado” empresas e instituições, as “coordenadas geográficas” desse “Outro” também se alteraram para termos geopolíticos mais definidos.

The model of collective identity developed [...] Russia not as “the pupil” but as “the leader” of social progress (though one acknowledged its relative economic and cultural “backwardness” that should be overcome), that is, it developed a “Westernist” logic of (successful) social mobility. By describing the opposition of the USSR and its Western “other” in class terms it interpreted the differences as being fundamental and insuperable, which was typical for the “Slavophilist’s” strategy. In the logic of social creativity Russia was pronounced “better” than the capitalist countries because it claimed to build a more advanced social order. (MALINOVA, 2014, p. 299-300)

No campo cinematográfico, o Realismo Socialista foi um rótulo para muitas tendências. Como doutrina, agregava temas díspares, entre os quais abarcavam: filmes épicos, sobre episódios históricos, sobre a Revolução e a Guerra Civil, até as comédias e melodramas musicais, indiretamente inspirados na forma hollywoodiana. (LARY, 1986, p. 31) Em termos de uso de linguagem, a maior parte dos filmes se adequava a um prisma ideológico que se opunha ao uso de técnicas “formalistas” de “desfamiliarização” e “estranhamento”. Como os termos da discussão polarizada, a multiplicidade de trabalhos artísticos não conformados aos padrões oficiais foram rotulados e agregados em um único pólo político negativo. Em 1935, Eisenstein, Kulechov, Dovjenko, Vertov, entre outros, eram publicamente atacados nos jornais por suas características “formalistas” ou “psicologizantes”. (KELLY; SHEPHERD, 1998, p. 175) Alguns diretores, como Kulechov, realizaram uma revisão radical da própria produção teórica, abandonaram a posição “pragmática” das vanguardas e assumiram uma discussão sobre articulação entre montagem e ideologia, ao gosto dos novos tempos. (XAVIER, 2012, p. 52)

Com o aprofundamento da censura e a consciência sobre a proximidade do conflito militar, o tema da “construção socialista” se impôs. Além dos personagens supervalorizados, os filmes da

época também traziam a tendência de transformar a expectativa de um final trágico em um melodrama esperançoso, tal como retratado na trajetória do protagonista de *Noite de Petersburgo - Петербургская ночь* (1934), de Grigori L. Roshal. Vale lembrar, que, na adaptação de Dostoiévski, a complexidade e a derrota íntima e trágica do personagem é convertida em inspiração para as futuras gerações revolucionárias. A supervalorização individual e o estereótipo do sacrifício se multiplicam nos filmes como uma alternativa ao antigo herói “coletivo” vanguardista. Um dos exemplos dessa dupla tendência, não por acaso, é lançado justamente no mesmo ano do Congresso de Escritores: *Tchapaiev - Чапаяев* (1934), de Gueorgui N. Vassiliev e Serguei D. Vassiliev, que se torna referência ao representar a história do comandante militar morto em 1919. Seu protagonista tem origem popular, mas dialoga com intelectuais e grandes eventos históricos. Nas sequências narrativas, as longas cenas de conflito são alternadas com a discussão e exposição das estratégias da guerra. No desfecho, a vitória do exército vermelho se coloca cada vez mais no horizonte, porém é brevemente adiada pelo sacrifício final do protagonista.

A representação do passado, ao mesmo tempo “glorioso” e de “sacrifícios”, assume um sentido paradoxal quando lido à luz do presente (anos 1930). Isso não significa que o passado seria representado como mera ficção, mas como se fizesse parte de *um processo histórico já superado*. Desse “corte” histórico, um paradoxo se sustenta: os filmes representam um passado “abominável” que cumpre a função contrastante de elogiar o presente, mas seu acento “sacrificial” também serve igualmente como modelo de um futuro promissor.

In the background of this “black yesterday”, the “bright tomorrow” of socialism was all the more attractive, while the “burdens of the present” found justification and meaning. Here we come up against the basic paradox of the screen adaptations of the 1930s; the mechanism for modernising the past could be called “modernisation in reverse”, in so far as pre-revolutionary reality looks here like the “absolute past”. [...] “There is no kind of internal movement in it, no noticeable signs of development, it is as if it has ossified, to be destroyed from within. In these films we almost never find authentic historical time, the depth and breadth of life’s real content; their time is the typological, conditional calendar of the struggle between light and darkness, local correlations and so on and so forth – only signs of a given social life, external indicator-characteristics, signals for the identification of the time of the action at its primary source – in a word, marking”. (LEVIN, E. *Ekrannye iskusstva i literatura: Zvukovoe kino*, Moscow: Nauka, 1994, p. 82 apud DOBRENKO, 2008, p. 162)

Os acontecimentos dos anos posteriores são igualmente representativos dos rumos seguidos pela indústria cinematográfica. Por trás da positividade nas telas, intensificaram-se as políticas que resultaram na prisão e morte de diversos acusados, entre eles, artistas e cineastas. Revelados anos depois, esses casos representam os terríveis números da repressão por parte do regime soviético na última metade dos anos 1930.

Por exemplo, o I Congresso de Escritores Soviéticos, realizado em 1934, teve cerca de seiscentos delegados, dos quais foram mortos mais de duzentos. E além da morte física, havia o horror da “morte civil”: um artista criador era eliminado da vida cultural, suas obras cessavam de circular, seu nome desaparecia de dicionários biográficos e enciclopédias, tornava-se perigoso proferi-lo. (SCHNAIDERMAN, 1997, p. 44)

Boris Chumiátski, por exemplo, que levou uma delegação de cineastas para Europa e Estados Unidos em 1935, para estudar as produções estrangeiras, pretendia criar uma “hollywood” soviética na Crimeia, mas foi preso após o retorno. O dirigente foi censurado, demitido, julgado e executado como traidor em 1938. (KELLY; SHEPHERD, p. 170, 179) Entre os nomes do cinema soviético vanguardista, Eisenstein foi um dos poucos que, como Pudovkin e Vertov, teve oportunidade de continuar trabalhando.

Eisenstein passou a dar aulas e via sua influência e prestígio caírem vertiginosamente, acusado pelos próprios colegas de intelectualismo decadentista. Sua resposta e ressurgimento aconteceram com *Alexandre Nievski* (Александр Невский, 1938), complexa solução de compromisso entre a demanda nacionalista e stalinista (a identificação entre o antigo grão-duque e Stálin é patente) e a preservação de algum grau de experimentação formal do filme. (SARAIVA, 2012, p. 139)

3.1.4 Diretor Reconhecido

Durante as mudanças na indústria do cinema, o diretor Ivan Píriev passou a ser reconhecido com um bom “contador de histórias”, pois sabia ressaltar os aspectos ideológicos necessários para manter o clima de positividade e animação dentro dos padrões exigidos. O diretor não entrava no terreno de imagens metafóricas, nem quebrava a continuidade clássica ou explorava uma montagem “intelectualizada”. Devido à boa recepção de seu terceiro filme, em 1934, Píriev foi incumbido de sua primeira adaptação literária, *Almas Mortas*, de Gógol. O roteiro seria escrito por Mikhail A. Bulgákov, que havia acabado de levar a obra de Gógol com sucesso para o teatro. Entretanto, após entregar o texto, Bulgákov abriu uma disputa por direitos autorais devido ao grande número de alterações solicitadas por Píriev. No fim, o então chefe da indústria cinematográfica, Boris Chumiátski, ficou ao lado de Bulgákov e Píriev recusou a produção. (OGNIEVA, 2016, p. 73)

Dois anos depois, o diretor Mikhail Romm recusa o convite de Chumiátski para filmar uma trama pedagógica sobre a vigilância permanente dos cidadãos e Píriev é incumbido dessa tarefa. (BO, 2019, p. 135) A primeira versão do novo filme de Píriev é novamente recusada, e só voltou a ser discutida após uma exibição particular realizada dois meses depois para membros do Partido. No dia seguinte, o longa é solicitado pelo Kremlin, que considerou a história “politicamente correta” e apenas mudou o nome de “Anka” (nome da protagonista) para *Bilhete do Partido - Партийный билет* (1936). (OGNIEVA, 2016, p. 83) O enredo, como era comum em meados dos

anos 1930, fala sobre a descoberta de um sabotador que se infiltra entre os trabalhadores de uma fábrica. O roteiro buscava criar a imagem de uma “heroína positiva”: uma jovem passando por uma crise amorosa, mas que consegue reconhecer o perigo nas mentiras de seu pretendente. Durante as investigações sobre o sabotador e nas falsas acusações atribuídas à protagonista, a importância do documento do partido se destaca, por isso o título didático do filme. De acordo com a crítica cinematográfica Maia I. Turovskaia, o longa foi relativamente esquecido nos anos seguintes. Acontece que a trama girando em torno de um cartão do partido entregue a algum serviço de inteligência estrangeiro soaria anacrônica e incompreensível demais até mesmo para o espectador soviético. (TUROVSKAIA, 2015, p. 417-427) Quando as repressões e perseguições políticas se intensificaram, a leitura sobre o filme de Píriev foi diretamente afetada. Além do cenário de um tribunal inquisitorial, a narrativa também traz uma cena em que os personagens principais destacam um retrato do presidente do Conselho de Comissários de Belarus, que, em 1937, seria preso e morto em seguida. Isso exigiu a retirada da referência a ele nas cópias do filme. (OGNIEVA, 2016, p. 84) Para o crítico Jay Leyda, o longa de Píriev corresponde à “materialização cinematográfica do Grande Terror”, pois, assim como as comédias musicais da época, esses filmes não podem ser assistidos sem considerar o contexto de perseguição política. (LEYDA, 1983, p. 336)

O comentário de Leyda também se refere ao novo gênero popular viabilizado pela sonorização: as comédias-musicais, com as quais Píriev alcançaria sua fama maior. O advento do cinema sonoro potencializou a representação artística *music-hall*, criando e difundindo uma série de novos gêneros cinematográficos pelo mundo. Na União Soviética, surgiu uma nova safra de filmes sonorizados que deram “vida” às histórias sobre o “triunfo popular” e o despertar da “consciência política”. O primeiro deles, lançado no mesmo ano de *Tchapaiev* e da realização do Congresso de Escritores, foi *Acordeon - Гармонь* (1934), de Igor A. Savtchenko. O longa narra a história de um jovem músico de aldeia que se torna secretário de uma das unidades da *Komsomol*, organização política para juventude soviética. A trama teve boa recepção junto ao público graças à temática popular e ao uso dos novos recursos musicais. (BO, 2019, p. 123)

Depois de *Bilhete do Partido*, Píriev não pôde filmar durante mais de um ano e só encontrou condições para novos projetos na Ucrânia. Lá, ele dirigiu *A noiva rica - Богатая Невеста* (1937), um musical que celebrava a coletivização e a mecanização do trabalho no campo e cujo clímax fica por conta da colheita realizada antes de uma tempestade... Apesar de não haver referência explícita ao contexto, e talvez justamente por isso, chama atenção o fato de que o filme otimista e favorável ao desempenho da fazenda coletiva se passe justamente na Ucrânia, em uma década de escassez de alimentos que matou milhões de pessoas. O roteirista estreado, Evguiêni M. Pomeschikov havia trabalhado como professor em uma vila ucraniana e conhecia os costumes locais. O filme seguia o

gênero “comédia de aldeia”, na qual a protagonista havia sido considerada a “melhor empregada” da fazenda (por isso o título do filme). O papel foi interpretado pela atriz siberiana, Marina A. Ladinina, com quem Píriev se casaria e trabalharia em mais sete filmes. Nas palavras do próprio Píriev, *Noiva Rica* se distanciava e se opunha esteticamente do retrato da vida rural feito por Eisenstein em *Velho e o novo*. (apud LARY, 1986, p. 123) No período de pós-produção, novos nomes assumiram a liderança da indústria cinematográfica após a prisão e execução de Chumiátski. Entre eles, Semion S. Dukelski levou a comédia-musical para ser aprovada pessoalmente por Stálin. No mês seguinte, o filme foi lançado com sucesso. (OGNIEVA, 2016, p. 96-97)

Dois anos depois, às vésperas da guerra, Píriev seria chamado novamente para substituir outro diretor na filmagem de uma nova história roteirizada por Pomeschikov. Novamente protagonizado por Ladinina, o longa *Tratoristas - Трактористы* (1939) tem os méritos de ser um musical, novamente sobre colheitas em uma fazenda coletiva, mas que concilia características que vão além do gênero “comédia de erros”, transformando-o em uma eloquente propaganda de guerra. O longa traz subtextos favoráveis ao exército soviético, elogios ao conhecimento técnico dos trabalhadores do campo, prega educação moral e alerta sobre ameaça militar estrangeira (alemã). Tudo isso, incorporando na trama lembranças da derrota alemã na primeira guerra mundial e exaltando o acervo bélico dos tanques de guerra soviéticos, mas sem dispensar o clima “leve” e positivo, concluindo toda essa trama em um final “celebrativo”.

De acordo com Maia Turovskaia, os musicais alegres de “conscientização” política encontraram seus cenários mais adequados na representação das fazendas coletivas. “Apesar da óbvia oposição entre ideologias, a cinematografia soviética apresentava muito mais semelhança com a norte-americana do que se poderia supor *a priori*”. A escritora se refere aos processos de modernização na indústria mundial e a forma conservadora e totalitária como ela se manifestou na indústria soviética. A grande mudança entre os cinemas soviéticos das décadas de 1920 e 1930, inclusive os musicais e a temática rural, precisa ser compreendida

não apenas pela mudança mundial e a chegada do som, mas - nas condições russas - pela urbanização explosiva e a necessidade urgente de encontrar um “integrador” efetivo da sociedade [...]. O cinema só poderia cumprir essa função tornando-se um contador de histórias folclóricas, um bardo [...], transformando a “ideologia em história” e explicando aos camponeses de ontem o significado, as formas e as exigências da modernização. (TUROVSKAIA, 2015, p. 414-415)

Os filmes de Píriev “continham no interior deles as razões para a tomada da consciência social, uma consciência voltada tanto para a justiça do sistema soviético, quanto para o papel do esforço individual”. (KELLY; SHEPHERD, 1998, p. 176) Apesar da popularidade de Píriev no

circuito soviético, o cineasta nunca teve o reconhecimento internacional de diretores como Grigori M. Kozintsev, Kuleshov, Pudovkin, Vertov e Eisenstein. (KELLY; SHEPHERD, 1998, p. 169-170) Assim, uma das principais características do diretor se tornou tanto um “mérito” quanto um “fracasso” artístico: desde seus primeiros filmes, Píriev foi reconhecido pela crítica como limitado a registrar a realidade apenas pelas convenções “fantasiosas” das formas populares.

His extraordinary cinematic fantasy and his passionate cinematic rhythm constitute a barbaric talent as Maia Turovskaia has remarked in her seminarticle on the director as a creator of fairy tales, Pyr'ev “was unable to depict reality on screen without hiding behind conventions.” From the very beginning Pyr'ev's kolkhoz musicals were to hide the actuality of the Soviet countryside behind conventions that “varnished” reality. Turovskaia characterizes these films as “a contemporary fairy tale of life as people wanted to see it,” arguing that “at difficult moments in history the audience rarely wants to see its own hardships depicted on the screen. It prefers a 'golden dream'.” (apud TAYLOR, 1999, p. 148)

Ao lado de Píriev, o outro diretor associado às comédias musicais foi Grigori Aleksandrov, antigo colega com quem atuou no curta *Diário de Glumov*, e que representou papéis em outros três filmes de Eisenstein (*A Greve*, *Encouraçado Potemkin* e *O Velho e o Novo*), além de ter acompanhado-o na viagem aos Estados Unidos, México e Europa. Aleksandrov havia permanecido no exterior e trouxe com ela a técnica musical para produzir *Garotos Felizes - Весёлые ребята* (1934). (BO, 2019, p. 129-130) Posteriormente, Aleksandrov também se tornou famoso pelo comando de produções populares, como *Circo - Цирк* (1936) e *Volga-Volga - Волга-Волга* (1938). Todos estrelados pela atriz que se tornaria sua esposa, Liubov P. Orlova.

Circo, por exemplo, traz a história de uma artista norte-americana expulsa de onde trabalhava e que sofre preconceito por ter um filho negro. Ela é trazida por um vilanesco empresário alemão para se apresentar na União Soviética, onde alcança o sucesso de público, se apaixona por um “herói” soviético, e “adquire” consciência política. (KELLY; SHEPHERD, 1998, p. 176) Esse “roteiro” exemplifica uma síntese de referências formalizada em um maniqueísmo carregado de sentimento antiocidental, expresso em estilo alegre e moralizante. Nos dois outros filmes de Aleksandrov, *Garotos Felizes* e *Volga-Volga*, o diretor repete a fórmula sobre um grupo de músicos do interior que precisa viajar para Moscou em busca do sucesso que lhes era restrito no ambiente rural. Dessa forma, as comédias musicais, tanto de Píriev quanto de Aleksandrov, se tornaram sucessos associados aos temas das fazendas coletivas e dos centros urbanos, respectivamente.

The musical comedies of Grigorii Aleksandrov and Ivan Pyr'ev in the 1930s and 1940s can certainly be called “blockbusters” in the modern sense, and the immensely popular songs they contained were undoubtedly a major factor in their success. [...] In Aleksandrov's films, the music would be familiar to an urban audience, a mixture of “jazz, music-hall and military marches, however unlikely that combination may appear.” Pyr'ev's films employ mainly folk melodies that complement the uplifting pictures of a thriving and happy workforce enjoying

the benefits of life in Stálin's sunblessed socialist paradise and are therefore clearly aimed at a rural workforce. [...] Soviet directors therefore saw the early sound film as a totality of sensuous experience, where the visual image was supported and even complemented by its musical or sound accompaniment. (GILLESPIE, 2003, p. 473)

Esse sucesso do gênero musical na época, por outro lado, não pode deixar de ser compreendido sem considerar também a queda na variedade das produções, seguindo a política de menos filmes e mais salas de exibição.

Entre 1928 e 1940, a quantidade de venda de bilhetes triplicou e a quantidade de salas de cinemas quadruplicou. Mesmo que a quantidade de filmes produzidos tenha caído vertiginosamente e a importação de filmes estrangeiros tenha praticamente desaparecido, uma quantidade muito maior de cópias de uma quantidade muito menor de filmes passou a circular. (KELLY; SHEPHERD, 1998, p. 178)

Segundo a historiadora Elena Zubkova, essa concentração de poucos filmes e compartimentação da indústria cinematográfica correspondeu à própria “militarização” da sociedade soviética como um todo. A função da propaganda política em forma de entretenimento, como no caso das comédias musicais, fica mais clara se for considerado o sucesso de sua capacidade de mobilização de diversos agrupamentos no período anterior e posterior à Grande Guerra Patriótica. (ZUBKOVA, 1998)

3.1.5 Grande Guerra Patriótica

Antes mesmo do lançar de *The Beloved - Любимая девушка* (1940), filme que mostra um grupo de colegas de trabalho ajudando uma mãe solteira a cuidar do filho recém-nascido, enquanto a personagem se reconcilia com o pai, o diretor Ivan Píriev começou as filmagens de seu longa seguinte: *They Met in Moscow - Свинарка и пастух* (1940). As filmagens deste, porém, foram apressadas pelo início dos bombardeios sobre Moscou. (LEYDA, 1983, p. 370) Inclusive as primeiras e alegres cenas do filme, realizadas em uma exposição agrícola com uma multidão de figurantes, foi toda filmada durante os intervalos dos ataques. O enredo trata da relação entre uma criadora de porcos e um pastor de ovelhas, ambos personagens extremamente dedicados ao trabalho e que iniciam um romance, simbolizando a integração entre diferentes culturas soviéticas, desde as frias regiões do norte até o montanhoso sul caucasiano. De acordo com a biógrafa de Píriev, Elena Ognieva, parte da recepção positiva do filme se deu pelo contraste entre o drama da guerra real e a alegria fantasiosa do enredo, ou seja, o significado do filme no contexto do conflito se daria não por ele representar a vida como era, mas como “deveria ser”. (OGNIEVA, 2016, p. 124) No desfecho da

história musical, em que até os diálogos são em versos, os protagonistas fazem um apelo final para que a “fantasia” do filme não se perca.

Assim que foram encerradas as filmagens, as equipes da *Mosfilm*, junto com as da *Lenfilm*, foram evacuadas para Almati (antigamente, Alma-Ata), no Cazaquistão. A partir de então, a maior parte das produções seria de cinejornais e filmes de propaganda de guerra. Distante do front, Píriev recebe a tarefa de substituir outro diretor, dessa vez no comando da produção de *The District Secretary* - *Секретарь райкома* (1942), que também chegou a ser distribuído com o título inglês *We Will Come Back*. O longa usa princípios da montagem musical para dar dramaticidade aos discursos e slogans de guerra, tais como “Sangue por Sangue” e “Morte por morte”. No enredo, um grupo de partisans organiza uma contraofensiva para combater os invasores, em um contexto em que russos traidores são executados sem julgamento e só a desconfiança já é razão para a condená-los à morte. Os alemães são representados como espiões infiltrados e os russos, como um grupo astucioso que engana os inimigos, tanto por meio de ações individuais quanto coletivas, tal como na emboscada final. No contexto do início da guerra, o desfecho do filme, feito para ser exibido para os soldados no front de batalha, se abre em uma perspectiva de união entre partisans e o exército russo contra o inimigo invasor. (LEYDA, 1983, p. 378) Excluindo-se a fantasia romântica de *They Met in Moscow*, o desfecho de *The District Secretary* também parece apelar não para a representação da guerra como ela era, mas como “deveria ser”.

No ano seguinte, *Às Seis da Tarde, Depois da Guerra* - *В 6 часов вечера после войны* (1943), exemplifica como as expectativas com o conflito haviam mudado. A evocação da vingança, ligada ao filme anterior, foi substituída pela expectativa do anúncio da vitória. (LEYDA, 1983, p. 378) Para isso, Píriev modificou o roteiro original do filme que trazia o “sacrifício” final com a morte trágica da protagonista, alegando que era difícil manter o espectador em tensa mobilização durante tantos anos de conflito. “Precisamos de cenas sobre amor, dever, amizade, pureza, moralidade, castidade. Devemos fazer esses filmes porque a guerra causou um grande trauma a um grande número de pessoas, e devemos curar feridas e elevar as pessoas a um novo e mais alto nível de moralidade”. Como a guerra prosseguia e os recursos ainda estavam concentrados nos esforços militares, foi necessário inventar uma imagem cinematográfica ficcional para o desfecho do conflito antes mesmo dele acontecer. Assim, *Às Seis da Tarde* se encerra tanto com o cumprimento da promessa de reencontro entre os protagonistas separados pela guerra, quanto com a encenação das comemorações públicas na capital soviética. (OGNIEVA, 2016, p. 135-136)

Outro gênero dominante durante o cinema stalinista foi a cinebiografia de grandes figuras históricas, políticas, militares, do campo artístico e científico. Antes, durante e depois da guerra, esse gênero não deixou de ser praticado. De acordo com o historiador Evguiêni Dobrenko, mais do

que “propaganda” política para o período de guerras, essas cinebiografias militares sobre figuras do passado também eram determinadas pelas coordenadas geopolíticas da época, assim como expressavam as “fantasias” e “medos” do stalinismo. Não se tratava de “historicizar o mito”, mas de criar uma representação do passado que justificasse certa visão sobre o presente. (DOBRENKO, 2008, p. 67-68) Ao todo, dos 70 filmes realizados durante o conflito, 48 foram “filmes de guerra” e o restante, sobre assuntos históricos ou adaptações literárias. Muitos desses filmes eram, assim como *The District Secretary* e *Às Seis da Tarde*, centrados na experiência da mulher durante o conflito: telegrafistas, enfermeiras ou liderando grupos de resistência, sempre obrigadas a postergar a busca pela felicidade individual em prol do bem comum. (KELLY; SHEPHERD, 1998, p. 179-180)

No fim do conflito, Píriev viu seu prestígio aumentar junto ao partido. Ainda em 1944, ele se tornou vice-presidente do Conselho Artístico, órgão responsável por dar o parecer sobre novas produções ao Comitê de Cinematografia. No entanto, entre as décadas de 1940-1950, a composição do Conselho foi alterada e se tornaria uma nova instância para censura. Como parte da indústria precisava ser reconstruída, a produção nacional se manteve baixa, mas o circuito de exibição ganhou um elemento estrangeiro “novo”: os chamados “filmes-troféus”, que eram os longas estrangeiros saqueados junto com tantos outros objetos dos países derrotados. O sucesso desses filmes foi tão grande que, no fim dos anos 1940, eram exibidos mais filmes alemães do que nacionais dentro da União Soviética. (BO, 2019, p. 186-187, 198) Mas não se tratava apenas de filmes estrangeiros já produzidos que eram exibidos: muitas produções soviéticas coloridas também foram filmadas com películas *Agfacolor*, produzidas pela fábrica alemã *Agfa*.¹¹

Com o retorno dos grandes estúdios para Moscou e Leningrado, as discussões cinematográficas foram retomadas, inclusive na recém-criada revista *Arte Cinematográfica - Искусство Кино*, também sob a chefia editorial de Ivan Píriev. (OGNIEVA, 2016, p. 146) Em 1946, o jornal *Pravda* chega a publicar uma reprimenda ao trabalho do diretor como chefe da revista, por permitir a publicação de dois artigos considerados “formalistas”, escritos por Eisenstein, o qual ainda tentava encontrar alguma forma de lançar a segunda parte de *Ivan, o Terrível*. (LEYDA, 1983, p. 393) Naquela época, impossibilitado de filmar, Eisenstein dedicou o final de sua vida à produção teórica e ao ensino no Instituto de Cinema de Moscou.

De acordo com a historiadora Elena Zubkova, a experiência da guerra não só marcou profundamente a sociedade soviética, como a reflexão sobre essas mudanças pautou o pensamento de intelectuais e escritores nos anos posteriores. No campo cinematográfico, não foi diferente.

¹¹ Esse não se trata de um mero detalhe, pois demonstra a permanência da situação precária do cinema soviético e exemplifica o uso dos despojos da guerra de forma direta na indústria cultural soviética. (BO, 2019, p. 197)

At the same time the film directors sought new trends in cultural life after the war. The well-known Soviet director I.P. Pyriev described their outlook at a meeting of the Central Committee in April 1946. “In the 1920s and 1930s we shot many scenes of Soviet people. We understood the substance of these people, their internal world... and now, shooting scenes or looking at scenes of these comrades, it seems that our people of the years 1945-1946 are mentally older in many respects than the people of the 1930s. It turns out... that we somewhere lost the spirit of the new Soviet man, and we all find ourselves in the 1930s.” (apud ZUBKOVA, 1998, p. 96)

3.1.6 Stalinismo Tardio

Uma série de resoluções publicadas pelo Comitê Central do Partido Comunista, na segunda metade dos anos 1940, tiveram consequências mesmo após a morte do Segundo Secretário do Partido responsável, Andrei A. Jdanov, em 1948. Segundo as resoluções do *Jdanovismo*, a arte soviética não deveria perder tempo com temas psicologizantes (amor, ciúme e morte) do que com questões sociais (revolução e consciência de classe). (KELLY; SHEPHERD, 1998, p. 48-49)

Stálin ordenou uma grande onda de prisões nos anos 1948-49, comparável em magnitude ao Grande Expurgo de 1937-38. Depois de uma pausa no pós-guerra, os campos do Gulag começaram a encher novamente. Eles alcançariam seu auge, tanto em números como em significância econômica, entre 1950 e 1952. (APPLEBAUM, 2016, p. 334)

Na produção cinematográfica, uma das características desse período foi a “apoteose” do culto à imagem de Stálin. Se antes, a representação dos esforços militares enfatizava vários líderes, agora, o líder soviético era focado quase exclusivamente como único capaz de compreender e superar os segredos e conflitos da guerra. (KELLY; SHEPHERD, 1998, p. 181-182) A presença da liderança máxima havia aumentado nos filmes e diversos fatos biográficos heroicos sobre Stálin foram inventados, uma verdadeira “saturação do mito”. (BO, 2019, p. 198-199) Biografias militares dariam espaço para, por um lado, a quase onipresença de Stálin, mas sempre junto com exemplos soviéticos mais diversificados, vindos dos campos das ciências, artes e cultura. Como lembra o historiador Evguiêni Dobrenko, entre as personalidades históricas e culturais russas que se tornaram os novos protagonistas no cinema soviético, também aparecem, em menor grau, Lomonossov, Mussorgski, Glinka, Belínski etc. (DOBRENKO; GUNTER 2000) Até mesmo a antes inabalável figura cinematográfica de Lenin se transformou em “personagem secundário”, que passava a legitimar as ações futuras de seu sucessor. (BO, 2019, p. 51) Ao comentar *Batalha de Stalingrado - Сталинградская Битва* (1949), de Vladimir M. Petrov, o crítico francês André Bazin exemplifica como a construção cinematográfica da imagem de Stálin já havia assumido estrutura de representação “mitológica”.

A glorificação do estado-maior meditativo e invulnerável precisa, em sua base, de uma singular confiança do soldado em seus chefes. Uma confiança, a priori, sem ironia e que admite como perfeitamente equivalentes os riscos assumidos pelo general em seu abrigo subterrâneo e os assumidos pelos soldados diante de um lança-chamas. [...] Mas em *Batalha de Stalingrado* [...], o rigor dessa dicotomia da cabeça e dos membros é tal que vai além, evidentemente, do realismo material e histórico [...]. Stálin medita sozinho diante de um mapa e, depois de uma lenta, porém intensa, reflexão e algumas cachimbadas, toma sozinho a decisão. [...] O resultado dessa apresentação dos fatos é, na base, a incoerência apocalíptica da batalha, e, no topo, o espírito único e onisciente através do qual esse aparente caos se ordena e se resolve em uma decisão infalível. [...] Vemos aqui os atributos de Stálin, que não poderíamos chamar de psicológicos, mas somente de ontológicos: a onisciência e a infalibilidade. [...] O embalsamento de Lenin não é menos simbólico do que a mumificação cinematográfica de Stálin. (BAZIN, 2014, p. 65-71)

Nesse ponto, Bazin lança a comparação mais famosa de seu ensaio: na retórica dos filmes soviéticos, a lógica do universo ficcional já não se distinguia mais das formas hollywoodianas mais convencionais e comerciais, pois

“Ocidentais” ou “Orientais”, os mitos funcionam esteticamente da mesma maneira e, desse ponto de vista, a única diferença entre Stálin e Tarzan é que os filmes dedicados a este último não pretendem ter rigor documental. [...] Mais do que nunca, o cinema soviético recente pretende ser realista, mas esse realismo serve de álibi para a intrusão de um mito pessoal alheio [...] e cujo aparecimento perturba, necessariamente, a economia estética da obra. [...] Em outros termos, sua psicologia estética não é [mais] fundamentalmente diferente da de uma “estrela” ocidental. (BAZIN, 2014, p. 68)

De acordo com o historiador Evguiêni Dobrenko, um dos marcos que jogaram luz sobre a série de filmes biográficos que culminaram no culto à personalidade stalinista foi o sucesso alcançado pela primeira parte de *Ivan, O terrível* (1945), de Eisenstein. Apesar da aprovação, houve vozes discordantes, entre elas, de Píriev, que acusaram Eisenstein de “desvio ideológico” e de entender mal o seu povo. (OGNIEVA, 2016, p. 180) Píriev, que também já havia participado de uma versão cinematográfica sobre o personagem-Tsar e, anos depois, tentaria filmar sua própria versão dessa biografia histórica, escreveu sobre Eisenstein:

As a Russian man it's hard for me to watch a film like this. I cannot accept it because I become ashamed of my past, of the past of our Russia, ashamed of this great sovereign, Grozny, who was the unifier and first progressive tsar of our Russia. (apud DOBRENKO, 2008, p. 47)

No fim, o lançamento da segunda parte de *Ivan* ficou proibida por mais de uma década e a crítica de Píriev veio a ser um dos capítulos finais da estranha “rivalidade” entre carreiras paralelas tão peculiarmente contrapostas. (LARY, 1986, p. 84) Alguns autores, baseados em relatos do próprio Píriev, apontam que o ex-aprendiz revoltoso e prestigiado, pelo regime, direcionou sua

própria carreira como uma contraposição, em termos de estilo e linguagem, à do antigo mestre. (LARY, 1986, p. 125)¹²

Pouco antes de morrer, Eisenstein deixou escritos específicos a respeito do “rival”. Em suas próprias palavras, teria sido o “povo” quem deu origem à imagem popular de Ivan Píriev, “autor de filmes nos quais todos vivem uma vida inspirada”. Mais do que o sentido superficial dos elogios, Eisenstein não deixa de reconhecer (ironicamente) que havia diferenças entre os dois diretores: “Há momentos em que um forte choque importa mais que um choque elegante”. (EISENSTEIN, 1997, p. 396) Documentos posteriores mostram que esses “elogios” devem ser lidos sob a luz das condições profissionais e políticas da época. De acordo com Jay Leyda, antes disso, Eisenstein já havia afirmado que Píriev não tinha qualquer talento como ator e, por isso, deveria tentar outra coisa: “Ivan, nada virá de você.” (apud LARY, 1986, p. 83-84)

Mas o fato é que muita coisa veio de Píriev... Até a década de 1950, o diretor de comédias musicais tinha uma carreira premiada: três dos seus filmes mais recentes estavam entre os oito mais vistos da história soviética, somando mais de 100 milhões de espectadores. (SOKOLOVA, 2011, p. 441-442) O filme *Ballad of Siberia - Сказание о земле Сибирской* (1948) repete a estratégia do diretor de criar uma realidade utópica a partir de cenários montados dentro dos estúdios, o que tornou o filme um sucesso internacional, principalmente no mercado japonês. (BO, 2019, p. 195) A partir da riqueza folclórica da Sibéria, onde o diretor nasceu, Píriev realiza o musical que foi terceiro longa-metragem em cores do cinema soviético, ressaltando as tonalidades do novo recurso. Ao contrário de certa tendência dramática no cinema pós-guerra, que trazia histórias sobre veteranos marcados pelo trauma ou pela crise psicológica, o diretor incorpora esses elementos na representação de uma sociedade soviética mais otimista e retornando à vida pacífica e cultural. (OGNIEVA, 2016, p. 155-160) *Ballad of Siberia* traça um retrato de certa tensão entre a vida cultural “clássica” da metrópole e a cultura do interior, “espontânea”. A inspiração musical e redentora do protagonista só será encontrada quando ele deixa o ambiente urbano e parte para o contato com suas raízes na vila siberiana. No contexto histórico da interiorização das forças de trabalho e urbanização de cidades do interior, o filme soa como uma ode à Sibéria, onde os protagonistas não se “encontram mais em Moscou”, porém, em meio às paisagens naturais.

Talvez o filme pelo qual Píriev seja mais lembrado, ainda hoje, seja , outro musical alegre que se passa durante uma disputa entre duas fazendas coletivas nos anos posteriores à guerra. O enredo é montado a partir de uma sucessão de apresentações de auditório. Nesse tipo de roteiro, as atrações de um grande evento chegam a se misturar com a própria narrativa, e o espectador acaba

12 Um fato curioso sobre a relação entre os dois diretores, é que o filho de Píriev, Erik, foi escalado para interpretar a versão criança do tsar Ivan, no filme lançado em 1945.

assumindo um ponto de vista equivalente ao dos figurantes da plateia. Uma forma narrativa muito similar a de filmes anteriores, como *Circo* (1936) ou posteriores, como *Noite de Carnaval - Карнавальная ночь* (1956), de Eldar A. Riazanov.

Lembrei-me das feiras siberianas nas aldeias [...], que vi na minha infância [...]. Também me lembrei do que sabia dos contos [...]. A feira é antes de tudo um espetáculo, e um espetáculo colorido, brilhante e convidativo. [...] Então, eu decidi, todas as coisas principais deveriam acontecer em uma das feiras de Kuban. [Porém] O fato de não haver feiras no Kuban, então, não me incomodava... (apud TUROVSKAIA, 1988)

De acordo com a historiadora Elena Zubkova, a ideia de que a vida no pós-guerra iria melhorar no momento futuro persistiria muitos anos após o conflito. Os bastidores da produção de *Cossacos* evidenciam como toda resiliência e paciência, porém, demandavam uma contraparte de animação e esperança.

Kuban Cossacks was the most popular of all postwar films. It depicted the life of a village in the north Caucasus after the war as contented, abundant, and joyful. Reality was utterly different, of course, and the film was consequently subjected to severe and appropriate criticism. But the critics did not consider one circumstance: there was an element of truth in this film-fable that conveyed the spirit of the time. The journalist Tatiana Arkhangelskaia remembers an interview with one of the participants in the making of the film, who told how hungry the well-dressed boys and girls were, while in the film they happily gazed on a surfeit of fruits made of plaster and papier-mache. “But we believed”, she added, “that it would be that way and there would be plenty of everything [...] all one could wish. And we needed to think so in order to sing songs and make everything seem all right”. (apud ZUBKOVA, 1998, p. 35)

Enquanto os tons intensos de cores e canções colocavam em movimento o que restava das imagens do Realismo Socialista, com arquétipos antigos de alegria e abundância, aqueles anos também correspondiam ao auge da campanha antissemita e das detenções nos Gulags, com 18 milhões de pessoas presas entre 1950-1953. (BO, 2019, p. 203-204) Mais do que qualquer outro filme, *Cossacos de Kuban* também ficaria marcado por ter sido citado no discurso secreto de Nikita S. Khrushchov, em 1956, como exemplo dos filmes stalinistas que “envernizavam a realidade”. O filme desapareceu por anos e só retornou às salas de cinema em 1967, após todas as referências a Stálin terem sido cortadas. (TAYLOR, 1999; OGNIEVA, 2016; PROKHOROV, 2002)

Uma característica comum das comédias musicais de Píriev sobre as fazendas coletivas é que os personagens, em geral, e principalmente os protagonistas, nunca agem como meros “camponeses” apartados culturalmente da realidade urbana. Pelo contrário, além de se “encontrarem” em grandes cidades, eles também são a personificação da “ideia de um novo homem em sua versão popular”. De acordo com Turovskaia, a coletividade, originalmente emprestada da tradição folclórica, é transformada em uma nova coletividade “socialista” moderna, que reconhece e compensa esforços individuais. As trajetórias das protagonistas interpretadas quase sempre pela

atriz Marina Ladinina são um bom exemplo dessa “compensação”. A protagonista do filme *Noiva Rica* era valorosa, não por outro motivo, senão pelo seu empenho *stakhonovista*. Sem alterar essa função “folclórica” original das personagens, essa protagonista genérica é sempre “promovida” no filme seguinte: em *Tratoristas*, Ladinina interpreta a chefe de um coletivo de trabalhadores; já em *We Met in Moscow*, ela volta a interpretar uma trabalhadora rural, mas dessa vez sob a responsabilidade de investigar e descobrir novos métodos de criação de animais que determinarão o direcionamento de toda criação. Depois de ter liderado partisans contra nazistas (*The Secretary of the District*) e ter pilotado equipamentos de guerra (*Às seis da Tarde*), ela voltaria para as fazendas coletivas em *Cossacos de Kuban*, dessa vez, ocupando finalmente o posto principal. Em paralelo, os pares românticos escolhidos para as protagonistas de Ladinina são sempre caracterizados pelo bom desempenho no trabalho, ou seja, “antes de tomar o coração da protagonista, precisam representar o modelo de herói *stakhonovista* soviético”. (TUROVSKAIA, 1988)

Apesar dessa longa trajetória, em certa medida consistente, a fórmula do gênero “musical de kolkhoz” já estava desgastada na virada para os anos 1950. O tom triunfalista não encontrava mais respaldo nas aspirações do público, cuja audiência era assegurada principalmente pelo monopólio estatal das salas de exibição. A própria repetição do enredo básico, que liga as protagonistas aos pretendentes valorizados por critérios de empenho profissional, fazia soar como se os filmes se autorreferenciassem.

The Kuban Cossacks is a paradigm of the self-congratulatory and even triumphalist tone of the works of art dating from what post-Soviet critics have termed the period of “high Stalinism” or of the “stalinist Empire style”: in some ways it also approaches self-parody. The characters move in a slower and more deliberate way than in the prewar films; they are, of course, older, and they are more stately, perhaps even grandiose. (TAYLOR, 1999)

A despeito da semelhança entre os períodos pré e pós-guerra, as mudanças no cinema também refletiram as características das novas tensões, censura e prisões. A temática da guerra foi gradualmente substituída por intrigas, tensão política com Estados Unidos, ou por temas contrários ao “cosmopolitismo”. De acordo com Jay Leyda, o *jdanovismo* fixou a ideia de que “um povo sem raízes fica mais vulnerável ao imperialismo norte-americano”. (LEYDA, 1983, p. 398) Segundo a crítica Maia Turovskaia, a representação do “inimigo” passaria a corresponder a imagem de uma “América inventada” pelos cineastas soviéticos. (apud DOBRENKO, 2020, p. 490-491)

Encontro no Elba - Встреча на Эльбе (1949), de Aleksandrov, por exemplo, compara as vidas nos dois territórios alemães ocupados. O enredo do filme opõe os esforços dos ocupantes soviéticos interessados na reconstrução pacífica da área, enquanto os norte-americanos colaboram secretamente com os nazistas que restam no território. O maniqueísmo do filme chama especial

atenção para forma como a “atração” pelo lado capitalista é “combatida”: o didatismo melodramático, como “vilões” e “heróis” são representados em lados morais opostos, traduz bem como as fórmulas estavam desgastadas não só em termos estéticos, mas também de propaganda.

Para Maia Turovskaia, durante a Guerra Fria, o cinema soviético necessitava um coeficiente de falsificação para filmar o inimigo nos parâmetros do realismo socialista. Eram precisos cenários e personagens moldados pelo mundo capitalista para veicular a crítica socialista. *Encontro no Elba* contribuiu para produzir um efeito de denegação na audiência: a negação da realidade capitalista proposta pelo filme revelou o desejo inconsciente por essa mesma realidade, pelos fetiches que a estruturam. (BO, 2019, p. 200)

Essa combinação que caracterizou o pós-guerra, entre necessidade de reconstrução, rigorosa censura, culto à personalidade, renovação do “cânone soviético” e musicais fantasiosos, se expressou de forma significativa, mas em quantidades incrivelmente baixas. A produção nacional de filmes chegou ao seu nível mais baixo em 1951, quando apenas 9 longas metragens foram feitos. Se a falta de variedade colocava em risco a indústria cinematográfica enquanto “sistema”, essa quantidade ínfima também viabilizava que cada filme pudesse se tornar um “blockbuster” stalinista, determinado pela distribuição e não por questões artísticas internas. A audiência massificada garantia o retorno desejado, mas o Realismo Socialista cinematográfico tardio acumulava problemas, com gêneros desgastados, limitações de criação, além de cineastas veteranos realizando biografias e filmes de intriga estafantes. Situação que só seria enfrentada a partir do momento que a geração seguinte de cineastas, enfim, se integrasse ao circuito cinematográfico soviético.

3.1.7 Degelo

Segundo o pesquisador Aleksandr P. Prokhorov, muito antes das demais artes, foi na literatura russa que se evidenciaram as primeiras mudanças que levaram ao Degelo no plano cultural. “Muitas obras que definiram a paisagem cultural dos anos 1950 foram concebidas e até publicadas na década de 1940, durante a vida de Stálin, como a do escritor Boris Pasternak, que começou a trabalhar em *Doutor Jivago* em 1945. (PROKHOROV, 2002, p. 100) Após a morte do líder soviético, ganharam destaque na literatura obras como a poesia lírica de Olga F. Berggolts e o artigo “Sobre sinceridade na literatura” (1953), de Vladimir M. Pomerantsev, que se tornou um dos documentos mais significativos da época. Berggolts, que viveu diversas tragédias pessoais, tanto nas prisões soviéticas quanto na resistência ao cerco de Leningrado, também foi voz ativa no II Congresso dos Escritores Soviéticos (1954). Duas décadas após o primeiro encontro, os escritores

fizeram uma limitada autocrítica, pautados pela “sinceridade, honestidade e abertura”, mas em um clima de “calma sinistra”, segundo descreveu o escritor Viktor Chklóvski. (apud BO, 2019, p. 241)

Aos poucos, a literatura apresentou heróis cada vez mais descolados da esfera pública de trabalho, preparando o caminho para outras manifestações. Nos anos 1950, o tema da “Paz” tomou conta de representações visuais e se tornou mote para os primeiros encontros das Juventudes Comunistas em todo mundo. (KELLY; SHEPHERD, 1998, p. 158) Enquanto estátuas de Stálin eram retiradas, igrejas eram restauradas, e Moscou se tornava uma cidade mais ampla e internacionalmente moderna. A vitória na Guerra se converteu em símbolo de identidade nacional e de sacrifício em nome da defesa mundial, com efeitos políticos mais eficientes que antigas referências “revolucionárias” ou “comunistas”.

Na segunda metade da década de 1950, o “degelo” do período Kruschov despertou novas esperanças. É verdade, porém, que os acadêmicos da arte oficial, os mesmos que haviam contribuído para o fechamento artístico da União Soviética e proposto uma arte orientada politicamente, continuavam nas posições-chaves. [...] Os que estudaram o desenvolvimento dessa arte são unânimes em afirmar que um passo decisivo para se romper o isolamento foi a Exposição Internacional que teve lugar no VI Festival Internacional da Juventude, em Moscou, no verão de 1957 [...]. A partir do impacto causado pelo conhecimento da arte que se fazia no mundo, deu-se, ainda que em proporções modestas, o reviver de toda uma tradição artística sufocada. (SCHNAIDERMAN, 1997, p. 180)

As mudanças na sociedade e na cultura foram acompanhadas de perto pelos dirigentes da indústria cinematográfica. Em 1953, diretores veteranos puderam finalmente tirar projetos da gaveta e revisaram a própria obra. Um mês após a morte de Stálin, cineastas assinaram um documento conjunto propondo reconstruir a *Mosfilm* e reequipar todos os estúdios de cinema do país. A declaração teve adesão de Aleksandrov, Bondartchuk, Dojvenko, Gerassimov, Kalatazov, Pudovkin, Romm, Píriev, entre outros. (OGNIEVA, 2016, p. 187-188) No espaço aberto para novas publicações, filmes voltaram a ser importados e festivais internacionais foram realizados.

O contraste trazido pela produção cinematográfica do Degelo foi ainda maior, também devido ao fosso geracional entre os cineastas. Diretores mais antigos usavam seu tempo divididos em dirigir e lecionar. Se a relação com a geração futura de cineastas soviéticos se estabelecia em novos termos, a relação com artistas, escritores e diretores antes criticados pelo regime no passado também era revista. Em 1956, por exemplo, foram realizadas homenagens aos falecidos diretores Aleksandr P. Dovjenko e Serguei M. Eisenstein. Dois anos depois, em 1958, foi finalmente lançada a segunda parte censurada de *Ivan, O Terrível*. (OGNIEVA, 2016, p. 181)

3.1.8 Veterano nos bastidores

No início daquela década, Píriev tentou filmar sua própria versão de *Ivan, O Terrível* (*O Colecionador da Rus - Собиратель Руси*) “corrigindo” o que considerava equivocado na versão de Eisenstein), mas com a morte de Stálin, a produção foi descontinuada. (OGNIEVA, 2016, p. 184)

Seu longa seguinte, *Devotion - Испытание верности* (1954), foi um melodrama que parece ter como tema justamente a distância entre as gerações soviéticas. Enquanto Moscou é retratada no filme como cenário de uma fantasiosa “esperança” entre jovens namorados, os personagens mais velhos encaram temas novos para o cinema soviético, tal como o divórcio. Se o pano de fundo da história trazia o avanço da urbanização na metrópole, por outro lado, são também destacados os projetos de modernização pelo interior do país. No fim da trama sobre a relação entre gerações, a autoridade de um personagem secundário, o idoso pai da protagonista, se impõe como autoridade moral e a convence a perdoar e partir atrás de seu ex-marido. Um trecho chama particular atenção antes desse desfecho “reconciliador”: é quando a protagonista (novamente e pela última vez, Marina Ladinina) se recorda dos momentos felizes do relacionamento que acaba de fracassar. Difícil ignorar a coincidência dos lugares comuns das cenas lembradas, que parecem remeter metalinguisticamente aos filmes anteriores de Píriev: a protagonista de *Devotion* se recorda do ex-companheiro em uma festa (tal como *The Beloved*), no campo (*Noiva Rica*) e na chuva (*Tratoristas*), no reencontro após a guerra (*Às seis da tarde*) etc., assim, cada lembrança parece remeter isoladamente a um filme anterior protagonizado por Ladinina. Em uma analogia a partir do tema do “divórcio” e das relações amorosas, seria como se uma nova geração soviética crescesse cheia de esperanças, enquanto os novos tempos trouxessem para as gerações mais velhas o rompimento e a descontinuidade em relação a algumas imagens fantasiosas do passado... Nem por isso, porém, elas não poderiam ser substituídas por novas fantasias compensatórias, com a reconciliação do casal no fim do filme...

Profissionalmente, os acontecimentos mais importantes para Ivan Píriev naquela época ocorreram em 1954, quando ele foi nomeado diretor do todo poderoso estúdio *Mosfilm*, ao mesmo tempo em que também se tornou vice-presidente do Conselho de Arte do Ministério da Cultura. De acordo com a pesquisadora Elena Ognieva, o diretor teve participação ativa e fundamental nos bastidores das mudanças da indústria cinematográfica durante o Degelo. Ele viabilizou o aumento do tempo de pré-produção dos longas, implantou espaços para gravações de áudio simultâneos às filmagens e estabeleceu um programa de palestras com diretores e professores. Enquanto diretor da *Mosfilm*, Píriev contratou e promoveu jovens diretores como Grigori N. Tchukhrai e Eldar A. Riazanov, além de participar da criação da escola de diretores no próprio estúdio ou de workshops experimentais para filmes de comédia, por onde passaram, por exemplo, Georgi N. Danelia e Leonid I. Gaidai. (OGNIEVA, 2016, p. 269; PROKHOROV, 2002, p. 98) Ele ficou na direção do

estúdio até 1957, quando se tornou Secretário do Comitê organizador do Sindicato dos Cinematógrafos. O objetivo do novo órgão seria melhorar as condições de trabalho, preservar a memória do cinema nacional, valorizar produções pré-revolucionárias e diretores do passado. Em outras palavras, implementar mudanças que implicavam na apropriação institucional do acervo e da memória audiovisual, assim como já era realizado em outras partes do mundo.

A tarefa do Sindicato também deve incluir a expansão de nossos laços com figuras estrangeiras do cinema. Agora, isso está se tornando especialmente importante porque, como vocês sabem, a prática de produções conjuntas de nossos estúdios de cinema e de outros países está se expandindo cada vez mais. A falta de organizações sociais muitas vezes nos privou da oportunidade de participar de associações internacionais de filmes progressistas e complicou nossas relações com academias de cinema, bibliotecas de filmes e museus de filmes, que existem em muitos países. (apud OGNIEVA, 2016, p. 226)

O Sindicato só seria criado em 1965, quando Píriev já havia deixado o processo, mas a iniciativa demonstrava preocupações práticas, como alterar antigos modelos de censura e tirar da burocracia estatal as decisões sobre os rumos da indústria cinematográfica, ou seja, criar uma entidade profissional preparada para influenciar os rumos da indústria.

Essa época de mudanças nos estúdios e na organização dos profissionais foi também o início da carreira de jovens diretores (alguns, ex-alunos de Píriev) que reforçariam os quadros da *Mosfilm* e da *Lenfilm* e fariam parte da nova geração de cineastas premiados internacionalmente. O diretor recém-formado, Eldar A. Riazanov, então com menos de trinta anos dirige o sucesso musical *Noite de Carnaval - Карнавальная ночь* (1956), renovando imensamente o gênero comédia musical, com abordagens críticas à burocracia estatal, impossíveis de serem retratadas até poucos anos antes. Na trama sobre a preparação e apresentação de um espetáculo de ano novo, a distância intergeracional serve de mote para caracterização do administrador, que é o “empecilho” cômico da trama, pois ele é o “desatualizado” em relação aos novos gostos da juventude. Assim, um certo senso coletivista-autogerido dos jovens é ressaltado em detrimento da autoridade estabelecida (incompetente). No final, a apresentação musical é um sucesso, cheio de *gags* e efeitos visuais modernos para época. Ivan Píriev colaborou com a produção que renovaria as comédias-musicais, participando tanto da seleção de atores quanto da permissão para refilmagens de trechos do filme. (CHILOVA, 2001)

No mesmo ano, Grigori N. Tchukhrai, filma *Quadragesimo Primeiro - Сорок первый* (1956), que traz uma abordagem inédita para o tema da Guerra Civil. Pela primeira vez, o exército branco é retratado no cinema soviético como “compatriota” e não mais como simples inimigos sem personalidade. Os conflitos militares do passado passam a ser reinterpretados não mais como vitórias celebrativas apenas, mas como experiências pessoais trágicas. Vale ressaltar que tanto o

filme de Riazanov quanto de Tchukrai foram reconhecidos como “refilmagens” de longas soviéticos das décadas de 1920 e 1930. (PROKHOROV, 2002, p. 31)

O cinema estrangeiro, por sua vez, buscava um contato cada vez mais explícito com a cultura russa. A apropriação que estúdios ocidentais faziam da herança literária pressionava diretores soviéticos a se reapropriarem da versão cinematográfica de seus próprios clássicos nacionais. Na época, Ivan Píriev tentou levar adiante a ideia de adaptar uma versão de *Guerra e Paz*, e chegou a escrever um roteiro baseado na obra. Após a finalização de *O Idiota* (1958), o diretor entregou o texto para o Ministério da Cultura, mas o projeto só foi levado adiante seis anos depois, reformulado e já sob direção de Serguei F. Bordartchuk (OGNIEVA, 2016, p. 248)

Das muitas adaptações daquela década, *Mãe - Мать* (1955), do diretor veterano Mark S. Donskoi, talvez seja uma das mais significativas por propor uma releitura não apenas de um clássico da literatura soviética, mas também uma releitura do filme de Pudovkin, lançado quase três décadas antes. A referência à adaptação anterior se estabelece desde o início, no uso da imagem comum do rio descongelando. Diferentemente do filme de Pudovkin, na história de Donskoi, o pai do protagonista não morre baleado, mas em consequência do trabalho e da bebida, e a mãe não “traí” o filho entregando-o às autoridades. Donskoi tenta ser mais fiel ao enredo do romance de Górkki, mas, para isso, faz seus personagens passarem por mudanças sem desenvolvê-las dramaticamente, tornando-os inverossímeis e superficiais. Já a atividade subversiva é representada como tarefa quase divertida: seja a mãe distribuindo panfletos na fábrica, seja levando material de propaganda para outras vilas, vendo “belas paisagens naturais” e conhecendo novas pessoas. Até no desfecho, a “positividade” da revolta política é o tom dominante, inclusive na sequência final, na qual a mãe é descoberta com os panfletos e decide jogá-los ao alto, discursando pela “liberdade da nação”. Nesse ato de “coragem” final, a imagem da protagonista se funde à da estátua imponente da “Mãe Rússia”.

A pesquisadora Oksana Bulgakowa aponta como a filmografia do Degelo se valeu de novos recursos e técnicas cinematográficas não apenas como “novidades”, mas também como contraposição ao estilo associado ao cinema stalinista. Temáticas se repetiam na comparação com a geração anterior de filmes, mas sob passaram por uma perspectiva renovada. Por exemplo, os cenários com tempos ensolarados e cores radiantes (como em *Cossacos de Kuban* e *Ballad of Siberia*) foram substituídos pelas tonalidades propositadamente em preto e branco; da mesma forma, o uso narrativo de elementos naturais, como a chuva e o vento, que antes eram a maior ameaça às colheitas em uma sociedade praticamente sem contradições ou inimigos internos (como *A Noiva Rica*, *Tratoristas*, *They Met in Moscow*), passam a ser usadas pelo diretores para simbolizar

um clima de tédio constante, ou, com função narrativa específica de forma mais realista. (GILBURD; KOZLOV, 2013, p. 442-450)

Por exemplo, nos melodramas do período stalinista, os papéis femininos eram marcados pelo tema da espera familiar, principalmente da esposa pelo marido que voltaria da guerra. “Often placed at the end of the film, the husband's return mirrors national success at the front. War-era melodrama occupied a low niche in the stalinist film genres, the top of which featured films about male warriors”. (PROKHOROV, 2002, p. 217-218) Na cinematografia stalinista, o tema da “espera” aparece, por exemplo, em *Às Seis da Tarde, Depois da Guerra*, longa que, além de narrar a expectativa de reencontro amoroso entre pessoas afastadas pelo conflito, também traz o retrato de uma Moscou que não deixou de ser um lugar seguro para os cidadãos soviéticos que lá permaneceram e resistiram. Anos mais tarde, o premiado *Quando as Cegonhas Voam - Летят журавли* (1957), de Kalatozov, parece se contrapor ao cinema stalinista em muitos aspectos, mas com referências diretas ao filme de Píriev. A começar pelo destino da nova protagonista: parte de seus sofrimentos durante a espera pelo seu homem (que, aliás, não retornará) ocorre justamente por conta de concidadãos soviéticos que viviam próximos a ela em Moscou. Diferentemente da “fantasia” de Píriev, a espera realista do Degelo não será recompensada e nem haverá lugar seguro dentro do país. A redenção da protagonista de Kalatazov precisa vir de outra forma...

Ivan Pyr'ev's film *At 6 pm after the War* is probably the most popular war-era rendition of the narrative about a faithful woman waiting for her frontline sweetheart, a Soviet classic that still appeals to many Russians of the older generation. [...]. The concluding scene of Pyr'ev's film provides a visual quotation for the opening of Kalatozov's film, *The Cranes Are Flying*. However, in *Cranes* the clock on the Kremlin tower chimes four times: at four am on June 22, 1941 the Nazis invaded the Soviet Union, by means of this inversion, *Cranes* implicitly signals its main goal: to reconfigure the conventions of stalinist melodrama through a new instantiation of the war trope. (PROKHOROV, 2002, p. 222)

A variedade dos filmes também havia se ampliado. Durante a década de 1950, a quantidade de longas saltou de menos de uma dezena para 137 produções anuais em 1959, uma quantidade, finalmente, superior a 1928. (SEGIDA-INFO, 1996) De uma forma que pode parecer contraditória, o diretor Ivan Píriev foi parte ativa nos bastidores dessa superação de antigas fórmulas desgastadas, sendo que um dos principais representantes desse cinema ultrapassado era o próprio Píriev. Por essa mesma razão, a imagem de uma maior “liberdade” advinda com a nova onda (Degelo) se mostrava cada vez mais relativa. Segundo o pesquisador do Instituto de Arte Cinematográfica de Moscou, Serguei Kapterev, o que pareciam ser mudanças essenciais não passavam de um “gradual movimento” de sofisticação e variação de parâmetros de produção, mais adequados aos novos tempos.

Under Khrushchev, cinema's ideological role generally remained similar to its mission under Stalin's regime. However, the quasi-liberal leanings of Khrushchev's leadership meant that ideological messages became less straightforward and more "intelligent," especially in comparison with the films produced during the last years of Stalin's rule. (KAPTEREV, 2008)

Nessa perspectiva, dois gêneros populares se diferenciaram dessa tendência artística internacionalizada dos anos 1960: as aventuras e as comédias, filmadas em uma variedade sem precedente no cinema soviético. Relativamente pouco conhecidas no ocidente (em comparação com a vanguarda soviética), as comédias fizeram as maiores bilheterias da história até então. Com ares de *nouvelle vague*, *Walking the Streets of Moscow - Я шагаю по Москве* (1963), de Georgui N. Danelia é um ágil e simpático retrato de uma metrópole moderna e turística. De acordo com o pesquisador David C. Gillespie, a "comédia sentimental" de Danelia "combina uma mensagem patriótica de contentamento social com uma partitura cativante e animada, que é cantada mais tarde dentro do filme e assim se torna parte da diegese" narrativa. (GILLESPIE, 2003, p. 476) As referências à guerra aparecem apenas como lembranças, cujos traumas devem ser superados, pois mais importante é o clima leve do ponto dos "problemas e ambições dos jovens". O filme de Danelia, cineasta da nova geração, se destaca também na cinematografia soviética por trazer um dos primeiros trabalhos de maior repercussão de jovens como Nikita S. Mikhalkov e Inna M. Tchurikova, cuja relevância se estenderia pelo século XXI.

Já o grande nome do cinema popular na época foi Leonid I. Gaidai, diretor das comédias com maiores bilheterias, *Operação Y - Операция «Ы»* (1965), *Prisioneira do Cáucaso - Кавказская пленница* (1967) e *Braço de Diamante - Бриллиантовая рука* (1969), tendo como protagonistas sujeitos atrapalhados, envolvidos em um comédia de erros. A nova safra de filmes responde a uma crescente demanda por entretenimento ágil, leve e divertido, desinteressado pelos gêneros históricos e biográficos, marcantes do stalinismo.

Outro tema secundário que ressurgiu mais forte é o da "espiritualidade". Apesar da campanha ateísta de Khrushchov, abordagens variadas sobre o tema, de Soljenitsin à Bulgákov, se popularizaram na literatura da época. (KELLY; SHEPHERD, 1998, p. 285-286) Desde o período de guerra, quando houve a necessidade de reforço da unidade nacional contra o inimigo estrangeiro, o Estado soviético havia assumido uma posição ambígua de dependência e rejeição em relação à legitimidade da Igreja Ortodoxa. Símbolos religiosos não deixaram de estar presentes como cenários de resistência, como em *The Secretary of the District*, de Piriev, ou *Destino de um Homem - Судьба человека* (1959), de Serguei F. Bondartchuk. A partir dos anos 1960, o tema religioso-espiritual foi retomado mais vezes e marcaria o cinema soviético e russo desde então, destacando a

realidade religiosa dos costumes preservados em aldeias do interior soviético e retiradas da própria tradição literária: tanto nos longas de veteranos como Ivan Píriev, *Irmãos Karamazov - Братья Карамазовы* (1968), quanto e principalmente nos filmes de novos cineastas, como *A Infância de Ivan - Иваново детство* (1962) e *Andrei Rubliov - Андрей Рублёв* (1966), *Solaris - Соларис* (1972), assim como toda filmografia de Tarkovski.

Apesar da variedade de usos da linguagem cinematográfica durante o Degelo, muitos filmes tiveram em comum a perspectiva de serem narrativas construídas em torno de um novo modelo de protagonista “positivo”, uma nova referência moral pós-stalinista. Se considerarmos os filmes desde *Walking the Streets of Moscow* até *A Infância de Ivan*, por exemplo, veremos que os longas do Degelo tinham em comum novos protagonistas que expressaram inseguranças ou até assumiram traços de uma fragilidade infantil. Naquela época, o filme que talvez melhor traduza essas tendências de comédia, espiritualidade, sinceridade ou mesmo ingenuidade-infantil seja *Beware of the Car - Берегись автомобиля* (1966), de Eldar Riazanov. De acordo com o pesquisador Aleksandr Prokhorov, o filme representa bem o fim do Degelo, pois sua trama se sustenta entre valores de ingenuidade e utopia, mas em contraste com o mundo à sua volta, cínico e pragmático. A ironia está no fato do personagem de Smoktunovski ser “alvo de simpatia, mas nunca servir de modelo” para comportamentos. Em outras palavras, a narrativa se vale dos sentidos comuns sobre valores que marcaram o início do Degelo, mas os usa em contraste com a sociedade dos anos 1960.

He is the last child in a world that grew up and became soiled and cynical. Georg Lukacs would call him the last “abstract idealist” in a universe devoid of the heroic. Lukacs’s discussion of the cultural values at the time when Don Quixote was written accurately describes the shift in cultural values at the end of Khrushchev’s Thaw: “It was the period... of great confusion of values in the midst of an as yet unchanged value system... the purest heroism is bound to become grotesque, the strongest faith is bound to become madness.” (PROKHOROV, 2002, p. 303)

Há ainda um último ponto de vista temático que ganhou as telas soviéticas nos anos 1960: um olhar feminino até então inédito. Tal mudança não se deu apenas pela participação das mulheres como diretoras, até porque outras mulheres já haviam dirigido no passado. No Degelo, algumas cineastas se estabeleceram como vozes independentes, sobretudo Larissa E. Chepitko e Kira G. Muratova. Não por acaso, ambas começaram suas carreiras em estúdios longe das metrópoles: *Kirgizfilm* e *Odessa Studio*. O segundo filme de cada uma delas, respectivamente, *Asas - Крылья* (1966) e *Breves encontros - Короткие встречи* (1967), levam à tona uma inédita perspectiva feminina sobre a solidão, sem o estereótipo da aura romântica ou de uma maternidade redentora. No lugar das promessas do início do Degelo, como a protagonista divorciada de

Devotion de Píriev, o fim desse período vinha carregado de experiências muito mais tristes e profundas. (PROKHOROV, 2018)

3.1.9 Um “estimado” coadjuvante

No contexto dessas produções, um evento marcaria a história da União Soviética e daria novo rumo para a política nacional e para indústria cinematográfica. Em outubro de 1964, o Comitê Central do Partido Comunista coloca Leonid Brejnev como Primeiro-Secretário no lugar de Kruschov. Nas rupturas subsequentes, Píriev também foi dispensado do Secretariado do Comitê organizador do Sindicato dos Cinematógrafos enquanto filmava *The Light of a Distant Star - Csem далёкой звезды* (1964). O diretor, cada vez mais distante da luz do estrelato do passado, também estava descontente com as versões remontadas de seus filmes antigos, que voltavam aos cinemas reeditados, sem referências explícitas à propaganda política stalinista. (OGNIEVA, 2016, p. 321)

Em seu trabalho como diretor, Píriev também havia voltado ao tema da fazenda coletiva em *Our Mutual Friend - Haur oбщину́ орыз* (1961). Não mais como comédia-musical, mas como melodrama sentimental. Novamente, o projeto estava sob responsabilidade de outro diretor quando Píriev o assumiu, já em andamento. A trajetória do protagonista de *Our Mutual Friend* perpassa toda a sociedade hierarquizada, recuperando velhos temas da colheita, da harmonia social no meio rural, mas com alguma abertura mínima para questionar cânones da poesia ou alguns padrões de comportamento. Em termos de enredo, as mudanças sociais parecem vir apenas para preservar uma estrutura social maior. Píriev chega a confessar que teve dificuldades para mostrar uma realidade positiva, pois a distância entre a imagem fantasiosa e a situação real das fazendas coletivas estava ainda pior no início da década de 1960, do que em *Cossacos de Kuban*, no fim dos anos 1940. (OGNIEVA, 2016, p. 276)

Três anos depois, com *The Light of a Distant Star*, Píriev parece dar o passo mais distante em relação ao que tinha produzido durante o Realismo Socialista. Novamente, como em quase todos os seus filmes, *Distant Star* tem um casal que se aproxima, mas se separa por circunstâncias específicas que fogem ao controle deles. Neste caso, novamente a guerra. Anos depois, o protagonista parte em busca de seu antigo amor. A novidade do filme está no desfecho da história que, ao contrário de tudo o que Píriev já havia filmado, o protagonista descobre que sua amada já havia falecido desde o início de sua trajetória. Mais relevante, porém, é a adoção (tardia) de algumas abordagens típicas do período do Degelo: como a reflexão sobre o “culto à personalidade”, na qual o protagonista admite que muitas pessoas viveram aqueles momentos do passado como se não houvesse outra alternativa; ou o envolvimento do protagonista com diversas histórias

secundárias, de pessoas que o auxiliam em sua busca, indo de Moscou para o interior, em uma longa trajetória humana, partindo novamente (como em *Ballad of Siberia*), do cotidiano moderno em direção à realidade tradicional de uma cidade pequena...

No outono de 1965, Píriev tentaria novamente adaptar o romance *Almas Mortas* (antigo projeto que chegou a ser roteirizado por Bulgákov) e entregou um novo roteiro para *Mosfilm*. O projeto foi aprovado, mas nunca finalizado. (OGNIEVA, 2016, p. 328) Enquanto isso, Píriev partiria para sua última adaptação, novamente, de Dostoiévski: *Os Irmãos Karamazov - Братья Карамазовы* (1968). Entretanto, o diretor sofre um ataque cardíaco e morre antes de finalizar o projeto.

3.1.10 Socialismo Real

Em 1968, ano que remete a muitos eventos mundiais, inclusive à invasão soviética à Tchecoslováquia, o cinema soviético se manteve popular como nunca havia sido. Internamente, a censura soviética se sofisticou e os filmes não eram mais simplesmente retirados de cartaz ou o financiamento era apenas cortado. Pelo contrário, a circulação de longas mais “questionadores” dava legitimidade para o regime. Por exemplo, a nova censura proibiu a distribuição em larga escala de filmes como *Breves Encontros*, de Muratova, mas permitiu sua circulação restrita em cineclubes. (BO, 2019, p. 267)

Soviet art cinema films about the war invent a new hero — one who is estranged from traditional social institutions, such as the family, work community, military unit, or society at large. Not surprisingly, many Soviet art cinema films about the war were censored and had only limited domestic distribution. These films, however, gained critical acclaim at international film festivals and restored the prestige of Soviet cinema on the international festival circuit. (PROKHOROV, 2007b)

Apesar de todas as mudanças em diálogo direto com o circuito de festivais europeus, o cinema artístico de um Kalatazov, Tarkovski e uma Chepitko nunca foi independente, pois o financiamento continuava sobretudo estatal, tal como os projetos populares de um Píriev ou de um Gaidai.

Ou seja, é necessário ver o cinema do Degelo também como parte de uma “narrativa totalitária”, funcionando sob a mesma engrenagem do “stalinismo”. [...]. Ao contrário do cinema da Europa Ocidental ou da América do Norte dos anos 50 e 60 do século passado, o cinema soviético permaneceu uma indústria cultural monolítica, na qual não havia divisão entre o *mainstream* do entretenimento e a vanguarda experimental marginal. [...] Impulsionado pela ideologia oficial, o Estado continuou a exigir a reprodução no cinema de uma narrativa total - narrativa que almeja a síntese da arte erudita, arte que segue a linha geral da política atual do Partido e arte acessível ao público médio. (PROKHOROV, 2018)

Após o reconhecimento pelo circuito de festivais europeus, o cinema soviético viveu um bom momento nos anos 1970, com maior público e reconhecimento internacional. Do centro do sistema cinematográfico mundial veio a “validação” relevante e inédita. Os três prêmios do Oscar recebidos pela União Soviética marcam o início, meio e fim dessa época: *Guerra e Paz - Война и мир* (1967), de Bondartchuk; *Dersu-Uzala - Дерсу Узала* (1974), de Kurosawa; e *Moscou não acredita em lágrimas - Москва слезам не верит* (1980), de Vladimir V. Menchov. Inclusive, a indicação que *Irmãos Karamazov* recebeu, aconteceu no ano seguinte ao prêmio de *Guerra e Paz*.

Por outro lado, a internacionalização comercial foi acompanhada pela importação massiva de filmes. (VARTANOVA, 2017, p. 259-260) Tratava-se de uma tendência de aumento de público não apenas soviético, mas mundial, que fez com que produtores priorizassem parcerias com estúdios de outros países (por exemplo, a produção nipo-soviética de Kurosawa) e filmes cada vez maiores e complexos, que impediam serem associados exclusivamente ao talento individual de seus “autores”. (LEYDA, 1983, p. 403-404)

A popularização do cinema fez parte da popularização da produção cultural como um todo, incluindo música e outras artes. Nas duas décadas anteriores, as letras de canções sentimentais e politicamente significativas alcançaram um público massificado pela primeira vez, devido à gravação mais barata e à distribuição alternativa (*магнитуздат*). O músico Vladimir Vissotski, por exemplo, participou de cerca de vinte filmes entre as décadas de 1960-1970, levando suas composições para muitos deles, como *Breves Encontros*. Na televisão, um de seus papéis mais lembrados foi na minissérie *The Meeting Place Cannot Be Changed - Место встречи изменить нельзя* (1979), de Stanislav S. Govorukhin, que conta a história de investigações policiais sobre crimes ocorridos em Moscou no período posterior à guerra. Reprisada diversas vezes ao longo dos anos seguintes, a produção em cinco episódios se tornou uma das principais referências para cultura televisiva soviética e russa, ao lado de *Seventeen Moments of Spring - Семнадцать мгновений весны* (1973), outra minissérie sobre espionagem e também lembrada, em parte, pelas composições musicais.

Após Píriev e Aleksandrov, a memória musical no cinema soviético continuou algo característico, e o lugar ocupado pelos “bardos” modernos, como Vissotski, traz uma boa dimensão dos limites dessa relação entre antigo potencial questionador das canções (contexto do Degelo) e a forma como foram apropriadas pela indústria. (GILLESPIE, 2003) Não é meramente irônico pensar que uma das principais expressões do sistema de entretenimento tenha sua origem em um circuito clandestino de produção e distribuição, até porque os limites da “sensibilidade política” de artistas

como Vissotski estavam no necessário equilíbrio complementar entre popularidade (perigosa para o regime) e legitimidade artística (favorável). (BO, 2019, p. 276; KELLY; SHEPHERD, 1998, p. 185)

O uso sistemático de músicas populares nas trilhas sonoras fez parte de um processo de profissionalização e despersonalização da autoria na indústria, tornando-se “fórmula” de produção dos gêneros mais difundidos, entre as quais se destacam os filmes *Ivan Vassilievitch muda de profissão - Иван Васильевич меняет профессию* (1973), de Gaidai e *Moscou não acredita em lágrimas*, já citado acima. *Ivan Vassilievitch*, por exemplo, é uma espécie de sátira com os estereótipos da ficção científica e foi exibido na mesma época de *Solaris*. O diretor Leonid Gaidai criou uma fantasia cômica sobre viagens no tempo, que também servia de mote para subverter o repertório de biografias históricas, como a de *Ivan, o Terrível*. O personagem título de Gaidai é interpretado por Iuri Vassilievitch Iakovliev, ator popular que havia estreado no cinema quinze anos antes como protagonista de *O Idiota*, de Píriev. O enredo de *Ivan Vassilievitch* traz cenas musicais nos momentos mais cômicos, que exemplificam como as comédias soviéticas se desenvolveram em uma trilha bastante própria, se comparadas com o cinema de outros países.

Já *Moscou não acredita em lágrimas* (mais sentimental) é protagonizado por uma mulher “trabalhadora” e bem sucedida, mas que dispensou uma vida amorosa plena em nome das necessidades profissionais. A abertura e o encerramento do longa traz uma famosa canção cuja letra serve como estrutura para o enredo. O filme revisa as ilusões da juventude, associadas à geração que viveu a intensa segunda metade dos anos 1950, quando houve um predomínio da tentativa de reconstrução da vida cultural cheia de expectativas próprias do Degelo, mas que se transformam, no fim dos anos 1970, em conformismo e resiliência. A primeira parte do filme, inclusive, conta com a presença de um “rejuvenescido” Innokentii Smoktunovski, que interpreta a si mesmo, ainda como um desconhecido aspirante a ator. Mas é na segunda parte, onde o “amor” encontrado pela protagonista no final do filme serve como compensação afetiva para os sacrifícios pessoais ao longo da vida. No encerramento, a música inicial retorna para fechar o ciclo sobre aquela sociedade moscovita retratada, abrindo espaço para a analogia que associa a resiliente trajetória da personagem com o destino da metrópole soviética moderna. (GILLESPIE, 2003)

3.1.11 Jovem diretor televisivo

Outros exemplos da complexificação e ampliação da indústria audiovisual nessa época podem ser vistos em outros filmes, como os primeiros longas do diretor moscovita Vladimir V. Bortko, jovem cineasta vindo da Ucrânia e que começava a trabalhar na Associação Criativa da *Lenfilm*, uma subdivisão recém-criada do principal estúdio de Leningrado, voltada para televisão

estatal. O primeiro desses longas foi *Comissão de Investigação - Комиссия по расследованию* (1978), um enredo que já na descrição soa entediante: a história sobre um grupo de engenheiros que deve realizar um inquérito sobre um acidente ocorrido em uma Usina Nuclear no norte do país. Assim como o “blockbuster” soviético da época, *Aircrew - Экипаж* (1979), de Aleksandr M. Mitta, *Comissão de Investigação* trata da possibilidade de uma “fatalidade” técnica que pode se tornar catastrófica. Tematizando o “risco nuclear”, a linguagem do filme do jovem diretor serve basicamente para sustentar os diálogos, parte deles, bastante “técnicos”, sobre o funcionamento da usina e sobre as descobertas da investigação. Na dinâmica da história, cria-se uma “rivalidade” entre integrantes da comissão que buscam apontar os culpados pelo erro. Problemas pessoais, como ciúmes e relacionamentos se misturam à trama, mas sem nunca ocupar o primeiro plano, servindo no máximo como exemplo de como os personagens não se desviam da realização de suas tarefas profissionais. No fim, a investigação impede que outras falhas, a partir de problemas no cálculo do reator, também ocorram. Resumidamente, trata-se um versão bem específica de uma produção com recursos limitados, mas que associa a discussão sobre os riscos técnicos a um retrato social bastante ordeiro.

Dois anos depois, Bortko dirige uma produção que também explicita o conflito subjacente entre duas gerações: os que viveram os sonhos do Degelo e os jovens do fim dos anos 1970, desiludidos em suas profissões menos “idealizadas” que as dos pais. Na mesma linha de *Moscou Não Acredita em Lágrimas*, o drama *My Father is an Idealist - Мой папа-идеалист* (1980) coloca em primeiro plano o choque entre pai e filho, um ator veterano e um jovem médico intensivista. A relação entre ambos é mostrada por *flashbacks* que intercalam a ação principal: a nova companheira do pai, que está grávida e é internada. Os diálogos e as lembranças mostram que o pai-ator é da geração que viveu tanto o fim da guerra quanto as esperanças dos anos subsequentes. Sua personalidade é leve, cativante e apaixonada, e remete a certa imagem de “artista” caracterizado por ideais sobre como a “arte pode salvar o homem” ou sobre ser necessário “ter pressa para se fazer o bem” etc. No seu fazer profissional, sua dedicação à carreira é colocada acima da vida familiar. Já o personagem do filho não entende o mundo do pai, não aceita a madrasta mais jovem e está frustrado em um relacionamento malfadado. Seguindo lugares comuns do melodrama, o nascimento do irmão mais novo “transforma” o jovem médico, que se deixa levar pela influência passional da figura paterna (simbolizada no gosto pelas composições de Tchaikovski) e também tenta se reaproximar da ex-companheira. Apesar da transformação do filho no final do filme, a história se fecha em uma melancólica ambiguidade, sem mostrar o resultado das subtramas até ali tensionadas...

Os dois filmes do início da carreira de Bortko são uma versão muito própria do retrato social típico do cinema da época. Os conflitos entre as demandas pessoais e privadas (seja dos engenheiros

da comissão, seja do filho médico ou do pai ator) dão o peso dramático, mas não afetam o direcionamento de suas tarefas profissionais bem delimitadas, muito pelo contrário. A despeito das fatalidades do destino, seus dramas pessoais apenas ganham dimensão por não extrapolarem a esfera pessoal, permanecendo subjetivamente tensionados fora da esfera pública. Todos os personagens principais, em suas diferentes áreas de trabalho, são igualmente comprometidos com suas tarefas, não havendo espaço para representação de uma voz dissonante desordeira.

3.1.12 Popularização da televisão

O contraste entre as condições do circuito cinematográfico dos anos 1970 em relação ao final dos 1980 dá um exemplo das transformações na sociedade soviética. Alguns pesquisadores consideram que esse período foi marcado por uma “privatização da memória”, associada ao modo como a experiência pessoal e as memórias individuais passaram a servir cada vez mais como fonte (documental) e espaço de representação artística (ficcional) para ressignificar o passado “oficial”. (KELLY; SHEPHERD, 1998, p. 188) A população soviética consumiu cada vez mais jornais e revistas, gerando sucessivos recordes de tiragens de novos exemplares. (VARTANOVA, 2017, p. 73; SCHNAIDERMAN, 1997, p. 18) Na grande quantidade de novas versões sobre o passado, manifestações artísticas foram assimiladas de forma “ecclética”, como colagens de visões críticas que ficaram associadas, muitas vezes, a uma versão soviética “pós-moderna” ou “cosmopolita”. Entretanto, esse traço de “revisão histórica”, mais do que revelador de um conteúdo desconhecido sobre o passado, se tornou rapidamente um “lugar comum” do pensamento artístico. (BOYM, 1995)

Boa parte da reflexão crítica cinematográfica da época não conseguia mais concorrer minimamente dentro do próprio circuito nacional de exibição, aumentando a dissociação cada vez mais marcante entre produção nacional e estrangeira. No final da década de 1980, a indústria cinematográfica soviética, que viveu momentos melhores até dez anos antes, atingia um grau de relevância preocupante. (KELLY; SHEPHERD, 1998, p. 259-265) A produção de filmes nacionais, apesar de crescer em números absolutos, ficou reduzida a apenas um décimo do mercado. (VARTANOVA, 2017, p. 261, 279)

Houve espaço, porém, para estranhos fenômenos de bilheteria nacional que, tal como *Pequena Viera - Маленькая Вера* (1988), de Vassíli V. Pitchul, eram mais exceções que confirmavam a regra. A protagonista do longa é uma jovem garota que vive uma crise familiar, sofrendo a cobrança dos pais por viver fora dos padrões. A tensão do filme só tem algum alívio quando o pai alcoólatra e violento sofre um infarto e morre. Apesar do retrato elaborado da crise econômica geral, e manifestada no interior de uma família singular, o sucesso do filme ficou

associado ao “tratamento franco dos problemas de sexo (este escândalo foi tão grande que o filme atraiu na ex-União Soviética mais de 20 milhões, cerca de um quinto dos espectadores potenciais)”. (SCHNAIDERMAN, 1997, p. 209)

Outros filmes da época parecem encontrar abordagens diversas para representar conflitos semelhantes. Em *Family Relations - Родня* (1982), de Nikita Mikhalkov, por exemplo, os conflitos e as frustrações afetivas entre as mãe e filha crescem à medida que as diferenças regionais, culturais e geracionais transparecem. No horizonte da trama, a perspectiva é da continuidade do problema em outra cisão familiar, ainda em formação: é sugerido que a neta, ainda criança, encontra nos hábitos e consumos estrangeiros uma estratégia desesperada de fuga dos problemas dos adultos.

Essas alegorias familiares, inclusive, aparecem também nas adaptações literárias do período. A nova adaptação de *Mãe - Мать* (1988), de Gleb A. Panfilov, por exemplo, traz uma personagem título interpretada por uma contida, frágil e vacilante Inna Tchurikova. O filme destaca como a protagonista é envolvida na trama dos revolucionários para tirar o filho da cadeia. Esse empenho, porém, se contrasta com o desejo de Pacha em protestar, por exemplo, logo após ser solto, mesmo sabendo que voltará para cadeia. Diferente das outras duas adaptações da obra de Górkki, a mãe chora apavorada com a possibilidade de prisão, mas, em seguida, ela mesma costura e brinca, em frente ao espelho, com a bandeira que condenará o filho. Essa oscilação fugaz na postura da personagem (ou de outros personagens, como o traidor Klimov) ressalta o novo retrato complexo da protagonista, que parece não ter consciência sobre seus atos. No fim do filme, a imagem da utópica ingenuidade se confirma no isolamento do pequeno grupo que caminha silenciosamente em direção à repressão policial. Diferentemente das outras versões, não há qualquer trilha sonora para sugerir algum sentimento positivo no protesto e no “autossacrifício”. Para completar, é introduzida uma cena com um animado Lênin, que lê notícias sobre o protesto, enquanto anda de bicicleta e cuida do túmulo de Karl Marx, decidindo se aproveitar da notícia como mote para mais um artigo político. Esse misto de anticlímax e inconsciência sobre os fatos vivenciados é complementado pela sequência final, na qual a protagonista é descoberta, silenciosamente esfaqueada e morre sozinha, sem um pinga de comoção ou sentimentalismo. (DOBRENKO, 2008, p. 182-189)

Dentro do circuito audiovisual, a crise no cinema soviético viu sua contraparte mudar: o espaço da televisão. Esse meio mais recente já havia se consolidado como a principal mídia soviética, atingindo 93% da população em 1986. Dados comparativos mostram que, mesmo com menos opções de programação do que o modelo norte-americano, o telespectador russo gastava a mesma quantidade de horas diárias assistindo a noticiários e ficções na TV. As únicas quatro emissoras estatais existentes seguiram a política da *glaznost*: apesar do noticiário se tornar mais variado, a censura passou a evitar polêmicas diretas, reforçando cada vez mais o tempo de exibição

e a variedade de argumentos favoráveis a criação de uma imagem de algum “consenso” que fosse mais conveniente. (KELLY; SHEPHERD, 1998, p. 215; VARTANOVA, 2017, p. 72)

A ficção televisiva soviética ficou marcada pela importação de uma gama de ficções: as novelas latino-americanas, por exemplo, passaram a fazer parte do cotidiano e foram assistidas por milhões de telespectadores. Uma das primeiras foi *Escrava Isaura - Рабыня Изаура* (1976 originalmente no Brasil, mas exibida na União Soviética a partir de 1988): a produção brasileira se tornou referência para importação de outras novelas nos anos seguintes, como a mexicana *Ricos também choram - Богатые тоже плачут* (1979, exibida em 1991). O sucesso dessas produções ficou associado aos enredos fantasiosos, melodramáticos e que projetavam certa “estabilidade moral” para o espectador. A partir do fim dos anos 1980, as telenovelas importadas dividiram espaço na televisão com reprises de minisséries soviéticas famosas, como *Seventeen Moments in Spring*. (KELLY; SHEPHERD, 1998, p. 219-220) Segundo a crítica Svetlana Boym, não havia contraste essencial entre as reprises soviéticas e as produções fantasiosas importadas, pois ambas serviam como mera “fuga” da realidade. Elas remetiam à imagem positiva de uma época anterior, para um público cansado das “revelações documentais sérias” da *glaznost*, e que estava mais interessado em fábulas que remetesse à uma tradição cultural popular, romântica e ingênua. De acordo com o Boym, esse gênero televisivo “escapista” também remetia ao entretenimento de décadas anteriores, enraizado nas comédias musicais de Píriev e Aleksandrov, filmes que divertiram parte do público soviético nos períodos mais severos do terror político. (BOYM, 1995)

3.1.13 Diretor Reconhecido (na televisão)

Assim, a televisão soviética serviu de algum suporte para produções audiovisuais tematizaram a distância entre o contato direto com a realidade e as imagens de uma época anterior, mas sem cair na positividade fantasiosa e nostálgica. O diretor Vladimir Bortko foi um desses realizadores que continuou produzindo para televisão tanto melodramas quanto sátiras que completavam o mosaico complexo de como certa camada da população refletiu sobre a própria experiência social. Nesse tempo de crise no campo cinematográfico, Bortko não apenas adentrou pelo cinema, como consolidou sua posição enquanto diretor televisivo.

No longa *The Blonde Around the Corner - Блондинка за углом* (1984), Bortko intercala sua narrativa com interlúdios musicais, simulando um narrador dentro de uma sala de cinema. Além de apresentar a história, o ator Andrei A. Mironov também protagoniza o enredo sobre um cientista frustrado, mas com alguns privilégios, que muda de profissão e se apaixona por uma garota bem relacionada e com desejos consumistas de usufruir cada vez mais bens indevidos e importados. No

desfecho da comédia, o cientista é convidado a retomar seu trabalho, em uma estação de observação distante, o que o faz desistir do casamento por não suportar as relações “ilegais” da noiva. Em outras palavras, sua paixão (e a realização dos sonhos de consumo simbolizados nessa relação) só durou enquanto ele se afastou do trabalho científico que tanto estimava. No fim, tudo volta ao “normal” e a noiva supérflua parte com o protagonista para uma gelada estação de pesquisa distante de qualquer centro urbano...

Três anos depois, Bortko volta a tematizar a distância entre expectativas e realidade em *Once Lied - Единожды солгав* (1987). Não mais em registro cômico, mas melodramático. A história é sobre a crise vivida por Aleksandr, um pintor conformista, que realiza retratos oficiais, mas que no passado havia pertencido a um grupo de artistas cheios de expectativas. Enquanto a maior parte dos colegas foi para o exterior ou faleceu, a experiência da *glaznost* instiga o cinismo e rancor do protagonista, bem estabelecido dentro do regime. Ele é cercado de conhecidos que lhe pedem ajuda, mas só despertam sua amargura e arrependimentos. Casos esporádicos, o diretor da fábrica que ele deve retratar, Aleksandr está cercado de pessoas tão desiludidas quanto ele. Sua crise com a profissão se soma à crise com a amante, seu casamento e com o pai. No fim, o protagonista desiste de se relacionar com o próprio filho, aprofundando ainda mais seu isolamento e desencanto.

Antes desse último filme, Bortko havia filmado um curta-metragem satírico, parte de um projeto coletivo de adaptações de contos do escritor contemporâneo Mikhail A. Michin. No episódio *Voz - Голос*, que compõe o filme que pode ser traduzido algo como *Exceções sem regra - Исключения без правил* (1986), Bortko trata da transformação de um sujeito que só consegue se expressar, contra a própria vontade, com uma voz solene “de locutor”, cheio de clichês e otimismo inapropriados. Trata-se de uma típica “fábula” cômica e ligeira, em que a situação absurda cria *gags* que trazem consigo críticas às convenções sociais.

Esse curta introduziu o diretor na sátira. Em seguida, Bortko realizaria sua obra que por muitos anos foi a mais conhecida: *Coração de Cachorro - Собачье сердце* (1988), adaptação da novela de Bulgákov. Em primeiro lugar, a trajetória do próprio texto original, censurado pelo regime, já desperta a atenção: *Coração de Cachorro*, escrito ainda na década de 1920, satirizou diversos aspectos das mudanças na sociedade após a Guerra Civil. Os manuscritos, porém, foram recolhidos e só foram conhecidos nos anos 1960, clandestinamente e, depois, por publicações no ocidente. Na União Soviética, sua publicação só ocorreria durante a abertura dos arquivos na década de 1980, sendo adaptado em seguida para a televisão. Se considerado o novo contexto de leitura inédito de parte da literatura censurada durante o regime, a publicação e a difusão da trama de Bulgákov deram ao conto um simbolismo para além de suas qualidades estritamente literárias, e que foram potencializados na difusão de sua versão televisiva. (KULTURA.RF)

O enredo do filme televisivo é uma sátira social, misturando comédia e terror, que se inicia com o ponto de vista de um cachorro de rua (em *off*) acompanhando as situações adversas sofridas pela população de uma empobrecida Leningrado. Pessoas sob a neve esperam por comida em filas nas ruas enlameadas, soldados bolcheviques em marcha pela cidade e trabalhadores entristecidos buscando entretenimento escapista no cinema. Nesse contexto “humano”, o cachorro Charik testemunha criticamente aquele cotidiano, enquanto ele mesmo também é vítima de maus tratos arbitrários. Tudo começa a mudar quando o médico Preobrajenski atrai o cachorro para o apartamento onde mora e trabalha. No local, há também uma tensão em torno da disputa pelos sete cômodos, vistos como “privilégios”, segundo os administradores designados pelo partido e que exigem a redistribuição dos quartos. Preobrajenski resiste, por meio de artimanhas para manter a posse sobre os quartos que considera estarem sendo indevidamente requisitados.

Ao recolher Charik, o objetivo de Preobrajenski é realizar uma experiência cirúrgica: implantar glândulas humanas no cachorro, desencadeando uma mutação que transforma o animal no humano “Charikov”. Nesse aspecto da narrativa audiovisual, a ausência de efeitos visuais mais elaborados faz com que a encenação da “metamorfose” ganhe contornos cômicos, transformando a falta de recursos em humor. Outros “absurdos” mostram o cachorro aprendendo a falar, molestando as empregadas ou adquirindo habilidades humanas, como ler ou tocar violão. A acelerada montagem entre os pequenos episódios dinamiza a narrativa sobre a “ascensão” de Charikov, que chega a ocupar postos oficiais na administração pública bolchevique.

Em determinado momento, alguns personagens assistem no cinema ao clássico *As Aventuras Extraordinárias de Mr. West*, de Kulechov e a reação do público é um misto de alívio e melancolia, indicando que a comédia de Kulechov não era capaz de fazê-los esquecer a realidade. Plenamente integrado entre os bolcheviques, Charikov completa sua “evolução” social se satisfazendo em estrangular e torturar gatos, recusando o serviço militar, roubando, embriagado e assediador. Após perder parte de seus cômodos para o ex-cachorro, a “solução” encontrada por Preobrajenski é desfazer a cirurgia, tornando Charikov novamente o cão Charik. No fim, desfeita a transformação, voltamos a acompanhar os pensamentos em *off* do cachorro, já resignado com o retorno à sua condição original, mas agora vivendo “sob um teto”, algo muito mais cômodo do que qualquer outro cachorro de rua poderia alcançar...

A recepção ao filme gerou múltiplas interpretações que ajudam a compreender o distanciamento irônico e histórico. A história sobre as promessas do regime sendo implantadas, nos anos 1920, devem ser vistas justamente sob a luz do momento em que o regime entrou em declínio, nos anos 1980. Segundo a antropóloga Michele Rivkin-Fish, múltiplas analogias políticas são estabelecidas a partir da adaptação de Bortko: o filme trata da incapacidade de transformar o

trabalhador do povo em uma liderança civilizada; mas também traz um retrato negativo dos responsáveis pela revolução, como falsos cientistas que não se responsabilizam pelos seus atos; da mesma forma, os objetivos humanitários e científicos do projeto político contrastam com os ataques brutais feitos aos indivíduos. O fato é que o enredo retrata uma ascensão social problemática e não-natural (no sentido de que não “deveria” acontecer).

Many explained the attempt to alter the essence of a species, to turn a dog into a person, as a metaphor for the ill-fated, unnatural Soviet project of transforming the crude proletariat into society's leaders. The irony that it was the professor himself who created Sharikov - as, indeed, it was members of the Russian intelligentsia who led the Bolshevik Revolution - makes the farce even more tragic. (RIVKIN-FISH, 2009)

O mais instigante do enredo é que quase todos os personagens podem ser considerados “vítimas” e opressores sob algum ponto de vista. Por exemplo, ao mesmo tempo em Preobrajenski se opõe aos sinais de incivilidade, violência e o terror, seus atos parecem pautados não por princípios morais, mas pelo senso de preservação social dentro de um regime que considera injusto, mesmo que, para isso, ele tenha recorra à imposição de cirurgias que retirem a condição humana de seus opositores. Preobrajenski personifica a intelligentsia altamente capacitada, mas desapropriada e com necessidades diversas, como moradia confortável em vez de uma mais básica sem privacidade. Mais do que reivindicações de uma classe social do passado, o personagem está expressando uma linha de reivindicações cada vez mais difundida nos anos 1980. (RIVKIN-FISH, 2009)

In the postsocialist era, the logic goes, these values may again be reversed: The perverse reward system and class hierarchy of Soviet socialism is being eliminated, and educated, professional Russians can finally gain back their long-deserved privilege. Capitalism (and, by extension, the inequality and stratification of consumption that accompany it), the claim goes, will enable Russian society to return to a “natural” (because not Soviet) form of social hierarchy. [...] Identifying with Preobrazhensky as representing an enduring social type obscures the complex historical changes that shaped and reshaped the composition and values of educated groups over decades, as a Soviet intelligentsia was formed and socialized on the basis of shifting values that included a mix of traditional and Communist ideals. Instead, Russian fans of the story drew on Bulgakov's image of the intelligentsia to reconfirm a nostalgic vision of an essentialized cultural elite whose characteristics endure through time and across historical circumstances; and it was this idealized intelligentsia that was the imagined, deserving recipient of a renewed system of class privilege in the post-Soviet era. (RIVKIN-FISH, 2009)

Na base do conflito social está um conflito entre “intelectuais” e “trabalhadores” decorrente da união social involuntária entre eles. Se a origem de Charikov é literalmente animalésca, seus semelhantes bolcheviques não se diferenciam essencialmente de sua versão humana. Em paralelo à trama principal, um retrato social mais amplo é resumido pelos comentários de Preobrajenski: constantemente ele se lamenta como é sofrível conviver com parte da população da nova sociedade, que não sabe se comportar à mesa, não se importa com a lama das botas, e algumas mulheres se

vestem “como homem”. Em suma, Preobrajenski recusa não só a personalidade de Charikov, mas, por extensão, o regime como um todo, deixando claro que os membros dessa população não são seus “camaradas”, pois não têm as mesmas origens e hábitos que ele.

The Communists reversed the social hierarchy that privileged the intelligentsia and rewarded, instead, the most uneducated, culturally “undeveloped” classes.... The Sharikovs [...] had proliferated, risen through the ranks, and wreaked immeasurable damage on Russia. Doctors, professors, educated elites, and intelligentsia had suffered, and the nation had lost. (RIVKIN-FISH, 2009)

Na época de lançamento do filme, o telespectador soviético poderia reconhecer, no novíssimo tema e abordagem de Bulgákov, as analogias da sociedade soviética, cujas memórias “privadas” haviam sido ignoradas pela história oficial. O médico Preobrajenski é um personagem “esclarecido”, com o qual o espectador pode se identificar pelos sentimentos comuns de reivindicação de direitos. Os “Preobrajenskis” dos anos 1980 seriam aqueles que, independente da posição na hierarquia social, se identificavam com o capital educacional e cultural. Do outro lado, os “comunistas” e os “Charikovs” seriam aqueles associados aos privilégios e ao parasitismo social, principalmente em instituições “oficiais”. (RIVKIN-FISH, 2009) A partir da representação desse confronto, Bortko não apenas atualizou o tema da distância entre sonho e realidade da sociedade soviética, mais uma vez, como também o introduziu em uma dinâmica ficcional que lhe deu forma de conflito social claro e significativo para o presente.

3.1.14 Recomeço?

O último cinema soviético refletiu o conflito social que se aprofundava como crise econômica e eventos históricos cada vez mais marcantes ao longo da última década do século. O fim da União Soviética, em 1991, foi sucedido por uma primeira tentativa de golpe de Estado, pela privatização de milhares de empresas estatais e por uma crise inflacionária descontrolada ao longo de toda a década.

Sem que houvesse uma grande fome, praga ou batalha, nunca tantos perderam a vida em tão pouco tempo. Em 1998, mais de 80% das fazendas russas estavam falidas e cerca de setenta mil fábricas estatais tinham fechado, criando uma epidemia de desemprego. Em 1989, antes da terapia de choque, dois milhões de pessoas na Federação Russa viviam na pobreza, com menos de quatro dólares por dia. Na época em que os terapeutas do choque prescreveram seu “remédio mais amargo”, em meados dos anos 1990, 74 milhões de russos estavam vivendo abaixo da linha de pobreza, de acordo com o Banco Mundial. Isso quer dizer que as “reformas econômicas” da Rússia podem reivindicar o mérito pelo embrocamento de 72 milhões de pessoas em apenas oito anos. (KLEIN, 2008, p. 279)

As eleições parlamentares de 1992 refletiram a cisão cada vez mais profunda da sociedade, consolidando no espectro político uma orientação neofascista e de desprezo sistemático às nacionalidades não-eslavas. A tensão política foi tal que as disputas entre Ieltsin e o parlamento levaram à dissolução da casa legislativa e ao ataque com tanques ao prédio da Casa Branca, em Moscou, no maior conflito civil em território russo desde a Revolução de 1917, com um saldo de centenas de mortos. (SEGRILLO, 2003, p. 45-55) Na esteira das mudanças, cada agrupamento repetia jargões da tradição cultural russa e soviética, como forma de legitimação. Gennadi Ziuganov, principal representante comunista também aderiu ao discurso sobre o “caráter único e especial da civilização eurásiana, continental, da Rússia e como esta era diferente das civilizações ocidentais”. Distante do poder, passou a defender a cultura política como “expressão de uma tradição moral e histórico-cultural”, cujos “valores fundamentais” contemplam o “comunalismo” (*соборность*)¹³ e a busca dos “mais altos ideais de bondade e justiça” etc. (SEGRILLO, 2003, p. 57-60) No topo da “nova” hierarquia social, a retórica generalizada da classe dirigente não poderia ser mais contrastante com a prática (o que poderia explicar a identificação dos espectadores com personagens como Preobrajenski e a pertinência de filmes como *Coração de Cachorro*).

O envolvimento direto ou indireto na redistribuição da propriedade estatal é, na Rússia moderna, o fator mais importante na determinação do status social dos grupos de gestão. [...] O topo da camada dominante na URSS era representado por pessoas com escolaridade insuficiente e, além disso, hostis à cultura. O trabalho dos especialistas em humanidades era menos pago do que o trabalho dos operários. Indivíduos com dons criativos eram mais propensos a serem perseguidos do que encorajados. [...]. Criados com base em valores igualitários, os russos consideram a polarização da pobreza e da riqueza como crescimento da injustiça social. [...] A “novidade” da perda da estabilidade social foi marcante, sobretudo, para a “massa da intelligentsia”: não apenas os profissionais especializados, tais como engenheiros, médicos, professores, agrônomos, mas principalmente os dirigentes da produção e aos administradores da esfera não-produtiva. [...] Simultaneamente, da esfera produtiva e dos institutos de pesquisa científica, reestruturados ou liquidados, foi liberada uma grande massa de especialistas, obrigados a procurar nova aplicação para suas habilidades. (ZASLÁVSKAIA, 1996, p. 71-79)

Segundo o historiador Serguei A. Oushakine, o afastamento das ex-repúblicas socialistas isolou, em vez de integrar, uma “desacreditada” sociedade russa do mundo europeu. Desde a década de 1990, a expansão da Organização do Tratado do Atlântico Norte (Otan) para o leste reforçou o entendimento interno de que os líderes políticos na Europa Ocidental e dos Estados Unidos não acreditavam na capacidade da Rússia de seguir as regras das “democracias” ocidentais. (OUSHAKINE, 2009) Boris Schnaiderman exemplificou como o debate público na época foi tomado por tendências opostas, entre saudosismo e hostilidade em relação às ex-repúblicas.

13 Termo com raízes histórico-filosóficas que ecoam o eslavofilismo do século XIX.

Literaturnaia Gazeta publicou um artigo do grande historiador e teórico da literatura Dimitri Likhatchov em que ele trata da unidade entre a cultura russa e a dos povos que passaram a fazer parte de repúblicas independentes. Veja-se bem, não se pode suspeitá-lo de chauvinismo, pois frisara mais de uma vez a importância dessas culturas. Mas, no artigo em questão, ele trata da separação com melancolia e lembra, comovido, os ossos dos soldados russos que jazem nesses territórios. É bem diferente o tom de uma entrevista que Ielena Bonner [viúva do ganhador do Nobel da Paz, o físico dissidente Andrei D. Sakharov] concedeu à revista *Ogoniók*, em que ela se manifesta categoricamente pela independência plena das repúblicas, contra o nacionalismo e a noção de que a Rússia deveria encabeçar a confederação, a mesma Rússia que foi no passado, diz ela, “uma fétida prisão de povos”. (SCHNAIDERMAN, 1997, p. 263)

A cientista política Olga Malinova descreve como, na primeira metade da década de 1990, havia uma política oficial de “ocidentalização” de referências históricas, usando, por exemplo, os “crimes do regime soviético” para estabelecer uma narrativa histórica que enfatizasse o contraste entre a “velha” e a “nova” Rússia, mas reestabelecendo laços com o passado nacional.

The post-Soviet Russia was represented as a European country building democracy and a market economy, in contrast to the “totalitarian” USSR or “autocratic” Romanov empire. The representation of the national past in the discourse of the ruling elite was clearly subjected to the task of legitimizing a radical transformation of the Soviet “totalitarian” order. The aims of reforms that started in early 1992 were formulated in clearly “Westernist” terms. It seemed that the triumph of “the Democratic” forces in August of 1991 opened an opportunity to make Russia a prosperous democratic country with a market economy. (MALINOVA, 2018, p. 89-90)

De acordo com o historiador Evguiêni Dobrenko, é nesse processo, entre a memória de um símbolo passado e a falta de uma referência específica contemporânea que lhe fundamente, que se desenvolveu uma narrativa instrumentalizada para diversos fins, inclusive, econômicos e políticos. Além da historiografia oficial, paradas militares, hinos, cinema e televisão foram instrumentos por meio dos quais muitos desses símbolos (por exemplo, a herança literária) foram ressignificados em uma época na qual a promessa de integração social e política já havia se confirmado como uma perigosa quimera.

If in the historical narrative the reader/viewer should read only a symbol of the grandeur of Russia, then in the image projected from the pages of the novel or from the screen, he or she should discard the reality included in it. “Reality” proves to be irrelevant. The “image” is instrumentalised and loses for the consumer all referentiality. (DOBRENKO, 2008, p. 2)

Com o aprofundamento da crise econômica, o impacto no circuito cinematográfico e televisivo foi imediato. A indústria cinematográfica nacional perdeu a maior parte de seu financiamento, até então quase todo estatal. As salas de cinema receberam mais filmes trazidos por *distribuidores* norte-americanos e a “solução”, a médio prazo, foi a lenta internacionalização da indústria. A título de comparação: no anos de 1991, 215 filmes soviéticos foram exibidos nas salas

soviéticas, contra 178 estrangeiros. Meia década depois, a quantidade de filmes russos exibidos nacionalmente caiu para 82, em contraposição aos 169 norte-americanos, além das produções de outros países. (KELLY; SHEPHERD, 1998, p. 188-191) Em 1995, foram produzidos 46 filmes russos, em contraposição aos 300 anuais, cinco anos antes. (SEGIDA-INFO, 1996)

A demanda por mercado reforçou parte da produção cinematográfica da época no caminho de buscar o gosto médio do público, interessado nos padrões do melodrama popular, principalmente em sua versão norte-americana: simples, visualmente atrativo e moralmente conservador. O filósofo Aleksandr S. Breitman sugere que essa “crise” se manifestou no campo cultural como uma propaganda busca por identidade nacional, que se tornou tema onipresente: quais seriam os novos valores pós-soviéticos? Os diretores da chamada “Escola de São Petersburgo”, por exemplo, incorporam em seus filmes nos anos 1990 a abordagem sobre valores elevados, espirituais, sendo sistematicamente colocados em confronto com um “consumismo” baixo e supérfluo. (VARTANOVA, 2017, p. 73)

Outra alegoria que continuou comum aos filmes foram as narrativas familiares, nas quais a família passou a representar o lugar formador da identidade individual. A imagem dessas relações assumiram o lugar das metáforas nacionais e foram transformadas em cenário metonímico das crises sociais e tentativas de rompimento com o passado. (SOUCH, 2017, p. 13-15) Por exemplo, na mesma linha dos filmes que usavam a canção como *leitmotiv*, o melodrama romântico *You Are My Only Love - Ты у меня одна* (1993), de Dmitri Kh. Astrakha, traz um protagonista que passa por uma crise pessoal representativa da crise social (na linha do que Bortko já havia feito em *Once lied*). E, tal como *The Blonde Around the Corner*, também de Bortko, surge no caminho do protagonista de *You Are My Only Love* uma amante (antiga colega de colégio) que representa uma nova relação e também uma carreira profissional integrada aos negócios no ocidente. No fim, o protagonista retorna para a conveniência do antigo casamento e de seu ciclo social anterior. A “amante”, por sua vez, ao contrário de resilientes “heroínas” do passado, permanece infeliz, ainda incapaz de conciliar sucesso profissional com felicidade pessoal...

Cineastas russos também foram direta e formalmente confrontados com o problema sobre como lidar com a herança pós-soviética. Em 1992, por exemplo, a tradicional revista *Iskusstvo Kino* levantou o tema sobre a demanda por um novo “herói nacional” que pudesse dar conta de reunir os atributos positivos e mobilizar uma identidade coletiva para os novos tempos. (SOUCH, 2017, p. 26) Esse debate público sobre a busca de um “herói positivo” se difundiu entre produtores e, no fim da década, chegou a pautar ações de governo na área cultural. Em 1997, uma comissão de especialistas foi criada para difundir a ideia sobre um “vácuo simbólico”, gradualmente preenchido com imagens do passado, com canções, remakes e estilos que remetessem à produção cultural

anterior. (OUSHAKINE; KASTERINA, 2015) Para o premiado diretor Nikita S. Mikhalkov, reconhecido também por ter se tornado um radical ufanista conservador, faltava ao imaginário coletivo a representação de um herói nacional que servisse como referência “positiva” para a sociedade. (MORABITO, 2013, p. 70)

3.1.15 Busca por um herói cinematográfico

Apesar da queda geral na quantidade de filmes produzidos e de público nas salas de exibição, o cinema russo continuou refletindo intensamente os acontecimentos da época. Dentro do nosso ponto de vista limitado, dois filmes seguintes de Vladimir Bortko exemplificam os temas contemporâneos dessa nova perspectiva pós-soviética. Em *Afghan Breakdown - Афганский излом* (1992), Bortko aborda a guerra contemporânea, em voga no cinema internacional, com a história do agrupamento militar que se prepara para retirada das tropas do território afegão. Com o espaço aberto para um retrato crítico sobre a guerra, os jovens oficiais são retratados também em seus aspectos negativos: eles matam indiscriminadamente animais, civis inocentes, ou mesmo inimigos já capturados. Porém, esses mesmo soldados expressam também seus sentimentos, o que se contrapõe ao retrato dos afegãos, que aparecem como uma cultura com hábitos “estranhos”; alguns, são muito cruéis; e, em geral, nada confiáveis. Dessa forma, o retrato do jovem soldado soviético obrigado a guerrear no “fim do mundo” se sobrepõe à autocrítica e, por fim, a imagem do aprendizado, companheirismo e irmandade entre os soldados reforça o tom melodramático. Por anos no campo de batalha, os personagens confessam que viveram lá seus melhores momentos e relacionamentos. Quando a guerra acabar, eles terão que voltar para a realidade cotidiana empobrecida, para suas famílias e casamentos infelizes. O retrato do filme é de uma guerra ruim, que endurece homens e mulheres, mas ainda assim, para os protagonistas, talvez tenha sido melhor do que o retorno para casa. No fim, o retrato positivo que resume tantos personagens é a do soldado soviético que busca preservar suas relações sociais, seus valores morais (mesmo em contradição com a prática) e suas lembranças pessoais, mesmo que sejam as da guerra.

Interessante como um breve diálogo de *Afghan Breakdown* dá uma perspectiva histórica dessa imagem de superioridade russa perante outros povos e do “companheirismo” exemplar entre soldados, ao mesmo tempo, que “preserva” a imagem institucional do exército nacional em relação aos comunistas do passado (exemplificando bem o argumento acima, da cientista política Olga Malinova, sobre o elogio ao “povo” soviético em detrimento das antigas lideranças políticas). Na conversa com um jovem tenente (privilegiado por ser filho de um comandante veterano), um dos personagens lembra da invasão militar à Tchecoslováquia, em 1968. Ele se recorda da guerra,

saudoso, e como estar na “Europa” era sinônimo de estar em uma “cultura” que valia a pena conhecer. Algo bem diferente do “incivilizado” Afeganistão. Além disso, a invasão à república do leste europeu é lembrada como militarmente bem executada, com todos os méritos para o exército soviético, mas que infelizmente havia sido um “erro político” em sua motivação e origem...

Apesar da imagem simpático ao exército, o enredo do filme é basicamente sobre uma operação de retirada militar repleta de falhas: os soldados são enganados pelos habitantes do vilarejo afegão; muitos deles morrem desnecessariamente; e, no final, uma última operação de vingança é encarada como uma missão suicida pelo protagonista. Esse ponto de vista, apesar de latente, seria “pesado” demais para ser destacado pela narrativa, por isso, resta apenas o retrato final de um comandante-protagonista que, em crise melancólica, se deixa morrer...

Em seguida, Vladimir Bortko filma *Good Luck, Gentlemen - Vdachu Bam, Gocnoda* (1992), uma comédia cínica com situações *nonsenses* que não chegam a ser propriamente cômicas. Talvez essa seja a principal característica do retrato social sugerido por Bortko: uma sucessão de situações absurdas baseadas nos percalços enfrentados pelos personagens, que se adequam às novas e desconhecidas fontes de renda da sociedade pós-soviética. O veterano Oleg retorna para São Petersburgo, a pedido de um velho amigo, Vladimir. A necessidade de ganhar dinheiro os leva a uma série de situações tanto absurdas quanto frustrantes: fabricação de sapatos, orador de velório, aluguel de cachorro para cruzar, vendedor de balões incendiários, figuração em filmes (no qual o próprio Bortko interpreta o diretor), dançarino, corrupção etc. Até que, finalmente, um deles ganha um prêmio milionário em um concurso de beleza, feminino... Essa sucessão de episódios *nonsense* são a estratégia narrativa para abordar, de forma leve, a crise social e econômica. Entre os segmentos, várias vezes a ação principal do filme é interrompida por um tiroteio aleatório entre gangues, mas tudo volta ao normal em seguida. O final positivo, dado pela amizade entre os personagens ou pela conquista financeira (Oleg se torna “homem de negócios”), soa tão infundado quanto todos os episódios anteriores, porém, sem a perspectiva crítica que justificava o *nonsense*. A proposta do filme, portanto, que poderia soar interessante em algum momento, se arrasta em uma dispensável banalidade adequada apenas à exibição televisiva sem potencial.

Já diretores que realizaram filmes considerados de maior “sucesso” haviam também estabelecido diálogo com as formas de entretenimento. Nos anos 1990, cineastas distintos, como Nikita Mikhalkov e Aleksei Balabanov, se debruçaram sobre representações que evocaram a representação da identidade nacional (fundamentadas em comparações históricas explícitas ou sugeridas) e cujos protagonistas eram definidos por um estereótipo de “masculinidade”, honra, dignidade e correição. A solução “moral” dada pela conduta desses protagonistas foi uma espécie de

saída melodramática que representou alguma superioridade de princípios, mesmo que a derrota concreta (social, econômica, política) fosse o destino intransponível para esses “heróis”.

Parte do sucesso de *O Sol Enganador - Утомлённое солнце* (1994) se deu por causa do processo de distribuição, que teve o envolvimento pessoal e direto de Mikhalkov, personalidade privilegiada por manter seu status adquirido desde a indústria audiovisual soviética. Em seu enredo, sobre o período imediatamente anterior ao Terror Stalinista, o conflito histórico representado se torna arquetípico na medida que o passado de cada antagonista permanece indeterminado para o espectador: por um lado, o protagonista Kotov é reconhecido por todos devido a grandes feitos durante a Guerra Civil (os quais os espectadores não conhecem), enquanto seu antagonista, um refinado representante do Comissariado do Povo de Assuntos Internos (*NKVD - НКВД*), é um desconhecido que não transparece qualquer sinceridade, pois cada uma das versões de seu passado tem menos credibilidade do que a outra, e todas são potencialmente falsas. A vitória de Kotov no plano pessoal e moral representará, porém, sua derrota no plano político e físico, pois o protagonista acaba preso e levado pela polícia secreta. Dessa forma, ao elevar o veterano da Guerra Civil como um “herói” contraposto à nova geração ligada à política secreta, Mikhalkov contrapõe os princípios patrióticos das gerações mais velhas às motivações egoístas das mais novas: uma metáfora sobre o conflito geracional que marca a Rússia pós-soviética. (LARSEN, 2003)

Quatro anos depois, Mikhalkov dirige *O Barbeiro da Sibéria - Сибирский цирюльник* (1998), megaprodução para o mercado internacional. No melodrama romântico, o “vilão” do filme é a ganância e as negociatas representadas pelo cientista estrangeiro que quer vender para o governo russo um maquinário para derrubada de árvores e expansão territorial. Os aspectos negativos desse retrato maniqueísta também são incorporados pela personagem norte-americana, Jane, que estava na Rússia para seduzir figuras que viabilizassem a compra da invenção. Ela e o cadete Aleksei Tolstoi se apaixonam, mas o antes espirituoso protagonista não suporta as mentiras e acaba preso. Ao ser conduzido para a Sibéria, os colegas do exército reafirmam a amizade e admiração pelo protagonista, elevando-o a um modelo moral superior. Em um típico desfecho puchkiniano, Aleksei encontra a paz (mas não a felicidade) distante do seu amor ilusório, mas ao lado de uma companheira simples e zelosa, no interior distante e frio (tal como tantos outros desfechos, inclusive o de *The Blonde Around the Corner*, de Bortko). De acordo com Susan Larsen, os paralelos com a retórica nacionalista conservadora da década de 1990 não poderiam ser mais claros: estrangeirismos, negociatas, sedução e poder político se acumulam sobre o pólo negativo da trama; do outro lado, no pólo admirável, estão a cultura popular e nacional, a expansividade sincera, o senso patriótico, companheirismo e o apreço pela cultura clássica. (LARSEN, 2003)

Além da postura de Mikhalkov, dois longas dirigidos por Aleksei Balabanov no final da década de 1990 também se tornaram referências da discussão sobre a representação da “identidade russa” no período. *Brat - Брат* (1997) e *Brat 2 - Брат 2* (2000) narram o retorno de um jovem soldado russo, veterano da primeira guerra na Chechênia (1994-1996), para o que restou de sua família em São Petersburgo. Nos dois filmes, estão presentes a maior parte dos temas que marcaram as produções do período: a crise familiar e ausência de referência paterna ou patriarcal legítima. Em compensação, as estratégias de sobrevivência social acabam reforçando a importância dos laços de “irmandade”, independente do nível de violência necessário. Assim, a representação da unidade social positivada dos filmes de Balabanov se dá pelo olhar para o “outro” como inimigo. Em seu lançamento, boa parte da crítica ressaltou como os dois filmes representaram formas de sociabilidade que não afirmavam nem rejeitavam o “passado soviético”, mas o superavam, deixando essas referências violentas à disposição de um novo consumismo estético. (SOUCH, 2017) A pesquisadora Yana Hashamova aponta como, especialmente no segundo filme, a violenta trajetória do protagonista, que o leva a resolver “negócios” nos Estados Unidos, se transforma em uma “fantasia derivada dos medos e ansiedades da nação”. (apud SOUCH, 2017, p. 58) Vários estereótipos negativos da sociedade norte-americana caracterizam o cenário do segundo longa. Dessa forma, sob determinado ponto de vista (que não se confunde com a instância narrativa do filme) todos os crimes, preconceitos e violência do jovem protagonista acabam moralmente justificados, na medida que se opõe ao “inimigo” estrangeiro.

Nos quatro filmes, de Mikhalkov e Balabanov, os protagonistas são militares com extraordinárias habilidades, mas que foram passados para trás pelas expectativas e pelas circunstâncias. Ambos os diretores trazem histórias sobre homens que acabam reencontrando apenas na fraternidade o elemento moral que os legitima, apesar de eles serem personagens “derrotados” pelo mundo prático. Ampliando um pouco a analogia para um ponto de vista metalinguístico, trata-se de uma tendência de vitória simbólica que se aplica também à autoimagem dos cineastas e atores, prejudicados pelas condições proibitivas do mercado de produção e distribuição. (LARSEN, 2003) Decorrem daí as representações cinematograficamente positivas das contradições militares, xenofóbicas, antiocidentais, conservadoras e nostálgicas. Basicamente, trata-se da velha constatação identitária, negativa, de que “o ‘outro’ possui o objeto-tesouro que nós não temos”. (ZIZEK, Slavoj. *The Parallax View*. Cambridge: The MIT Press, 2006, p. 300 apud SOUCH, 2017, p. 69)

Para o filósofo Aleksandr Breitman, essa nova caracterização do cinema russo do final do século se contrasta com a tradição “humanista” do cinema soviético. Os diretores no contexto pós-soviético estavam se adequando de diferentes formas ao novo mercado cinematográfico mundial e

ao seu processo de atualização técnica e massificação. Nos filmes seguintes de Mikhalkov, por exemplo, o diretor mergulhou num modelo comercial e ufanista, em detrimento de seus aspectos artísticos... Ainda segundo Breitman, outro exemplo é o cineasta Aleksandr Sokurov, que percorreu um caminho justamente contrário: a conquista de seu espaço no circuito cinematográfico se deu pela influência exercida sobre o segmento “artístico” do mercado internacional. No contexto pós-soviético, os filmes de Sokurov dialogaram com a representação do mundo soviético desideologizado, e, portanto, podendo ser artisticamente ressignificado como a “fantasmagoria” que assombrava o tempo presente. (BREITMAN, 2019, p. 176-178; LIPOVETSKY, 2013, p. 38)

3.1.16 Sobrevivência na televisão

No novo circuito que se consolidava, o protagonismo dos grandes estúdios soviéticos foi definitivamente substituído pelo modelo de novas produtoras que assumiram os trabalhos articuladamente: um modelo de negócio ajustado às possibilidades de diálogo com a cadeia produtiva televisiva. Na prática, produtores trabalhavam em menor escala, mas com a compensação de uma rede de distribuição que englobava televisão, vídeos e exportação, além das salas de exibição nacionais. Se os filmes de sucesso no cinema foram exceções no oscilante circuito cinematográfico, muitos de seus profissionais encontraram nos novos pontos de articulação com outros circuitos as oportunidades profissionais e de diversificação, transformando a televisão em um suporte mais seguro. (VARTANOVA, 2017, p. 261-262) As quatro redes de televisão herdadas do regime soviético se encontravam em processo de transformação. No novo modelo híbrido, o Estado continuou como principal acionista de diversos canais, entre eles, um dos principais: *Piervi Kanal - Первый Канал*. (VARTANOVA, 2017, p. 114)

A televisão soviética nos anos 1970 havia sido caracterizada por um grande fluxo de produções pontuais e descontinuadas, mas que passaram a incorporar progressivamente na década seguinte uma forma mercadológica. Nos anos 1990, a programação televisiva sofreu um declínio no número de especiais e um aumento de produções divididas em vários episódios, um modelo mais propício para produção continuada. Para os críticos, as séries televisivas nacionais também permitiam uma nova possibilidade de expressão da sociedade russa e “exageros à parte, a televisão também ocupou o espaço de leveza que o trágico e pessimista cinema nacional ignorava”. Até a metade da década de 1990, a televisão russa era marcada pelas reprises de “40 anos de história de produtos ocidentais e seus respectivos sonhos 'policiais', dramalhões latino-americanos, ficção científica etc.” As novas produções tinham dificuldade até de competir com reprises soviéticas e

apenas nos últimos anos do século XX as séries policiais nacionais se tornaram mais populares. (PROKHOROVA, 2003)

Em termos de possibilidades de trabalho, diretores, atores e artistas de diferentes áreas encontraram na televisão o “refúgio” possível para continuar no audiovisual. Realizadores, que já haviam iniciado a trajetória contrária, da televisão para o suporte mais estimado, o Cinema, tiveram que voltar. Vladimir Bortko, após o sucesso nacional com o telefilme *Coração de Cachorro*, teve a breve incursão na tela grande, mas estava de volta à TV, agora, em uma típica série policial. Ele foi um dos diretores da primeira temporada de *Streets of Broken Lights - Улицы разбитых фонарей* (1995), mas usava o pseudônimo de “Yan Khudokormov”, pois, segundo entrevista que ele mesmo concedeu anos depois, os produtores não permitiram que ele tomasse todas as decisões criativas que gostaria. “Então apareceu a música, a dublagem, que não estavam lá no começo... Eu não era eu mesmo lá”, lembra em entrevista. O diretor, porém, enfatiza que, apesar de não gostar do resultado final, aquela primeira temporada da série permitiu que ele, assim como outros profissionais do cinema russo, tivesse ao menos uma oportunidade de trabalho até que a situação melhorasse. (VAGUIN, 2017)

3.1.17 Novo século

No campo político, o quinto nome a assumir o cargo de Primeiro-Ministro de Boris Ieltsin era, até então, um desconhecido ex-agente da KGB, que trouxe consigo a expectativa de um novo governo. No campo econômico, a Rússia havia registrado em 1999 o primeiro crescimento significativo do PIB em uma década. Com a volta dos números positivos, houve a valorização de um novo regramento do mercado interno, intervenções militares no exterior e ações antiterroristas no plano doméstico. A imagem de retomada de uma referência moral forte ganhou valorização na imagem de figuras públicas que remetesse às ideias de fidelidade, tradição e autenticidade, ou seja, variantes personalistas da demanda por um “herói positivo”. (SEGRILLO, 2003, p. 82-86)

Segundo a cientista política Olga Malinova, o primeiro mandato do novo Presidente fixou na memória coletiva o retrato sobre os “difíceis anos 1990”, sobre as dificuldades das reformas e as desilusões com o “mercado” e com a “democracia”. Assim, o já antigo “novo ocidentalismo”, no sentido de uma mobilidade social em direção a referências sociais externas positivas havia oscilado mais uma vez o pêndulo das expectativas em relação a sentimento mais negativos. Já as concepções de um “novo eslavofilismo”, no sentido de reavaliação criativa das referências sociais, se prendiam cada vez mais à ideia de um nostálgico “renascimento nacional russo”, que remetia aos “valores nacionais” tanto da Rússia pré-revolucionária, quanto de um “nacionalismo bolchevique” ou de

referências soviéticas positivas, ou seja, um complexo de símbolos que atribuía ao país, apesar do cenário de crise, uma continuidade histórica digna de um “grande império”. (MALINOVA, 2014)

O “palco” para construção dessa imagem após a virada do século foram os meios de comunicação, que haviam passado a operar pelo modelo híbrido estatal-privado. Desde o fim dos anos 1990, produtoras de cinema e televisão passaram a produzir e distribuir, cada vez mais, conteúdo conjunto, direcionando a produção para “formação de identidades” e exploração de aspectos nacionais considerados positivos (pelo ponto de vista do principal financiador, o Estado). Algumas mudanças garantiram o fortalecimento do mercado audiovisual na primeira década do século, como a legislação aprovada em 2002, que garantiu 25% das exhibições de filmes nacionais nas salas de cinema, e o contínuo aumento anual do financiamento estatal, cujo maior crescimento se deu, não por acaso, também em 2002 (+119%), o maior na comparação com os dez anos seguintes. (VARTANOVA, p. 11-20, p. 264-s) No fim dos anos 1990, o sistema televisivo havia saltado de 4 canais estatais do período soviético, para mais de 20 canais, além das TVs a cabo e satélite. Apesar de ser um número ainda pequeno, em comparação com outros países, na virada do século, telespectadores russos passavam mais horas na frente do televisor do que a média mundial. (VARTANOVA, 2017, p. 95-97) Em termos políticos, tratou-se de um cenário adequado para criação “de cima para baixo” de referências simbólicas que se opusessem à nova “ocidentalização”. De acordo com Olga Malinova, as referências ao passado soviético e russo encontraram nos novos circuitos o espaço adequado para se tornarem mais positivos:

In the 2000s, the ruling elite had staked on the establishment of “consent from above” by putting the most popular media under state control – first and foremost the central TV channels – which were used for pushing forward more “comprehensive” models of collective identity" [...] It is remarkable that “the achievements” that should not be forgotten clearly fall to two categories: the heritage of the native culture and science, connected with the names of outstanding countrymen who were recognized all over the world, and the victories of the Russian military. [...] In 2000, the repertoire of negative moments in national history that could be used as “lessons and warnings” was much more limited than that of the positive symbols, which could work as “pillars” of collective identity. However, very soon the list was completed by the idea of “great-powerness”, which was projected on the whole “thousand-yearlong history” of Russia. The new official discourse represented the Russian state (regardless of evaluations of its actual policy in different periods) as the central element of national identity. (MALINOVA, 2018, p. 93-94)

Em relação ao conteúdo audiovisual, tanto o cinema quanto a televisão estavam marcadas por enredo de crime e violência, que além de ressaltarem a capacidade de auto-organização de pequenos grupos diante da desordem social geral, preservavam a representação do indivíduo (com o qual o espectador poderia se identificar) como barreira moral contra essa degradação. Nos anos 2000, se tornaram mais comuns os enredos sobre sujeitos isolados em buscavam “justiça com as

próprias mãos” (*samosud*) e promoveram a violência individual como resposta à crise social, em uma verdadeira identificação negativa do sujeito com sua sociedade.

Um dos filmes da época que melhor representa essa tendência é *The Voroshilov Sharpshooter - Ворошиловский стрелок* (1999), de Stanislav S. Govorukhin. O cineasta veterano era lembrado por muitos trabalhos, entre eles, a direção da minissérie *The Meeting Place*, no final dos anos 1970. *The Voroshilov Sharpshooter* também recupera como protagonista outro artista veterano soviético, Mikhail A. Uliánov (que havia interpretado Dmitri Karamazov, na adaptação de Ivan Píriev). Essa relação entre novos realizadores com o cinema soviético brejneviano é importante na medida que o filme de Govorukhin trata justamente do contraste e frustração a partir da distância geracional. Uliánov interpreta um veterano da Grande Guerra Patriótica, aposentado, avô de uma garota que foi estuprada por três jovens: um empresário, um filho de militar e um estudante. O protagonista recorre a todos meios legais em busca de justiça, mas, ao perceber que não terá sucesso, faz justiça com as próprias mãos. Segundo Oushakine, diferentemente da lembrança afetiva dos tempos soviéticos promissores, na nova sociedade russa capitalista, as pessoas e os objetos perdem a dimensão histórica e fraternal, restando apenas a fria violência como solução. Se no filme *Brat* ainda existia a representação de uma “auto-organização” fraternal entre semelhantes que se viam injustiçados, em *The Voroshilov Sharpshooter* se sobrepõe, principalmente, a violência e moralidade isoladas diante da corrupção e das forças “estrangeiras”. (OUSHAKINE, 2013)

Anos depois, Mikhalkov produz um filme com abordagem semelhante, em *12* (2007), uma refilmagem do norte-americano *12 homens e uma sentença* (1957), de Sidney Lumet. Em termos de enredo, a versão russa segue um caminho semelhante ao original, mas com uma diferença fundamental: toda discussão e trabalho do júri sobre a inocência do acusado é irrelevante, pois mesmo que o garoto fosse absolvido, sua vida estaria em risco nas mãos dos verdadeiros criminosos. Passado o julgamento, realizado por uma justiça incompetente, um ex-agente de inteligência (novamente, Mikhalkov) toma a iniciativa de também fazer justiça com as próprias mãos. De acordo com o pesquisador Stephen M. Norris, essa refilmagem desenha uma sociedade russa que não precisa de tribunais ou instituições incompetentes e viciadas, mas precisa somente de homens “fortes”, como os “remanescentes da KGB”. (NORRIS, 2013, p. 167)

3.1.18 Retomada na televisão

Essas abordagens que sugerem como pano de fundo o retrato de uma sociedade moralmente problemática, em consequência da crise econômica, também fizeram parte das minisséries televisivas na virada do século. Uma das pioneiras desse novo gênero foi *Gangster Petersburg* -

Бандитский Петербург (2000), produzida por Vladimir Bortko, que trouxe certa cor local (usando uma analogia bem brasileira) para o retrato da violência urbana contemporânea. (KLIOUTCHKINE, 2005) Bortko dirigiu os dois primeiros episódios, nos quais São Petersburgo é apresentada em seus aspectos luxuosos e monumentais, algo bem diferente do retrato áspero e esvaziado feito por Balabanov. O “crime” representado em *Gangster Petersburg* percorre uma lógica de “alto nível”, em que os criminosos mantêm um *status* social diverso das camadas materialmente mais necessitadas. Esse núcleo “fora-da-lei” ocupa justamente o espaço deixado por um Estado ineficiente, trazendo para si a imagem de legitimidade social. O ator veterano Kirill Lavrov (que interpretou Ivan, na versão de *Irmãos Karamazov*, de Píriev) é o ator principal dos primeiros episódios. De acordo com a pesquisadora Elena Prokhorova, as implicações do contexto social e econômico para o destino dos personagens eram latentes, assim como sua identificação com os telespectadores. (PROKHOROVA, 2003)

Poucos anos depois, foi a vez do sucesso da série *Brigada - Брyгада* (2002), com protagonistas que também eram criminosos “carismáticos”, convivendo com policiais corruptos, todos também relacionados ao contexto recente da crise econômica dos anos 1990. *Brigada* se tornou um modelo de sucesso comercial e, na época, o protagonista Oleg Menchikov se tornou dos rostos mais famosos da nova geração da televisão russa, ao lado dos atores Evguiêni Mironov e Vladímir Machkov (dos quais falaremos mais adiante). (MACFADYEN, 2008. p. 40)

Produções sobre o cotidiano violento urbano se juntam às outras tendências, como produções históricas e adaptações literárias baseadas em épocas e lugares distantes. O diretor e produtor Valeri Todorovski - filho do diretor Piotr Todorovski - exemplifica bem a mentalidade assumida pela nova geração de produtores televisivos, para quem o mais importante era que as produções nacionais fossem feitas em série e seguindo o gosto do público. Só assim, poderiam ser aproveitadas as vantagens do mercado interno para torná-las mais competitivas.

Na minha opinião, já está claro que o boom das séries nacionais já começou na televisão [...]. Não se deve usar o termo “novela” de forma tão desdenhosa, especialmente porque esse é a definição de um gênero específico muito complexo e apreciado por muitos telespectadores [...]. Tivemos tímidas tentativas de criar nossa própria “novela”, a realidade em volta ainda não havia amadurecido. Não importa o quanto chorem nossos ricos [referência à novela mexicana *Ricos também choram*], eles não causarão nada além de irritação, [...] aquele que for o primeiro a fazer uma verdadeira “novela” russa vai quebrar a banca. (TODOROVSKI, 2000)

Essa nova postura e direcionamento das produções, exemplificadas na postura de Todorovski, que viria a ser o produtor da minissérie *O Idiota*, contribuiu para que as séries nacionais superassem, ainda em 2001, o número de produções importadas.

The proliferation of domestic television series played an important part in the developing cultural regime of Vladimir Putin's first presidency. By contrast, television broadcasting during El'tsin was dominated by shorter genres such as newscasts, political talk shows, imported cop-shows, and imitations of American game shows, such as *Wheel of Fortune* or *Who Wants to be a Millionaire*. These popular genres reflected two important trends of the 1990s: the instability of the political landscape — with its kaleidoscope of events, personalities, and ideas — and the precarious economic conditions that miraculously made and unmade personal fortunes. (KLIOUTCHKINE, 2005)

Pobre Nástia - Бедная Настя (2003) foi uma das primeiras tentativas de conciliar três tendências: o *know-how* técnico de realizadores norte-americanos (que também eram parceiros comerciais), as referências histórico-culturais nacionais próprias e o gosto do público pelas novelas. Para os críticos de televisão, o melodrama latino-americano era assimilado como um modelo de fantasia social “apolítica”, ou seja, fundamentalmente escapista e sem ligação com a realidade social. Tendo como uma das referências produtos como *Escrava Isaura* (reeditada na Rússia em episódios com cerca de 50 minutos), os produtores criaram para *Pobre Nástia* uma trama romanesca sentimental passada na Rússia do século XIX, repleta de subtramas sobre amor, traição, ciúmes etc., o que abstraiu qualquer pano de fundo histórico real na qual elas estavam situadas. Não se tratava de um formato essencialmente novo, mas ele se aplicou pela primeira vez às produções nacionais. Com a série, seus produtores defendiam terem provado “que é possível produzir um episódio por dia” na Rússia e até entrar no mercado internacional. (AKOPOV, 2004; MACFADYEN, 2008, p. 85-88)

Com a novidade, vários escritores nacionais do século XIX e XX passaram a ser adaptados para uma nova geração de telespectadores. Não por acaso, nessa época, os principais romances de Dostoiévski (e inclusive uma biografia) foram alguns dos textos mais adaptados para a TV: *Crime e Castigo - Преступление и наказание* (2007); *Os Demônios - Бесы* (2006 e 2014); *Irmãos Karamazov - Братья Карамазовы* (2009); e a biográfica *Dostoiévski - Достоевский* (2010), esta última, protagonizada pelo ator Evguiêni Mironov no papel do escritor. (ILTCHENKO, 2015) O novo modo de produção televisiva também adaptou Tolstoi, Lermontov, Bulgákov, Gógol e Soljenítsin, fazendo com que a literatura clássica reencontrasse um formato popular no circuito audiovisual. (MACFADYEN, 2008)

Nesse mercado amplificado e altamente segmentado, adaptações literárias nacionais exibidas em série, com vários capítulos e maior tempo de duração, puderam ser cada vez mais “fiéis” aos romances originais. “Fidelidade”, no caso, significa reprodução mais extensa que o habitual de trechos do romances, em contraposição ao recorte necessário em enredos originais, com centenas de páginas, resumidos em poucos minutos para TV. Por outro lado, as minisséries

adaptadas se estabeleceram dentro do fluxo televisivo maior da programação, concebida pelos produtores e respondendo a uma expectativa padronizada. O passado literário se “atualizava” como legitimador de produções, também criticadas pelo caráter “escapista” e, não raro, associadas a um consumo televisivo banal. A série *Herói do nosso tempo - Герой нашего времени* (2006) sintetiza bem o processo de ressignificação da literatura estimada que foi transposta para a televisão. Por meio de recortes e recriações, chama atenção a “atualização” dos personagens e do protagonista. De acordo com os produtores, algumas ações e traços ambivalentes do Petchorin original não seriam mais adequados para um “herói” do século XXI. Por exemplo, o protagonista não deixaria mais as “mulheres com os corações partidos. Ele realmente as amava”, argumentam, ao defenderem as alterações no enredo. Dessa forma, o protagonista original é descaracterizado para se tornar o “herói do nosso tempo” do século XXI. O Petchorin “atual” seria mais simples e “positivo” que o original e Lermontov, por sua vez, é reduzido a um rótulo estimado e comercialmente rentável. (NORRIS, 2013, p. 160-161)

Como adaptações literárias recriavam realidades históricas, outras séries, mesmo as de temática policial, também seguiram a tendência de reconstruir tramas situadas no passado soviético e tsarista. Enredos sobre crimes, espões e detetives ganharam ares “nostálgicos” ao reincorporar referências culturais antigas. Um exemplo dessa tendência foi a minissérie protagonizada por Vladimir Machkov, *Liquidation - Ликвидация* (2007). A produção apelou para memória de outra minissérie sobre detetives: *The Meeting Place*, dos anos 1970. Ambas revisitam o período histórico do imediato pós-guerra, o que dá a nova versão uma ideia mais clara de “nostalgia da nostalgia”, pois ela refez o caminho que a televisão da Era Brejnev já havia feito. Há, porém, diferenças fundamentais: na versão moderna, ganham destaque os dilemas pessoais de um único protagonista, que precisa agir contrariando ordens superiores para preservar sua integridade moral. Sem ênfases psicologizantes, o enredo sobre a dimensão dos crimes perde peso narrativo em comparação à ênfase do isolamento do protagonista, esse “novo” herói que se vê obrigado a agir sozinho para vencer a “velha” moral deturpada da instituição à qual ele está ligado e que é capturada por intrigas maiores, personificadas na vilania e incompetência dos dirigentes políticos. Não se trata de fazer “justiça com as próprias mãos” (*samosud*), mas do isolamento que fundamenta a tensão da trama. (NORRIS, 2013, p. 163-164)

3.1.19 Renome político

Menos com *Streets of Broken Lights* e mais com *Gangster Petersburg*, o diretor Vladimir Bortko participou ativamente da fase que precedeu o “boom” das minisséries na televisão russa. Na

primeira década do século, Bortko continuou influente na direção dessas novas tendências, dirigindo duas adaptações que se tornaram referência para a geração seguinte. Após o sucesso de *O Idiota - Идиот* (2003), a primeira minissérie que inaugurou a onda de adaptações sobre romances clássicos nacionais (e sobre a qual falaremos em outra parte deste trabalho), Bortko realizou, em seguida, *Mestre e Margarita - Мастр и Маргарита* (2005), adaptação novamente de Bulgákov. Aproveitando-se do bom momento, o diretor teve à sua disposição um orçamento que lhe permitiu introduzir efeitos visuais inéditos nas cenas fantásticas do enredo. Bortko também trabalhou com a linguagem de terror em imagens sério-cômicas, como as decapitações ou o gato Beguemot, criados na mesma linguagem de “estranhamento” do filme *Coração de Cachorro*. Dessa vez, o orçamento e o tamanho da produção permitiram uma narrativa mais enquadrada aos parâmetros de uma grande audiência televisiva popular.

Contrariando parte do que a crítica literária havia escrito sobre o romance de Bulgákov, Bortko defendeu na época do lançamento que não havia razões para incorporar em sua adaptação as críticas ao regime stalinista, atribuídas ao escritor, que foi proibido de publicar e de sair da União Soviética. (BARICHNIKOV, 2016) Assim como em *Coração de Cachorro*, prevalece na minissérie um retrato despersonalizado e pejorativo tanto das pequenas lideranças burocráticas quanto da massa popular urbana. Em ambos os casos, tratam-se de personagens simplórios e deslumbrados com os lances de mágica inexplicáveis, mas que revelam as motivações consumistas e fetichistas dos espectadores. A exceção desse retrato social são os protagonistas, Margarita e o Mestre, representados como figuras apartadas do reconhecimento artístico ou da felicidade pessoal.

Quatro anos depois, Bortko dirige uma nova adaptação literária clássica, dessa vez, novamente para o cinema: *Taras Bulba - Тарас Бульба* (2009), baseada em Gógol e feita por ocasião do bicentenário do escritor. No lançamento, houve grande polêmica em torno da “fidelidade” do filme quando contextualizado nas tensões políticas entre Ucrânia e Rússia. A produção de Bortko, financiada pelo Ministério da Cultura Russo, escolhe por adaptar não a versão original da história, publicada em 1835, mas a de 1842, revista por Gógol e pela censura tsarista, transformando o enredo original em uma versão pró-Rússia, com diversas referências à defesa da ortodoxia religiosa. Além da escolha da versão do romance, o roteiro do filme ainda acrescenta algumas cenas ao final da história, que direcionam uma nova interpretação sobre a morte do protagonista, queimado na fogueira pelos inimigos poloneses. Enquanto no livro, o protagonista morre para que seus companheiros cossacos possam fugir, na versão de Bortko, o filme se encerra com os mesmos companheiros voltando, um ano depois, para se vingarem, inspirados pela imagem de sacrifício do líder militar. Assim, eles demonstram a força da religião ortodoxa russa contra os católicos poloneses justamente nas mesmas regiões em disputa com a ex-república soviética.

(NEPOMIASHII, 2011) Em relação ao conflito militar entre Ucrânia e Rússia, Vladimir Bortko se posicionou publicamente a favor do governo russo em relação à anexação da região da Crimeia e dos separatistas de Donbass.

Além disso, durante cerca de uma década, Bortko seguiu o caminho de muitos artistas russos que optaram por usar o renome artístico em favor de uma carreira política. O diretor foi eleito duas vezes (2011 e 2016) membro da Duma, pelo Partido Comunista, e manteve um posicionamento político próximo ao governo. Assim, o diretor-deputado se une ao coro daqueles que criticam a forma como foi conduzida a queda do regime soviético e a crise econômica na década de 1990. Para isso, porém, Bortko é conhecido por sua defesa pública de diversos aspectos do regime stalinista. (BORTKO, 2014; 2015) Em entrevistas, o diretor reiterou que considera Stálin uma figura histórica-símbolo do período principal de “florescimento da cultura russa”, o que não teria ocorrido nem na “metade Khrushchev dos anos 50, e menos ainda nos ‘mais felizes e superdemocráticos’ anos Gorbachov-Yeltsin”. No argumento de Bortko, o período stalinista viabilizou importantes trabalhos nacionais, de escritores como Alexei Tolstói e filmes como os de Eisenstein. Os elogios ao período stalinista sempre vem contrapostos aos argumentos associados ao grupo político reconhecido como “liberal” na passagem para XXI. (SVERTCHKOV, 2011)

Apesar desse flanco político aberto em sua carreira, o cineasta não deixou de dirigir novas produções audiovisuais. Ele chegou a adaptar posteriormente uma biografia do tsar Pedro I, *Peter the Great: The Testament - Пётр Первый. Завещание* (2011), e ainda tentou produzir uma versão biográfica sobre Stálin... Entre os filmes posteriores, em contexto histórico contemporâneo, dirigiu *About love - О любви* (2017). O filme traz uma protagonista dividida entre dois relacionamentos, mas que, no fim, ela não escolhe compromisso com nenhum deles, optando por continuar independente. Em entrevista, Bortko chegou a dizer que a intenção era realizar um filme sobre o “ponto de vista feminino” e em que os homens fossem “secundários” na história. Para isso, segundo ele, a história mistura a temática romântica de um clássico literário, *Anna Karenina*, com símbolos presentes no debate público contemporâneo e que buscam alternativas ao que ele chama de “desinteresse” do público jovem pelo cinema dramático nacional. (VAGUIN, 2017) Ironicamente, pode-se questionar o fato dessa temática, alegadamente “feminina”, corresponder justamente a uma visão restrita “sobre o amor”... Mais importante, porém, é que o diretor retorna a um retrato social ambientado na cidade de São Petersburgo, sempre dicotômico, em que as alternativas agora se apresentam inicialmente divididas entre um jovem professor (representando um pólo cultural-intelectual) e o caso extraconjugal com um bem sucedido banqueiro (representando o pólo econômico-pragmático). Nos dois casos, os personagens masculinos também se comportam como preceptores da protagonista, e é o desequilíbrio dessas relações que ela parece querer superar...

3.2 Nostalgia da nostalgia e Esquecimento

Yet if the twentieth century proved anything, it was the great self-sufficiency of the present and the great deception of the future. The present was the main sacrifice of the twentieth century; all totalitarian regimes worked for the ‘future’, trying to calm the social anxieties and fears before them through rationalisation or mystique. The famous ‘abolition’ by Stalin of Hegel’s law of negation of the negation left without an answer the question of what there would be ‘after communism’; the horizon of expectations was directed towards the past, in so far as there was already nothing to ‘expect’ in the future. Stalin introduced a new temporality: the concluded future (a kind of future pluperfect). In order to free the ground for this new future, the present was shifted into the past, and the future-directed future was transformed into the present, as a result of which the present itself underwent complete de-realisation. The completed construction of the past turns out a new to be an ideal, a model for the future (either as a direct projection or “in reverse”). The same role which was played by the future in revolutionary culture was played in stalinist culture by the past. While in revolutionary culture the future is a source of legitimacy, within stalinist culture it is itself in need of legitimising. (DOBRENKO, 2008, p. 6)

Se a “Nostalgia” é forte na dinâmica histórica do audiovisual russo (com a produção do Degelo revendo o período stalinista, e o do século XXI revistando a crise dos anos 1990, o fim da sociedade soviética, e tantos outros períodos até o tsarismo) essas disputas por memórias, acima citadas, exemplificam a permanência e o funcionamento da *nostalgia* como *forma de apreensão e interpretação da realidade*. Uma das marcas características e constantes da cinematografia russa são os momentos de “revisão” nos quais a narrativa levada às telas está estritamente tensionada pelas variantes políticas do tempo presente. Mas qual o sentido do resgate (ou recriação) dessa perspectiva na virada para o século XXI? O debate público cultural nos anos 1990 resgatou, entre outras polêmicas polarizadas, a imagem da disputa em torno de duas “heranças” políticas, a dos elementos pré-revolucionários (ligados a um nacionalismo conservador e popular) e dos soviéticos (ligados a um pseudo-humanismo oficial, mas totalitarista).

Não é a primeira vez que a nostalgia por um passado considerado glorioso adquire peso de massas na Rússia. Desde pelo menos meados do século 19 até o início do século 20, a relação com o próprio passado esteve no centro dos debates culturais, filosóficos, políticos e históricos da intelligentsia russa. [...] Esse debate se materializou no enfrentamento entre ocidentalistas e eslavófilos a partir dos anos 1840, e entre populistas e marxistas a partir de meados dos anos 1870 [...] Algo similar vem acontecendo na Rússia hoje. Até o final da década de 1990, a tentativa de construir uma ideia nacional passava essencialmente pela reconstrução dos vínculos culturais e civilizacionais com o passado tsarista. Consequentemente, a ideia daquilo que é soviético adquiriu um sentido negativo, uma vez que simbolizava a relação do povo com o Estado soviético, sua economia deficitária e seu sistema político antidemocrático. [...] Esta realidade começou a mudar desde meados dos anos 1990, quando ficou evidente para a maioria da população russa que o liberalismo econômico e a democracia política de tipo ocidental não cumpriram as promessas feitas na época da *perestroika* e no início dos anos 1990. Desde então, o anticomunismo vem perdendo rapidamente espaço, o que se reflete num maior interesse pela história soviética, sua cultura, sua estética, seus símbolos. (RODRIGUES, 2017, p. 71)

Quase um lugar-comum, a sobreposição de referências históricas é uma constante no cinema soviético e russo, desde as primeiras manifestações de um cinema de vanguarda revolucionário nos anos 1920 até a afirmação de uma identidade nacional tradicional diante do século XXI, iniciado sob mais um símbolo de crise. Em termos de gêneros narrativos audiovisuais, a dicotomia melodramática foi uma forma constante de contrapor perspectivas que pautaram as manifestações desse imaginário popular. As oposições entre presente e passado, entre nacional e estrangeiro, idealismo e pragmatismo etc., foram e são manifestações culturais extraídas do imaginário popular.

Mas para além do circuito audiovisual, a história das modificações nos formatos das paradas militares e do hino nacional são também exemplos de como o “choque” de referências a tempos diversos vai muito além do audiovisual. Tratam-se de verdadeiras “tradições inventadas” que mergulham em um grande repertório de símbolos, a princípio anacrônicos, mas que agregam novos conteúdos a formas antigas, de fácil identificação. Essa junção reflete “a lógica fundamental da simbolização pós-soviética, segundo a qual a criação do novo foi reduzida à utilização do (não totalmente esquecido) antigo”. (OUSHAKINE, 2009)¹⁴

De acordo com a cientista política Olga Malinova, a construção da identidade russa deve ser considerada como um processo histórico de (co)relação com “outros”, envolvendo status, comparações, atitudes mútuas e reações emocionais, ou seja, os discursos estabelecidos sobre as diferenças mais claras. Nesse aspecto, o papel do repertório sobre o imaginário nacional se faz mais evidente.

Distinctive models of collective identity that compete in the public space in particular moments are the results of a more or less successful interpretation of this repertoire as well as of efforts to refill it with new meanings. Those who are occasionally involved in the discursive representation and contestation of identity are never quite free in their “constructivist” endeavour as far as the plausibility of their concepts depends both on the actual context and on the available set of established ideas about “oneself” and the “other”. So, a comprehensive study of the discourse about national identity should take into consideration the respective historical background. There are also good reasons to suppose that steady emotional beliefs’ developed in the process of mutual experience play a significant role in shaping “theories of identity” in elite discourse as well as in their being accepted by people at the mass level. (MALINOVA, 2014)

O historiador Evguiêni Dobrenko mapeou bem esse processo no circuito cinematográfico até pelo menos o período Brejnev, mostrando que ele iria muito além de uma questão sobre o cinema ser “nostálgico” ou não em relação às referências literárias e históricas. Seu argumento resume como o cinema soviético havia se relacionado, como uma via de mão-dupla, ao longo das décadas, com a herança cultural sobre a qual se estruturou.

14 O resultado, não raro, pôde derrapar, segundo Oushakine, para um kitsch cômico involuntário, cuja suposta seriedade poderia ser eclipsada pela banalidade de projeto artístico mal executado.

Adapting a classic for the screen has always involved working with the past in a particular way, “from contemporary standpoints” (to use Roshal’s phrase). And not only in the 1920s, when it was not Púchkin and Gógol who found their way on to the screen but... Pereverzev and his sociological interpretation of the classics; nor only under Stalin, when screen adaptations encompassed virtually the entire curriculum of classic texts taught in schools (as interpreted ‘by Belinsky, Chernyshevsky and Dobrolyubov’); nor only during the Thaw, when above all the socio-psychological depths of the classics were revealed, which were grist to the mill for the reformers of the 1960s in their opposition to trite stalinist schematics; and nor only during the Stagnation of the Brezhnev years, when the classics were being read as a sort of cinematic palimpsest, a compilation of allusions and socio-historical fantasies which were in a polemic with official doctrines. As regards the stalinist era specifically, the issue is not just the “distortion” of the classics to fit the Soviet historical model but also the literary provenance of the model itself. Literature has in no sense always played second fiddle to politics; frequently politics itself has been the fruit of literature. (DOBRENKO, 2008, p. 110)

Símbolos passados, presentificados em representações e rituais abrem espaço para a memória subjetiva se fazer valer, e com ela, se fazem valer também as mais variadas “fantasias” que dão liga para esses símbolos “reconhecíveis” pelo público e à disposição no momento de reorganização social. (LITOVSKAYA, 2013, p. 19) De acordo com a cientista política Olga Malinova, a representação da história oficial da Federação Russa se transformou em poucos anos, mais uma vez, de uma profunda “autocrítica” para uma “autoglorificação” em relação ao passado soviético. Nos dois casos recentes, foi o uso político pragmático que fundamentou o resgate desses símbolos contrastantes do passado.

In spite of the fact that the vectors of symbolic politics changed, the ruling elites in both periods subordinated their practices of political use of the national past to the task of legitimizing their own political course. [...] In the 2000s the choice was made for the apologetic principle of working with the collective past, which resulted in an eclectic construction that marginalizes the topic of “trauma and crime” [...] in the context of the current international conflict, the apologetic conception of the national past is securitized as a “weapon” against the alleged foreign and domestic enemies. (MALINOVA, 2018, p. 101)

O historiador Serguei Oushakine interpreta o nacionalismo decorrente algo que não seria apenas “inventado”, pois traz consigo um universo de referências passadas do qual não há como se livrar. Segundo ele, o direcionamento do resgate da herança soviética, tanto para a Rússia quanto para as demais ex-repúblicas não pretende tanto conservar valores “originais” e “eternos” da nação, mas se valer das diferenças (internas e externas), traçando limites para as diferentes identidades. Oushakine chama a atenção para a contradição com alto potencial conflituoso, pois essa “reorganização” cria uma dependência fundamental em relação ao que, de fato, está sendo negado.

O apego a um objeto de antipatia é o que os norte-americanos chamam de *coisas que amamos odiar*. [...] Esse nacionalismo pós-soviético não é apenas reacionário (isto é,

conservador), é também, claro, reativo, isto é, formado em resposta. É por isso que, em minha opinião, é improdutivo. (OUSHAKINE; KASTERINA, 2015)

O olhar panorâmico sobre a história do cinema e da televisão russa, mesmo que concentrada em dois diretores apenas, mostra que a manifestação dessa “tradição nostálgica” no campo audiovisual, não se restringiu ao período pós-soviético, pelo contrário. Tal como as vanguardas “reescreveram” os clássicos, o Realismo Socialista também “monumentalizou” biografias e feitos históricos. Assim como os filmes do Degelo “destalinizaram” a cultura militarizada em direção a uma cultura soviética mais humanista. Já o período de expansão industrial do circuito cinematográfico posterior revisou os idealismos da geração anterior. E, de forma similar, o legado soviético como um todo pôde ser questionado a partir das “memórias” que chegavam às telas cotidianamente no cinema e na televisão, trazendo finalmente um conteúdo para além da história oficial (quando o fim do regime já estava próximo). Por fim, a crise econômica do fim do século jogou por terra as expectativas democráticas e liberais alimentadas com o fim do regime soviético. No século XXI, alguns autores interpretam essa “evocação positiva do passado”, que pautou muitas produções televisivas recentes, como uma resposta ao pessimismo do período anterior, marcado pelas “perdas ostensivas no curso das reformas modernizantes” recentes. (SOUCH, 2017, p. 105)

A comunidade complexa e fragmentada do presente, em termos identitários e culturais, se reencontra na imagem do passado comum. Nesse sentido, a imagem do passado também passa a corresponder à ausência do presente. (LITOVSKAIA, 2013, p. 22-24) Essa *tradição nostálgica*, baseada na valorização do que “não somos mais”, reflete uma “identidade negativa” em relação ao sistema presente. Ao negar os elementos da dinâmica social estabelecida, a representação audiovisual precisa se ancorar necessariamente em valores anteriores. (SOUCH, 2017, p. 8-9)

Em comum, todas essas imagens audiovisuais acabam derivando de um tipo de olhar para a história, a literatura, as memórias, ou até para filmografia passada, e que busca nessas referências as respostas para o presente. Nessa dinâmica, marcada por uma espécie de “*nostalgia da nostalgia*”, o único pressuposto que sempre se confirmará será a certeza do reencontro com personagens, anseios e fantasias, baseadas em buscas similares. Decorre dessa certeza de “reencontro”, a certeza de algum grau de identificação.

Entretanto, de toda essa tradição nostálgica, não se pode falar em uma oposição entre termos, como “passado” e “presente”, pois escapa um terceiro elemento que precisa ser considerado: o da permanência sem história, isto é, o “*Esquecimento*”. Os símbolos retirados dos campos da História e da Literatura, do Realismo Socialista, do Degelo, político e militares, entre tantos outros, só foram usados e valorizados justamente ao ser descartada parte de sua potencialidade semântica, ou seja, ao serem parcialmente “esquecidos” ou se tornarem

“inexprimíveis”. Por exemplo, a identificação “nacionalista” associada à violência pessoal de um indivíduo injustiçado contra a sociedade “vil” (*samosud*), nos filmes do início deste século, seria a rememoração da exaltação da violência militar institucionalizada e “patriótica” de tantos outros momentos do cinema soviético? Os paralelos podem ser muitos e podem ser investigados... E as fraturas no uso das formas audiovisuais, tão representativas das expressões populares principalmente no século XX, são pontos privilegiados para análise formal, como gostaríamos de ter deixado sugerido a partir dos inúmeros exemplos de adaptações audiovisuais citadas acima neste capítulo. Assim, vale perguntar se, nessa dinâmica, o que alimenta a busca por um imaginário nostálgico poderia ser justamente a contínua obstrução de uma consciência histórica sobre o tempo presente?

O “estado de impasse” que se seguiu ao colapso da URSS, em grande parte levou ao fato de que a busca por formas simbólicas adequadas começou a ser cada vez mais substituída pelo uso de construções simbólicas já prontas. A incerteza da língua (e do Estado) foi superada por meio da restauração dos limites e fronteiras familiares da experiência passada. Essa reformulação da ordem simbólica soviética foi amplamente facilitada pela ausência de uma versão russa do “pacto de esquecimento” do passado soviético e pela legitimação da estética soviética em projetos nostálgicos da televisão da segunda metade da década de 1990. [...] Em outras palavras, a segunda vida de simbolismo, já em uso, foi motivada não tanto por considerações históricas e políticas [...], mas pelas necessidades estruturais e comunicativas do período. [...] A ênfase na percepção fragmentada do presente e na regressão às formas culturais do passado, tão característica da Rússia pós-soviética, têm muito em comum com o processo de afasia linguística. [...] A esterilidade semântica - por exemplo, na forma de uma busca mal sucedida por um “novo começo” - é igualmente superada por meio da exploração infinita das possibilidades formais de estruturas simbólicas prontas. (OUSHAKINE, 2009)

4. A disputa pela imagem do autor de *Dom Casmurro*

É impossível, para uma atriz, dar conta totalmente da complexidade desse olhar tão poderosamente descrito por Machado de Assis em *Dom Casmurro*. Cada um de nós teria, certamente, o seu toque oblíquo, as suas olheiras de ressaca, a sua dissimulação, o seu fluido misterioso e energético. [...] Todas nós somos Capitu. Esse olhar nos pertence. E só a nós. É um patrimônio do feminino brasileiro. [...]

Ouso falar sobre Capitu como atriz. Como se estivesse analisando um texto de dramaturgia, juntamente com um elenco, ao redor de uma mesa. [...] E como mulher de palco digo que, se eu tivesse tido na minha vida a oportunidade de tentar interpretar Capitu, partiria do ponto de vista de sua clara, profunda e inconfundível brasilidade.

Não estou circunscrevendo Capitu a nossa aldeia. Ela é universal como literatura e como perfil de mulher. Indo além do que já ousei e me arrisquei nestes parágrafos, intuo que, embora o Brasil seja nome masculino, nosso país, por nossa complexidade oblíqua, energética, misteriosa, pela nossa História contada sempre de uma forma tão dissimulada e pelo fascínio tão decantado de nossos trópicos, é, no fundo, uma nação Capitu. (MONTENEGRO, 2008)

Para parte da crítica e dos leitores, a disputa pela imagem do autor de *Dom Casmurro* passa antes pela disputa pela imagem de outra figura: Capitu, a principal personagem feminina do romance. Essa constatação é problemática em muitos sentidos. Entretanto, ao mesmo tempo que é um fato que a história da crítica não pode negar, o problema traz implicações inevitáveis para o imaginário em torno de leitores, críticos, comentadores e, por que não, dos diretores que tenham tentado adaptar a obra.

4.1.1 Glória nacional hipertrofiada

Ainda em vida, Machado de Assis (1839-1908) foi reconhecido na imprensa fluminense como o principal escritor brasileiro no final do século XIX. A “constância” do escritor como uma das referências centrais na hierarquia literária nacional não foi absoluta, mas suas variações dão indícios de um pensamento crítico que se interligou com campos além do artístico e literário. O nome do autor de *Dom Casmurro* quase nunca deixou de ser referência para os críticos, mesmo os mais discordantes entre si.

O século XX viu nascer um clássico brasileiro “(sejamos francos) no bom e mau sentido”, cuja “glória nacional quase hipertrofiada” acabou se adaptando “ao espírito do tempo” e ganhou cada vez mais vínculos de crítica social e de autor admirado por leitores do cânone ocidental. Em 1968, o crítico Antonio Candido admitiu em sua breve apresentação sobre Machado, que estava comentando apenas alguns aspectos da obra do escritor, apenas de “um certo” Machado. Candido concentrou sua atenção sobre o autor “subterrâneo (que Augusto Meyer localizou melhor do que ninguém)” e cujas facetas ainda estavam sendo reconhecidas e animando a crítica nos anos 1960. A

opção foi não explorar outros aspectos do autor, como os anedóticos ou circunstanciais, por exemplo. (CANDIDO, 2004) Como critério para esse recorte, Candido talvez tivesse em mente um comentário em que ele mesmo havia sugerido, anos antes, que a qualidade artística de um escritor, como Machado, colocaria-o em posição diferenciada em relação a outros que “parecem preocupar-se, não tanto com a sua mensagem, quanto com a possibilidade receptiva do leitor, a cujos hábitos mentais procuram ajustar a obra, sem grande exigência”.

Há duas maneiras principais de comunicação literária pelo romance: uma, caracterizada pela circunstância do escritor impor os seus padrões; outra, pela sua adequação aos padrões correntes. [...] Exemplo típico é Machado de Assis, celebrado longamente pelo que havia nele de mais epidérmico, [...] a força recôndita, que faz a sua grandeza real e singular. Balzac, Dickens, Eça de Queirós, são grandes romancistas que se enquadram no segundo dos grupos indicados. Neles se contém igualmente o folhetim de capa-e-espada, a ficção novelesca, sentimental ou humanitária, que foi alimento principal do leitor médio no século XIX e serviu para consolidar o romance enquanto gênero de primeiro plano, tornando-o hábito arraigado, como hoje o cinema ou radionovela, que o vão substituindo. (CANDIDO, 2007, p. 453)

Candido se contrapunha à leitura “epidérmica” preponderante sobre Machado, entretanto, não encerra seu ponto de vista em desfavor da hipótese de que uma análise mais extensa sobre a “enganadora neutralidade de tom” do escritor poderia resultar em uma visão ainda mais poderosa da que havia sido feita até então, sobre os “conflitos essenciais do homem consigo mesmo, com os outros homens, com as classes e os grupos”. (CANDIDO, 2004) O fato é que o Machado “subterrâneo”, valorizado por Candido, tem pouco a ver com uma literatura adequada aos “padrões correntes” do final do XIX. Apesar disso, Machado foi inicialmente valorizado justamente por essa abordagem mais “epidérmica” e restrita a elementos como estilo, erudição, humor e biografismos.

As sucessivas gerações de leitores e críticos brasileiros foram encontrando níveis diferentes em Machado de Assis, estimando-o por motivos diversos e vendo nele um grande escritor devido a qualidades por vezes contraditórias. O mais curioso é que provavelmente todas essas interpretações são justas, porque ao apanhar um ângulo não podem deixar de ao menos presentir os outros. (CANDIDO, 2004)

Seis décadas após a morte de Machado de Assis, quando o “esquema” de Candido foi publicado, estava cada vez mais claro que, independente da valorização interpretativa, as diferentes razões para reafirmar a posição ocupada pelo escritor se acumulavam. Outras seis décadas depois, vemos hoje como os percursos e entraves de diferentes leituras críticas, difundidas em diferentes campos do conhecimento, continuam representativas de uma dinâmica cultural diversa, relativamente delimitada, mas não menos complexa.

A partir de sua leitura, assim como dos contos, poesias e crônicas, os críticos literários participaram de uma espécie de tradição crítica capaz de influenciar outros campos do

conhecimento, culturais e artísticos. A imagem de Machado de Assis na cultura brasileira é um desses pontos mais ricos de conexão entre diferentes sistemas culturais significativos, tanto pelo lastro cultural que carrega quanto pela produção ficcional, que o permite transitar com mais facilidade por outros suportes de representação dramática. A despeito do acúmulo de proveitos, divergências, entraves e percalços da crítica, diferentes gerações de críticos brasileiros e estrangeiros contribuíram para a formação de uma imagem de escritor “nacional” e “universal”. Essas “leituras em competição” são um capítulo à parte, vistas aqui, a partir de um de seus principais romances, *Dom Casmurro*. Em seguida, devemos aproveitar o significado dessas interpretações na relação com outros campos da cultura, especificamente, audiovisuais.

4.1.2 “Questionamentos têm a mesma idade do romance”

Entre os romancistas brasileiros que comentaram Machado de Assis, mesmo antes de ser escrito *Dom Casmurro*, o jovem Raul Pompeia (1863-1895) parece ter intuído como o talento do escritor mais velho seria truncadamente reconhecido no futuro. Ao comentar o romance *Memórias Póstumas*, o autor de *O Ateneu* viu em *Brás Cubas* um romance brasileiro com “recados tremendos, que não sei se o carteiro vai levar ao seu destinatário. O Pompeia notou que ali havia uma coisa cabeluda.” (SCHWARZ, 2019, p. 66)

Entre os críticos mais difundidos na época, Araripe Júnior (1848-1911) foi um dos que pintaram Machado como escritor contido pelo estilo elevado, ao contrário dos autores que escreviam “folhetim de capa-e-espada”, como Dumas pai. O arrebatamento que o crítico expressa pelo estilo de Machado pode ser exemplificado nos argumentos que reservou à suposta ausência de “sensualidade” na prosa do escritor, que não passaria de “um tímido [...] nestes assuntos.”

Nós, brasileiros, de ordinário, preferimos cultivar a conversa de estilo pornográfico. Noventa por cento das frases diariamente emitidas na Rua do Ouvidor, ou são claramente bocageanas, ou sublinhadas pelo vermelhão da lubricidade. [...] Machado de Assis faz clamorosa exceção a esta regra. A mulher, para ele, constitui uma das fórmulas cabalísticas das ciências ocultas. Nas suas práticas, a companheira de Adão passa como uma sombra. [...] Machado de Assis, asceta dos livros e retraído ao gabinete, não as invadiu por nenhum destes aspectos; e, por isto, as suas heroínas não despedem de si esse *odor de femina*, que se aspira ainda nos tipos mais angélicos de Shakespeare, como, por exemplo, Desdêmona. (ARARIPE JR., 1960, p. 295)

Já o principal crítico literário da época e que questionou mais enfaticamente o talento de Machado foi Sílvio Romero (1851-1914), o qual “emitiu uma nota dissonante, não compreendendo nem querendo compreender a sua obra [de Machado], que escapava à orientação esquemática e maciçamente naturalista do seu espírito”. (CANDIDO, 2004) Machado foi pintado por Romero

como possuidor de um estilo “gago”, “tartamudo”, praticante “pacato e ponderado” de um “romantismo comedido e sóbrio, cheio de certas sombras clássicas” na juventude, mas que ele “jamais abandonou” nem na idade madura. Romero considerava que Machado de Assis estava preso às condições de sua terra e de seu tempo, segundo a perspectiva “cientificista” do final do século XIX. “Machado de Assis não sai fora da lei comum, não pode sair, e ai dele se saísse. Não teria valor. Ele é um dos nossos, um genuíno representante da sub-raça brasileira cruzada”.

Tomasse um eslavo, um russo, como Tolstoi, por exemplo, um tema brasileiro, uma história qualquer das nossas tradições e costumes, havia de tratá-la sempre como russo. Isto é fatal. Tomasse Machado de Assis um motivo, um assunto entre as lendas eslavas, havia de tratá-lo sempre como brasileiro, queremos dizer, com aquela maneira de sentir e pensar, aquela visão interna das cousas, aquele tique, aquele sestro especial, se assim nos podemos expressar, que são o modo de representação espiritual da inteligência brasileira. (ROMERO, 1903, p. 17-18)

As opiniões de Romero, um dos principais folcloristas e críticos literários do século XIX devem ser consideradas, em partes, pela grande influência sobre autores brasileiros. Entretanto, também deve ser considerado o fundo de polêmicas que ele acumulou em vida, seja pelas colocações reconhecidas como “racistas” pelas gerações seguintes, seja pelos confrontos pessoais na imprensa fluminense contra autores como Machado e José Veríssimo.

Especificamente sobre a recepção de *Dom Casmurro*, pode-se dizer que as duas mil cópias da primeira edição foram bem recebidas. A trama foi diretamente comparada ao estilo dos dois romances anteriores, porém com mais densidade. Artur Azevedo (1855-1908), por exemplo, considerou que o romance *Dom Casmurro* trouxe a “consolação” para afastar o “espírito da melancolia dominante nos tempos tristes”. Para o dramaturgo maranhense, a trama do livro poderia ser resumida conforme as interpretações explicitadas pelo narrador Bento Santiago, que passa a velhice fechado em sua residência, após ser traído pela esposa e pelo falecido amigo. Entre os méritos literários do romance, se confirmariam para Azevedo aqueles adjetivos, já correntes, e que iriam marcar as gerações de comentadores imediatamente seguintes, mais pelo aspecto enaltecido do que propriamente crítico:

O livro é menos amargo que o imortal *Brás Cubas*, mas está escrito no mesmo gênero, em pequeninos capítulos, cada um dos quais é por si só uma página literária de primeira ordem, impregnada dessa deliciosa ironia em que muitos encontram o maior atrativo dos escritos do mestre. Em volta dos quatro ou cinco personagens capitais do romance, movem-se algumas figuras desenhadas com extraordinário vigor, um tipo de parasita, por exemplo, o José Dias, é de uma originalidade absoluta, de um admirável relevo. Há no livro imagens peregrinas, frases felicíssimas de fundo conceito e de filosofia risonha, frases que impressionam, que se releem duas e três vezes, que se decoram. (apud GUIMARÃES, 2004, p. 406-408)

Hélio de Seixas Guimarães, porém, destaca dois comentaristas que destoaram da recepção “epidérmica” e laudatória que a obra teve. O poeta pernambucano Medeiros e Albuquerque (1867-1934) reconheceu o grau mais elevado do romance em relação aos anteriores, baseado no fato do narrador também ser um personagem “que chegou ao ceticismo absoluto”, que não pôde deixar de expor o quão “iludido e ridículo” ele teria sido na juventude. Medeiros e Albuquerque observa que Bento Santiago cumpre o destino de

forçosamente de ressentir-se dessa análise íntima. Qualquer pessoa contando um lance em que figurou comovidíssima, mas no qual sabe depois que representou um papel grotesco, por estar sendo nesse momento comicamente enganada, não pode mais reviver o enternecimento primitivo, logo contrabalançado pela consciência de que era nessa ocasião vítima de um engano visível. Assim, a tendência irônica do escritor, achou neste livro o lugar mais próprio para expandir-se. (apud GUIMARÃES, 2004, p. 417)

Chamou a atenção de Medeiros e Albuquerque, na resenha breve escrita no calor das primeiras leituras, o fato de Bento Santiago ser um personagem incerto, que o leitor poderia apenas induzir quem seria. Medeiros e Albuquerque resume o que seria essa estratégia retórica de justapor os argumentos espalhados pela trama, conduzindo o leitor a uma interpretação direcionada.

Estando nós postos na mesma situação desse marido, porque ele é o narrador, só atendemos bem para esse personagem, na cena em que a dissimulação dele e de Capitu não foi mais possível. A revelação terrível para Dom Casmurro é longa e maravilhosamente bem preparada. A expressão de olhos do menino, a semelhança crescente com o amigo do pai; antes disso, a frieza da sogra, mãe de Dom Casmurro, com a nora e principalmente o neto; a volta inesperada do teatro, com a surpresa de encontrar Escobar em casa e Capitu boa; aquela noite das dez libras esterlinas; a irritação excessiva da moça, quando José Dias, falando de modo bíblico, chamava o pequeno Ezequiel “o filho do homem”: tudo são indícios, semeados aqui e ali, com a naturalidade que devem ter na vida, e que, quando vem o momento do desfecho, fazem com que este nos apareça perfeitamente lógico. (apud GUIMARÃES, 2004, p. 416)

Outro crítico literário destacado por Guimarães e que registrou uma perspectiva distinta sobre *Dom Casmurro* foi José Veríssimo (1857-1916). Para o escritor paraense, não havia dúvidas que Machado de Assis era “a mais alta expressão do nosso gênio literário, a mais eminente figura da nossa literatura.” Na prosa, Machado não era apenas um “escritor vernáculo, numeroso, disserto e elegantíssimo”, mas era também capaz de expressar “uma filosofia pessoal e virtudes literárias muito particulares, que fazem dele um clássico... o único talvez da nossa literatura”. Sua argumentação pode ser vista como um contrapondo às expectativas de “sensualidade” frustrada, que outros autores buscaram sem encontrar no romance machadiano. Pelo menos não da forma como haviam imaginado. (VERÍSSIMO, 1915, p. 182-190)

Especificamente sobre *Dom Casmurro*, Veríssimo considerou que o livro inaugurou uma espécie de fase superior dentro da própria maturidade machadiana. Tal como a crítica corrente

repetiria tantas vezes nos anos seguintes, Veríssimo defendeu que o estilo elevado do escritor teria representado a crise no namoro de um “rapazinho” que “se deixa iludir pela moça que ainda menina amara, que o enfeitiçara com a sua faceirice calculada”, mas que arruinaria o casamento do homem “inteligente”, vitimado pela infidelidade conjugal dos dois amigos “dissimulados”, transformando-o em um irônico pessimista. Veríssimo também foi o primeiro crítico a observar a divisão do protagonista em três figuras distintas (jovem, adulto e velho narrador) e a atribuir índoles diversas aos três, tanto em relação aos atos quanto aos pensamentos e à moral.

Não sei se acerto, atribuindo malícia ao pobre Bento, antes que se fizesse Dom Casmurro. Não, ele era antes ingênuo, simples, candido, confiante, canhestro. [...] Sim, é de Dom Casmurro e não de Bentinho ou sequer de Bento Santiago, o poeta [sic] [romance?] que não é propriamente narrativa da autobiografia, as reflexões morais, as explicações dos atos e sentimentos. A única verdadeira e certa das qualidades que se atribuem à mocidade é a ilusão com a emoção correspondente. Decididamente Dom Casmurro, de boa ou má fé, caluniou a Bentinho, isto é, a si próprio. (apud GUIMARÃES, 2004, p. 411)

Elogiando o talento literário de Machado como prosador, Veríssimo defende ser “impossível em história de um adultério levar mais longe a arte de apenas insinuar, advertir o fato sem jamais indicá-lo”. Desse modo, o crítico também foi o primeiro a fazer uma ressalva mais enfática (apesar de inexplorada) em relação à confiabilidade do narrador. O crítico encerra sua análise com ar desconfiado, talvez abrindo espaço para interpretações diversas, inclusive da sua própria.

Capitu, a dissimulada, a pérfida, é deliciosa de afetuosidade felina, de reflexão e de inconsciência ou desplane, de animalidade inteligente e perspicácia feminina, do jeito, feitiçaria e graça, e, com isto tudo, viva, real, exata. Dom Casmurro a descreve, aliás, com amor e com ódio, o que pode torná-lo suspeito. Ele procura cuidadosamente esconder estes sentimentos, sem talvez consegui-lo de todo. Ao cabo das suas memórias sente-se-lhe uma emoção que ele se empenha em refugar. E só. A sua conclusão, que não é talvez aquela que ele confessa, seria um caso que não há escapar à malícia das mulheres e à má fé dos homens. (apud GUIMARÃES, 2004, p. 414)

Como lembra Hélio de Seixas Guimarães, “questionamentos [sobre narrador de *Dom Casmurro*] têm a mesma idade do romance.” Os contemporâneos de Machado intuíram elementos importantes sobre a obra, sugerindo que existiu tal leitura “desconfiada” desde a primeira edição do livro, mesmo que ela não tenha sido explorada em seguida. O autor de *Dom Casmurro*, por sua vez, muito discreto, não parece ter se oposto a tal leitura...

Machado de Assis deixou registrado seu entusiasmo com a recepção de *Dom Casmurro*, expressando satisfação com todos os comentários publicados a respeito de seu livro. Em 19 de março de 1900, mesmo dia da publicação do artigo de José Veríssimo, ele escreveu ao amigo agradecendo a bondade da crítica. Também no dia 19 escreveu a[o diplomata Carlos] Magalhães de Azeredo, dizendo-se satisfeito com a acolhida: “Falaram sobre ele o Artur Azevedo, ontem, e o José Veríssimo, hoje, ambos com grande simpatia, mas o Veríssimo com mais desenvolvida crítica, segundo costuma”. (apud GUIMARÃES, 2004, p. 237)

4.1.3 “Anatole France Tropical”

A Câmara dos Deputados, em sessão extraordinária, votou pelo funeral oficial, com honras civis e militares. Foi a primeira vez na história brasileira (segundo Graça Aranha) que um homem comum de letras foi sepultado como um herói. Por todo o Brasil, longos discursos (do tipo que Machado abominava) foram feitos em sua homenagem. Na França, houve uma sessão memorial na Sorbonne, presidida por Anatole France. A veneração a Machado de Assis seguiu por anos a fio. (CALDWELL, 2008, p. 219-220)

Nos anos imediatamente posteriores à morte de Machado de Assis, os comentários sobre sua obra ficaram restritos ao campo literário, conferências e páginas de jornais. De acordo com Antonio Candido, os pontos mais reiterados correspondiam ao “estilo refinado” e à “ironia fina”, que davam à prosa machadiana a agudeza e delicadeza penetrantes, capazes de representar uma “urbanidade amena” e propor alusões, eufemismos e subentendidos que jamais seriam indecorosos. Segundo Candido, Machado

lisonjeava o público mediano, inclusive os críticos, dando-lhes o sentimento de que eram inteligentes a preço módico. O seu gosto pelas sentenças morais, herdado dos franceses dos séculos clássicos e da leitura da Bíblia levava-o a compor fórmulas lapidares, que se destacavam do contexto e corriam o seu destino próprio, difundindo uma ideia fácil de sabedoria. (CANDIDO, 2004)

O jornalista gaúcho Alcides Maya (1878-1944), por exemplo, escreveu um ensaio enfatizando o aspecto do “humor” nos textos machadianos, abstraindo sua ênfase “nacional”. Segundo Maya, o caráter humorístico de Machado não poderia ser restrito à escolas e gêneros literários convencionais, já que abriam espaço para questões psicológicas e de estilo. Já o diplomata pernambucano Oliveira Lima (1867-1928) promoveu uma primeira divulgação internacional do trabalho de Machado, a quem o escritor Anatole France elogiou por considerá-lo um “intelectual brasileiro” representante do “gênio latino” que “brilha sobre o mundo”.

Quanto a Oliveira Lima, seus comentários sobre *Dom Casmurro* bem demonstram quais aspectos foram divulgados no continente europeu. O diplomata reforça se tratar de um romance juvenil, marcado por sensações e descrito “com uma leveza de toque e um toque de travessura que são arte tão consumada! O romance psicológico está aí em sua totalidade”. Mais do que um pessimista, as conjecturas do narrador de *Dom Casmurro* pareceriam “ter prazer em fazer a esperança superar o arrependimento, que é uma forma bastante bela e feliz de entender a vida”. (LIMA; ORBAN, 2018) Trata-se, claro, de uma leitura parcial, mas bastante corrente sobre o romance, talvez fácil de imaginar sendo ouvida pelo próprio velho Casmurro ao ser proferida pelos “amigos da cidade” que ainda não tivessem ido “estudar a geologia dos campos-santos”...

Nesse primeiro momento da crítica machadiana, apesar das “decisivas indicações em contrário, prevaleceu a leitura conformista” sobre o romance *Dom Casmurro*. Roberto Schwarz lembra que “o tom que iria dominar, até entre críticos notáveis pela sutileza”, como o jornalista fluminense Alfredo Pujol (1865-1930), que era a da simpatia ao “cavalheiro distinto e sentimental, admiravelmente bem-falante, um pouco desajeitado em questões práticas, [...] venerador lacrimoso da mãe, além de obcecado pela primeira namorada”. (SCHWARZ, 2006, p. 10)

Passemos agora a *Dom Casmurro*. É um livro cruel. Bento Santiago, alma cândida e boa, submissa e confiante, feita para o sacrifício e para a ternura, ama desde criança a sua deliciosa vizinha, Capitolina-Capitu, como lhe chamavam em família. Esta Capitu é uma das mais belas e fortes criações de Machado de Assis. Ela traz o engano e a perfídia nos olhos cheios de sedução e de graça. Dissimulada por índole, a insídia é nela, por assim dizer, instintiva e talvez inconsciente. Bento Santiago, que a mãe queria fosse padre, consegue escapar ao destino que lhe preparavam, forma-se em direito e casa com a companheira de infância. Capitu engana-o com o seu melhor amigo, e Bento Santiago vem a saber que não é seu o filho que presumia do casal. A traição da mulher torna-o cético e quase mau. (apud SCHWARZ, 2006, p. 10-11)

A leitura de Pujol é um exemplo da corrente crítica “cristalizou a visão convencional” sobre a vida de Machado de Assis e a “visão filosofante da sua obra, fixando com traços acentuados de mitologia a singular história do menino pobre que atingiu ‘como compensação, os pináculos da expressão literária’.” Como parte dessa corrente, se consolidava também a leitura da obra de Machado de Assis por meio de dados “biográficos”, como também faria o escritor maranhense Graça Aranha. (CANDIDO, 2004) Comentando essa fase da crítica, José Guilherme Merquior (1941-1991) também reforça a ideia de que esses primeiros anos seriam ainda uma espécie de “prólogo”, de “aquecimento” para os críticos que viriam depois. Mesmo relativamente dispersa, ressaltando aspectos como humor, ironia, pessimismo e biografismos, a crítica escrita seria marcada pelo predomínio de uma “visão anatolizante” de Machado de Assis, considerando-o um “Anatole France tropical”. (MERQUIOR, 1998, p. 34) Nesse “aquecimento” para reflexões maiores, os críticos literários estavam criando uma imagem talvez “machadiana” sobre o próprio autor de *Dom Casmurro*.

O percurso da crítica brasileira no mesmo período foi distinto. Ela não tinha diante de si um grande escritor desconhecido, mas, ao contrário, o clássico nacional anódino. Embora fosse coisa assente, a grandeza de Machado não se entroncava na vida e na literatura nacionais. A sutileza intelectual e artística, muito superior à dos compatriotas, mais o afastava do que o aproximava do país. (SCHWARZ, 2012, p. 12)

Enquanto o escritor era reconhecido pelo estilo elevado, profundidade de pensamento, articulação com o cânone ocidental e expressão de sentimentos, ainda havia uma questão que

incomodava muitos críticos, entre eles, aqueles que viviam de perto as mudanças levadas adiante pelo movimento modernista. Não por acaso, Mário de Andrade (1893-1945) será o primeiro a expressar mais enfaticamente esse incômodo nos anos seguintes.

4.1.4 “Para se cultivar Machado de Assis, há que ser metuculoso”

Quem viveu nos anos 30 sabe qual foi a atmosfera de fervor que os caracterizou no plano da cultura, sem falar de outros. O movimento de outubro não foi um começo absoluto nem uma causa primeira e mecânica, porque na história não há dessas coisas. Mas foi um eixo e um catalisador: um eixo em torno do qual girou de certo modo a cultura brasileira, catalisando elementos dispersos para dispô-los numa configuração nova. Neste sentido foi um marco histórico, daqueles que fazem sentir vivamente que houve um “antes” diferente de um “depois”. (CANDIDO, 2011, p. 181)

Relativamente estimado, o legado do Machado “anódino” havia entrado na década de 1930 sem estar “propriamente incorporado, salvo na vertente oficialista”. (SCHWARZ, 1999, p. 234) Entretanto, as perspectivas biográficas e psicológicas dos estudos machadianos ganhavam espaço, chamando a atenção para o “anormal” nos romances e contos do autor de *Dom Casmurro*, que não era “mais o ironista ameno, o elegante burilador de sentenças, da convenção acadêmica; era o criador de um mundo paradoxal, o experimentador, o desolado cronista do absurdo”. (CANDIDO, 2004)

Mário de Andrade lembra como o médico potiguar Peregrino Júnior (1898-1983), por exemplo, tentou abordar a suposta epilepsia de Machado de Assis, “triste enfermidade que fez de Machado de Assis um infeliz”. O poeta paulista questiona o primarismo do suposto método científico que, em alguns casos, estabelece a ligação direta entre análise do ritmo literário e diagnósticos cientificamente insustentáveis. A “perspectiva” de Peregrino Júnior foi uma das primeiras que levantaram a “lebre” para imagens que ficariam associadas à interpretação de *Dom Casmurro*. Apesar de também tirar pouco proveito dessa constatação, Mário reforça que, como o médico demonstrou “com fartura, [...] Machado de Assis não só tinha obsessão pelos braços femininos, como pelos olhos femininos também. Preocupação que culmina com o genial achado dos ‘olhos de ressaca’ da Capitu.” Assim, por novos caminhos, as principais imagens em torno do escritor iam se acumulando no glossário criado pela tradição crítica. (apud ANDRADE, 1972, p. 92) Talvez por contraste, as novas perspectivas polêmicas de leitura consolidavam

a noção de que era preciso ler Machado, não com olhos convencionais, não com argúcia acadêmica, mas com o senso do desproporcionado e mesmo o anormal; daquilo que parece raro em nós à luz da psicologia de superfície, e no entanto compõe as camadas profundas de que brota o comportamento de cada um. Nessa nova maneira de ler avulta sem dúvida Augusto Meyer, que, inspirado na obra de Dostoiévski e na de Pirandello, foi além da visão humorística e filosofante, mostrando que na sua obra havia muito do homem subterrâneo,

do primeiro, e do ser múltiplo, impalpável, do segundo. Ele e Lúcia Miguel-Pereira chamaram a atenção para os fenômenos de ambiguidade que pululam na sua ficção, obrigando a uma leitura mais exigente, graças à qual a normalidade e o senso das conveniências constituem apenas o disfarce de um universo mais complicado e por vezes turvo. (CANDIDO, 2004)

Os ensaios do crítico gaúcho Augusto Meyer (1902-1970) trouxeram temas “modernos” que ficariam associados diretamente à obra machadiana. De acordo com Antonio Candido, sua análise sobre o conto *O Espelho* eleva a problemática da “identidade” como uma tema machadiano, assim como a novela *O Alienista* também fixa o problema da “loucura”. O crítico gaúcho defende que “quase toda a obra de Machado de Assis é um pretexto para o improvisado de borboleteios maliciosos, digressões e parênteses felizes. [Machado] fez do seu capricho uma regra de composição”.

O homem subterrâneo fala, fala, fala, mas não sai do lugar, não troca o seu lugarzinho de espectador por nada deste mundo. É incômodo, mas é dele. [...] O verdadeiro drama da “consciência doentia” não se resume apenas nisso, começa com o fato da consciência por amor à consciência, da análise por amor à análise, - então sim, nasce o “homem subterrâneo”. (MEYER, 1975, p. 17-18)

Sobre a trama de *Dom Casmurro*, Meyer considera que o romance teve como ponto central o amor e o ciúme, porém, o tema do adultério, mesmo sendo central, nunca teria se apresentado sozinho. Um desses aspectos próximos ao tema central é a ironia, uma espécie de jogo que

se repete mecanicamente, monotonamente [...], sempre o mesmo solilóquio do homem que masca e remasca as mesmas ideias sobre os mesmos fatos por não poder sair de si mesmo [...]. As personagens dele se movem como fantasmas num ambiente irrespirável de pura análise. [...] A ironia corta pela raiz qualquer movimento de espontaneidade emotiva que procura ligar o indivíduo ao mundo dos outros. (MEYER, 1975, p. 75-76)

Porém, Meyer projetou essa “repetição quase mecânica dos motivos, a monotonia da análise irônica reduzindo sem cessar todas as manifestações de espontaneidade a um determinismo rígido de manias” para além das figuras literárias e a identifica, limitando-a, em uma leitura majoritariamente biográfica, bem própria do período.

De modo semelhante, o narrador de *Dom Casmurro* também trouxe para o primeiro plano o primeiro perfil feminino e a primeira psicologia adolescente apresentados em “ato”, ou seja, aquilo que é testemunhado pelo narrador, criando uma espécie de “super imagem” da “fascinante presença de Capitu”. No fim, porém, a leitura biografista de Meyer também faz ecoar as interpretações que caracterizaram a personagem Capitu como “pérfida”, em oposição à “meiga” Carolina, esposa de Machado. (MEYER, 1975, p. 81) Vale acrescentar que, além da análise dos textos, Meyer também foi um dos responsáveis pela publicação das correspondências e documentos pessoais do escritor.

“À luz da ironia”, escreve Meyer, reafirmando o prisma biográfico, o personagem mais interessante da obra de Machado de Assis seria ele mesmo:

um velhote meticuloso, funcionário exemplar, bom marido, tímido, muito discreto, animal de hábitos moderados, mas que também tem a sua cachaça: faz ironia. Fabrica o seu azedume estilizado como Sofia brinca de seduzir o mineiro e Capitu engana o marido, como Aires escreve as memórias e Brás Cubas deixa a vida correr - fastio, por hábito, por vício, movido pelo deslanchar dum mecanismo íntimo. [...] A velhice do espírito continua a representar a comédia por uma questão de segunda natureza, mas o homem é a sombra de si mesmo. [...] Não há nada para dar a impressão do vazio, vazio terrível da vida e da morte, como as últimas cartas [de Machado] ou o *Memorial [de Aires]*. E que revelação esse crepúsculo, momento em que as verdadeiras feições do seu espírito aparecem no fundo, ele foi sempre assim, toda a vida: um doente na penumbra, uma sombra falando, dentro da grande sombra do mundo, para ao menos ouvir o eco das suas palavras. (MEYER, 2015, p. 77)

A despeito do aspecto “biografista”, o reconhecimento da “volubilidade” e do “capricho” como “regra de composição”, tão associadas à leitura de *Memórias Póstumas* feita pelo crítico Roberto Schwarz, marcaram a evidência de um comportamento do narrador machadiano que foi descrito pela primeira vez por Meyer. Como principal mérito, o crítico gaúcho “reconheceu estilo”, entretanto, não viu “forma”, mas apenas a “impotência para narrativa realista de fôlego”. Já a “estrutura de que o mesmo comportamento faz parte, ou seja, os tipos sociais, as ideias, as normas com que interage”, a “feição social e histórica bem definida”, só seriam desenvolvidas apenas décadas mais tarde por outros críticos. (ARANTES, 1992, p. 60)

A imagem do “homem subterrâneo”, usado por Meyer para interpretar o narrador machadiano, também dá testemunho de como a crítica literária brasileira assimilava com certo grau de liberdade conceitos inspirados em outras literaturas europeias. Segundo Bruno Gomide (1972-), que estudou a circulação transnacional da literatura russa, a aproximação entre Machado e um escritor como Dostoiévski só foi possível por um caminho bem específico: “pela crueldade, pelo desespero, pelos profundos abismos: nada do ceticismo equilibrado machadiano ou da piedade cristã dostoiévskiana.” (GOMIDE, 2005)

Na mesma época, outra autora que citou a imagem de Dostoiévski como referência para comentar a obra de Machado foi a ensaísta mineira Lúcia Miguel-Pereira. Entretanto, Lúcia afirma a impossibilidade de uma comparação entre Machado e Dostoiévski, justamente por causa das características contrastantes citadas por Gomide: “o primeiro teria sido um ‘nevropata, [...] sereno, sem pressa, sem paixões, sem aqueles saltos bruscos e aquelas desigualdades que assombram em Dostoiévski’. [...] Lúcia Miguel-Pereira também divide a obra do escritor entre fundo e superfície, mas inverte os papéis: sob a superfície parada estaria o movimento”. (SILVA, 2011, p. 23)

Partindo do pressuposto biografista, que associa os dilemas pessoais do escritor ao retrato principalmente das personagens femininas nos romances da juventude, Lúcia entra nos

questionamentos a cerca de *Dom Casmurro*, “a única história de amor” escrita por Machado, se seria o romance onde Machado nada teria posto de autobiográfico?

Só o *Dom Casmurro*, o mais vivo, o mais sentido de todos, constituirá um caso à parte? Convém não esquecer de que consta ter passado outra mulher pela vida de Machado de Assis, além de Carolina [esposa do escritor]. As informações sobre o caso, muito vagas, muito imprecisas, nada dizem de certo sobre a época em que se deu; mas deve ser muito anterior à composição de *Dom Casmurro*, publicado quando o autor já contava mais de sessenta anos. (MIGUEL-PEREIRA, 1936, p. 270)

A despeito da leitura biografista, no desfecho do romance, Lúcia Miguel-Pereira observa que o narrador intervém e essa mudança de tom final abriria o interesse pela leitura “psicológica”, não do narrador, mas da personagem feminina principal. Quando Bento Santiago assume seu papel “dissecador, como que se vingando de se haver deixado dominar [...], o importante era saber se a Capitu da praia da Glória já estava dentro da de Mata Cavalos”. (MIGUEL-PEREIRA, 1936, p. 274) A ensaísta está destacando que o desfecho do romance é a culminação da construção de uma dúvida, que se apresentou por meio da construção dos personagens. O contraste não poderia ser maior entre o menino “emotivo, um tímido, dominado pelas impressões”, e Capitu, menina eternamente insatisfeita, “felina, ondulante, cheia de manhas e recursos” que “já se revelava, desde então, mulher até a ponta dos dedos”.

Quando o leitor dá acordo de si, a situação está armada. Capitu é uma linda mulher, de atrativos bem femininos, Bentinho um rapaz cheirando a seminário... Antes de nascer no espírito de Bentinho, a dúvida nasce no leitor, sem que o autor diga nada. E, aliás, ele passa o livro todo sem dizer nada. [...] Casado com uma mulher de fogo, ele próprio mais propenso à interiorização, desconfiado de si, Bentinho não podia deixar de ter ciúmes. Ciúmes doentios, dolorosos, que o fizeram quase assassino e que o levaram à misantropia. Seriam imaginários? Ou fundados? (MIGUEL-PEREIRA, 1936, p. 273)

Segundo Miguel-Pereira, a personagem Capitu é um exemplo de que “Machado de Assis foi, no fundo, um grande sensual” e que “a nota de sensualidade aparece sempre que surge uma mulher bela - e um grande ciumento”. A dúvida central do ciúme e do romance seria saber se essa grande personagem feminina “foi uma hipócrita ou uma vítima de impulsos instintivos. Em outras palavras, se pode ser responsabilizada”. (MIGUEL-PEREIRA, 1936, p. 271) Na obra machadiana como um todo, Capitu seria também a culminação de um ponto comum compartilhado com outras figuras femininas na prosa do escritor. Como sugestão da permanência e influência dessa interpretação feita por Lúcia Miguel-Pereira, décadas mais tarde, o crítico Alfredo Bosi (1936-2021) defenderia que a “leitura mais convincente” sobre essa construção ainda seria a da ensaísta, que teria sugerido, pela primeira vez, como, desde jovem, Machado foi elaborando, pela inspiração autobiográfica, “no

corde de suas personagens femininas, a justificação do cálculo, o reconhecimento de que ‘a segunda natureza é tão legítima e imperiosa quanto a primeira’.” (apud BOSI, 2007, p. 19)

Muito além de Meyer e Miguel-Pereira, a crítica machadiana também se acumulava conforme a proximidade das comemorações do centenário do escritor, em 1939. Um dos eventos que marcaram a data foi a exposição organizada pelo Instituto Nacional do Livro na Biblioteca Nacional. (EXPOSIÇÃO, 1939) A partir da crítica produzida na época, Antonio Candido observou um aspecto que considerou “negativo”, em vários críticos, que, de forma geral, tiveram uma “preocupação excessiva” de buscar na biografia de Machado de Assis informações que apoiassem suas interpretações sobre contos e romances, esclarecendo, simultaneamente, obra, vida e a personalidade do escritor. Entretanto, mesmo ressaltando esses excessos, “não há dúvida de que foi desses estudos e alguns outros, geralmente precedendo ou sucedendo de pouco as comemorações do centenário do nascimento em 1939, que começou a compor-se a nossa visão moderna” (do final dos anos 1960). (CANDIDO, 2004)

Um exemplo que une outros aspectos significativos do pensamento consolidado à época é a crítica do mineiro Mário Matos (1899-1966), que contempla alguns dos principais argumentos da crítica majoritária. Matos encontra em Bento Santiago uma “melancolia nova e plausível, já sem ânsias ou revolta, já sem desejo de decifrar ou compreender a vida no mistério cotidiano”. O personagem teria uma espécie de letargia consequente da experiência emocional reprimida e inédita, após consolidar suas convicções sobre Capitu. Matos se une ao coro de comentadores que reforçam a centralidade da personagem na trama, pois Capitu seria dotada da capacidade de exercer sua influência sobre todos. Bento não seria “um fim para ela”, mas apenas um “meio”, por isso, ela teria traído o marido, através dele e por causa dele. “Ela é o mal, que transborda, ele a inocência, que se deixa enlear, comover ou convencer”. (MATOS, 1939, p. 233)

Capitu, a mais real, a mais humana, a mais lépida das mulheres de Machado de Assis, foi uma sublimação da vida real, uma translação para o romance. De seus tipos femininos, atrativos todos, provindos de sua recalcada sensualidade de artista, é o mais sedutor e misterioso. [...] Está visto que é a seleção do mais forte, daquele que possui virtudes de líder. Este indivíduo fica sendo o centro, em torno do qual se processam os movimentos de rotação. Foi neste sentido que se disse que *Dom Casmurro* é o livro de Capitu. É também, neste sentido, que se deverá afirmar que é ela a maior criação de Machado de Assis. (MATOS, 1939, p. 237)

Nesse contexto de novas abordagens e acúmulo de reverências por ocasião do centenário do escritor, uma voz problematizou mais profundamente o “estilo elevado” de Machado, sem questionar propriamente seus méritos. A problematização feita pelo escritor Mário de Andrade, talvez mais para a crítica do que para o autor, é derivada justamente da dificuldade em contextualizar o reconhecimento do escritor no panorama geral da literatura brasileira. No papel de

leitor, o poeta paulista registrou um “elogio”, no mínimo, “ambivalente” a respeito de Machado. Mário era capaz de antecipar “com orgulho que Machado ainda ocuparia um lugar de destaque na literatura universal, mas nem por isso colocava os seus romances entre os primeiros da literatura brasileira”. (SCHWARZ, 2012, p. 13)

Pode-se dizer que Mário ecoasse uma linha interpretativa, algo próxima dos argumentos de Sílvio Romero. “A perfeição, a grandeza da arte é insuficiente para que um culto se totalize tomando todas as forças do crente. Sabes a diferença entre a caridade católica e o livre exame protestante?... A um Machado de Assis só se pode cultuar protestantemente”, resume o poeta.

Com raríssimas exceções, e já passaram por minhas preocupações várias dezenas de almas moças, só vi o culto por Machado de Assis principiar depois dos trinta anos. Não que os moços o ignorem, mas quando lhes falamos nele, fazem um silêncio constrangido e concordam muito longínquos e desamparados. As exceções existem pelo simples fato de existirem moços que aos vinte anos já têm trinta, já têm quarenta e mesmo mais meticulosas idades. Para se cultuar Machado de Assis, há que ser meticoloso. (ANDRADE, 1972, p. 90)

Mário de Andrade não nega, aliás, reforça a ideia de que Machado de Assis foi “o romancista da Cidade do Rio de Janeiro”, porém o escritor não teria “sentido” o Rio de Janeiro, dado o “sentimento” da cidade, o seu caráter e a sua psicologia, tal como já havia feito Manuel Antônio de Almeida (1830-1861) em *Sargento de Milícias*. O argumento de Mário contra esse Machado de Assis alheio aos temas sociais e que teria negado a própria “mestiçagem” serve como exemplo não só das expectativas e do critério de valor que os modernistas reconheciam na breve tradição literária brasileira, mas também demonstra quais referências marcavam o debate cultural. A rejeição de Mário descreve uma espécie de “arianização europeia” de Machado de Assis que se opunha frontalmente a um tipo de “mulatismo brasileiro”, aparentemente tão caro ao poeta paulista. Dessa oposição, Mário atribui a Machado uma postura “conservadora”, típica de alguém que

venceu as próprias origens, venceu na língua, venceu as tendências gerais da nacionalidade, venceu o mestiço. É certo que pra tantas vitórias, ele traiu bastante a sua e a nossa realidade. Foi o antimulato, no conceito que então se fazia de mulatismo. Foi intelectualmente o antiproletário, no sentido em que principalmente hoje concebemos o intelectual. Uma ausência de si mesmo, um meticoloso ocultamento de tudo quanto podia ocultar conscientemente. E na vitória contra isso tudo, Machado de Assis se fez o mais perfeito exemplo de “arianização” e de civilização da nossa gente. [...] Machado de Assis errou o golpe (ou o acertou pra si só...), preferindo a Inglaterra, que lhe fornecia melhores elementos pra se ocultar, a *pruderie*, a beatice respeitosa das tradições e dos poderes constituídos, o exercício aristocrático da hipocrisia, o *humour* de camarote. (ANDRADE, 1972, p. 104)

As ambiguidades pelas quais o poeta paulista, um tanto atônito, parece valorizar Machado, sem dar o braço a torcer ao seu próprio espírito modernista, parecem consequência do

reconhecimento de que, apesar da “arianização”, o “mulatismo” de Machado não sairia totalmente prejudicado. Seu conservadorismo não reforçaria, como outros escritores fizeram, os estereótipos da mestiçagem, muito pelo contrário. Sua prosa ainda seria capaz de tingir de “cor local” a “brancura inglesa” que adotou.

Branco, branco, ariano de uma alvura impenitente, Machado de Assis correu um perigo vasto. Mas com o seu gênio alcançou a sua mais assombrosa vitória: e, em vez de soçobrar no ridículo, na macaqueação, no tradicionalismo falso, conseguiu que essa brancura não se tornasse alvar. Antes, rico de tons e de fulgurações extraordinárias, o “arianismo” dele opõe o desmentido mais viril a quanto se disse e ainda se diz e pensa da podridão das mestiçagens. (ANDRADE, 1972, p. 104)

Agradando de comunistas a burgueses de seu tempo, era bem claro para Mário que a prova do caráter “genial” da obra de Machado de Assis estava no fato de seus romances abarcarem múltiplas e variadas interpretações. Por isso mesmo, “talvez seja preferível não o interpretar por demais”. Mário dá testemunho sobre como essas múltiplas e opostas interpretações morais poderiam ser encontradas também nas releituras de *Dom Casmurro* feitas por um mesmo conhecido.

Não me sai da ideia um ilustre representante da República me contando que relera na véspera o *Dom Casmurro* e encontrara desta vez, não o imoralista, ou melhor, o amoralista de que estava lembrado, mas um moralista castigador. E, no livro, a defesa perfeitamente moral do princípio do casamento. (ANDRADE, 1972, p. 90)

Pela lógica do argumento de Mário, esse “gênio” machadiano encontraria expressão mais forte na composição de suas personagens femininas. Sem citar diretamente Capitu, fica claro pela descrição do poeta sobre os atributos marinhos, qual seria a personagem que melhor representaria o “eterno feminino” que aparece em tantas criações dominantes machadianas. Para aqueles que criticavam Machado por parecer contido no retrato de cenas mais intensas e passionais, Mário considera que é na força desses retratos femininos que “se possa ver ainda uma boa prova da forte sensualidade nitidamente sexual do artista”.

As mulheres dominam a vida do homem, que sofre e se torna um destino nas mãos femininas. As mulheres são mais inteligentes, mais capazes de dar uma finalidade mais complexa à vida. As mulheres são francamente mais fortes que os homens. Estes são pobres animalculos sem mistério nem subtileza. [...] Não há embate, luta, conjugação de seres, forças, interesses iguais. Há o eterno feminino dominador. Vênus nasce do mar, salgadíssima, e a maré montante, que triunfalmente a transporta, inunda a terra dos homens. E é vê-los se debatendo, os coitadinhos. No fim, se afogam. (ANDRADE, 1972, p. 93)

4.1.5 “As noites do Rio se tornam cabeleiras, cabelos soltos, perfumados...”

No centenário de seu nascimento, em 1939, dezessete livros e mais de quinhentos artigos, de trezentos e cinquenta escritores, foram publicados sobre ele no Brasil. Livros e artigos continuam a ser publicados como água, com a adesão constante de novos escritores. (CALDWELL, 2008, p. 220)

Passado o centenário de nascimento, o prestígio renovado e ampliado de Machado de Assis se consolida. Novas abordagens filosóficas, cristãs ou sociológicas são propostas em relação aos romances. De acordo com Antonio Candido, a “essa altura já se percebia uma mudança” que levava a pensar na obra, não no homem”. Nos anos 1940, esses autores também passaram a se concentrar no que pode se “chamar de angústia existencial” e “procuravam esclarecer de um ângulo metafísico”. (CANDIDO, 2004)

Igualmente evitando abordagens psicologizantes e biográficas, o comunista Astrojildo Pereira (1890-1965), impactado desde a juventude, abordou a obra de Machado, sobretudo, pelos aspectos sociais, fazendo do lado da sociologia, “o que faziam os biografistas de outro, isto é, considerando a obra na medida em que descrevia a sociedade”. (CANDIDO, 2004) Astrojildo ressaltou que uma das marcas da prosa machadiana eram os enredos bem delimitados no tempo histórico. Por exemplo, diversos episódios de *Dom Casmurro* são referências históricas, inclusive de âmbito mundial, como a discussão sobre a Guerra da Crimeia (1854-56), debatida pelos meninos Bentinho e Manduca, “um a favor da Rússia, outro a favor dos aliados”. Contrariando leituras que acusavam Machado de evitar abordar a Questão Servil e Abolicionista de seu tempo, Astrojildo foi um dos primeiros críticos a enfatizar como o escritor apresenta numerosos personagens escravizados no romance *Dom Casmurro*, refletindo como essas questões eram naturalizadas em sua época. Os escravizados aparecem como “simples figurantes, sem nenhum relevo especial, mas aparecem naturalmente, como fato ordinário, aceito sem repugnância pelo consenso geral da gente que povoa o romance”. A culminância desse retrato seria personificada em Dona Glória, viúva de fazendeiro rico, “pessoa de boa índole, mas mentalidade conservadora e rotineira”. (PEREIRA, 1959, p. 28)

Entre outras referências históricas, Astrojildo cita a recorrência de temas como a “traição” conjugal. Mesmo em potencial, ela seria o equivalente a uma compensação que, mais que desdobramentos para o enredo, revelaria a “completa decomposição moral” que “minava e deteriorava a própria base sobre a qual assentava a concepção patriarcal da família”. Capitu, por exemplo, seria um

tipo de extraordinária vitalidade, soma e fusão de múltiplas personalidades, espécie de supermulher toda ela, se instinto metida na pele de urso pervertida requintada e imprevisível. [...] A sua dissimulação arrasa tudo, e o desfecho do seu caso vem a ser uma consolação bem melancólica de um mundo arrasado. (PEREIRA, 1959, p. 24)

Forçando a abordagem pelo ponto de vista social, Astrojildo não estava fora dos parâmetros da época. Augusto Meyer, por exemplo, reconheceu que do “ponto de vista histórico-sociológico”, o principal tema dos romances de Machado foi de fato a “alta sociedade carioca no Império e nos primeiros anos da República”. Segundo Meyer, “qualquer observador preocupado com a crítica social e animado de influências marxistas”, tal como Astrojildo Pereira, encontraria “pano para manga neste aspecto da sua obra”. (MEYER, 1964, p. 170)

Outra abordagem do campo da sociologia que marcou a crítica machadiana foi um ensaio do francês Roger Bastide (1898-1974), de 1942, no qual ele se contrapôs à tese, reiterada desde Romero, que Machado de Assis seria um autor pouco nacional, pois não teria sentido a “natureza do seu país”. (CANDIDO, 2004) Para Bastide, Machado foi “brasileiro” na medida que “soube, com razão, ver um perigo no gosto de seus predecessores pelas paisagens exóticas”. (BASTIDE, 2006, p. 420) Bastide compara Machado de Assis ao pintor que não retrata diretamente o céu, mas ilumina as roupas de seus personagens com as luzes, cores e nuances, da natureza que os cerca. Nos romances da fase madura, ao vestir suas personagens, “sobretudo as femininas”, Machado traz as cores e a luz do mundo exterior. Na perspectiva de críticos futuros, trata-se de reconhecer que os traços locais representados não pedem comparações, nem são vistos pelo prisma pitoresco. Eles simplesmente representam os elementos como os leitores os reconhecem existentes como o são. (CRUZ JR., 2002, p. 91)

O que caracteriza a natureza carioca, são a vegetação sensual, as voluptuosas noites quentes de verão, é sobretudo a presença do mar. Ora, esses três elementos são transpostos para se tornarem carne, sangue e vida, para integrar a arquitetura da face, para correr nas veias e bater docemente no pulso, sob a delicadeza de uma pele feminina. As laranjeiras perfumadas das chácaras, os recantos de sombra úmida sob as árvores, a vida vegetal dos trópicos, que talvez não descreva, inscrevem-se no andar dessas mulheres-vegetais, dessas mulheres-paisagens. As noites do Rio se tornam cabeleiras, cabelos soltos, perfumados, mornos, voluptuosos. (BASTIDE, 2006, p. 424)

O sociólogo francês coloca as personagens femininas, que poderiam muito bem ser Capitu, no mesmo campo de significação da “indefinível” paisagem brasileira, tal como nas árvores, possivelmente de mangues e igarapés, que submergem e voltam a “sair das águas, nas quais o olhar do observador é incapaz de decifrar e definir”.

Os olhos das heroínas de Machado de Assis, olhos verdes, olhos de ressaca, olhos de espuma com reflexos irisados, são feitos da própria cor do oceano que banha as praias do Brasil, guardando em suas vagas o encanto de Iemanjá, o apelo dos abismos, a carícia e a traição. Não se deve buscar alhures a descrição da natureza brasileira; temo-la pintada por transposição, transparente através dessas mulheres vegetais [“fruta dentro da casca”] e marítimas, que deixam no leitor um gosto de sal, de jardim adormecido ou de noite tépida. (BASTIDE, 2006, p. 424)

Em *Dom Casmurro*, os sentidos do mar não apenas dão um significado único e misterioso para os olhos de Capitu, como também complementam o sentimento inconfessável, “fluído, misterioso e enérgico”, que tragava simbólica e literalmente os personagens.

O pedaço de praia entre a Glória e o Flamengo une com sua areia unida, sua geografia oceânica e sentimental, a casa de Casmurro e a de Escobar: todos os acontecimentos do drama se situam em dois planos estreitamente misturados, [...]. A ligação é tão completa que o ciúme do herói só se precisa pouco a pouco, depois de se desviar, de hesitar entre o luar e o amigo; é o mar que se encarregará da vingança, vingança ainda ignorada, palpitando ainda nas profundezas aquáticas do inconsciente; “o mar perverso”, “o mar desencadeado”, o que só restitui os cadáveres: são os olhos oceânicos que virão buscar o afogado, arrastá-lo, levá-lo para o palácio das lembranças como se fora ao mágico palácio das sereias. [...] Todo o estilo de Machado de Assis torna-se marítimo. (BASTIDE, 2006, p. 426)

4.1.6 “Viravolta”

O interesse norte-americano no pós-Segunda Guerra também permitiu que acadêmicos estrangeiros demonstrassem uma atenção mais contínua por Machado pela primeira vez, assim como por Jorge Amado, mais fortemente. Tais interesses, entretanto, eram produto de relações que nada tinham a ver com a literatura. “Na esteira da Revolução Cubana, o português foi declarado língua estratégica para os Estados Unidos, com a suplementação de verbas e os dividendos culturais do caso”, entre eles, o interesse por escritores brasileiros e por traduções, como a do norte-americano William L. Grossman (1906-1980), que veio ao Rio de Janeiro em 1948 e traduziu *Memórias póstumas - Epitaph for a small winner*, na década seguinte. (SCHWARZ, 2012, p. 10)

Como lembra Hélio de Seixas Guimarães, desde a década de 1930, já havia registros de como Machado de Assis era considerado, na classificação norte-americana, não como representante de literatura “brasileira”, mas um *black author*. Ainda assim, havia poucas traduções e um número ainda menor de críticas. Não houve, durante muitos anos, uma crítica internacional capaz de influenciar de forma significativa as leituras por aqui, até que uma norte-americana estabeleceria as condições para a virada na crítica brasileira nas décadas seguintes.

Helen Caldwell foi a primeira crítica a ler sistematicamente as comparações entre uma obra machadiana e William Shakespeare. No caso, não se tratou de reconhecer influências ou citações pontuais, mas da incorporação dessas referências em uma forma artisticamente nova em *Dom Casmurro*. De acordo com Roberto Schwarz, a principal “viravolta” de Caldwell trazida pela publicação de *Otelo Brasileiro de Machado de Assis*, foi que o ponto de vista do narrador Bento Santiago nunca mais pôde ser assimilado de forma direta ou inocente.

Não é que ninguém tivesse desconfiado do Casmurro. Mas mesmo quem desconfiou não extraiu daí maiores consequências [...]. Como estrangeira e conhecedora de Shakespeare, ela [Caldwell] ficou incomodada com a leitura patriarcal, torcida e bárbara que Bentinho faz de *Otelo*, e tirou as suas conclusões. Machado, que era bom shakespeariano, achou que, ao fazer que Bentinho desse razão a Otelo contra Desdêmona, estava deixando uma pista impossível de não ser notada por seus compatriotas mais inteligentes. Mas ninguém reagiu. Não havia familiaridade suficiente com Shakespeare, no Brasil, para que uma dica dessas fosse um dado de interpretação decisivo. A malícia de Machado ficava sem efeito: o país não estava culturalmente maduro para ela, o que não deixa de ser interessante. (SCHWARZ, 1999, p. 227-228)

Caldwell argumenta que a partir do capítulo intitulado “Uma Ponta de Iago”, até o fim do livro, “o Otelo-Santiago toma para si também o papel de Iago, manipulando seus próprios lenços para atizar o furor de seu próprio ciúme”. Interpretar a peça shakespeariana como Bento o faz seria “distorcer a tragédia” e desejar “ver as coisas como elas não são”. (CALDWELL, 2008, p. 25) Muito além de uma leitura desconfiada ou um “paradigma do pé atrás”, (BATISTA, 2003, p. 16) a pesquisadora norte-americana demonstra que Bento Santiago “distorce, consciente e inconscientemente, pois possui uma motivação pessoal para escrever - limpar sua imagem diante da opinião pública e de sua própria consciência”, porém, “se desligarmos as irregularidades devidas a Santiago e lermos entre suas linhas”, tornaremos compreensível o que está obscuro.

Para Santiago, a ressaca nos olhos de Capitu é a projeção de seu próprio desejo sexual adolescente, que o assusta. Ele está indeciso entre o amor de sua mãe - que, devido a suas conexões divinas, é santo, espiritual e como que cristão - e o amor profano e carnal. (CALDWELL, 2008, p. 52-53)

O sugestivo quadro de confusão psicológica é complementado pela ambígua ausência da figura paterna de Bento. Se por um lado, chama atenção de Caldwell sua indiferença em relação à memória do patriarca, “uma espécie de santo em um altar, um busto que dá lustro à sua divina família”, por outro, há uma compensação simbólica que obedece a certa retórica dos mesmos discursos religiosos. No centro das referências estão, claro, Dona Glória ocupando o “altar” do pai.

Dando mais uma volta nesse parafuso de confusão sentimental, Caldwell também é uma das primeiras a explorar a ambiguidade dos sentimentos de Bento por Escobar. Caldwell reforça a sugestão de aspectos “inconfessáveis”, desde a adolescência no seminário, na reunião na véspera da morte do amigo, o “projeto em família” de uma “contradança” entre os dois casais. Tal sugestão, o narrador não deixaria de receber com “sarcasmo”, já que

“Contradança” também tem o sentido figurado de um estado de grande confusão e desordem - em política, pelo menos - de tumulto moral, ou, antes, imoral. Santiago começa a pôr a ideia da contradança em funcionamento de imediato, fixando significativamente o olhar nos olhos de Sancha e apertando levemente sua mão. No mesmo capítulo, a inveja de Santiago em relação a Escobar é afirmada abertamente, pois, ao sentir os músculos do braço de

Escobar, ele diz: “achei-os mais grossos e fortes que os meus, e tive-lhes inveja”. (CALDWELL, 2008, p. 96)

Estando as dúvidas, contradições, confusões e ambiguidades do lado do narrador não-confiável, e não mais da, antes, “pérfida” Capitu, Caldwell questiona também a própria natureza do ciúme de Bento. Mais do que fragilidade diante da competição com a figura masculina mais viril, os ciúmes também seriam uma expressão de outros sentimentos inconfessáveis.

A grande dúvida permanece - dúvida de seu próprio amor. Ele confessa suas defecções, seu interesse na irmã de Escobar, em outras mulheres, em Sancha e, finalmente, em prostitutas. É notável que sua primeira explosão de ciúme vingativo contra Capitu seja precedida de um vago interesse na irmã de Escobar, que sua segunda, e mais explosão seja precedida de olhares a Sancha após a missa; e que a maior delas, no funeral de Escobar, seja precedida por seus avanços sobre Sancha na noite anterior. Ou seja, ele projeta suas próprias defecções sobre Capitu e, do princípio ao fim, projeta sua dúvida de um ego que autorrepresenta a si mesmo com uma dúvida de Capitu. (CALDWELL, 2008, p. 124)

Além da leitura psicológica, o achado de Caldwell sobre a não-confiabilidade sistemática do narrador também trouxe à tona outros significados simbólicos. A começar pela alegoria sugerida sobre a trama do livro: espécie de representação cênica, similar a uma peça teatral ou uma ópera.

Sua vida é uma ópera na qual as palavras escritas por Deus lutariam com a música escrita por Satã. Como, exatamente, Santiago aplica essa alegoria à sua própria vida? A ópera, para ele, é aparentemente o antigo conflito do asceta cristão entre corpo e alma, no qual ele identifica a si mesmo e a sua pia mãe como libreto de Deus, e Capitu e seus pais vulgares com a música do diabo. (CALDWELL, 2008, p. 138)

Há outros elementos metafóricos que se acumulam e dão as diretrizes da trama. Desde a reconstrução da velha casa de Matacalvos, que corresponde à restituição da “alma” do narrador e à reconstituição da juventude na velhice. Caldwell também lembra o uso de outros símbolos menores, como a sugestiva imagem do rei africano Massinissa que envenenou a própria esposa, a qual “morreu não sem sarcasmo”. (CALDWELL, 2008, p. 130)

Além das consequências de sua “viravolta”, a escritora norte-americana também explora outros símbolos, como vários elementos “marinhos” (desde referências mitológicas a geográficas) ou símbolos cromáticos e ligados à natureza. Por exemplo, de acordo com Caldwell, na terminologia machadiana, “azul” e “céu azul” representam o “amor, a vida e a fidelidade amorosa” e, por isso, estariam ligados a menina Capitu, que é “o sol”, “o raio de sol e o céu azul”; a Bento e a Escobar jovens, assim como a José Dias no leito de morte, estão ligados todos aqueles espíritos em paz para quem “o céu é azul”. As referências a diferentes aves ao longo da narração também assumem um particular aspecto negativo em várias situações. Desde os “pássaros negros” que simbolizam os pensamentos negativos de Bentinho; passando pelos passarinhos engaiolados de

Pádua; até “andorinhas voando em todas as direções” durante a primeira briga de Bentinho e Capitu. Complementando esse “aviário” de imagens, a representação do projeto vingativo que vem à mente de Bento assume a forma de um “pássaro horrível e sombrio batendo suas asas no cérebro de Santiago - a própria morte, que precisa ‘vir à vida’ para existir.” (CALDWELL, 2008, p. 148)¹⁵

Em suma, a escritora norte-americana demonstra que o “problema não estava na infidelidade feminina, como queria o protagonista-narrador, mas na prerrogativa patriarcal, que tem o comando da narração e está com a palavra, que não é fiável nem neutra”. De acordo com Roberto Schwarz, a potência da descrição de Caldwell sobre esse “dispositivo formal, que desqualifica o pacto narrativo” foi também capaz de englobar os demais aspectos do romance, até então ignorado ou mal explicados pela crítica anterior:

da precedência dita normal dos maridos sobre as mulheres — o foco da polêmica de Caldwell — ao crédito devido a um narrador bem-falante, à virtude patriótica do encantamento romanesco, à respeitabilidade das elites ilustradas brasileiras. De padrão nacional de memorialismo elegante e passadista, o livro passa a experimento de ponta e obra-prima implacável [...] Aí estão, com raio de generalidade tão supranacional quanto as instituições do casamento ou da narração, os estragos causados pelo ciúme, pela prerrogativa masculina e pela autoridade inquestionada de quem detém a palavra. (SCHWARZ, 2012, p. 25)

São conclusões críticas que propõem, pela primeira vez, uma obra tão renomada no contexto nacional ser colocada ao lado “das obras-primas do Ocidente”, em pé de igualdade. A despeito do fortalecimento crítico sobre aspectos considerados pouco “nacionais”, Roberto Schwarz considera que uma segunda e difusa corrente da crítica machadiana também saiu fortalecida com a novidade trazida pelo *Otelo Brasileiro*.

No básico, a charada literária de Machado armara estava decifrada. [...] Assim, depois de encantar várias gerações, o lirismo do Casmurro começa a mostrar aspectos dúbios, para não dizer odiosos - com grande vantagem para a qualidade do romance. [...] Examinados com o recuo devido, os compassos débeis mudam de figura para se mostrarem cruciais, como pistas ou também como sintomas: raciocínios truncados, precisões que se diriam supérfluas, interpretações descabidas, fórmulas anódinas em excesso, procedimentos artísticos arbitrários, tudo adquire relevo novo, dando um depoimento inesperado sobre o narrador. (SCHWARZ, 2006, p. 11-12)

Seja em uma tendência crítica ou em outra, seriam necessários ainda alguns anos para que o narrador não confiável de *Dom Casmurro*, parcialmente dissecado por Caldwell, ainda perdesse sua “respeitabilidade”. (SCHWARZ, 2019, p. 159)

Antes disso, porém, naquela época também seria publicado um retrato panorâmico e sistemático sobre a literatura brasileira, descrita longamente por Antonio Candido e também

15 Todas essas, imagens esparsas, mas que têm em comum serem contextualizada no desmascaramento do narrador e na cristalização em imagens sistematizadas, como na minissérie comentada no capítulo nono.

importante para os rumos da crítica machadiana. Sem analisar um único romance do autor, a *Formação da Literatura Brasileira* se aproxima de Machado na medida que reafirma a posição do escritor como principal autor brasileiro de seu tempo e muito maior que qualquer de seus antecessores. Machado de Assis seria o ponto de chegada da formação literária nacional e foi o primeiro escritor brasileiro capaz de produzir uma obra de alcance mundial, fazendo convergir e tirando proveito artístico das muitas e incipientes tendências literárias de seu tempo e anteriores.

De acordo com Candido, tanto o romance rural quanto o romance urbano constituíam no século XIX a “superposição progressiva de camadas, que ia consolidando o terreno para a sondagem profunda de Machado de Assis”. O autor de *Dom Casmurro* uniu tanto a “pesquisa dos valores espirituais, num plano universal” quanto o “conhecimento do homem e da sociedade locais”. Essas duas coordenadas delimitam não um espaço “geográfico ou social, mas simplesmente humano, que os engloba e transcende”. A razão da grandeza de Machado em relação a sua própria tradição está no fato dele “assimilar, aprofundar, fecundar o legado positivo das experiências anteriores”. Essa constatação permite a Antonio Candido responder muito do incômodo de outros críticos, como Sílvio Romero, que não puderam enquadrar adequadamente Machado dentro de uma das escolas literárias correntes.

Este é o segredo da sua independência em relação aos contemporâneos europeus, do seu alheamento às modas literárias de Portugal e França. Esta, a razão de não terem muitos críticos sabido onde classificá-lo. [...] Por isso, é o escritor mais brasileiro que jamais houve, e certamente o maior. A sua aparente singularidade se esclarece, para o historiador da literatura, na medida em que se desvendam as suas filiações e, para o crítico, quando as liga ao talento peculiar com que fecundou a fórmula do romance romântico, acrescentando à apresentação realista das relações sociais urbanas uma profundidade analítica, inacessível à bonomia de Manuel Antônio, mas pressentida pelo Alencar de *Senhora e Luciola*, no qual se entronca diretamente. Assim, se Swift, Pascal, Schopenhauer, Sterne, a Bíblia ou outras fontes que sejam, podem esclarecer a sua visão do homem e a sua técnica, só a consciência da sua integração na continuidade da ficção romântica esclarece a natureza do seu romance. [...] Prezou sempre a tradição romântica brasileira e, ao continuá-la, deu o exemplo de como se faz literatura universal pelo aprofundamento das sugestões locais. (CANDIDO, 2007, p. 437)

Por exemplo, o romântico Manuel Antonio de Almeida escapou da simples representação dicotômica “rompendo a tensão romântica entre o Bem e o Mal por meio de nivelamento divertido dos atos e caracteres”, espreitando “palavras e atos, comparando-os” e deixando “ver ao leitor que, no fundo, uns valem os outros: nem bons, nem maus”, mas sem despertar um desejo pela análise. Por outro lado, a “equivalência do bem e do mal pode ser postulada em dois níveis principais.” O primeiro e mais superficial é esse, de Manuel Antonio de Almeida, “acessível à observação superficial e geralmente, em literatura, estudado por meio da ironia ou o desencantado cinismo dos que não visam o fundo dos problemas”. Já o segundo, mais profundo, é o “das camadas subjacentes

do ser — onde um Dostoiévski, ou um Machado de Assis vão pesquisar a semente das ações”, não havendo espaço para superficialidades. (CANDIDO, 2007, p. 531)

A *Formação da Literatura Brasileira* também trouxe indícios sobre o grau de difusão que determinadas leituras tiveram na época. Na medida que romancistas anteriores, como José de Alencar, inventaram e experimentaram novas trajetórias pessoais para seus personagens, eles os tornaram mais vivos e próximos do leitor, da “nossa vida profunda, na qual vai provocar o estremeamento de atos virtuais, de pensamentos sufocados, de toda uma fermentação obscura e vagamente pressentida.” Se toda e qualquer forma literária tiver essa “função insubstituível, auxiliando-nos a vislumbrar em nós mesmos, e nos outros homens, certos abismos”,

uma literatura só pode ser considerada madura quando experimenta a vertigem de tais abismos. Na brasileira, experimentou-a intensamente Machado de Assis, dando-lhe, por esta forma, razão de ser num plano supranacional [...]. [Machado] foi, sob vários aspectos, continuador genial, não figura isolada e literariamente sem genealogia no Brasil, tendo encontrado em Alencar, além da sociologia da vida urbana, sugestões psicológicas muito acentuadas no sentido da pesquisa profunda. (CANDIDO, 2007, p. 529)

Candido conclui sua *Formação* ressaltando que a “tomada de consciência” sobre a literatura nacional se deu considerando a produção crítica brasileira, o que não deixa de incluir também a produção de Machado de Assis nessa área. De acordo com Candido, no artigo “Instinto de Nacionalidade” (1873), Machado analisa seus contemporâneos e explica o “significado real do indianismo como útil presença do característico, e a necessidade de não se restringir a ele, o escritor, a fim de poder atingir a maturidade que permite ser brasileiro, independente do tempo”. (CANDIDO, 2007, p. 680)

Se Helen Caldwell forneceu a demonstração necessária para críticos literários sérios nunca mais lerem Machado de Assis aderindo sem ressalvas o ponto de vista do narrador e abriu espaço na crítica internacional para colocar o autor brasileiro ao lado dos grandes nomes da literatura ocidente; por outro lado, Antonio Candido também forneceu o pano de fundo que fundamentou a posição do autor de *Dom Casmurro* como principal escritor brasileiro, para muito além de seu estilo individual, mas entranhado na cultura nacional. Quaisquer dessas características ressaltadas pontualmente pela crítica machadiana acumulada até a década de 1950 ganhavam um novo horizonte, agora, sistematizado na descrição da ficção e da crítica machadiana. Nos anos seguintes, a reverberação desses achados se ampliaria para muito além do campo literário.

4.1.7 “O real pode ser o que parece real”

Dentro da perspectiva ainda biográfica, a organização de novos documentos paraliterários incentivou que críticos, como o cearense Raimundo Magalhães Jr. (1907-1981), tentassem comprovar que Machado não era um escritor “indiferente” ao seu tempo. Magalhães Jr. publicou vários estudos de algum interesse sobre: o autor e a obra, sua formação intelectual, o trabalho como funcionário público, entre temas paralelos que deram corpo a uma importante e ambiciosa, apesar de inconsistente, biografia em quatro volumes. (MAGALHÃES JR., 2008)

Em 1958, cinquentenário da morte de Machado, Magalhães Jr. dialogou especificamente com o campo cinematográfico, ao defender uma suposta “intuição cinematográfica” por parte do escritor. Segundo Magalhães Jr., “não houve processo estilístico em cinema que ele não tivesse usado em seus livros”, e para isso o crítico descreve a técnica narrativa de Machado como sendo a do “primeiro plano”, onde os cenários perderiam importância e o todo narrativo se concentraria nos personagens. Para exemplificar o argumento, Magalhães Jr. cita também a técnica do *flashback*, na fusão de imagens do episódio do “Delírio”, em *Memórias Póstumas*, ou ainda a cena da lápide de Nhá-loló, cuja montagem que destacaria o “close” equivaleria ao “espírito da síntese de uma narrativa cinematográfica”. O crítico cinematográfico Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1977), porém, rebate o crítico, sugerindo que Magalhães Jr. não tinha “muita familiaridade com o tema cinema”. O contra-argumento de Paulo Emílio é que as similaridades entre as duas linguagens decorrem menos de uma especificidade de Machado do que das “possibilidades narrativas” comuns aos “dois meios de expressão”. Já a posição do crítico cinematográfico sobre o tema parece ecoar o ensaio de Roger Bastide, sobre as “paisagens” machadianas. (ZAMBERLAN, 2007, p. 32-35)

Paulo Emílio diz que não consegue abstrair a aventura de Bentinho e Capitu da casa de Matacavalos, da mesma forma que não consegue abstrair o cenário da ação dos filmes de Dreyer, Ford e Hitchcock. (ZAMBERLAN, 2007, p. 34)

Além de exemplos da difusão da imagem do escritor por outros campos da cultura, mais importante é que os anos 1960 trouxeram uma revisão da tradicional leitura biografista sobre o autor, não raro, ainda exaltado como exemplo de “mulato” órfão, neto de escravo, que ascendeu socialmente até o nível de representantes da aristocracia.¹⁶ Após o trabalho do crítico francês Jean-Michel Massa (1930-2012), sobre a juventude de Machado de Assis, ficou um pouco mais difícil insistir no peso da biografia íntima do escritor para interpretar os melhores aspectos de sua obra. Como descreve Antonio Candido, havia até então a resistência, por um ponto de vista “bastante romântico”, de uma “tendência quase invencível para atribuir aos grandes escritores uma quota pesada e ostensiva de sofrimento e de drama, pois a vida normal parece incompatível com o gênio”.

16 Não que essa mesma leitura não tenha ganhado fôlego novamente em anos seguintes.

Assim como as biografias de autores como Charles Dickens, Marcel Proust e Dostoiévski, “quase fuzilado, atirado na sordidez do presídio siberiano, sacudido pela moléstia nervosa, jogando na roleta o dinheiro das despesas de casa”, a imagem da ascensão social de Machado também havia prendido a imaginação de muitos leitores de sua obra.

Mestiços de origem humilde foram alguns homens representativos no nosso império liberal. Homens que, sendo da sua cor e tendo começado pobres, acabaram recebendo títulos de nobreza e carregando pastas ministeriais. Não exageremos, portanto, o tema do gênio versus destino... (CANDIDO, 2004)

Décadas após a publicação de sua biografia sobre Machado, Jean-Michel Massa lembra que descobriu o escritor brasileiro em um contexto histórico muito específico, durante “o Brasil de Juscelino e de Brasília, um Brasil muito alegre”, com a moeda nacional valorizada, e que ainda pouco se interessava pelo escritor. Foi através de contatos com outros críticos, como Alexandre Eulálio (1932-1988), Brito Broca (1903-1961), Augusto Meyer e Eugênio Gomes (1897-1972), que Massa descobriu textos de Machado que estavam fora de circulação. (MASSA, 2005) A tese de Massa, concentrada na biografia intelectual do jovem escritor, (MASSA, 2009) contrariou a ideia difundida sobre a origem social restrita a um “meio tão humilde como pretendia Lúcia Miguel-Pereira e toda a crítica brasileira”. Mas além da revisão biográfica, as tensões e rupturas na esfera política no contexto do Golpe Militar de 1964, também trouxeram à tona um ponto de vista crítico sobre as elites brasileiras, respaldado na leitura da obra de Machado de Assis. Conforme recorda Roberto Schwarz, essa imagem do escritor teve que ser “engolida à contragosto”, inclusive por parte da intelectualidade artística do período. (SCHWARZ, 1999, p. 234-235)

Após a difusão de análises renovadoras nas últimas décadas, Machado acabou adotado como espécie de “retratista da classe dominante [que] ganhou significação para o golpe [de 64] conseguir ser explicado, ou seja, quando pareceu ter se esgotado o caráter simpático das elites ‘empenhadas’” em participarem da integração social do país como um todo. (SCHWARZ, 2019, p. 159)

O ensaio “Esquema de Machado de Assis”, apresentado por Antonio Candido em 1968, demonstra, entre outras coisas, como as novas abordagens da crítica machadiana propuseram revisões e diálogos com outros campos. Como já dito na introdução deste texto, o crítico se limitou a explorar o que considerava apenas os aspectos “subterrâneos” do escritor e deixou de lado os anedóticos e circunstanciais. Se não estivermos enganados, Candido parece partir da descrição de pares contrastantes que considerou mais importantes, e que já eram reconhecidos na obra machadiana, chegando a uma espécie de terceiro termo mais significativo para cada abordagem.

Curiosamente, este arcaísmo [do estilo machadiano] parece bruscamente moderno [...] parecem abertos sem conclusão necessária, ou permitindo uma dupla leitura, como ocorre entre os nossos contemporâneos [anos 1960]. [...] Estilo que mantém uma espécie de imparcialidade, que é a marca pessoal de Machado, fazendo parecer duplamente intensos os casos estranhos que apresenta com moderação despreocupada. [...] A partir dessa matriz formal, que se poderia chamar tom machadiano, é que podemos compreender a profundidade e a complexidade duma obra lúcida e desencantada, que esconde as suas riquezas mais profundas. Como Kafka e como Gide, ao contrário de Dostoiévski, Proust ou Faulkner, os tormentos do homem e as iniquidades do mundo aparecem nele sob um aspecto nu e sem retórica, agravados pela imparcialidade estilística referida acima. (CANDIDO, 2004)

Em segundo lugar, outro elemento característico, tanto em Machado (p. ex. *Dom Casmurro*) quanto em autores “modernos” como Marcel Proust, é a “relação entre o fato real e o fato imaginado”. Esse aspecto comum seria a demonstração da “reversibilidade” possível entre razão e loucura, dois conceitos aparentemente tão opostos, mas que seriam expostos de modo a ser “impossível demarcar as fronteiras e, portanto, defini-las de modo satisfatório”. Candido parte da argumentação de Caldwell para exemplificar “a hipótese viável, porque bem machadiana, de que na verdade Capitu não traiu o marido” e, dessa forma, chegar às ambiguidades sobre as possibilidades de conhecer os fatos, que se confundem com ambiguidades psicológicas e morais do narrador.

Dentro do universo machadiano, não importa muito que a convicção de Bento seja falsa ou verdadeira, porque a consequência é exatamente a mesma nos dois casos: imaginária ou real, ela destrói a sua casa e a sua vida. E concluímos que neste romance, como noutras situações da sua obra, o real pode ser o que parece real. (CANDIDO, 2004)

Em um sentido similar, Candido também explora o modo como Machado trata a diferença entre “Bem” e “Mal” desenvolvendo a ideia que esses conceitos atravessam as “camadas subjacentes do ser”. Em tom diverso da ingenuidade romântica de *Sargento de Milícias*, Candido cita os contos machadianos para exemplificar como o escritor antecipou conhecimentos do campo da psicologia e ressaltou “a importância fundamental do lapso” e dos comportamentos sem razão.

Este sentimento profundo da relatividade total dos atos, da impossibilidade de os conceituar adequadamente, dá lugar ao sentimento do absurdo, do ato sem origem e do juízo sem fundamento, que é a mola da obra de Kafka e, antes dela, do ato gratuito de Gide. Que já ocorria na obra de Dostoiévski e percorre discretamente a de Machado [...]. Os atos e os sentimentos estão cercados por um halo de absurdo, de gratuidade, que torna difíceis não apenas as avaliações morais, mas as interpretações psicológicas. (CANDIDO, 2004)

Se o caminho de uma ficção nada maniqueísta permite Machado retratar personagens submetidos à própria complexidade, demonstrando um “senso profundo das contradições da alma”, ele também ajuda a analisar outra grandeza do autor: “a transformação do homem em objeto do homem, que é uma das maldições ligadas à falta de liberdade verdadeira, econômica e espiritual” presente em diversos romances e contos. A argumentação de Antonio Candido se fundamenta nos

achados das últimas gerações de críticos e tem especial ressonância sobre a consolidação do autor de *Dom Casmurro* como um “retratista da classe dominante”, em uma época de turbulentas mudanças sociais e políticas. Candido não escreve isso, porém, como o domínio do homem pelo homem é um tema essencialmente político, esse seria o “senso profundo, nada documentário” da obra do Machado mais “terrível” e mais “lúcido”, que vai além dos “aforismos desencantados que fascinavam as primeiras gerações de críticos” e também das “situações psicológicas ambíguas que depois se tornaram o seu atrativo principal”.

O ganho, o lucro, o prestígio, a soberania do interesse são molas dos seus personagens, [...]. E os mais desagradáveis, os mais terríveis dos seus personagens, são homens de corte burguês impecável, perfeitamente entrosados nos horrores da sua classe. [...] O senso machadiano dos sigilos da alma se articula em muitos casos com uma compreensão igualmente profunda das estruturas sociais, que funcionam em sua obra com a mesma imanência poderosa que Roger Bastide demonstrou haver no caso da paisagem. (CANDIDO, 2004)

Também no ano de 1968, o ensaísta mineiro Silviano Santiago (1936-) faz sua primeira apresentação acerca de uma interpretação do livro *Dom Casmurro*, que seria complementada em artigos no ano seguinte, até finalmente adquirir a forma final no famoso ensaio “Retórica da Verossimilhança”, publicado nos anos 1970. (SANTIAGO, 2000) De acordo com Roberto Schwarz, Santiago deu continuidade à “virada” iniciada por Caldwell, “acrescentando elementos de caracterização social à figura do ciumento” narrador. Mais do que uma questão de não-confiabilidade, faltava a “dimensão nacional ao caso”, explorada por Santiago por meio do retrato da “hipocrisia brasileira dos bacharéis e dos seminaristas”. (SCHWARZ, 2006, p. 228)

O ensaio de Santiago serve como bom exemplo do reconhecimento de Machado como “retratista da classe dominante”. Nele, o crítico defende a necessidade de estudos específicos sobre os romances serem considerados “dentro da economia interna da obra” inteira do autor. Ao tratar do tema do ciúme em *Dom Casmurro*, não se poderia ignorar, por exemplo, que muitas de suas contradições já estariam sugeridas, no romance *Ressurreição*, como Miguel-Pereira já havia observado. Na trama da estreia de Machado, a “prova” de fidelidade da viúva Lúvia é a expressão do paradoxal raciocínio de Félix: “se ela casa, é porque traiu o marido morto e poderá ser infiel novamente; se não casa, prova sua virtude, mas fica inacessível.” Usando esse exemplo antecedente da mesma temática, Silviano reconhece que já havia uma corrente crítica anterior que se posiciona contrariamente às correntes “que veem *Dom Casmurro* como estudo de adultério feminino”.

Essa disputa chegou a tal ponto, que um machadiano incansável, Eugênio Gomes, decidiu entrar em campo e apaziguar os ânimos e os grupos rivais, escrevendo 200 páginas que levam o título infeliz de *O enigma de Capitu*. (SANTIAGO, 2000, p. 29)

Santiago propõe adentrar o tema abordando-o por “outra porta”, uma vez que qualquer das posições tomadas na querela condenação vs. absolvição de Capitu cai em grande ingenuidade crítica, uma vez que não considera que a narrativa das memórias é produzida pela “consciência pensante do narrador [...] sexagenário, advogado de profissão, ex-seminarista de formação, vacilante, que tem necessidade de reconstruir sua casa de adolescência” e sua vida no romance. “Em resumo: os críticos estavam interessados em buscar a verdade moral sobre Capitu, ou a impossibilidade de se ter a verdade sobre Capitu, quando a única verdade a ser buscada é a de *Dom Casmurro*.” (SANTIAGO, 2000, p. 30) O problema central se torna sobretudo “ético”, pois, se por um lado, todos os personagens estão afastados pelo tempo e vivem apenas na memória do protagonista-narrador, por outro, a relação deste com o leitor é almejada, próxima e direta. Assim, todos detalhes aparente menores e isolados, tais como o tema amor-casamento-adultério ou a assimilação de um adolescente na sociedade burguesa aristocratizante de fim de século, ou qualquer outro, são englobados pela perspectiva totalizante do pacto narrativo. O julgamento do leitor precisaria considerar a relação das partes com o todo, e, sobretudo, a partir da menor das aparentes fraturas do discurso. Ao mesmo tempo, essa problematização do ponto de vista “ético” sobre Bento Santiago é o que permite jogar luz sobre seu comportamento burguês-cristão, de fins do séc. XIX.

Em primeiro lugar, na lógica moral da época retratada, “amar” significa “casar”, e “casar”, por sua vez, implica em “comprar título de propriedade. Qualquer invasão estranha nesta propriedade – amante – acarreta um curto-circuito emocional que invalida os dois primeiros termos.” Mais do que isso, passar do amor ao casamento também exige uma série de “jogos sociais” da norma burguesa: ao homem, estavam reservadas às possibilidades de múltiplas experiências; à mulher, caberia sobretudo a experiência da necessidade de encobrir os demais desejos e experiências, ou seja, a “dissimulação” é o destino de qualquer sentimento legítimo. Assim, Silviano argumenta que todo o romance *Dom Casmurro* é construído de forma tal que todos seus detalhes apresentados pelo advogado, ex-seminarista de formação, apontam para a acusação de que Capitu foi “adúltera”. Por exemplo, o principal argumento para os ciúmes de Bento estão na descrição moral de Capitu justamente durante a infância, e não em alguma evidência após o casamento, fase que é resumida em menos de dois quintos do romance.

Da mesma forma como acusa, Bento Santiago se defende. A culpa sempre é dos outros. Silviano demonstra que Bento chega a negar as acusações feitas por José Dias sobre a vizinha, entretanto, já era tarde demais: mesmo negando explicitamente as palavras do agregado, implicitamente, a “verossimilhança” de suas palavras já havia se tornado julgamento autônomo em sua imaginação. A dissimulação, que era condição de sobrevivência social para os despossuídos na

sociedade escravocrata, se torna o argumento que dá verossimilhança às justificativas para o leitor sobre o curso da própria vida. Bento Santiago pode ser bom em retórica, mas é mal forense e moralista, pois seus principais argumentos de “defesa da honra” se baseiam no “verossímil” e no “provável”, e o ato de vingança concreta e inegável em relação à Capitu - o exílio e um livro de acusações -, ambos quase não têm peso no discurso de Bento Santiago. Bento “não se vingou de Capitu, apenas defendeu sua honra. Não mentiu a seus amigos, apenas lhes escondia o deslize da esposa. Talvez se sentisse até generoso.” Contrariando as teses modernistas que remontam a Romero, Santiago reforça a tese do “engajamento muito mais profundo e responsável do que se pediu arbitrariamente a Machado de Assis”. (SANTIAGO, 2000, p. 43-46)

4.1.8 “Um ponto nevrálgico por onde passa e se revela a história mundial”

Cada vez mais em diálogo com o campo social, os estudos machadianos nos anos 1970 também serviram de base para o historiador gaúcho Raymundo Faoro (1925-2003) produzir um amplo trabalho que ajudou a atribuir à imagem do autor de *Dom Casmurro* um olhar atento à descrição dos movimentos da sociedade brasileira durante a segunda metade do século XIX.

A construção do livro está representada com nitidez pelas duas figuras geométricas do título [de Faoro]: a pirâmide e o trapézio. [...] A pirâmide desenha a estrutura vertical das classes. A base larga reporta-se aos homens do trabalho braçal: os escravos, os forros, os pobres em geral, brancos ou mestiços. O vértice é constituído pela reduzida classe dos proprietários, os fazendeiros, os seus comissários e os banqueiros. [...] O trapézio desenha a estrutura horizontal dos estamentos. Superpondo-se à economia agroexportadora, servindo-a, ou dela se servindo, por via dos excedentes tributários, estadeiam-se os estratos burocráticos, os magistrados, os funcionários imperiais e provinciais, o clero, o exército. (BOSI, 2004)

Para descrição do movimento dessa sociedade na segunda metade do século XIX, Faoro também “supõe, no olhar do escritor, na sua perspectiva, uma capacidade de interpretar os comportamentos e as situações ficcionais”. O quadro social que Machado trabalha nos romances e contos não seria meramente descrição, pelo contrário, ele estaria “predeterminado pela significação que o valor lhe infunde, transformando-o em objeto cultural”. (BOSI, 2004)

Faoro mostra que se pode construir um panorama da sociedade brasileira do século passado, entre 1840 e 1890, só a partir da obra de Machado. Entretanto, deste livro, quem constrói o panorama a partir de tantos detalhes não é Machado, é Faoro. [...] Machado tinha uma intuição certíssima, mas não podia, ou não lhe interessava, estruturar estas intuições em conjuntos mais abrangentes. (GLEDSON, 2003, p. 75)

No específico de *Dom Casmurro*, fica que no topo da pirâmide social está a figura do Imperador, habitando os sonhos e a imaginação dos personagens, como o jovem Bentinho, e cuja presença traz consigo a hierarquia social da corte. Indiretamente, toda a sociedade representada se define pela distância do Imperador. Abaixo, ficam as camadas abastadas, como Dona Glória. Faoro parte dessa constatação não apenas para confirmá-la, mas para explicar a primeira passagem histórica do “domínio rural” brasileiro que se converteu em “domínio urbano, sem alteração de classe” durante o século XIX. Enquanto o enriquecimento da família Cubas, por exemplo, antecede aos tempos da colônia portuguesa, e remetia ao modelo econômico de uma elite essencialmente agrícola, com poderes, influência política e acesso à corte e ao parlamento, a viúva de Pedro de Albuquerque Santiago deixou o interior, Itaguaí, e adquiriu “bens urbanos” que lhe garantiram as futuras rendas. Dona Glória ficou na cidade não por projeto, mas por “acidente”, com a renda periódica garantida, “obtida sem canseiras e riscos”. Nascia, assim, a maior parte dos capitalistas do Segundo Reinado. Capitalistas proprietários, mas não especuladores, os quais, futuramente, estariam ligados a crises econômicas, tanto o baque das “fazendolas” quanto da queda no valor das bases da economia: a escravidão. (FAORO, 1974, p. 200-202)

O amplo retrato feito por Machado sobre a hierarquia social de sua época, na interpretação de Raymundo Faoro, contempla a chegada de novas figuras intermediárias. Se “o Rio, sempre o Rio, era o centro de todas as províncias, de Goiás ao Paraná”, compreende-se que das províncias poderiam prosperar novos personagens também ligados à economia do café, tal como o jovem Escobar. A trajetória do Andaraí ao Flamengo, argumenta Faoro, é “índice seguro” de sua ascensão econômica. Por outro lado, limitadas por relações de dependência similares também seriam as rotinas e destinos de personagens como tio Cosme ou funcionários públicos, como o Pádua, pai de Capitu, “empregado subalterno, chefe apenas por interinidade”. (FAORO, 1974, p. 308)

Em *Dom Casmurro*, a reiterada preocupação da crítica sobre o tema da “traição” é citada por Faoro como um “exemplo” de uma trajetória que dentro da descrição da elite aristocrática ornamentada e decadente, corresponde ao novo tipo social personificado na imagem do melhor amigo do narrador.

Escobar compõe o tipo da nova classe: refletido, inquisitorial, metediço — palavras para definir o calculista frio, preocupado só com o lucro e o dinheiro. A pretexto de mostrar suas habilidades intelectuais, escrutina miudamente os haveres da família de seu amigo, dos quais se aproveitará, mais tarde. [...] O calculista é, afinal, refinado dissimulador, sem nenhum escrúpulo, retribuindo a amizade calorosa com a traição e a torpeza. (FAORO, 1974, p. 302)

Hierarquia de tipos sociais, símbolos e referências políticas, relações entre estamentos na dinâmica econômica, crises e sucessão de dinâmicas sociais. Todas essas noções reiteradas por

Raymundo Faoro consolidam na imagem de Machado de Assis não apenas o status de um escritor “nacional” que mergulhou ostensivamente na tarefa de retratar sua sociedade e seu tempo. Conforme resume Roberto Schwarz, a visão do historiador também revela muito de uma perspectiva contemporânea que ganhou espaço no campo da sociologia.

Quanto ao propalado desinteresse do escritor pelas questões sociais, um dos principais explicadores do Brasil pôs um ponto final à controvérsia: [Faoro] sistematizou as observações de realidade espalhadas na obra machadiana, chamando a atenção para o seu número e a sua qualidade, e com elas documentou um livro de quinhentas páginas sobre a transição da sociedade estamental à sociedade de classes. (SCHWARZ, 2012, p. 14)

Já segundo José Guilherme Merquior, “a premissa histórico-sociológica de Faoro” parecia “forçada”. Merquior considera que o empenho de análise excessiva do historiador seria consequência de uma situação que é “mais ou menos o destino de toda e qualquer grande obra de ficção, como a obra de Dostoiévski ou a de Stendhal”. O sobre-esforço de análise de escritores fundamentais, como Machado de Assis, seria algo longe de ser inédito, afinal, “são inúmeras as ocorrências de grandes obras que não foram plenamente compreendidas na sua época”. Eis um paradoxo que marcaria a crítica machadiana: os críticos foram “descobrimo”, ao longo dos anos, novos aspectos sobre o autor que antes já havia sido considerado o principal nome das letras nacionais, mas por razões que posteriormente foram consideradas menos importantes.

A interpretação de Merquior não seguiu nem o caminho “anatolizante”, nem o “sociológico”, e muito menos o biografismo “melodramático da ascensão (social) milagrosa de Machado”. Para Merquior, prevalece a leitura pelo humor machadiano, uma espécie de “sério cômico”. A leitura de Merquior tentou “aproximar o humorismo machadiano e sua arte cômico-fantástica do espírito de carnaval humor lépido da desilusão sem derrotismo, que se compraz na lucidez sem perder o gosto pela vida”. Merquior recupera e enfatiza a “conexão schopenhauriana” de Machado como uma espécie de porta de entrada, fundamental, mas apenas isso, para a obra do escritor. Mais do que uma influência específica e direta, o diálogo machadiano com o filósofo alemão se daria pelo aspecto genérico como sua filosofia estava difundida de forma mais ampla na cultura ocidental como um todo. Machado de Assis teria se apropriado de Schopenhauer apenas como forma de expressar o próprio “niilismo”. Assim como “grande ficcionistas”, o escritor também teria se servido do pensamento do filósofo para representar literariamente uma “visão que desqualifica todas as ambições, todos os apetites, todos os impulsos, em nome de uma possível contemplação estética de tipo nirvanista e, em última análise, de tipo niilista”. (MERQUIOR, 1983)

Diante dessa perspectiva negativista, que reconhece em Machado, Merquior sugere uma contraposição em “outra tradição literária em grande parte soterrada ou intermitente, que,

tecnicamente falando, é a tradição da sátira menipeia, do gênero ora chamado cômico-fantástico, ora chamado cômico-sério, do gênero luciânico”, conforme sugerido no estudo posterior de Enylton José de Sá Rego, *O Calundu e a Panacéia*. Dentro dessa tradição, na qual estaria inserido Dostoiévski (lembrado principalmente devido à difusão recente dos estudos de Mikhail M. Bakhtin, em francês), pode ser relativizada a aparente negatividade de Machado de Assis, que passa a ser visto como um dos autores

mais singulares, mais originais e criativos de uma perspectiva que justamente baralhava gêneros, com um sentido altamente parodístico, criando situações cômicas - daí o abundante uso da ironia, daí o sistemático uso do humorismo. A ilustração clássica aparece dentro de molduras fantásticas, como a do defunto autor, que não é, como sabemos, um autor defunto. É essa moldura fantasista de Machado que lhe permite manter a famosa técnica - nas suas próprias palavras - dos “piparotes ao leitor”, ou seja, que lhe dá imediatamente a carta-patente que vai permitir seus grandes romances - sem falar nos inúmeros e esplêndidos contos, e sem precisar recorrer à crônica, onde naturalmente tais procedimentos são considerados quase de rigor. (MERQUIOR, 1998, p. 37)

Deixadas parcialmente de lado antigas interpretações que atribuíram valores antagônicos à obra de Machado (elitistas ou populares, mundiais ou nacionais, etc.), o diálogo com os novos campos do conhecimento (reflexos do espectro político-ideológico de época) *reafirmou o caráter nacional do escritor, porém, agora por meio de novas diferenças. Ou antigas, mas sob novo olhar*. As leituras em competição valorizaram o escritor seja pela representação social da matéria brasileira, seja pelos aspectos meramente formais, que poderiam aproximá-lo ou afastá-lo do cânone ocidental moderno. Dentro desse espectro amplo, Merquior não deixou de valorizar, ao seu modo, o trabalho, publicado na época, em forma de livro, do crítico Roberto Schwarz. (MERQUIOR, 1998)

Sem entrarmos em detalhes do famoso ensaio “As ideias fora do Lugar”, Schwarz mostra que nos livros da fase “romântica”, o jovem escritor teria sido limitado pelos pressupostos e objetivos adotados não apenas por ele mesmo, mas por determinantes de sua época. De acordo com o crítico, faltava ainda a um romance como *Iaiá Garcia* (1878) a representação dos movimentos da sociedade mundial de seu tempo, que poderiam ser encontrados em grandes escritores estrangeiros ou mesmo em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, lançado dois anos depois. Antes disso, era como se o escritor brasileiro estivesse limitado, por fatores objetivos, aos efeitos de um sistema que não chegava a representar concretamente.

Por decoro, Machado não trazia ao primeiro plano nem tratava nuamente o movimento das fortunas e das classes sociais. Preferia tratá-las como elemento da imaginação individual, o que anula o movimento objetivo da sociedade, mas metodiza a consideração de sua existência e eficácia no plano simbólico. (SCHWARZ, 2000a, p. 217)

Se “a despeito do propósito panorâmico e das referências históricas, faltam em *laiá Garcia* os grandes ritmos da transformação social”, em compensação, a forma como Machado de Assis compõe a trama romântica aparentemente corriqueira sobre um amor frustrado por questões sociais, casamento por conveniências e afastamentos, traziam “formas de causalidade mais complexa: a inserção social do indivíduo é um fato imaginário tanto quanto prático-material; os apetites nos dois planos podem não conferir, e prestam-se a uma combinatória surpreendente.” As análises de Schwarz reverberam na linha interpretativa que o liga ao trabalho de Lúcia Miguel-Pereira, sobre o protagonismo feminino das personagens que concorrem, em realista desvantagem, contra os ditames e mandos da sociedade escravocrata e patriarcal. As possibilidades de compor um retrato social completo são frustradas por condições históricas objetivas, uma vez que o contorno completo dessas representações só poderiam ser captadas levando em conta toda a extensão do “movimento da propriedade e das classes”. (SCHWARZ, 2000a, p. 217)

As fraturas formais do romance brasileiro, inclusive dos romances do jovem Machado de Assis, seriam mais do que meras inconsistências e fragilidades artísticas. Roberto Schwarz se vale da análise minuciosa dessas ficções “menores”, para demonstrar como elas também seriam indício das imposições e vantagens do lugar periférico da literatura brasileira, espécie de “galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas”. No velho continente, “centro” econômico irradiador do sistema artístico e mundial, a “inserção social” das camadas mais pobres nas tramas e no “imaginário social” do romance do final do século XIX assumiu conotações libertárias e era valorizado por lá, e entre os leitores daqui, “no intuito de esfumar a definição dos interesses materiais”, o que também “confortava a direita em seu desprezo pelas necessidades elementares da massa”. Entretanto, independentemente da representação literária, Roberto demonstrou que essa inserção social não deixava de acontecer, ou seja, era a realidade. Por um lado, por meio de uma “finalidade apologética”, as consequências apaziguadoras dessas satisfações simbólicas derivadas das criações literárias eram exploradas nos países europeus com sucesso pelas forças políticas conservadoras locais. Por outro lado, mesmo parecendo secundárias para o espectro político oposto, a importância crítica sobre esse novo imaginário social continuou se desenvolvendo e se consolidando cada vez mais, dando aos grandes nomes da literatura do período um caráter unânime em relação ao seu talento artístico.

Daí uma intrincada comédia de erros, central para o movimento das ideias modernas, em que acontecia ao partido da apologética fazer crítica e ao partido da crítica social fazer mitologia, e que em literatura se poderia estudar na dialética de Simbolismo e Naturalismo. Uma ambiguidade que é sensível mesmo na obra de escritores máximos, como Baudelaire, Dostoiévski e Proust, em cujo horror às causas simples a direita inegavelmente se reconhece, embora o conhecimento justamente do social que têm estes escritores faça que, ao pé deles, os escritores “sociais” pareçam sair do jardim da infância. (SCHWARZ, 2000a, p. 217-218)

De volta ao romance “periférico”, os grandes escritores dos sistemas literários à margem, como Machado, tinham a vantagem de transformar essas “satisfações simbólicas” derivadas do contato ficcional entre diferentes classes sociais, tão caras aos europeus, em algo simplório e até digno de riso nas ex-colônias. Por exemplo, a sobreposição contraditória entre o humor e o ceticismo nos escritos de Machado haviam sido ponto de incômoda polêmica para muitos críticos, desde Araripe Júnior e Sílvio Romero, passando pelo destaque feito por Alcides Maya e chegando finalmente nos comentários algo receosos de Augusto Meyer, Mário de Andrade, Eugênio Gomes, Merquior e os demais que alinharam Machado de Assis às tradições “estrangeiras”, como a sátira menipeia. O humor paradoxal de Machado era apenas um exemplo, mas Schwarz apontou que foi justamente seu caráter paradoxal que expressou a dificuldade dos críticos de compreendê-lo em conjunto com os demais aspectos estilísticos, tal como o pessimismo, ceticismo, niilismo etc. Outro exemplo dessa dificuldade de compreensão sobre o todo da obra foi o ensaio “Esquema de Machado de Assis”, no qual Antonio Candido admite ter deixado de lado a abordagem sobre o caráter “anedótico” ou “circunstancial” do escritor.

Outros exemplos poderiam ser encontrados no caráter de insanidade, manias, ideias fixas, e ambiguidades características de tantos personagens, como em *O Alienista*, o compositor Pestana de *Um homem célebre*, Rubião em *Quincas Borba*, Flora em *Esaú e Jacó*, ou mesmos nos protagonistas-narradores Brás Cubas e Bento Santiago, cada qual, um doido à sua maneira. De acordo com Schwarz, a consequência da ex-empresa colonial, que era o Brasil, ainda assentada sobre o sistema escravocrata dentro do sistema capitalista moderno e repleto de ideias “libertárias”, era um completo curto-circuito de valores sociais e políticos. O ridículo e o ceticismo seriam a única e a mesma expressão, afinal

o fundamento deste ceticismo não está seguramente na exploração refletida dos limites do pensamento liberal. Está, se podemos dizer assim, no ponto de partida intuitivo, que nos dispensava do esforço. [...] Abalava-se na base a sua intenção universal. Assim, o que na Europa seria verdadeira façanha da crítica, entre nós podia ser a singela descrença de qualquer pachola, para quem utilitarismo, egoísmo, formalismo e o que for, são uma roupa entre outras, muito da época mas desnecessariamente apertada. (SCHWARZ, 2000a, p. 26)

Segundo Schwarz, as “ideias”, formuladas distante da ex-colônia e que atuavam por aqui como norma já chegavam e se difundiam carregadas de descrédito. O resultado dessa condição era o papel do “arbitrio” pessoal como referência reguladora das relações na sociedade brasileira. Desse modo, o crítico demonstra e explica o significado maior da falta de verossimilhança nos destinos das personagens elaboradas sob os pressupostos realistas sérios, tal como alguns protagonistas de

José de Alencar (1829-1877) ou como Estela, que sela seu destino como uma irreal assalariada e conformada professora, em *Iaiá Garcia*. O alcance mundial dessa reflexão sobre os destinos dos personagens, tão pequenos e esteticamente falhos, poderia surpreender e assombrar, segundo Schwarz, de forma inversamente proporcional à aparente pequenez de seus retratos. A análise dos romances da primeira fase machadiana mostrou que o ponto de vista do romance periférico trouxe novidades e consequências para a “história da cultura: uma gravitação complexa, em que volta e meia se repete uma constelação na qual a ideologia hegemônica do Ocidente faz figura derrisória, de mania entre manias. O que é um modo, também, de indicar o alcance mundial que têm e podem ter as nossas esquisitices nacionais.” (SCHWARZ, 2000a, p. 27)

Não se trata de um alinhamento teórico com críticos estrangeiros, até porque desconheço haver registros na década de 1970 de uma exposição crítica similar tão sistematizada nos termos de Schwarz. Entretanto, o crítico reconhece que o caso brasileiro de Machado de Assis estava longe de ser único entre as literaturas periféricas do mundo, muito pelo contrário, seria

algo de comparável, talvez, ao que se passava na literatura russa. Diante desta, ainda os maiores romances do realismo francês fazem impressão de ingênuos. Por que razão? Justamente, é que a despeito de sua intenção universal, a psicologia do egoísmo racional, assim como a moral formalista, faziam no Império Russo efeito de uma ideologia “estrangeira”, e portanto localizada e relativa. De dentro de seu atraso histórico, o país impunha ao romance burguês um quadro mais complexo. [...] Estes homens esclarecidos mostram-se alternadamente lunáticos, ladrões, oportunistas, cruelíssimos, vaidosos, parasitas etc. O sistema de ambiguidades assim ligadas ao uso local do ideário burguês - uma das chaves do romance russo - pode ser comparado àquele que descrevemos para o Brasil. São evidentes as razões sociais da semelhança. Também na Rússia a modernização se perdia na imensidão do território e da inércia social, entrava em choque com a instituição servil e com seus restos —, choque experimentado como inferioridade e vergonha nacional por muitos, sem prejuízo de dar a outros um critério o desvario do progressismo e do individualismo que para medir Ocidente impunha e impõe ao mundo. Na exacerbação deste confronto, em que o progresso é uma desgraça e o atraso uma vergonha, está uma das raízes profundas da literatura russa. Sem forçar em demasia uma comparação desigual, há em Machado [...] um veio semelhante, algo de Gógol, Dostoiévski, Gontcharov, Tchecov, e de outros talvez, que não conheço. Em suma, a própria desqualificação do pensamento entre nós, que tão amargamente sentíamos [...] era uma ponta, um ponto nevrálgico por onde passa e se revela a história mundial. (SCHWARZ, 2000a, p. 28-29)

4.1.9 “Realismo enganoso”

A partir da reflexão em relação a uma estrutura estética que jogou luz sobre outros campos do conhecimento, a envergadura de alcance do trabalho de Roberto Schwarz não se restringiu aos estudos machadianos nos anos 1970. Os campos da história, da sociologia, da psicologia e até mesmo filosofia encontraram na obra machadiana representações artísticas que serviram de modelo para aplicação da teoria já desenvolvida nessas outras áreas.

Dentro do campo literário, um dos escritores diretamente influenciados pelo trabalho de Schwarz foi o crítico inglês John Gledson (1945 -), que estudou sistematicamente o elo com a História na obra madura de Machado e, em particular, em *Dom Casmurro*.

O que importa [...] é que a situação de agregada/agregado não é um traço fortuito do sistema social, e sim um aspecto expressivo de seu verdadeiro caráter, tal como foi modelado pela escravidão. [...] Mesmo nos romances posteriores, como *Dom Casmurro*, em que a cidade surge como um ser mais complexo, e se multiplicam as profissões a abrir caminho para que uma classe intermediária adquira alguma independência de fato (as duas classes de personagens mais comuns a aparecer nos romances são os funcionários públicos e os homens de negócios), persistem as estruturas básicas, atenuadas ou disfarçadas, mas ainda poderosas. (GLEDSON, 2005, p. 11)

Em primeiro lugar, Gledson se dissocia da linha de críticos que elogiam Machado de Assis como um “experimentador” da forma narrativa à la Laurence Sterne, supostamente precursora da ficção moderna. Embora admire “a ousadia e a habilidade técnica de Machado como narrador”, Gledson argumenta que seria “um erro tratá-las como fins em si”. Segundo seu ponto de vista, “essa experimentação é melhor compreendida como resultado de seus objetivos realistas; é um veículo para eles, e não algo com um propósito e ímpeto próprios”. (GLEDSON, 2003, p. 23) Gledson também diverge de uma abordagem limitada e direcionada, como a de Astrojildo Pereira, sobre o “realismo” de Machado de Assis, historicamente localizado. Gledson se fundamenta em grande volume de dados feitos a partir de leituras da época, que vão além dos romances e englobam contos e crônicas, e fornecem ao crítico elementos do campo discursivo do qual fazem parte as obras analisadas. O crítico fundamenta, por exemplo, a escolha do adjetivo “enganoso” para caracterizar o “realismo” de Machado.

O fato de todos [narradores de Machado] serem, em graus diversos, convincentes e simpáticos como personagens é parte essencial desse distanciamento - foram intencionalmente concebidos para agradar o leitor, aliciá-lo no sentido de aceitar o ponto de vista do narrador. Em grande medida o fazem não simplesmente com argumentos sutis ou apresentando os fatos de modo convincente: a arma fundamental de que dispõem é o preconceito social. [...] Machado foi capaz de iludir o leitor por ter sido capaz de lisonjear seus preconceitos. Segue-se que - dentro de certos limites, é claro quanto mais nos afastamos da sociedade em que ele viveu, e para a qual escreveu, tanto mais chances temos de nos afastar desses preconceitos e de compreender o que ele pretendia o que nos leva à conclusão, saudavelmente modesta, de que o que nos permite enxergar a verdade é menos nosso talento do que a boa sorte. (GLEDSON, 2005, p. 9)

Se o distanciamento histórico acentuou a intuição sobre as contradições dos antes “estimando” narradores machadianos, a recuperação do contexto histórico se fez necessária, portanto, para fundamentar o conteúdo trazido por esse narrador sem credibilidade. Tais ponderações servem como base de onde Gledson partiu sua análise sobre *Dom Casmurro*.

Concordando com Silviano Santiago, o crítico reforça que a única verdade possível a ser buscada em *Dom Casmurro* é a do protagonista. Mas, ao restringir a temática do livro ao “estudo do ciúme”, a crítica deveria considerar tanto as condições que produziram esse sentimento quanto as que “fizeram com que o casamento se realizasse”.

A fim de se casar com Bento, Capitu precisa manipulá-lo e dominá-lo, procedimento que, invertendo os papéis tradicionais do homem e da mulher, provoca ciúme e ressentimento. Do ponto de vista psicológico, Bentinho é apenas um menino mimado, habituado a que lhe façam as vontades, e possui a incapacidade da criança mimada para compreender que os outros têm uma existência independente da sua, de modo que quando eles afirmam sua independência, como é natural na ordem das coisas, essa afirmação lhe parece uma traição. [...] Capitu não é uma agregada, e sim a filha de um funcionário público que tem sua própria casa; todavia, a relação básica entre as duas famílias, até certo ponto disfarçada pela intimidade das crianças, é de favores prestados, recebidos e esperados. [...] Disse anteriormente que o casamento entre o futuro senhor e a agregada quase nunca se realiza; *Dom Casmurro* é uma exceção que comprova a regra, pois o casamento se transforma num desastre devido às mesmas forças que, em outros casos, evitariam que a união se consumasse. (GLEDSON, 2005, p. 12)

Desse conflito (ou submissão) de classe, Gledson argumenta que Machado extrai, para a trama, alegorias histórico-políticas que requerem do leitor uma visão mais atenta sobre o “paralelismo entre o âmbito privado do romance (cuja ação é limitada a duas ou três famílias) e a história pública do Segundo Reinado”. O achado de Gledson é que a grandeza do romance estaria na constatação dessa função alegórica não afetar a “intenção realista básica” da ficção, nem sua mensagem histórica e política. (GLEDSON, 2005, p. 13)

Independentemente da assertividade do argumento de Gledson sobre a centralidade da “homeopatia” como alegoria básica do romance, seus pressupostos para essa conclusão foram, entretanto, os mais interessantes e influentes para a crítica. Parte da situação paradoxal da trama de *Dom Casmurro* decorre dela se passar nas lembranças de Bento Santiago, onde ele seria tanto “vítima” quanto “ditador”. O narrador-personagem “atribui significados ocultos a coisas perfeitamente compreensíveis, como as façanhas aritméticas de Escobar ou os silêncios de Capitu”, ou então, compara o andar cômico e deliberado de José Dias a um perfeito silogismo: “a premissa antes da consequência, a consequência antes da conclusão”. Assim, nesse acúmulo de imagens ressaltadas pela retórica do narrador, a alegoria da “homeopatia” parece ser mais uma entre tantas outras imagens que ajudam a caracterizar a visão de mundo expressa pelo narrador.

Um dos momentos mais reveladores, sob este aspecto, é o comentário de Bento sobre o retrato de seus pais [...]: São como fotografias instantâneas da felicidade. Bento é um realista ingênuo que toma pela verdade o que é simples convenção. E não só: seus pruridos sexuais dão-lhe um interesse malsão por certos tipos de fato que fazem a delícia de romancistas que ele certamente desaprovava. Queixa-se da degenerescência moral da arte “moderna”, implícita no fato de que o lenço de Otelo não é suficientemente grande; agora os lençóis devem estar no palco. [...] Pergunta a si mesmo em que dia foi concebido

Ezequiel. Gostaria, talvez, de uma fotografia desse acontecimento [...]. À medida que o romance avança, torna-se mais completa a prisão de Bento em metáforas. [...] Num dado ponto, compara-se a uma exposição retrospectiva que suas mulheres abandonam, ora por estar cansadas daquilo, ora porque a luz é fraca. [...]: é simplesmente uma metáfora do cansaço que têm dele e do seu próprio envelhecimento. (GLEDSON, 2005, p. 181)

Segundo Gledson, porém, a interpretação individual de uma obra de Machado cumpriria apenas metade da análise. Em uma leitura algo complementar a de Raymundo Faoro, o famoso “esquema” de Gledson sobre as datas históricas do Brasil independente tem uma posição fundamental. Não vamos resumir aqui o quadro de datas às quais se ligam cada um dos enredos dos romances da maturidade, mas vale lembrar que, aos pares, Gledson descreve que os “romances” da fase madura do escritor são ambientados em três momentos históricos distintos. Por sua vez, o enredo de *Dom Casmurro* estaria associado ao

período de crise que mais fascinava Machado, qual seja o do final da década de 1860 e início da de 1870, quando pela primeira vez se percebeu que ia acabar a escravidão, com uma nova classe comercial, ligada ao capital internacional, representando uma ameaça para o poder da tradicional classe dominante ou, pelo menos, para a sua confiança. (GLEDSON, 2003, p. 26)

Lei do Ventre Livre, Fim da guerra do Paraguai, imposição de um Gabinete Conservador à uma Câmara Liberal, criação do Partido Republicano etc. Assim como Raymundo Faoro identificou uma primeira crise econômica com profundas consequências sociais a partir dos enredos de alguns romances, Gledson foi além e sugeriu também: um projeto intencional e sistematizado (ou pelo menos uma “intuição profunda”), por parte de Machado de Assis, que representou esses vários eventos fundamentais para vida da nação e que foram vivenciados na passagem dos anos 1860 e 1870, com profundas consequências para as décadas seguintes.

Os dois romances que focalizam 1871 nos apresentam ambos os lados de uma mesma moeda: uma tentativa de transformação que atinge a loucura, e um profundo e obsessivo conservadorismo mental (o de Bento), que no entanto pode, tranquilamente até, parecer normal e objetivo. Um fracasso disfarçado em sucesso, nos dois casos. As causas e os resultados deste fracasso estão presentes em todos os romances da maturidade de Machado, constituindo sua lição de História do Brasil. Um rígido sistema de classes, baseado na escravidão, que produz uma classe dominante incestuosa, incapaz de renovação procedente dos escalões inferiores (ver, especialmente, *Brás Cubas*, *Casa Velha*, *Dom Casmurro*) e um capitalismo superficial, explorador, com raízes no exterior, incapaz de beneficiar a nação em conjunto, em parte porque esse “conjunto” é uma ficção [...]: esses são dois dos aspectos menos encorajadores e, claro, interdependentes da visão que Machado tinha da História do Brasil. Enfocar 1871 é enfocar a repetida ilusão de que podem facilmente ser modificados. (GLEDSON, 2003, p. 31)

Em suma, o historiador paulista Nicolau Sevcenko (1952-2014) reconheceu o mérito do termo “realismo enganoso”, usado por Gledson, para se referir a esse conjunto de características da prosa de Machado e, ao mesmo tempo, se afastar das leituras que o consideraram um escritor

antecipador do modernismo literário. Sevcenko alinha Gledson na mesma tradição do pensamento crítico que descreve como grandes escritores nacionais, tais como os russos na sociedade tsarista, reconheceram a “artificialidade da aplicação do modelo ficcional dominante às condições singulares e historicamente diversas do meio brasileiro [...] buscando seus lapsos, seus atos falhos, suas hesitações, suas referências cifradas e seu substrato histórico”. (GLEDSON, 2003, p. 15)

4.1.10 “Poesia envenenada”

Dentre outras leituras influentes sobre Machado nos anos seguintes, algumas reconheceram o valor daquilo que denominaram a “atenta inspeção [...] feita pela ótica da sociologia do texto literário”, porém, consideraram seu horizonte limitada aos “macrossistemas ideológicos”, como “o paternalismo, ou regime de favor, que alegoriza o atraso em relação à Europa; e o liberalismo, ou regime da autodeterminação individual, que remete à modernidade.” O crítico Alfredo Bosi representa um dos principais argumentos que questionaram essa abordagem “materialista”.

O pressuposto é conhecido: os tipos sociais existem, absolutamente, fora e dentro do texto. São peças-chave no processo de reprodução do sistema social. Se o autor transpôs para o plano do simbólico alguns esquemas de conduta que se encontram previamente na sociedade (sinônimo, aqui, de “realidade”), por que não conceber toda a esfera da obra ficcional como uma vasta rede tipológica? A teoria do reflexo não pede outra coisa à literatura: o externo que vira interno é considerado por Lukács a pedra de toque do pensamento materialista. Acontece que, no romance de Machado de Assis, só aquele primeiro degrau, posto que longo e largo, se ajusta como a mão à luva a essa redução. (BOSI, 2007, p. 16)

Segundo Bosi, esse “primeiro degrau” seria a parentela e os dependentes que circundam os protagonistas machadianos, homens e mulheres “encontradiços” da época, mas que possuem “avatares literários na comédia e na sátira”. Esses personagens seriam indivíduos que se agarravam “como podiam, com unhas e dentes, à própria sobrevivência social”. Bosi parece considerar que a representação social corresponderia muito mais às circunstâncias de sua época, por meio das quais Machado de Assis expressou artisticamente um conteúdo além de um recorte ideológico específico.

A originalidade de Machado está, em ver, por dentro o que o naturalismo veria de fora. Os seus tipos são e não são parecidos com os dos seus contemporâneos [...]. Vejo nessa diferença as potencialidades dos discursos ficcionais que, mesmo se colocados sob o signo do realismo histórico, não se deixam enrijecer em categorias. O cínico e o hipócrita, figuras recorrentes nas estruturas sociais assimétricas, acabam merecendo, quando avaliados por dentro, ao menos a complacência de um olhar ambivalente. (BOSI, 2007, p. 18)

A riqueza e a complexidade dos personagens machadianos seriam grandes demais para caber em leituras esquemáticas. Por exemplo, a excepcionalidade das personagens femininas de Machado

de Assis “atraem para o texto machadiano as metáforas inequívocas de *eros* e as reações igualmente poderosas de despeito e cólera que sobrevêm ao desejo contrariado”. O grande feito de Machado na criação dessas personagens seria a estatura artística de cada representação, alinhada tanto à tradição mundial, quanto derivada das “ousadias” de seus antecessores brasileiros. Nem raposas, nem leões na selva que caracteriza a vida social: tais personagens seriam “camaleões” adaptadas à hostilidade de “corpo e alma, com os seus respectivos projetos de vida”. Especificamente Capitu, uma personalidade de seu tempo e lugar, não traria nenhuma excepcionalidade moderna, fora de seu tempo, a não ser o desejo e o empenho pela “plena inserção na sociedade conservadora [...] em que o capital se vale comodamente do trabalho escravo, e que, pelo ângulo das relações de dependência, poderá qualificar-se de paternalista.”

Não vejo, rigorosamente, exemplos de modernidade nem de avanço histórico nessa fusão de instinto e sagacidade, pois os fins colimados, os valores que norteiam as suas expressões ou silêncios, são, como se depreende do vetor narrativo, a sobrevivência e, mais ainda, a ascensão dentro das expectativas do mesmo sistema onde interagem todos, conquistadores e conquistáveis, os que ainda não chegaram à sua meta e os que já estão instalados. (BOSI, 2007, p. 21-23)

Dentro da perspectiva que considera Capitu como uma grande personagem, habilidosa e adaptável dentro do quadro limitado de suas relações sociais, Bosi parece abrir um campo de interpretação, não absoluto, que ao menos relativiza o significado potencial do destino da personagem.

Capitu, inculpada por Bentinho, e percebendo que a convicção deste era inabalável, nega e pede a separação, que se fará sem escândalo nem prejuízo econômico algum para ela. Capitu viverá na Suíça até o seu último dia e criará o filho como uma rica dama sul-americana, dando-lhe educação refinada a ponto de torná-lo um arqueólogo orientalista. [...] Para os mores de uma sociedade machista e patriarcal, temos que admitir que o arreglo final valeu à acusada um atestado público de respeitabilidade com todos os benefícios decorrentes. Receio apenas que essa leitura pareça demasiado economicista, coisa que o autor destas linhas professa não ser, bastando-lhe um realismo aberto que não decreta *a priori* a exclusão de qualquer aspecto do real. (BOSI, 2007, p. 26)

Como os personagens de grande envergadura mundial, Capitu seria única, sem adjetivo equivalente para explicá-la, “singular em estado puro — Capitu era Capitu”, tal como Bento Santiago se lembra dela na infância. Dessa forma, Alfredo Bosi a identifica com uma espécie de “universal feminino” tão forte que se recusa à classificação. Ele se vale da observação de Antonio Candido, de que na relação entre real e imaginação, na ficção machadiana, somente se torna real aquilo que parece ser real. O argumento de Bosi parece ser que, tal como Capitu, a criação literária chamada “Bento Santiago” também não caberia em uma definição com mero viés dicotômico ou em

um horizonte ideológico limitado. Essa criação seria também criadora, ao ser atribuída a ela o talento de dar aos seus escritos a poesia elevada que assume as memórias do velho bacharel.

O texto de *Dom Casmurro* mostra copiosamente que o narrador Bento Santiago não se poupa a si mesmo aos olhos do leitor, confessando-se inteiro nas suas fraquezas e tentações, com suas quedas pifiamente racionalizadas, seus medos e superstições, suas covardias e promessas descumpridas, seus ímpetos perversos, quando não criminosos, sua autoindulgência em matéria de encontros clandestinos, [...]. As lembranças de Bento conservam o tom de malogro e esvaziamento que não esconde a *fragilidade existencial* [grifo nosso] do memorialista: “falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo”. (BOSI, 2007, p. 37)

Bosi se coloca em um espectro diverso da “vertente da crítica machadiana [que] formulou uma hipótese controversa, mas crucial”, a de que haveria nos romances em primeira pessoa “uma dissociação da perspectiva em duas dimensões: de um lado, o foco narrativo explícito; de outro, a consciência autoral”. Bosi considera essa hipótese “engenhosa”, mas se a tese fosse acatada, correria o risco de desvelar uma tendência de pré-interpretar os textos. Por isso, o crítico questiona a difícil tarefa que seria tirar todas as consequências da hipótese sobre uma divergência ética sistemática entre o escritor Machado de Assis e seus narradores. De forma semelhante, as tensões e os sentimentos expressos perderiam muito de sua duplicidade e de seu potencial de significação caso fossem limitados dentro de uma prosa maliciosamente engendrada, a qual “só o autor e alguns leitores mais avisados conhecem a verdade verdadeira e historicamente irrefutável”. Levando o argumento sobre realismo algo enganoso de Machado ao extremo, Bosi sintetiza que “bastaria pensar o inverso do que está dito para conhecer o certo”. (BOSI, 2007, p. 38-39) No caso de *Dom Casmurro*, o crítico parece afirmar que o tom da prosa de Bento Santiago, sincero ou não, real ou fantasioso, também é um elemento da realidade que não pode ser furtado pela interpretação crítica. Caso a dimensão vingativa, ciumenta, cínica, “cavilosa”, elitista e patriarcal de Bento Santiago se sobrepusesse ao caráter “vacilante, vulnerável, temeroso”, “tímido” e “apaixonado” de Bentinho, o personagem machadiano perderia demais de sua expressão artística.

O tom rege a melodia interior do texto ficcional. Apreendê-lo pode ser um bom começo, se a visada é compreensiva no sentido que lhe dá o círculo hermenêutico. Em *Dom Casmurro*, o tom é de melancolia, que tem muito a ver com o *eros* frustrado como a entenderam os moralistas medievais e barrocos atando a sensualidade à tristeza. Bento julga-se traído e, como tal, não pode contar sem travo de amargura a história da sua paixão de adolescência e juventude. (BOSI, 2007, p. 41-42)

Por outro lado, no polo oposto da “polêmica” se enquadrava a segunda parte do trabalho de Roberto Schwarz, que havia lançado recentemente sua análise sobre o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Schwarz argumenta que a questão da “dissociação” entre narradores e autores não era algo inédito na literatura, pelo contrário, era até um recurso conscientemente

assumido por grandes autores do XIX e do XX. O crítico argumenta que era difícil compreender por qual razão o brasileiro “defunto autor” Brás não poderia se situar também entre tais criações literárias? Ou, por que a expressão e alcance de opiniões no debate público de uma sociedade escravocrata do final do século XIX seria menos “abafada” do que a censura europeia em relação aos posicionamentos divergentes? Segundo Schwarz, a leitura de *Memórias Póstumas* deveria ser feita dentro de um horizonte de alcance mundial.

Para enfrentar o primado da desinteligência social, horizonte epistemológico novo, que dificultava o papel do narrador e lhe tornava problemática a desenvoltura opinativa, os romancistas mais consequentes trataram de inventar soluções técnicas a que não se pudesse objetar parcialidade. Fazem parte do quadro o esforço metódico de impessoalidade (Flaubert), a tentativa de dar padrão científico à ficção (Zola), o reconhecimento dos problemas ligados ao ponto de vista (Henry James), a utilização demonstrativa da primeira pessoa do singular - o prisma espontâneo por excelência - em espírito de exposição dela mesma, como se a pessoa fosse a terceira (Dostoiévski nas *Memórias do subsolo*) (SCHWARZ, 2000b, p. 179-180)

Especificamente sobre o livro do autor russo, Schwarz lembra que a “instrumentalização da primeira pessoa, com propósito histórico-sociológico” era um dado que constava na própria explicação prévia do livro.¹⁷

Em segundo lugar, o padrão narrativo específico da “volubilidade” (para lembrar o termo de Augusto Meyer) e da “desfaçatez de classe” em *Memórias Póstumas* também poderiam ter um método próprio. A “regra da composição” do narrador rico proprietário Brás Cubas introduz os episódios da trama “propriamente dita” dentro de padrões realistas. Poderia ser um episódio falando de si mesmo, de parentes, agregados, escravizados, não importa. O que caracteriza todas essas breves cenas são as relações de dependência econômica entre as partes, ou de liberalidades e do “capricho” resultante justamente dessas diferenças sociais. A essas ações, diálogos, hábitos e costumes, o narrador Brás contrapõe, ironicamente ou não, seus comentários sobre

os ideais da civilização burguesa oitocentista, ligados à autonomia do indivíduo. A especialidade machadiana está nas inconseqüências próprias a esta mistura, e particularmente nos malabarismos mentais que permitem conciliar aqueles inconciliáveis com vantagem para o amor-próprio do sujeito que se quer homem moderno. (SCHWARZ, 2000b, p. 81)

Não importa o conteúdo nem a coerência da prosa, o mais importante é que a retórica e a imaginação do narrador se sobreponham à realidade narrada. Schwarz demonstra que, mesmo quando as citações feitas por Brás são verdadeiras e coerentes, ou a forma retórica (e porque não

17 “Tanto o autor como o texto destas *Memórias* são, naturalmente, imaginários. Todavia, pessoas como o seu autor não só podem, mas devem até existir em nossa sociedade, desde que consideremos as circunstâncias em que, de um modo geral, a mesma se formou. O que pretendi foi apresentar ao público, de maneira mais evidente que a habitual, um dos caracteres de um tempo ainda recente”. (DOSTOIÉVSKI, F. *O Eterno Marido e Várias Novelas*. Rio de Janeiro : José Olympio, 1961, p. 142 apud SCHWARZ, 2000b, p. 180)

poética?) expressa sentimentos, humor e raciocínios exatos, isso não mudaria o fato que o “desrespeito consciente da parte do narrador” interrompe a realidade retratada, sobrepondo a ela, *invariavelmente*, um “gostinho de império” à favor do ponto de vista de Brás. A justaposição dos dois momentos se espelham e levam ao terceiro ponto destacado por Roberto Schwarz, no qual a distância entre a realidade citada como base mimética mínima para narração e o fluxo dos raciocínios imperiosos do narrador se mostra equivalente à distância entre o relacionamento civil e incivil que estrutura o episódio “realista” do enredo.

Cortado o fio da ação, forma-se entre o episódio realista, a anedota interposta e o gesto narrativo o vínculo do denominador comum, que vai sendo adivinhado pelo leitor. Trata-se de nossa conhecida busca de “uma supremacia qualquer” e da consequente versatilidade que aparecem como a permanência em meio ao diverso, o essencial em meio ao contingente. A sua forma é “filosófica”, ou universalista, quer dizer, obtida mediante descontextualização da conduta. Ou por outra, ela é o ponto de chegada alcançado pelo espírito uma vez descartada a circunstância prática em sua acepção moderna, isto é, histórico-social. (SCHWARZ, 2000b, p. 81)

Na linha de Schwarz, o crítico José Antônio Pasta Jr. considera que, indo além de questões menos significativas, como as possíveis ambiguidades entre autor e narrador, ou das limitadas alegorias históricas, o “verdadeiro motor” da prosa machadiano é, de fato, o “capricho ou, se se quiser, o arbítrio ao qual se entregava o proprietário brasileiro sob o signo da escravidão moderna, isto é, da escravidão introduzida e mantida pelo desenvolvimento do próprio capitalismo.” Segundo Pasta, Schwarz localiza como fundamento da “metamorfose incessante” da narração das *Memórias Póstumas*, a conjunção de escravidão e capitalismo, “considerado o contrário da escravidão”, mas que

soube reproduzi-la e fazê-la proliferar em seu seio, na periferia do sistema [...] e adaptada a seus próprios fins. E isso no mesmo movimento pelo qual preconizava o Estado de Direito e a universalidade da lei, proclamava os direitos do homem, as liberdades individuais e, enfim, instaurava a noção moderna de indivíduo e mesmo de sujeito. (PASTA JR., 2011, p. 99)

É justamente na “conjunção de indiferença moderna e de dominação pessoal direta” que o capricho e o “célebre borboleteamento” de Brás encontram terreno para se desenvolverem e terem sentido. Em outras palavras, trata-se do “nó fundamental, resultante das relações sociais e da história, que foi bem identificado e bem elucidado” por Schwarz. (PASTA JR., 2011, p. 100)

No caso específico do romance *Dom Casmurro*, Roberto Schwarz encontrou outras estruturas complementares ao autor, ao narrador e à sociedade retratada, a partir do trabalho de críticos como: Helen Caldwell, que “inverteu a leitura corrente” sobre o romance; Silviano Santiago, que “assinalou a dimensão nacional dessa inversão” e John Gledson, que plantou essa

inversão na “estrutura social brasileira, ao mostrar em detalhe o seu embasamento de classe”. Schwarz partiu destes para estudar essa inversão em “seu dinamismo interno, em particular as suas relações com o movimento da prosa”. (SCHWARZ, 1999, p. 229) O movimento específico de *Dom Casmurro* se daria a partir da própria divisão do romance em “duas partes muito diferentes, uma dominada por Capitu, outra por Bento, ou, ainda, uma sob o signo do espírito esclarecido, outra sob o signo do obscurantismo“. Na primeira parte, o par de jovens protagonistas “lutam” contra a superstição de Dona Glória e o preconceito social, dados pela origem humilde de Capitu em relação a Bentinho. Diante das dificuldades, é a menina que

dirige a campanha do casalzinho com esplêndida clareza mental, compreensão dos obstáculos, firmeza e qualidades que faltam inteiramente a seu amigo. As manobras terminam bem, pelo triunfo do amor e pelo casamento, que se sobrepõem às posições de classe. O conflito que se anunciava não chega à tona, contornado pela habilidade da moça, que conquista as boas graças da futura sogra, de quem aplaca os escrúpulos religiosos. Como é natural, o leitor de coração bem formado toma o partido dos namorados, contra o seminário e contra as intrigas familiares, ou seja, o partido das Luzes, contra o mito e a injustiça. (SCHWARZ, 2006, p. 14)

Já na segunda parte, o romance é marcado pelo contraste das “sombras” que fazem Bento Santiago entrar em crise pessoal conforme passa a acreditar que seu filho seja, na verdade, do amigo. Schwarz enfatiza que enquanto Bento Santiago se afasta de Capitu, ele vai se tornando cada vez mais “Dom Casmurro”, além de ser tomado pelo desejo assassino contra a mulher, contra o filho e contra si mesmo. A peça shakespeariana que trata os ciúmes como “maus conselheiros” se transformam, na cabeça de Bento, em mais um pretexto a favor da punição da esposa. “A indicação ao leitor não podia estar mais clara: a personagem narradora distorce o que vê, deduz mal, e não há razão para aceitar a sua versão dos fatos”. (SCHWARZ, 2006, p. 15)

Nessa passagem contrastante entre as “luzes” e “trevas”, se ilumina e se esconde o retrato de um sistema social rigoroso. Tal como Raymundo Faoro já havia sugerido, no topo da hierarquia da primeira parte do enredo está fixada a viúva Dona Glória, caracterizada por seus imperativos religiosos, mas também cercada por parentes, relações de proteção e clientelismo, conhecidos mais chegados, além da escravaria, garantia de rendimentos. Quando os “valores tradicionais” de Dona Glória se veem de algum modo colocados em risco por algum tipo de “racionalidade”, os sinais de “mandonismo e a dependência pessoal direta” voltam a ser impostos e são atacadas as possibilidades de “conduta autônoma, cujas presunções entretanto são indispensáveis à dignidade do cidadão evoluído em pleno século XIX”. É contra essa dinâmica contraditoriamente opressora que o jovem casal deve lutar.

A preeminência dos motivos católico-familiares empurra para uma decorosa clandestinidade as razões estritamente individuais e econômicas, que nem por isso deixam

de existir, na forma mesma que o capitalismo e o liberalismo oitocentista haviam criado. Em confronto com esses interesses modernos, ainda que submersos, o universo das expressões, dos vínculos e raciocínios paternalistas, colhidos e apurados com mão de mestre, faz figura risível, datada como anacronismo com tinta provinciana. (SCHWARZ, 2006, p. 18-19)

Na base material das referências paternalistas tão vexatórias quanto cotidianas estava cravada a “anomalia” da escravidão, que, “nos próprios termos do tempo, [...] imprimia uma nota bárbara à propriedade, e, no outro campo, privava de oportunidade e respeitabilidade o trabalho assalariado”, consolidando a base social de homens livres dependentes (no caso, em torno de Dona Glória). (SCHWARZ, 2006, p. 19)

A rígida hierarquia social paternalista deixa de “fora do romance a atividade econômica e política dos proprietários”, uma vez que a família Santiago vive essencialmente de rendas, ou seja, não exerce atividades econômicas produtivas. Esse retrato, tal como Faoro registrou, equivaleria ao “sistema em seu momento de decadência”. *A distância entre o momento da narração, na passagem do século (quando Bento Santiago já teria perdido parte de suas riquezas após a Abolição), e o tempo das memórias narradas equivaleria, portanto, às “inquieta sombras” resgatadas, à necessidade de encontrar em si mesmo o velho prestígio social já inexistente.* Por outro lado, “essa atmosfera rarefeita” também “permite a confluência da brutalidade senhorial brasileira com o decadentismo europeu, sob o signo da deliquescência psicológica, da prosa ultramatizada, do culto da incerteza, tudo envolto na aversão”, em outras palavras, “o ponto de vista esclarecido”. (SCHWARZ, 2006, p. 35)

Continuando o retrato da hierarquia social, o crítico desce mais alguns níveis: José Dias é o exemplo máximo do agregado “padrão”, que vive “de favor”. A graça do personagem vem do contraste entre suas “duas marchas”: a gravidade de seus gestos e as situações humilhantes a que se submetia. Entretanto, José Dias era o representante maior de uma grande “gama” de relações de dependência paternalista, que os obrigam à reverência familiar. A começar pelo próprio Bentinho, que deve reverência à mãe, e que vai até os escravizados: uma unidade extensa e variada tal como a “grande família rural” descrita por Gilberto Freyre (1900-1987). Mas, para não se estender nessa lista de “dependentes”, Schwarz passa para o “polo oposto” ao de José Dias na lista de “agregados”. Trata-se da personagem Capitu, constituída como indivíduo com vontade própria, distância reflexiva sobre as ações e nada preocupada com fantasias, mas com as relações sociais concretas.

A menina sabe a diferença entre compensações imaginárias e realidade, e não tem apreço pelas primeiras. Em país tão sentimental, ainda mais em se tratando de mocinhas, deve-se assinalar o incomum dessa iniciativa machadiana de estudar a beleza, a aventura e a tensão próprias ao uso da razão. (SCHWARZ, 2006, p. 24)

As “ideias atrevidas” de Capitu, para evitar que o amigo se forme no seminário, deixam o velho Casmurro fascinado pela lembrança da primeira namorada. Porém, essas mesmas ideias servem de “prova” de como Capitu era “ambiciosa, calculista, oblíqua e inimiga da futura sogra” desde nova, o que confirmaria o mal caráter da Capitu adulta. A terceira leitura complementar proposta por Roberto Schwarz decorre ainda do modo como a conduta de Capitu ilumina a lógica do sistema social como um todo e, por que não dizer, nos ensina sobre as possíveis frestas encontradas nesse rígido sistema patriarcal de dependência. Por isso, o casamento da vizinha pobre com o rico herdeiro soa tão ameaçador: mais do que um clichê, a união representaria a vitória da razão em um jogo social ousadamente jogado dentro das regras do campo “inimigo”.

Já a diferença fundamental da primeira para a segunda parte do romance, segundo Schwarz, é que Bento envelhece e “assume” o posto do pai, passando a ser ele o polo de autoridade da estrutura social representada.

O seu coração atropalhado e “de brasa”, que havia sido uma inferioridade administrada a duras penas por Capitu, agora não tem mais como ser contrastado e vai mandar. O novo Santiago não nasce da traição da mulher, mas da junção de vontades confusas, em parte inconfessáveis (o ciúme desatinado, os apetites sexuais diversos), com a autoridade patriarcal, conjugação que descarta, ou trai, o juramento de confiança e igualdade que o moço bem-nascido fizera à vizinha pobre. (SCHWARZ, 2006, p. 24)

Na segunda parte do enredo, os sinais antes admiráveis da jovem Capitu se invertem e passam a fazer parte do inventário de acusações contra ela. É apenas no movimento final do livro que a composição do romance torna mais clara a necessidade de revisão da história narrada até ali, sobrepondo as leituras umas às outras. Vale lembrar que foi justamente no fechamento da trama de *Dom Casmurro* que a crítica Lúcia Miguel-Pereira também viu a necessidade de revisar a obra, porém, com um olhar mais atento à psicologia da personagem Capitu. “Sob pena de ingenuidade”, a composição do livro “obriga à distância em relação ao que é dito, ou melhor, incita a dar a palavra a correções e adendos que a situação narrativa imprime ao memorialismo lírico do primeiro plano”. (SCHWARZ, 2006, p. 32)

No fim da vida, a despeito da moralidade da narrativa, o narrador de *Dom Casmurro* assume, até com um quê de graça, que ainda dividia seus dias com “pobres moças, presumivelmente prostituídas, trazidas a um casarão afastado para ouvir as recordações de um *gentleman* de meia-idade”. No último ato desse movimento final de suas memórias, Bento Santiago ainda se apoia em citações bíblicas para retomar seu assunto principal e questionar, afinal, “se Capitu da praia da Glória já estava dentro da de Matacavalos”, ou seja, se a Capitu pequena seria tão culpada quanto a adulta. Desse modo, no ponto de vista do narrador, tudo o que antes era “Luz”, “vontade clara” e

“lucidez” é convertido em “caráter interesseiro”, “dissimulação” e “manipulação”. (SCHWARZ, 2006, p. 16-17) Resumidamente, Schwarz aponta que é o movimento da prosa aquilo que relaciona as duas partes do romance em três níveis de leitura:

uma, romanesca, onde acompanhamos a formação e decomposição de um amor; outra, de ânimo patriarcal e policial, à cata de prenúncios e evidências do adultério, dado como indubitável; e a terceira, efetuada a contracorrente, cujo suspeito e logo réu é o próprio Bento Santiago, na sua ânsia de convencer a si e ao leitor da culpa da mulher. (SCHWARZ, 2006, p. 10)

As três leituras, contraditórias entre si, não são excludentes, mas ganham sentido mais rico *quando sobrepostas e observadas em sua relação complementar*. O “refinamento”, normalmente vinculado à prosa de Bento Santiago, serve de “cobertura cultural da opressão de classe”. Da mesma forma, o “refinamento intelectual da elite passa a ser uma face com aspectos diversos, positivos e também negativos da configuração social que o romance saudosamente relembra, ou desencantadamente põe a nu”. (SCHWARZ, 2006, p. 13) Os três níveis de leitura se contaminam e podem estar presentes em cada unidade significativa do romance, incluindo os já citados personagens agregados e, em especial, Capitu. Aliás, o próprio “propósito do livro”, que seria “atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência”, dá um tom nostálgico à juventude que se busca recriar, mas, ao mesmo tempo, sua “poesia no caso pode também ser um alibi, um modo de afetar a isenção necessária à inculpação pública de Capitu”. (SCHWARZ, 2006, p. 35)

4.1.11 “Falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo”

O campo de discussão sobre a obra de Machado de Assis continua intenso nas últimas décadas, com maior ou menor repercussão, conforme novos trabalhos são publicados. Para nos atermos a alguns exemplos que passam pela obra *Dom Casmurro*, valem ser citadas as repercussões de alguns estudos: em outros campos de conhecimento humanos; sobre literatura brasileira em geral; e em novas perspectivas de pesquisa dentro dos estudos estritamente machadianos.

No primeiro caso, o historiador Sidney Chalhoub leva adiante os esquemas do diagrama histórico de Gledson, enfatizando que os “riscos potenciais que correm os dependentes” quando participam de “diálogos” cotidianos nos romances. De acordo Chalhoub, a experiência da perda das prerrogativas senhoriais, no plano político mais amplo, se revelam no combustível com o qual a elite decadente do final do século reagiu, de forma agressiva na esfera íntima, especialmente em sua em sua dimensão familiar de mando. Interpretando *Dom Casmurro* como uma alegoria política, o historiador lembra que o personagem Bento assumiria as adjetivações que o transformaram em

“Dom Casmurro” a partir justamente de março de 1871, “após a subida ao poder do Gabinete Rio Branco, que aprovaria a Lei do Ventre Livre”. Foi nessa época que os “olhos de ressaca de Capitu trazem o cadáver de Escobar, provocando a suspeita de adultério no herdeiro dos Santiago. Além de Escobar, portanto, é Bentinho quem morre nesse momento. Aqui, mais uma vez, o drama doméstico relatado é metáfora política.”

No momento em que os detentores das prerrogativas senhoriais começam a desconfiar da autenticidade dos movimentos dos subordinados - passando a atribuir-lhes capacidade de representação, de teatralização -, então ficam prestes a adotar a visão de que esses são sempre e universalmente falsos, enganadores e mentirosos. *Dom Casmurro* é uma alegoria da experiência da derrota de todo um projeto de dominação de classe. O narrador, Dom Casmurro, escrevendo no final da década de 1890, está empenhado em encontrar justificativas para o seu empobrecimento e decadência social. [...] Incapaz de lidar com as dimensões políticas da própria derrota, resta construir para si o lugar de vítima, e se queixar da traição e ingratidão daqueles mesmos a quem teria dispensado benefícios e proteção. (CHALHOUB, 2003, p. 83)

Lendo os jornais da época, em torno da Lei do Ventre Livre, não é difícil encontrar discursos em tom lamentoso que fazem lembrar, não pelos argumentos, mas pelo medo do “caos doméstico e privado”, a mesma fragilidade que atingiu Bento Santiago diante das mudanças sociais de seu tempo. Sidney Chalhoub destaca um exemplo de lamento político sobre a perda da base escravocrata na tribuna da Câmara por um deputado, em agosto de 1871, que prevê

um estado novo dentro da família do lavrador, novas relações jurídicas aí se estabelecem; o regime dos estabelecimentos agrícolas afrouxa; a autoridade do senhor e a autoridade pública diariamente se encontram no mesmo estabelecimento; [...] surge a denúncia, a querela; intermináveis contendas se travam, o espírito de rixa impera. [...] No centro está o lavrador, o pai de família abandonado a suas próprias forças, coberto de ódio pela lei, molestado todos os dias pelas investigações da autoridade, atormentado pelas maquinações da vizinhança, exposto às conspirações domésticas. (apud CHALHOUB, 2003, p. 189-190)

Segundo Chalhoub, é “impossível deixar de reconhecer, nesse tipo de lamento, um bocado do barro histórico do qual se fez um narrador como Dom Casmurro.” Segundo o discurso do deputado, que só faltava defender as prerrogativas do “homem de bem” de seu tempo, “lá está o pai de família cercado por dependentes intriguistas e embusteiros, ‘exposto às conspirações domésticas’, que acaba traído e abandonado por todos”. (CHALHOUB, 2003, p. 190)

Por outro lado, Capitu seria uma das personagens conscientes do significado potencial desses diálogos em torno da família Santiago. Na conversa íntima com Bentinho, ela representa as “possibilidades de atuação política de sujeitos submetidos a relações sociais profundamente desiguais, características da dominação paternalista”. Em nenhum momento, ela questiona “as prerrogativas da vontade senhorial” do ingênuo namorado, ao contrário, ela reforça essas prerrogativas e até as reverencia.

Tratava-se de uma arte arriscada, que ratificava a ideologia paternalista na aparência mesmo quando lhe roía os alicerces. Arte de sobrevivência em meio à tirania e à violência, exercida no centro do perigo, tal discurso político dos dominados envolvia a capacidade de atingir objetivos importantes utilizando de forma criativa e reforçando, ao menos aparentemente os rituais associados à própria subordinação. (CHALHOUB, 2003, p. 64)

Outra perspectiva de análise que também enfatiza essa noção de “diálogo”, mas dessa vez entre narradores e o leitor, é a do pesquisador Hélio de Seixas Guimarães. Dentro dos estudos machadianos, o crítico trabalha com a análise das estruturas de significação estabelecidas a partir da relação do leitor, empírico ou virtual, com a prosa machadiana. Em *Dom Casmurro*, por exemplo, Guimarães reconhece como estratégia narrativa a explícita “convocação” que Bento Santiago faz ao leitor para participar

do processo literário na condição de intérprete, completando lacunas, tirando conclusões e fazendo julgamentos do que lhe é relatado. Enquanto em *Brás Cubas* e *Quincas Borba* o tom jocoso da narração convida ao distanciamento em relação aos fatos narrados, em *Dom Casmurro* a nostalgia melancólica apela à empatia do leitor. [...] O narrador procura seduzi-lo de modo a torná-lo não apenas cúmplice, mas coautor da narração, forçando-se a aproximação entre as instâncias da narração e da interlocução. (GUIMARÃES, 2004, p. 215)

Olhando em retrospecto as “leituras em competição” aqui sugeridas para definir qual seria a mais “correta” a respeito da obra de Machado de Assis, a ênfase na estrutura “lacunar” criada dentro do “espaço interno” do romance ajudaria a entender a forma artística capaz de abrigar tais análises críticas tão discordantes.

A insistência na importância dos interlocutores no processo de constituição das histórias, assim como dos leitores na consumação do processo literário, é um dos estratagemas do narrador para transferir ao outro a responsabilidade sobre a interpretação dos fatos, o que ele fará explicitamente no trecho em que atribui ao leitor a tarefa de preencher lacunas. (GUIMARÃES, 2004, p. 217)

O problema da posição do leitor em *Dom Casmurro*, assim, começaria na forma como ela é assumida pela posição do narrador enquanto senhor absoluto de todos os detalhes, ou seja, “suficiente árbitro” de todos “sentidos coletivos” estabelecidos no diálogo entre narrador e leitor. A retórica é clara e, “ao mesmo tempo em que afirma a autonomia do leitor na produção de sentidos, Bento Santiago procura minar suas referências, reivindicando controle exclusivo sobre uma figura que tem existência externa no texto o leitor”. (GUIMARÃES, 2004, p. 218)

Bento apresenta-se como leitor de Homero, Shakespeare, Prévost e Goethe, familiarizado com a literatura jurídica [...] e com as Sagradas Escrituras, conhecedor das Inspirações do claustro, de Junqueira Freire, publicadas em 1855, dos aforismos de Benjamin Franklin e

Montaigne e releitor da melhor produção do romantismo brasileiro em prosa e verso [...] Todas essas referências literárias têm relação direta e imediata com os fatos narrados por Bento Santiago, deixando claro o intenso subjetivismo deste leitor que enxerga sua própria história em tudo aquilo que lê. (GUIMARÃES, 2004, p. 220)

Se nossa interpretação sobre o argumento de Guimarães não estiver equivocada, é como se o narrador Bento Santiago inventasse um tom universalista para contar a própria história, na qual ele é o enganado e vitimizado, fazendo de seu relato “neutro” uma versão que reitera os grandes enredos mundiais sobre amor, ciúme e traição.

Assim como o Otelo e o Iago de Shakespeare, [Bento] apenas emprestou a tessitura particular de sua voz a uma história pré-existente, que aguardava manifestação no mundo sublunar. A história contada, apesar da parcialidade do ponto de vista, da violência e gravidade das acusações, é naturalizada pela pressuposição de que o interlocutor já a conhece, uma vez que ela é apenas a reedição de uma história-matriz. Trata-se de uma outra maneira de mobilizar o repertório do leitor para que este chegue a conclusões por si mesmo, deixando o narrador em posição aparentemente isenta. (GUIMARÃES, 2004, p. 22)

Porém, essa “estratégia narrativa” não esconde a outra face, sobre um narrador sem interioridade, cuja subjetividade é formada truncadamente a partir dos outros. Guimarães lembra que o próprio Dom Casmurro se constitui como personagem da própria narração “ao ouvir atrás da porta” a intriga de terceiros. O interlocutor que lê as “entranhas” do narrador não é apenas cooptado por uma instância narrativa que se autoapresenta como uma “imensa lacuna”, mas que é constituída pela voz dos outros personagens e chega ao fim de sua trajetória justamente quando esses outros saem de cena.

É desse modo, o leitor se vê diante de um “diálogo” no qual tudo é “lacunar”: seja o enredo sobre o qual impera a dúvida, seja o narrador constituído pela voz de seus personagens, ou livro que é ele mesmo uma espécie de intervalo antes da “verdadeira”, escrita que ainda iria acontecer. Em uma linha de análise não de todo estranha a essa imagem da imperiosa “lacuna” estrutural do romance *Dom Casmurro*, outros pesquisadores seguiram por caminhos diversos para enfatizar e aprofundar a pertinência desse ponto de vista de forma mais ampla. Se não tivermos errado, de acordo com José Antonio Pasta Jr., mais do que a representação de uma “fragilidade existencial”, esse vazio repleto de significado potencial a ser estabelecido a partir da relação com o leitor é também a ausência característica do narrador de *Dom Casmurro*, que comporta em si uma singularidade bastante “brasileira”, comum tanto a Machado quanto a outros grandes escritores nacionais. Pasta parece se referir ao caráter “lacunar” de Bento Santiago, estabelecido a partir da “estranha ausência de si mesmo no coração de suas memórias”. (PASTA JR., 2011, p. 119)

Em primeiro lugar, Pasta compartilha “livremente as bases” das análises feitas por Roberto Schwarz acerca da “desfaçatez de classe” do narrador de outro romance, *Brás Cubas*. O crítico,

porém, enfatiza que haveria um “complexo formal do ‘defunto autor’” (onde Schwarz enxergou apenas mais uma “provocação”, entre outras, conseqüente do ritmo imperioso “volubilidade” da prosa. Esse complexo seria “uma estrutura básica que, à falta de melhor, tenho chamado de formação supressiva, na qual se articulam, entre outras coisas, a passagem do mesmo no outro, o ponto de vista impossível e seu corolário, o ponto de vista da morte”. Em outras palavras, “volubilidade” e “ideia fixa”,

ambas funcionando, na verdade, como os lados opostos de uma mesma moeda, a ideia fixa sendo a corporificação do retorno obsessivo da síntese impossível, desfeita a cada passagem do mesmo no outro, isto é, na dita volubilidade. [...] A passagem do mesmo no outro, por sua vez, nunca é um mero deslizamento, mas implica sempre uma luta de morte entre os elementos em jogo, tendo em vista que eles se suprimem mutuamente. (PASTA JR., 2011, p. 14)

Ao longo de seu trabalho, José Antonio Pasta Jr. não propõe apenas um olhar especial sobre o “ponto de vista da morte”, como também sobre uma série de outras “figuras concatenadas” a ele e que obedecem todas a “uma só e mesma lógica [...] de muito da prosa de ficção brasileira”. (PASTA JR., 2011, p. 14) Indo para além da influência no campo literário, Pasta considera que a obra de Machado de Assis deveria ser “indissociável do tema brasileiro da formação”, assim como do “modelo interpretativo” que adotou esse nome. Ao contrário de seu antecessor, o escritor José de Alencar, os romances de Machado não oscilariam entre “História e mito”. Quanto mais a ficção machadiana se colocou diante do mesmo problema enfrentado por Alencar, o de se fundamentar em seu “solo histórico” próprio, mais ela optou por formas “anti-históricas, desistoricizantes, projetando-se em uma espécie degradada de metafísica”, entre as quais, símbolos singulares e pontos de vista específicos.

A aclimação machadiana do romance cíclico europeu, em sua persistente vocação histórica, só irá configurá-lo, então, como ruína, dando curso, com frequência, a sequências alegóricas nas quais se cifra uma história travada seu corolário: a impossibilidade de se constituir um ponto de vista narrativo que, nas letras, esteja à altura da prosa da História. Assim, o romance que abre a nossa tradição moderna, as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, será narrado por um defunto, que se compõe se decompondo: o ponto de vista da morte dará corpo paradoxal - entre o ser e o não-ser - a esse ponto de vista impossível. (PASTA JR., 2011, p. 77)

Além de uma mera provocação, o ponto de vista “defunto” é também o que viabiliza toda sorte “de gabolices, de manobras, de abusos, [...] todos esses torneios arbitrários, que ditam o ritmo particular dessa prosa volúvel”, assim como é o fundamento do capítulo das “alucinações”, que de certa forma, introduzem a narrativa propriamente dita, por meio de “figuras muito nítidas e muito enfáticas, que se associam na formação de uma espécie de pequeno sistema de imagens regido por uma lógica interna”. (PASTA JR., 2011, p. 86) Assim, o ponto de vista da morte é recorrente em

outras obras fundamentais da literatura e da cultura brasileira: entre eles, Mário de Andrade e Glauber Rocha (1939-1981).

Esse raciocínio leva a uma segunda estrutura descrita por José Antonio Pasta Jr. Tal como a ausência de si mesmo é complementar ao ponto de vista da morte, há outras contrapartes presentes nas subjetividades que habitam os laços sociais concretos do “patriarcalismo escravista” moderno representado por outros escritores brasileiros. Pasta questiona mais do que uma “saída possível para uma subjetividade submetida simultaneamente [...] à exigência de que ela seja distinta do outro, e, ao mesmo tempo, indistinta do outro”. O crítico está questionando de que modo seria possível “estabelecer uma relação com o outro na qual a alteridade é negada e afirmada ao mesmo tempo”. (PASTA JR., 2011, p. 102)

Outra estrutura que comportaria essa equação é a “singularidade do caso brasileiro - o duplo”, que por aqui, com as bases históricas e ideológicas próprias, “constitui-se por razões opostas às do duplo romântico - alemão ou europeu”. Segundo Pasta,

Se, na Europa, o duplo se constitui, como se quer, por um excesso ou a desmedida da reflexão, no Brasil ele se produz por carência de reflexão [...]. O que entravava, portanto, a reflexão, entre nós, se a sua exigência já estava, então, presente? Como se pode imaginar, tratava-se da presença maciça e multissecular da escravidão na formação do país. Se, de um lado, o pertencimento do país à esfera econômica e ideológica da modernidade burguesa instalava entre nós as exigências de autonomia própria à subjetividade moderna, de outro a não-constituição de um mercado de trabalho livre, devida à escravidão, impedia a realização dessa autonomia. [...] Em vez de realizar o retorno sobre si, o eu se vê preso na má infinidade de um movimento pendular em que ele bascula interminavelmente entre o mesmo e o outro - condenado a repetir sem término e sem saída a mesma fórmula: o outro é o mesmo, o mesmo é o outro, e assim indefinidamente. Ora, o que é essa fórmula senão a do duplo? (PASTA JR., 2011, p. 118)

No Brasil, a imagem do “duplo” equivale à “suspensão da reflexão justamente sobre o limite entre o mesmo e o outro, ou entre as exigências simultâneas de sua distinção e de sua indistinção”. A formação desses símbolos e subjetividades também se dá por termos contraditórios: nasce-se pelo ponto de vista da morte, “forma-se suprimindo-se” e “constitui-se desaparecendo”. A reflexão do crítico, fundamentada a partir de análise de Machado de Assis, entre outros, é ampla e ilumina diversas representações da cultura brasileira...

4.1.12 Uma proposta de releitura das “leituras” machadianas

A trajetória da crítica sobre o *Dom Casmurro* também está longe de se encerrar, não tanto pelas polêmicas ou dificuldades de interpretação, mas pelos desvios de continuidade entre as diferentes correntes críticas. Não coincidentemente, a própria prosa do romance *Dom Casmurro*

também serve como modelo para olhar esses caminhos diversos e truncados da crítica machadiana. Parte do sucesso do romance também pode ser explicado pelo “trajeto” como o autor foi assimilado pela crítica, primeiramente, em seu aspecto “romântico” e “sofisticado” inicialmente e, paulatinamente até os anos 1960, sendo agregadas qualidades de um escritor profundo e intencionalmente crítico de sua sociedade. Ampliando as consequências dos trabalhos de tantos autores no último meio século citados até aqui, os “últimos capítulos” da crítica literária machadiana nas últimas décadas parecem exigir também uma releitura da própria crítica antecedente, tal como o “movimento final” mais acelerado na prosa de *Dom Casmurro*.

Dom Casmurro entrou para a literatura brasileira como a nossa busca do tempo perdido [...], ou ainda como o romance lírico do primeiro beijo, da descoberta do amor, das devoções ingênuas, tudo destruído pela traição de uma mulher. Indicamos o avesso dessa pureza na grosseria, no autoritarismo patriarcal e de classe que o desempenho do narrador coloca em cena. [...] No plano da intriga, vimos que faz parte de seu movimento global o naufrágio da aspiração esclarecida. Ocorre que a vitória da confusão mental do Casmurro [...] vai se expressar e estabilizar numa linguagem de refinamento sem precedentes na literatura brasileira, refinamento armado de todos os recursos e aberturas da literatura, da psicologia e da sociologia as menos ingênuas daquele fim de século. (SCHAWRZ, 2006, p. 39)

“Refinamento” esse que foi, conforme demonstrado no início, o lastro de ambígua qualidade artística que garantiu à Machado de Assis o lugar de primeiro escritor entre a elite intelectual tanto enquanto estava vivo quanto nas décadas posteriores à sua morte. O estilo fino, decoroso, de urbanidade amena e fórmulas que correram o destino próprio deram à prosa “romântica” do bacharel memorialista suas qualidades de superfície, que tanto agradaram críticos como Alfredo Pujol, mas também foram as características que viabilizaram a publicação escusa das camadas de sentido impúblicáveis em seu interior. Também é revelador o quanto a figura inicialmente “pérfida” e “deliciosa” de Capitu, com ares de vilania traiçoeira, chamou atenção de tantos críticos que pediram (ou pressentiram?) um grau de sensualismo, tal como Araripe Júnior, não apenas nela, mas também das demais personagens femininas “assombrosas” de Machado. A atenção em Capitu só cresceu após as leituras introduzidas por autores como Lúcia Miguel-Pereira, que ressaltou aspectos psicológicos da grande personagem feminina para além do descrição do narrador.

O exercício de *reler os críticos por meio do mesmo prisma como são relidas as camadas de significação em Dom Casmurro* pode ser um rico exercício para estudos machadianos (e para a compreensão das adaptações audiovisuais igualmente), demonstrando que o *caminho pelo qual os “tremendos recados” do escritor, que ainda chegam aos seus destinatários, é por si só revelador sobre o pensamento crítico na sociedade de brasileira. Bento Santiago, ao lado de uma linha de pensamento da crítica machadiana, ficaria exposta se fosse revistos...*

A prosa de Bentinho foi sempre tida como um exemplo de simplicidade e elegância, a que no entanto, se eu estiver certo, é preciso fazer uma restrição capital: vista a situação, é tudo falso (o que literariamente não é um defeito!). Machado compõe paradigmas de elegância que são ápices de falsidade, e é aí que reside a ousadia, a sua verdade artística. Nenhum patriarca brasileiro foi tão elegante na dicção e na hipocrisia quanto Bentinho, razão pela qual esta última passou despercebida. A ideia de aperfeiçoar a falsidade, como parte de um intuito crítico-destrutivo, é artisticamente pérfida. Por que aperfeiçoar o que se quer derrubar? Para derrubar de mais alto? Quando o artista aperfeiçoa uma posição, o público naturalmente pensa que é por coincidir com ela. Ocorre que em Machado o caso não é este, antes pelo contrário. O que dá uma ideia do requinte sarcástico da sua composição. Ele fabricou, digamos, uma prosa discreta, distinta, em meios-tons, ideal para... confirmar preconceitos conservadores e funcionar como ideologia no pior sentido da palavra. Um modelo de simplicidade visando esconder uma configuração social muito desigual e difícil de defender. Isso é coisa que se faça? Por outro lado, ao depurar a prosa conservadora e ao colocá-la em circunstâncias indefensáveis, Machado lhe sublinhava os mecanismos, com sarcasmo verdadeiramente máximo. (SCHWARZ, 1999, p. 229-230)

Sobre essas condições, é difícil não pensar nas bases materiais que condicionam o trabalho crítico lacunar e truncado sobre Machado de Assis. Como já havia sido dito pelo seu principal bibliógrafo, o pesquisador Jean-Michel Massa: a obra completa do escritor, mais de um século após sua morte, parece nunca encontrar uma edição definitiva. Massa deu testemunho do trabalho que tentou realizar, mas que, não só pela falta de localização dos textos, não pôde ser feito.

É uma coisa inacreditável — até agora o maior escritor brasileiro, diferentemente do que acontece na França com Molière e com Racine, na Inglaterra com Shakespeare etc., não tem uma edição da obra completa. A melhor edição é a da Jackson, dos anos 30; a de Afrânio Coutinho, da Aguilar, com centenas de erros, é uma edição muito parcial de Machado de Assis: são só três volumes, faltam mais ou menos outros quatro, pois uma edição completa deveria ter sete ou oito. Nos anos 90, procurei recolher verdadeiramente tudo, porque desde 1960 foram reencontradas várias centenas de textos do romancista que não constam da obra completa. (MASSA, 2005)

Não há razões nos últimos anos para acreditar que a situação editorial tenha mudado. A edição das obras completas do escritor ganhou, recentemente, um quarto volume. Só no centenário da morte foram publicadas pela primeira vez as correspondências do escritor em uma edição de cinco volumes. Recentemente, foi descoberta uma biografia sobre o jovem Imperador Pedro II, publicada em 1859, também atribuída a Machado. (TEIXEIRA, 2020) Meses atrás, foi descoberto o anúncio de um primeiro romance que teria sido escrito pelo jovem Machado de Assis, antes mesmo de *Ressurreição*... Assim, tal como a crítica literária está longe de um consenso sobre o autor, o próprio conhecimento sobre sua obra completa também está.

4.2 Filmografia

Entre os muitos campos que estabeleceram diálogo com a obra de Machado de Assis, a imagem do autor de *Dom Casmurro* fez parte de outras formas de composição narrativa, como o audiovisual. Em um século de consolidação dessa indústria e difusão da comunicação midiática, nos questionamos sobre o grau de presença de um escritor referencial como Machado em uma sociedade cujos índices de alfabetização foram, por muitos anos, pouco favoráveis tanto à difusão da literatura escrita quanto à própria publicação de uma “obra completa” sobre o autor. Por outro lado, é necessário levar em conta que *Dom Casmurro* é também um dos poucos romances brasileiros considerados “marcantes” no imaginário popular. Mesmo comparando-o com publicações mais comerciais, como infantis, religiosas ou mesmo de autoajuda, o autor de *Dom Casmurro* teve e tem uma repercussão e alcance de público absoluto entre escritores literários brasileiros. (FAILLA, 2020) Levando em conta que a circulação de sua imagem pode se dar também através da difusão de formas narrativas mais populares, de adaptações ou apenas de citações, podemos acompanhar parte dessa trajetória por meio das produções mais marcantes feitas para o cinema e para a televisão.

4.2.1 Humberto Mauro e Estado Novo

Apenas na ocasião do centenário de nascimento do escritor, que Machado de Assis teve sua primeira “adaptação” relevante para o cinema: um curta-metragem dirigido pelo veterano Humberto Mauro, *O Apólogo* (1939). A produção foi encomendada pelo Estado Novo, ditadura getulista, e faz parte do contexto de maior interesse pelo “clássico nacional anódino” e da introdução de novas leituras biográficas e psicologizantes. O patrocínio oficial da produção sugere como o lançamento do curta convertia a imagem do “Anatole France tropical” em uma peça de propaganda cultural favorável ao projeto educacional getulista. Nem por isso, as possibilidades limitadas da frágil e dependente indústria audiovisual brasileira estavam dissociadas da “atmosfera de fervor” que caracterizou o plano da cultura nos anos 1930.

Sob este ponto de vista, o cinema educativo poderia ser considerado como um dos meios mais eficientes para efetivar a comunicação de massas num país onde mais da metade da população não sabia ler ou escrever. O cinema era capaz de não apenas sintonizar o país consigo mesmo, mas com o mundo inteiro. [...] Humberto Mauro não foi cooptado pelo projeto nacionalista de Roquette-Pinto, mas o integrou como potência interpretativa, reelaborando-o à luz das perspectivas de seu cinema. [...] O cinema educativo através do Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince) [...] constituíam-se, mais do que aparelhos a serviço da ideologia do estado, em agências de propagação do ensino e das culturas popular e erudita rumo ao Brasil desconhecido. (RANGEL, 2010, p. 76)

O curta *O Apólogo* é dividido em duas partes, uma biográfica, sobre Machado; e outra encenada, baseada no texto *A Agulha e a Linha*. Na primeira parte, a voz do próprio Roquette-Pinto apresenta um resumo biográfico sobre o escritor, ressaltando uma infância pobre, a ascensão social por meio de uma infinidade de profissões, do “Morro do Livramento” até a “Academia Brasileira de Letras”, tudo isso no registro biografista vigente dos críticos da época. Completando o relato, Mauro ilustra com imagens de crianças passeando nas ruas, roupas no varal, dando um clima ameno para o registro sobre o “romancista ainda não igualado” e que “representa para os brasileiro o alto e puro exemplo”. Em seguida, como em uma exposição, são mostrados os objetos pessoais do escritor, a mesa, a poltrona, o tinteiro, o pince-nez e até um ramo enviado da Europa, por Joaquim Nabuco. Roquette-Pinto também descreve como *Memórias Póstumas* é um livro que traz o “delírio de Brás Cubas”: “a página mais forte da literatura brasileira” jamais escrita. *Quincas Borba* é apresentado como um “livro de pensamento” e *Dom Casmurro* “é o livro de ciúme, onde a linda Capitu [...] tenta e atormenta o acanhado Bentinho”. Por fim, *Memorial de Aires* é lembrado como o romance em que o autor retratou a si mesmo e a esposa Carolina. Tudo em tom laudatório, pintando Machado como um exemplo possível de ascensão completa na escala social brasileira dos anos 1930. Uma demonstração de como os achados críticos era instrumentalizados pela propaganda.

O discurso estadonovista de valorização do trabalho afirmava que a maior herança que os pais poderiam deixar a seus filhos era valor positivo do trabalho, pois somente o trabalho dignificaria o homem. [...] Esta positivação do trabalho estava relacionada com a necessidade de criar um trabalhador dedicado e disciplinado em oposição ao malandro. (ROSA, 2012, p. 68)

Em termos de recursos intelectuais mobilizados para a produção, chama atenção, em primeiro lugar, as ilustrações de Santa Rosa (1909 - 1956), o principal capista do país na época, responsável pelo visual das primeiras edições de Mário de Andrade, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Carlos Drummond de Andrade, entre outros. Em segundo lugar, a presença na tela da crítica literária Lúcia Miguel-Pereira, que lê trechos do texto adaptado.

Na segunda parte, a encenação da história, o cenário simula o interior de uma caixinha de costura, onde, ludicamente, um carretel de Linha e uma Agulha (interpretados por atrizes) estabelecem um diálogo da fábula moral. Ambas discutem orgulhosamente qual delas tem o “trabalho” mais importante no ato da costura e os argumentos, com bom humor, são as analogias em relação ao mundo político-social. No fim, a linha “vence” a discussão, pois é ela quem vai ao baile, costurada no corpo da baronesa, “dançar com ministros e diplomatas”, enquanto a agulha “volta para a caixinha da costureira, antes de ir para o balaio das mucamas”. É aí que surge o personagem

Alfinete, que fecha o ensinamento moral da fábula, no mesmo tom de *humour* da instância narrativa. Infantil e simpático, esse é o Machado breve, ligeiro e “anedótico”, majoritariamente valorizado antes da difusão dos trabalhos de Augusto Meyer ou da própria Lúcia Miguel-Pereira.

Levando em conta aspectos da crítica acumulada desde então, não surpreende um leitor habituado com as analogias sociais machadianas reconhecer o sentimento no papel da personagem Agulha: que não teve seu mérito reconhecido, ou do Alfinete, por se conformar humorística e cinicamente com sua função limitada.

Contrapontos, cortes, montagens são os recursos de uma transposição rigorosa do célebre – obrigatório nas antologias escolares de gerações passadas – diálogo entre a agulha e a linha. Posso estar enganado, mas creio que o encontro entre Mauro e Machado se dá através da presença deste nessas antologias: o escritor fixado apenas enquanto engenhoso fabulista – e não como artista máximo de seu tempo, destruidor dos mitos que sustentavam o patriarcado em sua face nacional – está no mesmo plano do cineasta acadêmico. (MARIUTTI, 2008)

Se fosse levada adiante a analogia proposta pelo próprio diálogo original, tal sentimento poderia ser expandido também para outra alegoria social e política. Afinal, além de vestidos, bailes, ministros e diplomatas, *o outro polo que dá as coordenadas da narrativa é o mundo do trabalho não valorizado*, e cujas referências são tanto a costureira que passeia pela rica casa dos patrões abastados quanto o temível e vergonhoso “balaio das mucamas”: infeliz destino da Agulha. Essa dimensão, mesmo que sugerida, não parece desenvolvida...

A peça educativa dirigida por Humberto Mauro, com o apoio das referências bem estimadas do campo literário, é um exemplo de como a adaptação se reduziu à propaganda política, por meio dos principais recursos de comunicação disponíveis na produção audiovisual brasileira da época e integrando-se ao campo de discurso oficial do Estado Novo.

4.2.2 “Elegante burilador de sentenças”

Na ausência geral de adaptações da obra machadiana para o cinema, na primeira metade do século XX, curioso é o caso da superprodução luso-brasileira *Vendaval Maravilhoso* (1949), do português Leitão de Barros (1896-1967), filme biográfico sobre a “vida agitada e trágica de Castro Alves”, no qual Machado de Assis aparece brevemente como personagem ficcional e não como autor adaptado. O longa não deixa de ser uma adaptação também, mas da obra *ABC de Castro Alves*, escrita pelo internacionalmente mais famoso, Jorge Amado (1912-2001). Produzido pela portuguesa Minerva Filmes e pela brasileira Atlântida Cinematográfica, o filme narra a vida do poeta baiano, seu relacionamento com a atriz Eugênia Câmara, grande amor de sua vida, e sua

ruína. Primeira coprodução Brasil-Portugal, este é o único filme até então em que Machado aparece como personagem real. Coadjuvante, mas testemunha dos eventos da época.

O longa português faz um retrato edulcorado e emotivo da abolição, ligando o poeta brasileiro, cujas “as armas são os versos”, às agitações e intrigas políticas que levariam à Abolição de 1888. Na cena em que Machado de Assis surge como personagem, o escritor carioca visita o jovem poeta hospedado em um hotel. Ele iria lhe apresentar o drama *Gonzaga ou A Revolução em Minas*. Da janela, a personagem de Eugênia Câmara e Machado conversam enquanto comentam o carnaval de rua, encenado sem preocupação aparente com figurinos, música ou outras reproduções históricas. Nesse momento, o personagem de Machado, em tom elitista, comenta que o Carnaval era a “festa para escravos com muito significado”, pois nela os negros “parodiam a própria desgraça”. O personagem conclui, finalizando o retrato classicizante do escritor: “Esses três dias são como uma libertação. Já era assim em Roma...”

Essa postura socialmente distanciada do personagem Machado em relação às manifestações carnavalescas (seja do carnaval do XIX, em termos de enredo; seja do popular contemporâneo, em termos de forma cinematográfica) sugere uma desidentificação entre o escritor e a população. Trata-se de uma tendência de leitura difundida e já conhecida da crítica machadiana, tão antiga quanto os contemporâneos de Machado, e que tanto incomodava Mário de Andrade, por exemplo.

4.2.3 Inauguração da televisão brasileira

Se levarmos em conta esse “mal estar” com a questionável posição do escritor, “patriarca” das letras nacionais, e associar esse sentimento às limitadas e dependentes condições como a indústria cinematográfica subsistia em ciclos descontinuados na época, pode-se supor por que outras referências eram escolhidas como tema para os poucos filmes produzidos naquelas décadas.

Por exemplo, o neorrealismo italiano pautou anseios de mudanças no meio cinematográfico brasileiro. O roteirista Alinor Azevedo (1914-1974), um dos fundadores da companhia Atlântida Cinematográfica, escreveu sobre as limitações da indústria no Brasil e os caminhos abertos pela “escola italiana”. De passagem, Azevedo sintetiza por que nunca havia adaptado algum dos principais romances de Machado de Assis: “Porque respeito muito a memória deste senhor”. A posição de Azevedo ilustra, entre outras coisas, a visão dos produtores brasileiros sobre a “maior ou menor exigência pelo respeito à ‘obra original’, como se qualquer adaptação, necessariamente” pudesse descaracterizar as referências passadas sobre as quais se sustentariam ou, “na pior das hipóteses”, deformá-las inteiramente.

No Brasil de 1956, a busca pela complexa simplicidade neorrealista, bem como a situação economicamente precária da atividade cinematográfica no país, sugeria ao roteirista Alinor Azevedo que o justo seria adaptar contos e não romances, e isto poderia valer mesmo para um clássico de nossa literatura, como Machado de Assis. Por outro lado, tal postura [...] não atendia apenas a uma exigência prática (ausência de recursos), mas a um certo pudor em se queimar as obras primas da literatura em filmes eventualmente medíocres, que na verdade seriam indignos do “original”, o que configuraria um desrespeito. No entender do roteirista, naquele momento, o cinema brasileiro não só estava despreparado como indústria, mas também como arte. (MELO, 2008)

Fora dos cinemas, uma segunda referência audiovisual em relação a Machado já havia surgido no início da primeira década da televisão no Brasil, nos anos 1950. Das cerca de 150 produções televisivas realizadas na primeira década da TV: a maior parte teve alcance apenas regional; mais da metade foram adaptações literárias em geral; e, dentre essas, um número bem menor foram adaptações de romances brasileiros. Restam poucos registros dessas produções televisivas, porém, elas evidenciam, desde o início, como a presença de Machado de Assis no campo da adaptação televisiva seria constante nas décadas seguintes. Os produtores tiveram preferência por adaptar os romances da juventude Machado de Assis, especialmente *Helena* (1952), de José Renato e Rugero Jacobbi, e *Iaiá Garcia* (1953). A primeira, *Helena*, foi uma curta “novela”, que foi ao ar duas vezes por semana, em capítulos de 20 a 25 minutos - algo hoje equivalente a uma “minissérie” -, e cujo primeiro capítulo foi ao ar justamente na cerimônia de inauguração da *TV Paulista*, em 14 de março de 1952. Produtores e atores

interpretavam a trama em uma ambientação típica do ano de 1952, com figurino atual da época e comportamento típico do momento. Também podemos notar [...] a precariedade da produção e a ausência de recursos tecnológicos, não disponíveis para as produções da época: os atores encenam frente a um painel pintado à mão, com árvores e passarinhos que simulam, dentro do estúdio de filmagem, a paisagem natural em que os personagens deveriam estar. (PINATI, 2013, p. 46)

No ano seguinte, foi a vez de *Iaiá Garcia*, exibida também duas vezes por semana, também na TV Paulista. Talvez por ser um formato viável e com algum apelo comprovado, Machado voltou a ser adaptado mais duas vezes: *Helena* (1959), na TV Rio e *Mão e a Luva* (1959), na TV Tupi, por Walter Avancini (1935-2001). (PINATI, 2013; GUIMARÃES, 1995)

As razões para escolher tais romances para adaptação poderiam ser explicadas pelo formato das narrativas originais, mais próximo do melodrama, com suas protagonistas femininas positivas que se deparam com desafios que refletem as diferenças sociais e se manifestam na esfera privada e sentimental dos relacionamentos amorosos. Algo que Lúcia Miguel Pereira já havia identificado tão bem na crítica literária. Em outras palavras, seriam tramas relativamente fáceis e seguras de serem adaptadas às exigências de fórmulas populares. O mais importante é constatar que autores como

Machado de Assis, relativamente descartado pelo que havia de cinema no Brasil, eram mobilizados pelo que havia de mais “contemporâneo”: a teledramaturgia brasileira que dava os primeiros passos.

Na década seguinte, *Helena* (1961) voltou a ser adaptada, novamente na TV Paulista, e de novo, por Walter Avancini, dando sinais da reincidência da fórmula. Mas o formato das novelas, e por consequência, das adaptações televisivas, iria mudar radicalmente nos anos seguintes após o advento das primeiras novelas diárias, a partir de 1964. (REIMÃO, 2004) As mudanças tecnológicas seriam apenas o contexto de uma mudança maior no campo das adaptações literárias, o que levaria finalmente os romances de Machado de Assis para o cinema.

4.2.4 “Retratista da classe dominante” no Cinema Novo

O primeiro longa-metragem com referência a Machado de Assis foi lançado no início dos anos 1960: *Esse Rio que Eu Amo* (1962). O longa foi um dos vários filmes dirigidos pelo argentino Carlos Hugo Christensen (1914-1999), entre 1958 e 1965, nos quais a capital carioca é retratada, inclusive em cores vibrantes do sistema Agfacolor alemão. As narrativas das comédias e aventuras românticas de Christensen foram, de forma geral, positivas e ressaltavam os ambientes, paisagens e cartões postais. *Rio que Eu Amo* contou com diálogos escritos por Millôr Fernandes (1923-2012) e trouxe uma história melodramática, que usa o carnaval carioca como pano de fundo, baseada em histórias de escritores contemporâneos, Orígenes Lessa (1903-1986) e Aníbal Machado (1894-1964), além do conto “*Noite de Almirante*”, de Machado de Assis. Entretanto, esse tom “ameno” do registro audiovisual em torno da imagem de Machado Assis estava prestes a mudar...

No início de 1964, o cineasta responsável pelo clássico *Limite* (1931), Mário Peixoto, chegou a roteirizar o conto “*Missa do Galo*”, de Machado de Assis, junto com Saulo Pereira de Mello (1933-2020): *Outono: o jardim petrificado* (1964). De acordo com o pesquisador Pablo Martins, o roteiro buscou “conotar um aspecto trágico à fisionomia feminina. Na pena de Pereira de Mello e Peixoto, Helena [originalmente Conceição] torna-se mais austera e, paradoxalmente, mais sensual”.

Escrito em 1964, o erotismo corpóreo e visual da protagonista do conto de Machado de Assis também é atualizado, fica mais sugestivo, passa-se da descrição dos braços nus para os seios e para gestos inconclusos, mas que apelam para outra atenção em relação ao personagem masculino [...]. Além do aspecto trágico que perpassa essa adaptação, pode-se também deslindar o teor melancólico que invade o olhar dos personagens, a casa e o jardim. (MARTINS, 2020, p. 345)

Outras mudanças fundamentais foram feitas pelo roteiro de Peixoto e Pereira de Mello. Em primeiro lugar: a mudança no ponto de vista, que deixaria de ser “masculino” e passaria a estar

associado à personagem Helena-Conceição. Em segundo lugar, e complementarmente, haveria a “consolidação de um beijo”, cena potencial que não estava presente na versão original do conto. Como aponta Pablo Martins, essa sequência representaria uma espécie de ponto de virada no roteiro, pois a protagonista do conto estaria muito próxima das personagens femininas de *Limite*, conotando “esgotamento, uma ambiência muito próxima dessa interiorização de um grande desânimo”.

Ao consumir o beijo, emerge a culpa, a mácula da traição para uma figura caseira, social, que possuía, ao menos no conto original, o epíteto de santa. Nas sequências subsequentes essa culpa transforma-se numa crescente petrificação de tudo que está ao redor de Helena, inclusive do tempo que a atravessa, que coliga-a à sua casa, aos objetos que estão ao seu redor [...]. Na sequência final, sozinha, um tanto abandonada, é a própria Helena que se petrifica. Seu rosto fica estático, ela interioriza um grande desânimo, enquanto passa a mão no robe que veste. “Helena encolhe-se mais ainda como flor que murcha lentamente e vai descansar a cabeça num dos braços, no tapete”. (apud MARTINS, 2020, p. 346)

O roteiro de Peixoto e Pereira de Mello pode não ter sido filmado na época, porém, ele formalizou no campo cinematográfico uma visão inédita sobre a obra de Machado de Assis. Muito mais alinhado ao ponto de vista ressaltado por Lúcia Miguel-Pereira, os elementos naturais são citados como expressão da interioridade dos personagens, o que representa a figura feminina machadiana também por um ponto de vista interior e “subterrâneo”, algo próximo também da leitura destacada por Augusto Meyer.

Os eventos daquele mesmo ano, porém, seriam muito mais significativos e dividiriam tanto a produção cultural da época, mostrando que as novas leituras críticas de Machado já tinham colocado-o em um novo patamar. O contexto de repressão social e política do Golpe Militar de 1964 permitiu não apenas enfatizar a leitura de Machado como um “retratista da classe dominante”, como também novos cineastas reconhecerem na literatura uma fonte de perspectivas críticas para representar a sociedade brasileira contemporânea. No caso de Machado Assis, sua relevância como grande referência da literatura nacional estava longe de ser consensual, muito pelo contrário. Ausente de produções maiores, como os longas da Vera Cruz, as adaptações de Machado se limitaram principalmente ao Cinema Novo, que, talvez com o mesmo espírito de Mário de Andrade e a geração modernista, também torciam o nariz ao incorporar o autor.

Depois de 1964, a visão esperançosa, ligada ao populismo e às suas promessas, acabou. Daí a atualidade de Machado de Assis quando mostra que não é para acreditar em nada que as pessoas bem-postas dizem, mesmo se as palavras forem elegantes. A visão machadiana das relações de classe, muito cruel e desabusada, de repente ganhava outro peso. [...] Ouvi coisas engraçadas a respeito, vindas do Glauber Rocha, que tinha raiva de Machado. Os escritores preferidos dele eram Euclides e Alencar, os autores épicos, entusiastas, sofredores retumbantes, nacionalistas, enfim tudo que a partir da crise do populismo aprendemos a considerar empulhação. [...] Apesar do arcaísmo, o gosto da epopeia e da fusão popular eram

temas da esquerda. Só depois começamos a dizer que as coisas não são bem assim. O ceticismo machadiano só passou a ser entendido como acuidade histórica depois de 64. (SCHWARZ, 1999, p. 235)

Após o Golpe, a primeira adaptação machadiana de destaque foi baseada em *Dom Casmurro*. Dirigido por Paulo César Saraceni (1932-2012), o filme foi lançado em 1968 e recebeu um título que destacava sua principal personagem feminina: *Capitu*. Mais adiante, comentaremos...

A outra produção que também levou Machado para os cinemas, no mesmo ano, foi *Viagem ao Fim do Mundo* (1968), dirigida por Fernando Coni Campos (1933-1988). Enquanto o filme de Saraceni era uma adaptação mais “convencional”, Coni adapta diretamente apenas dois capítulos de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, mas dentro de um arco narrativo que incorpora trechos de outras referências literárias. Se falarmos que *Viagem ao Fim do Mundo* é uma “adaptação”, seria mais pertinente citar o conto “*O voo*”, escrito por Carlos Augusto de Goes e publicado no final de 1964. (GOES, 1964) Os trechos de *Memórias Póstumas*, aliás, parecem ser só mais uma das referências literárias, ao lado também de outros autores estrangeiros.

Viagem ao Fim do Mundo se inicia com os letreiros trazendo o nome de todas essas referências, da mesma forma como apresentasse os nomes do elenco ou dos responsáveis pela produção. Em termos de enredo, o filme de Coni mantém o “cenário” central do conto de Goes: uma viagem de avião, mas que desdobra o fluxo de consciência literário único do original em vários outros personagens na versão cinematográfica. Os trechos específicos de *Memórias Póstumas* adaptados são os episódios “O Senão do Livro” e o “Delírio” de Brás. No filme, um jovem lê o livro de Machado durante o voo, quando um corte da edição leva o espectador para dentro de seu sonho-imaginação, inspirado pela leitura. “Favorecendo e sendo favorecidos pela forma de cinema-ensaio”, o espectador é transportado para uma praia, onde a figura de Pandora, do delírio machadiano, é incorporado pela atriz Annik Malvil (1936-), [que] assombra o jovem”. Contextualizando as citações, imagens documentais concatenam a leitura do trecho machadiano aos “problemas político-sociais que assolavam o planeta”. (BARATA; PINHEIRO, 2013)

Coni Campos traduz essa viagem através de uma [...] vertiginosa montagem de imagens de arquivo e de cinejornais. A maior parte dessas imagens refere-se à guerra, com ênfase no horror nazifascista. [...] O filme também coloca em cena um hipopótamo (o guia da viagem, no delírio de Brás Cubas) e uma bela mulher (a Natureza ou Pandora, que vai desafiá-lo), integrados à ação por efeito de inventivos enquadramentos e de uma inteligente montagem. (MELO, 2008)

A citação de Machado no filme pesa mais que as demais referências, pois sua instância narrativa também incorpora referências à forma da prosa de Brás. Na leitura em *off* do capítulo “O Senão do Livro”, o texto machadiano também é alterado para fazer sentido no cinema.

Coni Campos mantém, em sua quase integralidade, o texto de Machado de Assis, apenas substituindo a palavra “livro” pela palavra “filme”. Enquanto a voz off prossegue, surgem imagens documentais de ruas, mendigos, bêbados e loucos em pátios de hospitais. Ao mesmo tempo em que sintetiza uma das questões cruciais do cinema político moderno (o enfrentamento e a recusa da fácil comunicabilidade com o público). (MELO, 2008)

Como as páginas de uma revista que é folheada, intercalando modelos seminuas, arte renascentista, propagandas da Knorr, líderes políticos, imagens de manicômios e cenas de guerra, as tramas individuais também avançam, manifestando expressões de incômodo de cada personagem com aspectos do cotidiano privado e público. Desde reclamações sobre os “privilégios” dos jogadores de futebol a frustrações sexuais ou crises religiosas. No fim, todos personagens voltam para suas rotinas, marcadas por frustração, culpa e tédio. Enquanto isso, no plano alegórico, Pandora, como uma espécie de “eterno feminino”, volta à cena para continuar sua dança. No fim, o filme se encerra trazendo novamente a alegoria machadiana para um plano fantasioso e pessimista comum à trajetória de todos os personagens que fizeram parte da narrativa.

Dentro da lógica do filme, a contemporização de Machado tingem com ares de caleidoscópio aquilo que a crítica literária havia descrito como sua “urbanidade amena”. O que resta é o diálogo com campos de reflexão extraliterária, incluindo questionamentos de ordem psicológica e espiritual diversa, mas sem se concretizar para além de retratos subjetivos isolados.

Fernando Coni Campos realizou uma obra de difícil definição em relação aos rótulos simplificadores com os quais nos habituamos a tratar a história do cinema feito no Brasil. “Cinema novo”? “Cinema marginal”? “Cinema tropicalista”? *Viagem ao fim do mundo* é, sobretudo, um filme extremamente pessoal em seu resultado. O “fim do mundo” a que alude o título tanto pode ser o Terceiro Mundo que explodia em guerrilhas, bombas e brigittes bardot, quanto pode ser o nosso próprio mundo interior, espiritual/artístico, tão particular que chega a ser quase inexprimível. (MELO, 2008)

O velho olhar desconfiado sobre a autoridade literária nacional não passou despercebido pela recepção crítica cinematográfica. Alguns consideram um “erro” partir de um escritor antigo como Machado de Assis para abordar temas do século XX, o que teria criado uma “chatura de comentários literários”, atrapalhando o ritmo da narrativa audiovisual. Décadas depois, o crítico de cinema Jean-Claude Bernadet (1936-) foi questionado por que não comentou o filme de Coni na época do lançamento. O crítico francês lembra que havia um pensamento cinematográfico e intelectual que pouco valorizava o aspecto religioso, como do filme, no campo da esquerda e na militância contra a ditadura militar, e com o qual ele se identificava. Bernadet faz essa autocrítica, dizendo que ignorou a estética do filme, pois estava pessoalmente em “incapacidade [...] de assimilar a sua angústia religiosa”. Já o cineasta Júlio Bressane (1946 -), que trabalhou como

assistente de direção de Coni, ressalta a concentração de aspectos inventivos e autorreflexivos no longa, algo raro no cinema nacional da época. Bressane resume bem como a linguagem do filme se estrutura em cenas justapostas e sem conjunção direta, dando uma significação em que pesava justamente muito o “lado espiritual”. (apud BARATA; PINHEIRO, 2013, p. 4208-4210)

Dois anos depois, Nelson Pereira dos Santos (1928-2018) lança a adaptação do conto *O Alienista*, sob o título *Azyllo muito louco* (1970), primeiro longa em cores do diretor,¹⁸ com um tom de alegoria satírica é muito claro em relação à situação política do país e fazendo diversos paralelos entre o personagem de Simão Bacamarte e o “regime dos militares”. (SCHWARZ, 2019, p. 374)¹⁹ De acordo com o próprio diretor, a metáfora não poderia ser mais clara: “estávamos vivendo em um hospício”. (ABL, 2008)

Fiz uma adaptação livre o conto de Machado. Simão Bacamarte, o alienista, tornou-se no filme um padre cientista, acumulando à ciência o poder espiritual, o que o faz autoridade indestrutível. Ao lado de Dona Evarista, a poderosa matrona da cidade [...], pode realizar todas as experiências com o povo e a elite da terra. Uma metáfora da história política brasileira. (apud RAMOS, 2007)

Dentro da chave alegórica, a referência ao tempo presente não se dá por elementos do enredo, que permanece sem ponto de contato com o tempo presente. Muito pelo contrário, é justamente pelo aumento da distância “fantasiosa” que os recursos da linguagem cinematográfica dão o tom do filme.

Os créditos iniciais já se encarregam de dissipar qualquer dúvida: trata-se de uma “adaptação livre”, expressão que, em pleno ano de 1970, não deixava de carregar um sentido bem mais amplo e político do que aquele que faz adivinhar apenas um método de roteirização. A afirmação da liberdade é, aliás, a tônica desse filme, tanto no processo de adaptação do conto quanto na própria *mise-en-scène*, conjugando o cenário paradisíaco de Paraty e a espontaneidade dos atores ao balé dos movimentos de câmera... (MELO, 2008)

De forma algo similar às imagens finais de *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, Padre Simão surge na praia, no início do filme de Nelson Pereira, e uma multidão acompanha a chegada do médico que, acima da psicologia, irá cuidar da “saúde da alma”. Os “loucos” vão chegando voluntariamente ao hospício, como se fugissem das tarefas cotidianas ou apenas buscassem ajuda por causa das condições sociais. Até mesmo a personagem Dona Evarista, que sonha em construir uma cidade nova, quer um “futuro promissor para o Brasil” e, justamente por

18 Além do campo da ficção, Nelson Pereira dos Santos também já havia participado, alguns anos antes, de dois documentários em curta-metragem abordando a imagem do escritor: *A Cidade e Machado de Assis* (1965) - em comemoração aos 400 anos da cidade - e *O Rio de Machado de Assis* (1966). (ABL, 2008)

19 Não por acaso, na mesma época, o próprio Roberto Schwarz adapta o mesmo conto para o teatro, com o título de *A lata de lixo da história* (1969).

isso, é colocada na Casa Verde. Em um momento seguinte do filme, quando as ruas estão vazias, os escravizados fugiram e o número de internados supera o número de “saudáveis”, Padre Simão é pressionado a inverter os critérios: que fossem soltos os “loucos” e que fossem presos aqueles que eram “saudáveis”. Nessa segunda parte do filme, a dinâmica dos personagens que decidem o destino da Casa Verde passa a funcionar dentro do próprio hospício, e os personagens coadjuvantes, que davam corpo ao crescimento do número de internos, parece sumir da trama após serem libertos. No fim do longa, é “decretado” que Padre Simão se torne o único louco da Casa Verde. Entretanto, após uma despedida novamente celebrativa, a cena final do filme encerra com o personagem principal ainda a reger sua orquestra de dementes, o que apenas reforça a alegoria central do filme, mas permanece sem desenvolvê-la...

O resultado [...] não é brilhante: as reviravoltas que estão presentes no conto e que permanecem na adaptação cinematográfica ganham um estranho tratamento monocórdio, apesar da intencionalidade teatral e do absurdo das situações encenadas. (MELO, 2008)

Em pelo menos três das quatro adaptações produzidas a partir de Machado de Assis na década de 1960 fica mais notório como se difundia no imaginário, de alguns cineastas, a interpretação desconfiada sobre o narrador machadiano: tanto no personagem Bento Santiago – de Saraceni –, no “Brás Cubas” – de Coni –, quanto em outros pontos de vista narrativos – no longa de Nelson Pereira dos Santos, por exemplo. É difícil afirmar se as interpretações desses cineastas derivaram diretamente da influência dos críticos literários, ou se estariam “apenas” *difusas* no debate público da época. Entretanto, as interpretações desses três cineastas parecem desdobrar a assimilação do “achado” de Helen Caldwell, reforçando o caráter mal intencionado de um narrador como Bento Santiago que se coloca no lugar de uma suposta “perfidia” das figuras femininas. Estas (inclusive a Helena-Conceição, do roteiro de Mário Peixoto) ficam, a partir dessas interpretações, sujeitas às implicações da trama tanto quanto qualquer personagem.

Vale lembrar também uma “coincidência” de algumas datas: os três últimos filmes citados foram lançados nos mesmos meses em que aconteceram as apresentações de ensaios críticos fundamentais para a leitura crítica, e que renovaram a imagem de Machado, desdobrando-se em outros ensaios fundamentais na década seguinte. Foi no ano de 1968, por exemplo, que ocorreram as apresentações de Antonio Candido, de “Esquema de Machado de Assis” e a de Silviano Santiago, em “Retórica da Verossimilhança”, para não nos anteciparmos demais, citando os trabalhos de Raymundo Faoro e Roberto Schwarz, que já estavam em desenvolvimento.

Desconfianças à parte, a pertinência do peso “difuso” de Machado na cultura especificamente cinematográfica pode ser comprovada no fato desse “novo” Machado de Assis

cinematográfico ter “estreado” com três produções em curtíssimo espaço de tempo, não mais ligado a adaptações de romances da juventude (como na televisão) ou de contos anedóticos e circunstanciais (como em Humberto Mauro e Carlos Hugo Christensen).

O Brás Cubas cinematográfico de *Viagem ao fim do mundo* se torna uma alegoria para os devaneios modernos da sociedade brasileira; a loucura de Itaguaí dá corpo à alegoria do cotidiano militarizado; e Bento Santiago aparece pela primeira vez personificando os supostos primórdios de uma classe dominante brasileira, criticada por Paulo César Saraceni. Foi lendo Machado de Assis, na mesma atmosfera política do Regime Militar, que críticos literários e cineastas, por caminhos interpretativos diversos, encontram na obra madura do escritor as perspectivas sociais contemporâneas. Assim, algumas preocupações assumiram o primeiro plano narrativo nessas três adaptações de Machado e no roteiro de Peixoto: o retrato da divisão de classes; a problematização de instituições, como o matrimônio; e o uso político da religião. Entretanto, tal virada, que parece acompanhar o movimento difuso da crítica literária da época, se limitou aos temas principais das adaptações cinematográficas, e não necessariamente configuraram novas formas de linguagem audiovisual, conforme veremos adiante e no capítulo sexto...

4.2.5 “Transa entre a cultura e a política, aventura não vivida por Machado”

Assim como o aspecto transgressor do ciclo do Cinema Novo se diluiu em novas produções e perde seu caráter unitário de movimento conjunto, cada vez mais integrado a um incipiente e limitado circuito cinematográfico brasileiro, as adaptações audiovisuais baseadas na obra de Machado de Assis continuaram em quantidade ainda maior na década de 1970, porém em linguagens narrativas completamente diversas. Se olharmos esses caminhos seguidos pelas adaptações audiovisuais de Machado, veremos que o escritor se consolidou como um “legitimador” de visões de mundo, sociais, populares e comerciais, completamente diversas entre si.

As opiniões de Glauber Rocha servem como exemplo da desconfiança como as abordagens da crítica literária da época encontravam resistência entre os realizadores cinematográficos. O diretor resiste à ideia, em suas próprias palavras, que Machado de Assis havia “se tornado” o “criador do romance terceiro mundista”. Glauber parece reconhecer, não sem desapontamento, que a “tese geral de nossa crítica literária - não conheço discordantes - é a de que o nosso Romantismo não passa de reprodução da Europa”. (ROCHA, 1976) Em um estilo livremente associativo bem próprio, Glauber Rocha contrapõe essa ideia a outra que os termos como a imagem contemporânea de Machado de Assis estava sendo incorporada pelos produtores cinematográficos. Para Glauber, Machado seria como o jogador Pelé: a ambos seria atribuída a antiga ideia, repetida desde a

primeira metade do século XX, do escritor como um dos “filhos do povo pobre que sobem na vida graças a extraordinários poderes mentais-físicos”. Ecoando as críticas dos modernistas, feitas meio século antes, de que o problema de Machado era ser um artista socialmente conformista, cuja carreira política não passou de “mediocre”, a imagem do escritor e de suas personagens ocupariam um espaço semelhante a de celebridades nacionais contemporâneas, artistas, atrizes e modelos reconhecidas pela mídia estrangeira...

Politicamente, Pelé, depois de seu triunfo futebolístico brasileiríssimo, representa os interesses da economia brasileira? O que significa Pelé pros tetranetos de Xica da Silva? [...] Pelé poderia mesmo ser candidato à Presidência, como um black Kennedy, ao som de Milton Nascimento, Gilberto Gil, e casado com Marta Rocha. Comparem Capitu com Regina Rozemburgo, Florinda Bolkan, Danuza ou Gabriela... (ROCHA, 1976)

Na busca não por um escritor, mas por um exemplo de personalidade, Glauber repete a crítica literária que mescla os atributos dos personagens ficcionais e de seu autor. O que é bastante representativo de como conteúdo ficcional dos romances e a imagem do escritor se confundem nas adaptações audiovisuais.

Machado, como seu vendedor de polcas [Pestana, de *Um homem célebre*], investiu o prestígio literário na criação da Academia Brasileira de Letras, constituindo uma Legislação Estética, Apanágio da Mediocridade Parnasiana! Academia Símbolo da Última Flor do Lácio Oh Inculta e Bela! Machado serviu ao Império e à República, a liberais e conservadores, nunca sujou as mãos nas senzalas, falou contra arte regionalista, negou a felicidade, viu o Brazyl com os olhos de Bentinho. Capitu foi morrer em Paris como Madame Bovary, Machado foi morrer na Ásia, na pele do neto Ezequiel, num retiro bíblico. Mais pra persa que pra árabe, teve razão Machado pra se suicidar como Othelo depois de matar por ciúmes Capitu Desdêmona [...] Machado morreu velho, bem de vida, imortal, cercado de amigos, protegido pelo neutralismo axiológico definhado depois da morte de Dona Carolina, a Capitu de sua vida. (ROCHA, 1976)

Tão adaptado para televisão, quanto Machado de Assis naquela época, foi José de Alencar, provável “exemplo de personalidade” que Glauber buscava. Com equívocos históricos, Glauber considera o autor cearense possuidor de um “caráter socialista”, “contra a escravidão” e até “feminista”. A precisão do argumento não importa. Mais importante é a imagem que assumia José Alencar na retórica do cineasta nos anos 1970. Capaz de transitar entre o poder político real e a credibilidade da invenção artística, essa imagem de Alencar “inventada” por Glauber é contraposta a imagem de seu “rival”, Machado de Assis.

Senhora estoura em todas as camas, com dinheiro e comprando um homem, precedendo Capitu, cujo problema se se reduz a vítima de ciúme de adultério. Izabel, a morena, e Ceci, a loura - irmãs bastardas de *O Guarany* - transam com amor, morte, eternidade. [...] Neste desejo, que é o prazer estético do Romantismo, Alencar revoluciona Brazyl. Lança o dilúvio sobre o Império. [...] Foi um liberal vitorioso e desgraçado no Partido Conservador. Ambicionaria a República, se pudesse ser Presidente. Aos 35 anos, era Deputado. Seus

diálogos com Dom Pedro II são de o de homem pra homem, em nenhum repique Alencar se rebaixa diante do Grande Portugues. [...] O *Guarany* estourou. Alencar embalou. Foi boêmio, playboy, dandy, político, malandro, mas carregou as taras nordestinas que nunca o fizeram aceito na Corte pela beleza física ou elegância oratória [...] Acontece, pela primeira vez, a transa entre a cultura e a política, aventura não vivida por Machado, nem entre Getúlio e Villa-Lobos. (ROCHA, 1976)

A despeito das imprecisões, o mais importante é o que esse retrato apaixonado por Alencar revela os anseios de conciliação entre política e cultura, entre público e artistas, os quais nem Machado de Assis, nem o Estado Novo e nem a geração do Cinema Novo alcançaram.

Como bem demonstra a filmografia baseada na obra de Machado produzida nos anos 1970, o que restou desse processo foi uma equivalência genérica entre escritor e outras “celebridades” capazes de viabilizar financeira e comercialmente a produção audiovisual com algum apelo popular mínimo. Talvez nunca se tenha adaptado tanto Machado de Assis. A lista de produções que conseguiram, e as que não conseguiram se viabilizar, ilustram bem as variações desse processo...

No cinema, o diretor de fotografia de *Capitu*, Mário Carneiro (1930-2007), voltou a adaptar Machado, dessa vez, sob a direção do jovem polonês Roman Stulbach (1947-2013), no curta-metragem *Missa do Galo* (1973), com Dona Conceição interpretada por Fernanda Montenegro.

Missa do Galo é um dos contos de Machado que mais apaixonam qualquer jovem pequeno burguês – o erotismo contido entre duas gerações na mesma sociedade: sutil, meio irônico, sem tragédia porque escondido ou imaginário. Um retrato do dia-a-dia de uma recém-nascida classe média brasileira, seus costumes, sua casa, seu tesão reprimido quase realizado. A intenção do filme foi de criar um minirretrato fiel da sociedade pequeno burguesa carioca de Machado de Assis: a decoração de época sem esquecer os elementos kitsch, o comportamento contido mas insinuante dos personagens. (STULBACH, 2008)

Aluno de Paulo Emílio Salles Gomes, Roman Stulbach lembra também como a literatura brasileira, as adaptações recentes, o trabalho no Cinema Marginal e na pornochanchada e a discussão na faculdades cinema e literatura guiaram algumas escolhas para aquele “exercício de adaptação literária”.

O roteiro, feito com a importante colaboração da Profª. Gilda Rocha de Mello e Sousa, teve apenas uma opção polêmica: a inclusão de um beijo entre os dois personagens. [...] Professores de literatura importantes, como Antonio Candido e Afrânio Coutinho, que viram o filme na década de 70, aprovaram a adaptação. (STULBACH, 2008)

De acordo com pesquisador Luís Melo, o curta metragem de Stulbach observou o enredo sobre o triângulo amoroso “que permanece como potência erótica reprimida, sufocada por preconceitos morais e regras institucionais”. Diferentemente de diretores como Nelson Pereira, Stulbach “evita a alegoria, a desconstrução metalinguística ou a mera apropriação da anedota”. (MELO, 2008)

Em seguida, seria a vez do romance *Helena* ganhar sua primeira versão cinematográfica (1974), de Antonio Calmon. Entretanto, o projeto, que chegou a ser aprovado pela Embrafilme, foi cancelado pelos produtores devido ao “alto custo e pouco apelo comercial” da proposta. O elenco teria a participação de Norma Bengell, Hugo Carvana, Paulo César Pereio e Fernanda Montenegro, novamente.

No mesmo ano, os contos *Um Homem Célebre* e *A Cartomante* ganham versão cinematográfica, com a direção de Miguel Faria Jr. e Marcos Faria, respectivamente. Ambas as produções recebem classificação de censura para público acima de 18 anos. Pelo tema musical do enredo do primeiro, chama atenção o envolvimento direto de artistas ligados ao circuito musical da época, como Francis Hime, que compôs a trilha musical, e a cantora Nara Leão.

No segundo filme, *A Cartomante*, “apesar da matriz literária, quase nada há de machadiano”, e mais de “porno-chanchada” e de Nelson Rodrigues. A trama sobre o triângulo amoroso é contada de forma duplicada, em duas versões do mesmo enredo básico: uma que se passa no século XIX e, depois, cem anos à frente, contemporânea. Em cada uma das versões, os desfechos aparecem invertidos: na versão do século XIX, em que as cartas “preveem” o desfecho feliz, ocorre a tragédia; no século XX, onde elas anunciam a tragédia, ela não ocorre. Dentro dessa estrutura de adaptação, o filme de Marcos Faria se mostra um bom testemunho da produção nacional que parecia “presa” à referência literária original, pois é grande o “desnível na representação dessas duas épocas”.

Na segunda parte, contemporânea, o diretor tem a seu favor todos os elementos - o modo de falar e de agir dos atores, os ambientes internos e externos, a própria cenografia de interiores. Na primeira parte, porém, as limitações da produção se fazem visíveis com toda a nitidez. Os atores parecem inteiramente inadequados, os figurinos saltam aos olhos, a nudez dos cenários e a simplicidade dos objetos de cena impedem qualquer transporte convencional ao “passado”. (MELO, 2008)

No ano seguinte, Adnor Pitanga dirige *Confissões de uma Viúva Moça* (1975), inspirado no conto homônimo e com participação de José Wilker (1944-2014). Na trama, a protagonista também confessa para uma amiga a própria infidelidade, pouco antes da morte do marido. Essa é a razão que a leva ao isolamento voluntário por dois anos. Os produtores ofereceram a trama ao diretor por causa das possibilidades de bilheteria que Pitanga havia alcançado com filmes anteriores de comédia erótica.

Uma última produção, *Que estranha forma de amar* (1978) marcaria a filmografia que usa Machado mais como “mote” do que adaptação e foi dirigida por Geraldo Vietri, diretor muito vinculado à televisão. Todos esses projetos na década de 1970 são longas e curtas-metragens muito

diferentes entre si, alguns deles de difícil acesso e/ou pouco lembrados. Entretanto, pode-se encontrar em maior ou menor grau em todas essas produções uma linha narrativa comum mais significativa: a reiteração de retratos sobre relações amorosas que fogem a restrições de normalidade. Dialogando com preocupações sociais do tempo presente, os relacionamentos convencionais despertam pouco peso nas tramas e, em praticamente todos esses filmes, as narrativas destacam o adultério sem que isso se estabeleça mais como algo problemático. Pelo contrário, é justamente a “traição” que é representada como o centro de cada trama. Assim, a antiga “perfidia”, que muitos críticos literários do passado haviam atribuído para o tema da infidelidade em Machado de Assis - tema tão associado ao romance *Dom Casmurro* -, fazem das adaptações da década de 1970 a principal porta de entrada para produtores, diretores e financiadores alcançarem o público almejado.

Em paralelo, no outro campo audiovisual, Machado de Assis voltou a ter importância significativa na ficção televisiva, vinte anos depois de participar da “invenção” da teledramaturgia nacional. A repetição de algumas tramas demonstram como a “fórmula” da adaptação machadiana era reiterada, mais uma vez, *e se estabelecia não mais como repertório apenas literário, mas também já transformado em audiovisual*. Por terem posição de destaque, escritores como Machado e Alencar eram os mais “requisitados” pelas emissoras, emoldurando a representação de uma urbanidade amena, com um verniz de psicologismo e bom humor. Em todos os casos, traziam um lastro cultural estimado para o novo meio de comunicação em expansão.

Por exemplo, durante quatro meses, a TV Tupi exibiu a novela *Vila do Arco* (1975), com inserção de diversas intrigas paralelas a partir do mote de *O Alienista*. Outro exemplo de experimentação foi o episódio *A Cartomante* (1974), atualizado para o tempo presente e exibido no quarto ano do *Caso Especial*, programa da TV Globo. Pouco significativo em si, o especial exemplifica os espaços que existiam na grade de programação e eram reservados a uma liberdade criativa, um pouco maior, para produções menores e pontuais. (PINATI, 2013)

Mais influente, entretanto, foi a quarta adaptação do terceiro romance de Machado, *Helena* (1975), escrita por Gilberto Braga e dirigida por Herval Rossano. A “novela” teve 20 capítulos e cumpriu a função de testar o novo horário na grade de programação destinado à teledramaturgia, das 18h. Os produtores temiam que as histórias “de época”, que exigiam cenários e figurinos específicos, linguagem mais “empostada”, não agradassem ao público. Por isso, as primeiras novelas do gênero não passaram de “tímidas experiências”. Por exemplo, *Helena* “estreou com os seus 20 capítulos já prontos, as gravações foram concluídas em apenas 12 dias”. (PINATI, 2013)

Protagonizada por Osmar Prado (Estácio) e Lucia Alves (Helena), a novela teve a participação de Ruth de Souza (Madalena) e também foi carregada de intrigas amorosas e

melodramáticas. A narrativa televisiva não se valeu de flashbacks para trazer à tona a intriga sobre o pai que reconhece, em testamento, a paternidade da filha que deve ser aceita na nova família. Em vez disso, toda essa trama anterior é apresentada por meio de diálogos. A participação dos atores nesse tipo de narrativa é reforçada na medida em que eles se tornam a “ferramenta” audiovisual que traz à tona as bases do enredo. Tal simplicidade narrativa não comprometeu o resultado final, pelo contrário: “o resultado logo da primeira adaptação surpreendeu, equiparando-se, em todo o país, aos grandes lançamentos da Rede”. (GUIMARÃES, 1995, p. 104)

Dentro dos parâmetros do novo formato, é necessário incluir a abordagem sobre como a escravidão foi um dos temas recorrentemente inseridos em muitas telenovelas da época, como em *A Escrava Isaura* (1976), *Sinhazinha Flô* (1977), *O Ateneu* (1979). Essa característica do período demonstra que a imagem de produções que apresentassem “conteúdo social” já havia se consolidado como estratégia comercial suficientemente apurada, muito além de uma “mera” visão crítica e já devidamente incorporada pelas exigências da indústria cultural hegemônica popular. Por isso que, introduzindo a ênfase temática da escravidão (por extensão, da representação da população negra - mesmo que estereotipada), a primeira das novelas a fazer isso foi justamente *Helena*.

A quarta adaptação do romance machadiano trouxe uma modificação importante em relação à trama original, no qual o personagem escravizado Vicente não tinha voz e era “condenado a viver da contemplação e da memória, a não beijar sequer a mão que o abençoava”. (GUIMARÃES, 1995, p. 84) Na versão de Gilberto Braga, e também diferentemente das versões televisivas anteriores, Vicente “assume o primeiro plano da narrativa, como uma espécie de ‘tradutor’ da ação para o telespectador”. Como observou Hélio de Seixas Guimarães, o personagem se torna uma espécie de interface entre o texto original e a versão televisiva: por exemplo, é ele quem pergunta “o significado de palavras difíceis” e reitera, em linguagem simplificada, os aspectos mais complexos do enredo. O personagem Vicente também passa a usufruir “da familiaridade e do contato com o espaço senhorial através de Helena”. Essa relação fica ainda mais evidente na cena televisiva da morte da protagonista, marcada pelo pedido final de liberdade para Vicente.

Novamente aí a questão histórica e social da escravidão é inserida na narrativa através da situação particularíssima de um negro, que deve ser libertado. Um estudo sobre a representação da escravidão nessas telenovelas seria interessantíssimo, no sentido de que elas sempre apresentam um mesmo tipo de escravo - o que tem trânsito livre pela casa do senhor - e sempre reduz a questão da abolição a casos particularíssimos, como o de Vicente, Isaura e Simão. Essas relações parecem mais de acordo com o vínculo contemporâneo entre a dona de casa e a empregada doméstica do que uma representação historicamente verossímil da relação entre senhores e escravos no Brasil do século. (GUIMARÃES, 1995, p. 85)

Com raras exceções, a imagem de Machado de Assis na televisão chegaria ao senso de desproporcionalidade, exploração do mundo subterrâneo ou do questionamento sobre o ponto de vista narrativo, conforme já havia sido explorado pela crítica literária. Por outro lado, do ponto de vista da censura moral, as insinuações de cunho crítico à religião ou ao comportamento sexual ganhavam espaço, principalmente no cinema popular e na televisão, na medida que não eram apenas toleradas ou atrativas, mas também uma alternativa compensatória à censura política.

O “domínio do homem pelo homem” (CANDIDO, 2004), marcante nos enredos machadianos adaptados, aparece amainado na boa relação *individualizada* entre escravizados e proprietários, com os quais os telespectadores podem se identificar como exceções, ou seja, sem o custo de serem confrontados com as contradições da crítica social. O ponto de vista sociológico e o conhecimento histórico, a partir da literatura, tal como a reflexão sobre a sociedade escravagista e seus desdobramentos contemporâneos, estavam finalmente se popularizando como imagens consensuais, porém, cumprindo também a função comercial de legitimar novas produções.

4.2.6 Caminho audiovisuais próprios?

Uma década após *Azyllo muito louco*, Nelson Pereira dos Santos voltou a trabalhar com os atores Nildo Parente e Isabel Ribeiro em uma nova adaptação machadiana: o conto *Missa do Galo* (1981), projeto que foi um piloto para uma série televisiva, que acabou não sendo realizada. Diferentemente do filme baseado em *O Alienista*, a adaptação do conto traz uma composição de imagens mais direta e sóbria, mas que acaba “perdendo” equilíbrio visual justamente nas sequências mais sensualizadas, em que os diálogos são repetidos, encenados novamente em novos registros de interpretação, deixando explícita as ambiguidades insinuantes dos diálogos originais. Uma década e meia após a versão do mesmo conto roteirizado por Mário Peixoto e Pereira de Mello, a nova versão de *Missa do Galo* correspondeu, no fim das contas, de uma linha de adaptação mais afastada do apelo popular marcante da filmografia dos anos 1970.

Outro exemplo de adaptação que extrapolou a noção convencional de fidelidade textual foi o filme *Brás Cubas* (1986), dirigido por Júlio Bressane. A adaptação é marcada pelo experimentalismo, que trouxe do além-túmulo, uma reflexão melancólica e cínica, de um Brás que recorda sua vida medíocre de proprietário abastado, em meio a um panorama social arcaico e decadente. Para tal retrato, Bressane se vale de muitas referências. Uma delas são os excertos de *Viagem ao fim do mundo*, no qual o próprio Bressane havia trabalhado como assistente de direção dezoito anos antes. Também são inseridas imagens de *Capitu*, filme de Saraceni. Assim, o diretor abarca o realismo literário do século XIX, “a semana de 1922, a chanchada dos anos 1950, o

tropicalismo de 1968, o próprio estilo bressaniano de filmar e as inovações teatrais de grupos surgidos no final dos anos 1970, como *Asdrúbal Trouxe o Trombone*". (MELO, 2008) Chama atenção, porém, que as "citações" feitas por Bressane ignorem as adaptações machadianas produzidas na década anterior. Isso deixa muito bem sugerido o tipo de interpretação e vertente literária, com a qual o diretor está se relacionando.

A adaptação de Bressane, [...] não tende para a desconstrução polêmica ou gratuita, e sim para uma real tradução da obra. Tal processo se configura no verdadeiro acerto do filme, pois o estilo fragmentado e reflexivo do romance se presta perfeitamente ao estilo narrativo de Bressane. Da mesma forma, certas imagens tão próprias à literatura [...], recursos fotográficos/cênicos que - às vezes com uma apropriada dose metalinguística - conferem ao filme uma tonalidade justa, entre a melancolia e a acidez. (MELO, 2008)

Desde o primeiro take do filme, o longa é marcado pelo jogo de "autorreflexividade, tão ao gosto do cinema da 'desconstrução' dos anos 60 e tão frequente no cinema de Bressane". O primeiro plano-imagem é de um esqueleto deitado, enquanto um técnico de som capta sons de um microfone pendurado que encosta na superfície da caveira. Enquanto esse microfone faz um movimento de ida e volta, o enquadramento se inverte e o ruído do equipamento sendo arrastado é substituído por uma trilha sonora popular. De acordo com o crítico Jean-Claude Bernardet, Bressane não conclui o sentido da cena de forma clara, mas estimula o espectador a trilhar um caminho interpretativo próprio, apelando para um repertório prévio sobre o romance original.

Este plano não informa, mas estimula para a mobilização de uma informação já de posse do espectador. Ele trabalha em função dessa informação prévia, ou seja, trabalha em função do que eu chamaria de um infratexto. O plano se torna significante na medida em que o infratexto existe, está em posse do espectador, e este consegue mobilizá-lo. [...] O caráter enigmático deste plano, que, como um prólogo, precede as memórias, cria uma dificuldade de acesso à informação e seleciona o público. (BERNARDET, 2003)

Bernardet descreve uma "cena-chave", que seleciona o espectador e entrega os parâmetros de interpretação da visão de Bressane sobre o filme como um todo. A morte está presente nas formigas, nas casas cercadas de mato crescido, no absurdo esqueleto sentado à mesa e de cartola, na encenação de velório entrecortado por imagens de balanço (trapézio?) e um tosco "Xis" facilmente reconhecível para leitores, mas surreais para espectadores sem as tais referências. Toda essa sequência disparatada tem, entretanto, uma clara unidade narrativa que serve para qualquer espectador mais ou menos iniciado no romance original: a trilha sonora *Adagio for Strings*, do compositor norte-americano Samuel Barber. Desse modo, o filme de Bressane mantém sua construção narrativa não fundamentada no enredo, mas no processo de ressignificação da trama em um novo meio e em uma nova linguagem.

Nesse sentido, Bressane se filia a um estilo próximo do filme de Coni, *Viagem ao fim do mundo*, não apenas pelos excertos, mas pela própria montagem narrativa que estabelece relações similares com as imagens de arquivo. Entretanto, enquanto Coni usa a imagem de grandes eventos mundiais recentes, Bressane justapõe os arquivos audiovisuais brasileiros, sobre os primeiros registros audiovisuais de contatos com as populações indígenas pelo interior do país, por exemplo, feitos na primeira metade do século passado.

Bressane também escolhe trechos do filme *Capitu*, de Saraceni, para ilustrar a passagem do tempo após o episódio da morte do pai de Brás. Uma tomada do velório de Escobar se mistura a outros *takes* do início do longa de 1968, criando uma rede de possibilidades de significados em relação aos dois filmes.

Outro elemento ressaltado pelo filme é o registro de interpretação característico do ator Luís Fernando Guimarães, e que influenciaria diversas formas de humor televisivo até o início dos 1990. O diretor Júlio Bressane encontra nessa atuação um caminho aberto para diversas sequências metalinguísticas que incorporam na trama a “quebra da quarta parede”: uma sequência mais evidente desse humor é a cena interrompida pelos atores para que eles discutam como representar melhor o modo como se “transava” no século XIX. Na encenação desconjuntada, o que poderia parecer *nonsense* acaba soando com algo mais do que apenas simples exercícios de justaposição de sequências. Por exemplo, no trecho em que são apresentadas as versões crianças de Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Pagu e Cecília Meirelles - todas coadjuvantes mirins aparentemente desconfortáveis em seus figurinos -, essas personagens estão sendo apresentadas para um outro “coadjuvante”, Machado de Assis. O tom da “homenagem” - possível passagem de um legado artístico para nova geração - é sinistramente ambíguo, abrindo um campo de interpretação sombria, mas que não chega a se confirmar devido à brevidade do trecho.

Se o jogo de imagens e acúmulo de citações dão a tônica do filme, o espectador acompanha os fragmentos desconstruídos de uma biografia parcial, reflexões desconectadas no tempo, porém, sobre um objeto bem definido: a consciência que se identifica como nacional. Por isso, talvez não haja propriamente um final da trama desse Brás vivido por Luiz Fernando Guimarães, pois também não há ação anterior, propriamente dita. Toda a trajetória do protagonista de Bressane se encerra melancolicamente, cada vez mais sem sentido e mergulhado em seu próprio mundo de gozos fugazes e ociosidade cínica. É sobre uma versão desse “esqueleto” estendido no chão, que microfone e câmera de Bressane são apontados, percorrendo um trajeto muito particular sobre o romance original de Machado, um artefato do passado compartilhado com seus contemporâneos.

Vistos em retrospectiva, *Viagem ao fim do mundo* e *Brás Cubas* são próximos não só pela participação de Bressane nas duas produções, mas por características estilísticas comuns, como

“versões cinematográficas” de certa concepção de sátira menipeia que, na literatura, animava alguns críticos literários na época. Os dois filmes misturam formatos e estilos dentro de um espírito humorístico e crítico próprios, além de proporem uma atualização e uma releitura satírica das referências “elevadas” parodiadas, em sentido cômico-fantástico. Em ambos os filmes, o renome do autor clássico nacional é representado dentro da moldura de um tipo “fantástico”, que estimula e provoca o espectador.

Prosseguindo na cronologia das adaptações: dois anos depois, em um polo da linguagem cinematográfica completamente oposto, o diretor veterano Roberto Santos (1928-1987) lança seu último filme, *Quincas Borba* (1988), adaptando o enredo do romance do século XIX para o presente. Roberto Santos, que começou como assistente de direção de Nelson Pereira dos Santos no filme *Rio, 40 Graus* (1955), logo ficou conhecido pela direção de *O Grande Momento* (1957) e *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (1966).

No último filme do diretor, lançado pouco antes de morrer, há um tom de “melancolia” completamente diverso do de Bressane. De acordo com o pesquisador Luís Melo, Roberto Santos teria tentado radiografar as “mudanças as quais o próprio realizador não acompanharia”. No fim, o longa não passa de um exemplo de como o cinema nacional ainda tentava extrair do prestígio da literatura alguma visão crítica sobre o tempo presente. Tais tentativas pareciam mais pautadas por uma imaginação cinematográfica que insistia em privilegiar ambientações no tempo presente, linguagem televisiva comercial, incluindo apelos sensuais e um “bom mocismo” sem fundamento.

É justamente a solidariedade que parece ser o grande pária no filme *Quincas Borba*. Afinal, no momento em que o país parecia ansiar pela entrada na via do pensamento único, do fim da história e da privatização globalizada, a solidariedade era, mais do que nunca, um sentimento absolutamente despropositado. (MELO, 2008)

O melhor da análise talvez seja investigar as condições e pressupostos dos realizadores, que, assim como nos anos 1970, transformaram o Machado em uma versão audiovisual esquecível. Nem os críticos do “impiedoso” Festival de Gramado foram simpáticos ao veterano diretor, que faleceu na volta do evento, lamentou Paulo César Saraceni. (SARACENI, 1993, p. 361)

Já no campo televisivo, houve tentativas melhor desenvolvidas de criar um tom mais popularizado para os enredos machadianos. Ao longo da década de 1980, mais emissoras de TV experimentaram novas produções baseadas em textos do autor, não sem dificuldade. Hélio de Seixas Guimarães lembra como grandes roteiristas de televisão resistiram à ideia de adaptar Machado. O escritor Manoel Carlos (1933-) lembra, na época, que Machado de Assis “jamais teve

qualquer de seus romances realistas adaptados para o vídeo, fosse em minissérie ou telenovela”, apenas dois romances “românticos” e com apelo melodramático.

Machado de Assis é extremamente introspectivo, tem muito pouco diálogo, e há um respeito, há um bloqueio. Eu por exemplo já fui convidado para fazer Machado de Assis e declinei. [...] Eu acho um pouco irresponsável fazer Machado de Assis. (GUIMARÃES, 1995, p. 122)

Gilberto Braga (1945-2021), que adaptou *Helena e Senhora*, fez um paralelo comparativo entre Machado de Assis e José de Alencar, ecoando um pouco a posição de Glauber Rocha em relação a mesma comparação.

Machado é um estilista, talvez o maior de nossa literatura. A relação primordial dos estilistas é entre eles e o papel. José de Alencar é outra história. Se fosse vivo, sem dúvida estava aí contratado por alguma emissora. *Senhora* tem a estrutura perfeita para ser novela de televisão. A trama romântica tão a gosto das grandes plateias, os ganchos, as personagens de empatia imediata. (GUIMARÃES, 1995, p. 123)

Não por outro motivo, a estrutura romântica do jovem Machado voltou a ser usada como base para os 20 capítulos de *Iaiá Garcia* (1982), de Rubens Ewald Filho, exibido no “Tele-Romance” da TV Cultura. “Como incentivo, a emissora promoveu um concurso literário que propunha aos estudantes da época fazerem comparações entre o texto de Machado de Assis e a telenovela” (PINATI, 2013, p. 48)

Anos mais tarde, foi na TV Manchete, quando pela quinta vez *Helena* (1987) foi adaptada, que Machado de Assis pôde ser mais livremente transformado em um produto teledramatúrgico próximo das telenovelas convencionais. A adaptação comandada por Mário Prata e Reinaldo Moraes teve um número muito maior de capítulos, 116, e foi apenas “inspirada” no romance, incorporando outros sub-enredos. Mais eclética que as adaptações anteriores, “a novela brinca com diferentes estilos, inverte a ordem temporal e até mesmo inclui figuras históricas em seu enredo, como a Marquesa de Santos e Dom Pedro II, os quais brigam por uma pensão que a marquesa exige por ter sido amante do pai do rapaz”. (PINATI, 2013, p. 48) Mário Prata lembra que

Criamos dezoito personagens, sendo que um deles vem de *O Alienista*. Sempre me irrita em novela de época os diálogos duros e pesados. Estamos fazendo uma novela leve, com humor e música de hoje, como os Beatles. (apud GUIMARÃES, 2015, p. 108)

No elenco, vale destacar igualmente a participação de atores como Othon Bastos, Isabel Ribeiro e Eliani Girardi, que, com um histórico maior ou menor, também teriam as carreiras marcadas por adaptações machadianas. Como pano de fundo, o roteiro não deixou de destacar as ligações entre personagens, em linguagem melodramática, que se casavam movidos por interesses

de heranças e de propriedades. O personagem de Othon Bastos, por exemplo, movido pela ambição de ampliar suas plantações de café se torna uma contraposição “vilanesca” dos personagens mais novos, que questionam a necessidade de monopolização da produção e da monocultura. Em tom bastante didático, que traduz a trama para o espectador, tal como fazia o Vicente da versão anterior de *Helena*, exibida pouco mais de dez anos antes, dessa vez, é o “vilão” que expressa literalmente a justificativa para seus planos: de que o “Brasil é um país de fazendeiros e bacharéis e será sempre”. Do modo como é colocada, a consciência cínica - típica dos velhos vilões melodramáticos, contrapostos à honestidade dos jovens heróis - significa algo para além da organização maniqueísta da trama, e ganha uma dimensão interpretativa - entre outras possíveis - que poderia ser também aplicada ao país recém-saído do Regime Militar.

Apesar dos autores da novela terem incorporado alguma dimensão já difundida de aparência de crítica social das últimas décadas, até o período da redemocratização, vale levar em conta que ela também já estava submetida à lógica popularizada da teledramaturgia melodramática.

Na medida que os diretores puderam conduzir adaptações com estilo próprio, em vez de meramente usarem os enredos como mote para adaptações genéricas, como nos anos 1970, estava definitivamente encerrado o antigo elogio prestado ao “estilo fino”, “psicologismo” ou “biografismo” em relação à Machado de Assis, mesmo nas adaptações. O completo fracasso do filme de Roberto Santos serve como exemplo.

Sem pontos de diálogo forte entre cinema e referências literárias, a imagem do “retratista da classe dominante”, gestada desde os primeiros anos da ditadura militar, parecia ter encontrado no campo audiovisual um espaço próprio para desenvolver sua linguagem não mais como mera extensão da crítica literária. Diretores parecem partir de pontos pessoais e integrados aos espaços disponíveis no circuito audiovisual para construir um acúmulo de referências, não como uma suposta linha de adaptações, mas como desdobramento integrado ao circuito audiovisual.

4.2.7 Retomada

A televisão brasileira nunca deixou de ter a literatura, principalmente nacional, como fonte para suas adaptações, nem para desenvolver novos produtos televisivos. Nos anos 1990, porém, essa tendência parece ter diminuído em relação aos autores mais “tradicionais”. Foram produzidas versões especiais, como o *Teletema Iaiá Garcia* (1990), adaptado por Geraldo Vietri e dirigido por Cláudio Cavalcanti, que basicamente “levantou” os textos de Machado, em um registro de direção e atuação próximos ao antigo teleteatro. O núcleo de dramaturgia do canal *SBT* chegou a planejar

uma novela baseada no livro *Dom Casmurro*, em 1995, adaptada por Jandira Martini (1945-) e Marcos Caruso (1952-), mas acabou não sendo produzida.

Também houve, por outro lado, uma tendência mais interessante: a incorporação definitiva no repertório de gêneros televisivos do humor paródico e metalinguístico desenvolvido tanto no cinema quanto na televisão na década anterior. Um exemplo foi o *Caso Especial: O Alienista* (1993), dirigida por Guel Arraes, que também mistura linguagens simulando trechos de reportagens, com entrevistas de rua, e falsos documentários históricos, comentários sobre filosofia, psicologia e até futebol, criando efeitos de humor pelo tom absurdo e farsesco de suposta seriedade. (PINATI, 2013, p. 52) Quanto ao elenco, quase todo ele remete a rostos associados à comédia, não permitindo que os personagens fossem levados à sério, em qualquer nível de coerência, além dos estereótipos: Bacamarte aparece como autoridade médica obcecada; Crispim Soares (novamente, Luiz Fernando Guimarães), convicto de sua incapacidade de tomar qualquer decisão; o barbeiro, sempre revoltoso etc. Além de piadas banais, de conotação sexual, diálogo com animais, simples *nonsense* etc., esse mix de linguagens cômicas leva ao desfecho da trama, em que os dois planos narrativos “documental” e “ficcional” finalmente se misturam: os entrevistados do documentário são presos, como os personagens do plano ficcional; e os personagens da ficção respondem à câmera, simulando entrevistas. No desfecho da mescla de planos, o “apresentador” da parte documental também é levado à Casa Verde, onde se encontra com o protagonista... Apesar do formato humorístico mais interessante, a adaptação não aprofunda qualquer outra questão além dos estereótipos e dos questionamentos cômicos sobre a zona cinzenta entre limites de loucura e razão.

O humor extrapolado no especial de Arraes mostra como, a partir daquela época, a adaptação direta de Machado se tornaria mais rara, mesmo no repertório televisivo. No cinema, a versão do conto machadiano *A Causa Secreta* (1994), feita por Sérgio Bianchi foi a primeira a trazer uma interpretação sobre aspectos mais sombrios da obra machadiana, em uma perspectiva explicitamente em diálogo com a crítica social contemporânea. Como característico do diretor, o texto original serve como mote para inspirar uma história completamente diversa, que, assim como *O Alienista*, de Arraes, também é dividida em narrativas “paralelas”, mas dessa vez, sem o registro cômico. O primeiro plano do filme traz uma história sobre uma trupe teatral que está montando uma peça adaptada no conto *A Causa Secreta* (o pano de fundo) e realiza “laboratórios” para abordar a miséria do país. Esse ponto de partida cria diversas situações onde os atores, cenógrafos e figurinistas fazem pesquisas em: filas da previdência social, hospitais, abrigos para doentes, laboratórios de dissecação de animais etc. A sucessão de cenas se acumula em variedade, mas todas trazendo argumentações críticas e contraditórias sobre a miséria e as diferenças sociais. Como nota

comum, todos os personagens argumentam energicamente defendendo suas posições pessoais, entre radicais e cínicas, menos interessados no diálogo efetivo do que na exposição das próprias ideias...

Nessa lógica generalizada, o filme de Bianchi cria uma verdadeira rede de alvos retratados em suas contradições: desde pesquisadores universitários, passando pela classe artística parasitária, a burocracia estatal e até os desassistidos. O projeto do filme, de expor sem concessões o proselitismo da crítica social fica ainda mais claro pelo estilo do diretor, que dispensa a representação realista ou esteticamente estilizada. Bianchi transforma a falta de recursos em linguagem, evitando qualquer identificação entre espectador e o universo ficcional. Em sua linguagem “amadora”, por exemplo, Bianchi abusa do artifício narrativo do aparecimento incômodo do estereótipo da “criança pedinte”, que surge reiteradamente, eclodindo as contradições internas dos discursos dos personagens. Da mesma forma, as discussões “explodem” em agressividade, porém sem evolução dramática interna, o que dá um tom histérico generalizado.

Em outras palavras, realizando uma releitura “livre” do conto machadiano, Bianchi se conecta com a crítica machadiana mais marcante desde, pelo menos, os anos 1970, em que a retórica sobre os problemas sociais dos personagens (e, principalmente, dos narradores) é exposta como a forma de sociabilidade característica de certa classe média brasileira, o mesmo universo social dos protagonistas do filme. A dinâmica entre as ideias dos personagens oscilam, aparentemente sem destino prático ou coerente, a partir da fala, dos gestos e da posição social, o que torna o filme *A Causa Secreta* um bom exemplo de análise sobre o deslocamento muito próprio das ideias na sociedade brasileira, representada pelo microuniverso da trupe teatral.

Na mesma época, o Cinema da Retomada traria de volta, entre outras coisas, adaptações mais “convencionais” de Machado. A nova estruturação dos incentivos fiscais viabilizou a realização do média-metragem *O Enfermeiro* (1998), dirigido por Mauro Farias. O enredo segue estritamente a história do conto original, no qual um enfermeiro deixa o Rio Janeiro para cuidar de um velho coronel doente e solitário, no interior da província. Graças ao bom trabalho dos atores protagonistas, Matheus Nachtergaele (1968-) e Paulo Autran (1922-2007), o filme se equilibra entre a seriedade e bom humor, sem grandes invenções cenográficas, mas fazendo o suficiente para criar uma narrativa convencional além de mero “levantar” o texto. No centro do drama está o dilema do jovem desafiado a cuidar do idoso que tanto o humilha: “um homem da minha idade não deve viver cuidando de um velho”, lamenta e se questiona se adianta viver “cheio de ordenados” em uma pequena vila interiorana sem ter onde gastá-los. No entorno, os demais habitantes da vila observam a contenda sem fim, tomando partido pelo enfermeiro. A trilha sonora, por sua vez, é convencional e complementa a “moldura” do enredo, que traz uma ambientação histórica genericamente “clássica”, ritmadas por peças musicais de Mussorgskii, Debussy e Bach.

No fim, enquanto o personagem de Nachtergaele se culpa por ter assassinado o velho, ele é surpreendido pela notícia de que o morto havia lhe deixado uma herança. Dessa forma, a culpa se transforma em um profundo prazer, verdadeira “tênia moral” que se reconstituía cínica e pragmaticamente: “Bem aventurados os que possuem, pois eles serão consolados.”

Outras adaptações foram feitas na época, como o curta *Coda* (2000), de Flávio Barrone, inspirado no conto “Cantiga dos Esponsais”, que fala sobre um aclamado maestro incapaz de compor. O curta, porém, parece não passar de um exercício cênico protagonizado pelo ator Antônio Abujamra (1932-2015), que sugere uma analogia musical entre o sugerido desfecho da vida do maestro e as repetições do trecho de uma música que ele jamais conseguiu finalizar.

Quinze anos após a adaptação de Bressane, o cineasta André Klotzel também dirige *Memórias Póstumas* (2001), dando uma feição mais popular para o enredo. Críticos fizeram comparações diretas entre os dois filmes que, apesar de serem adaptação do mesmo livro, são essencialmente diferentes entre si. Como projeto para um público mais amplo e jovem (abarcando fins didáticos), as diferenças entre Klotzel e Bressane ficam nítidas desde a primeira cena.

Bressane leva rigorosamente a sério o morto ativo e perscruta as entranhas do cadáver em busca de respostas à perplexidade do enigma proposto pelo autor-defunto; [...]. Klotzel, que certamente leu [Roberto] Schwarz antes de realizar seu filme, faz Brás, na cena do velório, dar uma piscadinha para a câmera, como quem revela um segredo; cria-se uma cumplicidade entre personagem e espectador logo de cara, que, ao longo da fita, se desdobrará: morto quando lhe convém; se lhe aprouver, está vivo. (MARIUTTI, 2008)

Entretanto, ter consciência sobre a tradição crítica literária e reproduzir a imagem de um narrador não-confiável não significa incorporá-lo como instância narrativa. Neste caso, muito provavelmente, se dá o contrário. A despeito de um possível diálogo com a crítica, não se pode “reinventar” algo já conhecido há um século e meio, tal como a dissociação do narrador moderno, simplesmente copiando-o.

Na verdade, a opção de Klotzel é por uma linguagem narrativa já convencionalizada, indo aquém do que Bianchi, ou mesmo Guel Arraes, haviam feito poucos anos antes. Com exceção do delírio de Brás, toda a trama é apresentada como “de época”, em casarões antigos, casas coloniais, interior de teatros, passeios públicos, tudo ambientado no século XIX. Até em termos de trilha sonora, Klotzel repete a convencionalidade das músicas clássicas que criam uma “moldura” histórica: valsas, serenatas, óperas e concertos, compostos tanto por autores internacionais, como Mozart e Bach, quanto brasileiros, como a canção *Quem sabe?*, de Carlos Gomes.

Há, em Klotzel, porém, o uso de alguns recursos metalinguísticos, mas que já estavam convencionalizados pelo cinema e pela TV, inclusive na já citada versão de *O Alienista*. O

personagem-narrador interpretado por Reginaldo Farias interfere na narrativa “congelando” cenas, ou “conduzindo” cortes abruptos, como, por exemplo, na cena que indica a morte de Nha-Loló, que em um take está viva, e no outro, o espectador vê a imagem silenciosa de sua lápide.²⁰ Também, como no especial de Arraes, o uso de documentos “envelhecidos” e de áudios falsos simulam a existência do famoso “Emplastro Brás Cubas”. Tratam-se, afinal, de efeitos especiais que buscam gerar efeitos cômicos por meio de um caráter claramente farsesco.

Assim, o algum dinamismo dos recursos audiovisuais pontuais não se contrapõe ao tom tedioso da narrativa, que não tem dinâmica interna forte. Talvez, preso aos fins didáticos e à intenção de ser convencionalmente compreensível, Klotzel conduz o espectador para o famoso desfecho do livro, encenado protocolarmente, sem a “metamorfose incessante” que caracterizaria a “desfaçatez” ou o “gostinho de império” do narrador original.

4.2.8 Retrata de uma classe e o “Assombro”

Machado de Assis foi adaptado na primeira década do século XXI em filmes que “atualizaram” seus enredo para o tempo presente. *Dom* (2003), escrito por Reinaldo Moraes e dirigido por Moacyr Góes, foi um deles. De acordo com o pesquisador Almir Guilhermino, desde o título original encurtado de “*Dom Casmurro*”, o filme tenta não se colar ao romance, mas, ao mesmo tempo, precisa “avisar” para seu público juvenil que se trata de Machado de Assis. (GUILHERMINO, 2008) No enredo do filme, o antigo bacharel se torna o engenheiro Bento, que vive em São Paulo, reencontra o amigo de infância, Miguel (Escobar), um produtor de videoclipes, e que decide retomar seu relacionamento com a namorada da juventude, Ana (Capitu), interpretada por Maria Fernanda Cândido. Entretanto, como esperado, vem o ciúme, e Bento não aceita que Ana volte a trabalhar como bailarina e atriz após o nascimento do filho. Dessa forma, a personagem encarnaria, supostamente, um tema contemporâneo da mulher que quer “trabalhar fora, morar sozinha e colocar a carreira à frente do casamento”. (GUILHERMINO, 2008)

A produção também tem uma peculiaridade em relação às outras, pois foi guiada por “grupos de discussão” realizados com jovens que correspondiam ao perfil do público-alvo buscado para o filme, pessoas entre 18 e 25 anos, das “classes A e B”, com nível universitário, que supostamente seriam os que mais frequentavam o cinema. Em primeiro lugar, decidiu-se que o filme não seria “de época” e os atores principais precisariam ser nomes “populares”, assim como a trama teria espaço para cenas mais apelativas. Além disso, um dos produtores confirma que,

²⁰ Uma montagem que faria Raimundo Magalhães Jr. ver materializado sua ideia, citada acima, sobre a “intuição cinematográfica” de Machado de Assis.

contrariando a ideia original de um final “feliz”, planejada para o personagem Bento, as mulheres participantes desses grupos incentivaram que o protagonista tivesse um desfecho diverso.

Por seu turno, *Dom* é resultante de efeitos anteriores em cognição coletiva, isto é, do que foi constituído, antecipadamente, no roteiro como resultado de interpretação prévia, onde jovens e adultos maturaram o transcurso da obra machadiana, considerando a realidade do seu tempo. (GUILHERMINO, 2008)

Além disso, a produção cumpre a função comercial de dar espaço cenográfico para elementos musicais, como a presença da banda que participa da trilha sonora do filme. Outra diferenciação é que a dissociação entre enredo e instância narrativa deixa de ser relevante. “Apesar de Moacyr Góes ter centrado a narração de *Dom* no protagonista, não se consegue enxergar, nem na interpretação do ator Marcos Palmeira, nem nos ângulos de tomada da câmera, nada que sugira ambiguidade no que o personagem faz ou fala”. Conforme aponta Guilhermino, os responsáveis pela produção enumeram no enredo uma série de modificações em relação à trama original que retiram a ambiguidade que alimenta os ciúmes de Bento.

Não há nenhum retrato da mãe de Sancha para Capitu ser associada, *Dom* mais uma vez se afasta da ambiguidade da traição tão presente no romance. [...] Ana é transparente, não há dúvida de sua fidelidade, Miguel é seu amigo e confidente. [...] Também está ausente qualquer semelhança de Joaquim com Miguel, nem muito menos ele imita ninguém [...]. Desde o começo Ana é apresentada como a Capitu da contemporaneidade, dona do seu nariz, apaixonada por Bento, e sincera em suas ações. Miguel, diferente do Escobar de Saraceni com seus olhares lânguidos sobre a “cunhadinha”, não flerta com Ana. (GUILHERMO, 2008)

Em outras palavras, dentro do maniqueísmo melodramático do filme, o ciúme continua sendo característica definidora do protagonista, porém, abordado de forma limitada. Por outro lado, se a questão da infidelidade conjugal não é mais tão problemática no filme de Góes, é porque a infidelidade está descartada na sugerida “fidelidade” de Ana, e não por não ser um problema em si.

As alterações no enredo, que deveriam soar “modernas”, se revelam conservadoras, o que não deixa de ser, involuntariamente, contemporâneo. No fim, a adaptação de Góes é outro malfadado encontro entre dois clichês: os lugares comuns de uma crítica literária “anódina” e os lugares comuns de um circuito cinematográfico em busca de um algum segmento de público...

Na mesma linha, o filme *A Cartomante* (2004), dirigido por Wagner Assis, retorna ao velho conto machadiano também para atualizá-lo com atores famosos, trilha sonora eletrônica, montagem de videoclipe, efeitos televisivos, consumo de drogas em festas, clichês literários etc. A “adaptação livre” pretendia abordar a questão do “imponderável, do destino”, mas acaba aprofundando a mesma linha da banalidade do filme *Quincas Borba*, de Roberto Santos... Talvez, de mais relevante

nas adaptações desses momentos, seja a representação (involuntária) de um microcosmo social marcado por uma definição de classe: um acumulado de personagens caricatos que espelham e projetam um espectador (público-alvo) a ser estimulado pela suposta identificação...

Representando uma tendência completamente oposta e mais proveitosa, outros dois diretores “veteranos” em adaptar Machado de Assis voltaram ao escritor nos anos imediatamente seguintes, nos filmes *Quanto vale ou é por quilo?* (2005), de Sérgio Bianchi, e *Erva do Rato* (2008), de Júlio Bressane.

O primeiro deles é montado a partir de uma novo paralelismo entre um enredo contemporâneo, que expõe o funcionamento de organizações não governamentais que lucram por meio do marketing social de fachada, e relatos baseados em documentos históricos do período colonial, que expõem a instrumentalização das poucas regras vigentes em desfavor ainda maior de uma população que já estava submetida à escravidão. Entre as histórias documentadas do passado, se insere o conto machadiano *Pai contra a Mãe*, que funciona como uma espécie de moldura narrativa central para as diversas histórias que Bianchi concatena. Não se trata de uma “história dentro da história”, mas de uma técnica algo parecida com o que o diretor já havia feito dez anos antes, em *A Causa Secreta*. O conto de Machado é explicitamente “espelhado”, isto é, contado duas vezes: uma, no passado (original); e outra, no presente, sugerindo o paralelo entre os “capitães-do-mato” e as violentas opções oferecidas pelo crime moderno, que servem tanto para subsistência econômica das classes pobres, quanto para o controle opressivo das classes sociais miseráveis. Para complementar esse paralelo, o trecho descrito em *off* pelo narrador, o ator Milton Gonçalves (1933-2022), “atualiza” o vocabulário usado no conto original com o uso de termos comuns à retórica do marketing social contemporâneo.

A relação entre as duas tramas, separadas historicamente, contamina todo o filme, principalmente pelo fato da protagonista, Arminda, interpretada por Ana Carbatti, passar a ser “assombrada” pelas visões de pessoas em situação de rua, crianças, empobrecidos de forma geral, reiteradamente caracterizadas como escravizados do passado. O tom de “assombração histórica” se confirma na cena da festa das instituições filantrópicas, quando transita entre os “ricos” a imagem fantasmagórica de um “capitão-do-mato”. Esse efeito de “distanciamento” é generalizado na simulação de trechos de reportagens, propagandas e documentários falsos, que desnudam e expõem o trabalho interesseiro de ONGs sobre comunidades carentes. Tal ironia assume um tom peculiarmente cruel, na abertura do filme, com a contraposição da imagem de uma ex-escravizada liberta (Zezé Motta), posando feliz e orgulhosa ao lado de suas propriedades (escravizados), enquanto o narrador Milton Gonçalves lê os documentos históricos oficiais, que descrevem como ela teria sido injustiçada enquanto proprietária, mesmo nos termos da própria lei escravagista...

A trilha sonora também reproduz essa mesma “separação” em duas “épocas”. A primeira, o “passado”, é caracterizada pelo uso de peças do russo Piotr I. Tchaikovski, mesclada a composições de brasileiros, como as modinhas do baiano Domingos Mussurunga (1807-1856) e do compositor Alberto Nepomuceno (1864-1920). Para dialogar com a segunda época, o “presente”, Bianchi escolhe um repertório que vai do sambista Cartola (1908-1980) até o músico Marcelo D2 e composições do grupo Nação Zumbi, indicando uma tendência de música popular, urbano-periférica, mas com um potencial de problematização crítica completamente diversos das opções musicais de outras adaptações recentes, como *Dom*, de Góes, e *A Cartomante*, de Assis.

A intenção autoral do diretor se concretiza em um posicionamento crítico bem claro, no qual há pouco espaço para ambiguidades. A partir da mescla de linhas temporais, Sérgio Bianchi estabelece um “discurso” que se sobrepõe às possíveis contradições dos personagens e dos temas retratados. Por exemplo, ao longo do filme, diferentes argumentos expõem como a verba destinada para a população carente seria muito mais eficiente, caso não passasse pela rede parasitária de entidades sociais. Da mesma forma, outro narrador enfatiza a ideia de que o custo por presidiário no país é muito maior que o salário, que não é recebido, pelas pessoas em situação de vulnerabilidade e que acabam presas. “Esse é o nosso navio negreiro”, conclui Bianchi, que tenta desnudar, por exemplo, a retórica de uma rede de voluntarismo parasitário que se justifica dentro de um ideário nacional mais amplo.

Quem conhece a obra de Sérgio Bianchi sabe que não se pode chamar a abordagem do cineasta como “acadêmica”, claro. Não por outra razão, como reconheceu Nelson Pereira dos Santos, Bianchi encontrou “mais no Machado de Assis do que no Gilberto Freyre” a inspiração para seus filmes. (ABL, 2008) Apesar desse distanciamento acadêmico, os pressupostos narrativos de Bianchi parecem se aproximar de um campo da crítica machadiana estabelecido principalmente a partir dos anos 1970. Pode-se dizer que, algo da preocupação histórica de Faoro também está presente na relação sociológica e econômica ressaltada por seus filmes. Para isso, parece um diagrama temporal muito claro, fundamentado em documentos oficiais, a abordagem do diretor, que também traz um quê dos pressupostos de análise do crítico inglês John Gledson, que considerou não apenas o subterrâneo, mas também o supostamente “circunstancial”, para interpretá-lo dentro de um panorama histórico maior.

Entretanto, se os personagens de *Quanto vale ou é por quilo?* são expostos em contradição a todo momento, o mesmo não acontece com seus narradores, que são os únicos que apresentam a crítica sobre as ONGs parasitárias e os lucros do sistema carcerário privado, sem serem desautorizados em seguida. Esse movimento que incita o espectador é muito claro na conclusão do filme: após o primeiro final do enredo do filme, tão cruel para Arminda contemporânea quanto no

conto original machadiano, a cena “retrocede” e espectador vê um final alternativo, no qual Arminda e seu potencial assassino propõe uma aliança revoltosa e lucrativa contra os responsáveis por colocarem ambos naquela situação de conflito, acabando com “tudo que é filho da puta que rouba do Estado”. Nesse segundo desfecho, manter os paralelos entre história contemporânea e conto deixa de fazer sentido como repetição de um destino infeliz... Assim como os poucos momentos em que os narradores do filme impõem pontos de vista didaticamente insubordinados, o segundo desfecho sugere uma perspectiva revoltosa para sair daquele curto-circuito histórico, que são as consequências da escravidão no Brasil no século XXI.

O outro filme, lançado no centenário da morte de Machado de Assis, foi *Erva do Rato* (2008), dirigido por Bressane, e baseado livremente nos contos “A Causa Secreta” e “Um Esqueleto”. Na trama, um casal sem nome, únicos personagens do longa, vivem em uma casa indeterminada, isolados, perto do mar e de um cemitério. Ela é uma professora, marcada pela morte do pai e pela prisão recente. Ele permanece indefinido e passa a tomar conta dela, em um relacionamento misterioso. Como característico do cinema de Bressane, *Erva do Rato* é organizado em um ritmo próprio, pouco convencional, com tomadas longas e cujas conexões de sentido exigem do espectador. Sem a camada cômico-paradoxal de *Brás Cubas*, na nova adaptação de Bressane, os textos machadianos são motes para representação de um relacionamento repleto de entradas de significação. Ele (personagem masculino) ora aparece dando suporte emocional para Ela (personagem feminina), ora lhe dita conhecimentos enciclopédicos sobre história e geografia local, além de conhecimentos sobre ervas medicinais, enquanto Ela copia as frases silenciosamente.

A imagem que a fotografia de Walter Carvalho dá ao filme lembra algo dos tons amarelados com os quais ele já havia trabalhado com Nelson Pereira dos Santos, no curta-metragem *A Missa do Galo*, nos anos 1980. Cria-se uma tensa atmosfera de um relacionamento sufocante, onde não há espaço para expressões de espontaneidade. Pelo contrário, a relação de submissão d’Ela se intensifica, tendendo a uma relação para além do plano físico. Se a tensão sexual chega a existir, ela se dá pelo distanciamento, pelos retratos fotográficos que Ele faz d’Ela.

Aberto para analogias, pode-se pensar essa relação do casal como a própria relação do espectador com o cinema: marcado por uma posição autoritária desigual, de isolamento interpretativo, de imposição de conhecimentos “enciclopédicos” desarticulados, de identificação simulada das carências afetivas particulares, enfim, da imagem fetichizada em todos os sentidos, não apenas sexuais, capazes de penetrar no imaginário do espectador na mesma proporção que estão apartadas da realidade concreta. Em suma, são muitas as possibilidades de interpretação que Bressane parece não escolher apenas uma (ao contrário de Bianchi).

Porém, em determinado momento, a “estabilidade” do casal é abalada pela presença furtiva de um rato, que passa a roer as fotos d’Ela, nua, e isso deixa Ele descontrolado e empenhado em capturar o invasor. A presença do animal e a caça e tortura a qual o bicho é submetido remetem diretamente ao conto “A Causa Secreta”. Quando Ela morre, temos a imagem mais explícita do conto “Um Esqueleto”: a personagem se transforma em um Esqueleto (recurso já usado por Bressane, na adaptação de 1986). Daí, Ele passa a conviver cotidianamente com esse Esqueleto...

Assim, mais do que uma conclusão unívoca, o longa de Bressane transpõe para o cinema uma série de imagens reconcatenadas dos contos originais, que ganham novos significados potenciais. Nessa relação “metafísica” anterior do casal, roer fisicamente as fotos sugere uma relação entre Ela e o rato: uma ideia (concreta? metafórica?) a qual Ele não suporta. Mas é Ele, o torturador, que passaria a ser no filme o elemento “fraco” desse “triângulo amoroso”, ao contrário de Fortunato, do conto original: mesmo morto, é como se o animal tivesse “vencido”?

Se compararmos a relação que a forma das adaptações de Góes, Assis, Bianchi e Bressane estabelecem com seus respectivos públicos, fica mais claro que os dois últimos seguiram um caminho diametralmente oposto aos primeiros e incorporaram, como elementos constituidores de suas narrativas, a problematização da relação potencial com os espectadores. Seja pela imposição de uma retórica argumentativa, no caso de Bianchi, seja pelo sentido aberto das imagens que criam uma analogia com a própria experiência cinematográfica, no caso de Bressane.

Apesar de completamente diferentes, a postura dos quatro diretores revela um pressuposto crítico comum e próximo da abordagem teórica feita pela crítica literária da época, interessada na relação entre Machado e seus leitores (ou, no caso do cinema, seus espectadores). Não se trata, claro, de sugerir que exista um canal direto de influência entre os estudos literários e as produções cinematográficas. Mas de observar a coexistência de abordagens, algo próximas, entre os estudos literários machadianos e a produção cinematográfica interessada no autor, sugerindo um ponto de vista crítico comum...

Outro elemento que liga os quatro filmes, menos relevante no longa de Bressane, é o recorte de classe social. Em primeiro lugar, as produções de Góes e Assis transformam os personagens machadianos em versões contemporâneas representantes de uma classe média a qual os espectadores-alvo e personagens se confundem. Em segundo lugar, apesar de considerar a existência e responsabilidade de certa “classe dominante”, o alvo mais explícito da crítica de Bianchi é essa mesma classe média, caracterizada em sua tentativa de melhorar de vida, tirando proveito pessoal a partir da rede de voluntarismo em torno da miséria social. É como se a classe superior não fosse retratada diretamente pelo roteiro machadiano, “retratista da classe dominante”,

mas sua ideologia, difundida agora para as camadas médias, com ambição ascendente e representadas por um “*assombro*” pressentido e de difícil definição...

Estendendo um pouco o argumento, podemos ver na caracterização dos hábitos do protagonista masculino, Ele, no filme de Bressane, a identificação do personagem com essa mesma classe. Abordados acriticamente ou criticamente, há uma espécie de sentimento comum que move todos esses personagens desses filmes: seja pelo ponto de vista dos medos, ciúmes e frustrações amorosas reprimidas; pelos desejos de relacionamentos idealizados e de ascensão social; pelo projeto inconfessável de imposição autoritária sobre o destino dos mais frágeis e manipuláveis; seja de forma institucional, mais sistemática, no caso das ONGs de *Quanto Vale*; seja de forma mais simbólica, no caso da *Erva do Rato*...

Alguns anos mais tarde, ainda seria lançado um média-metragem adaptado do conto “Segunda Vida”, sob o título *Second Life* (2017), dirigido pelo diretor pernambucano Pedro Pimentel e todo rodado em inglês. O mais significativo do filme, ao nosso ver, é como Machado de Assis parece apresentado com um autor que flerta com o gênero de mistério e terror. Essa adaptação acaba reforçando uma evidência sobre as adaptações de um “certo” Machado que chamou a atenção em anos recentes. Assim como “Segunda vida”, “Um Esqueleto” e “O Enfermeiro” são histórias misteriosas cujo centro narrativo é conduzido por personagens envolvidos em segredos. Somam-se a essas adaptações recentes, contos mais mórbidos, como “A Causa Secreta”, adaptado duas vezes.

Se lembrarmos que até há algumas décadas, as versões audiovisuais dos textos de Machado de Assis estavam muito associadas aos romances da fase romântica, como *Helena e Iaiá Garcia*, vemos as novas gerações passarem a explorar não tanto o potencial de narrativa romântica, ou de crítica social do autor, mas aspectos que voltam a remeter ao “senso de desproporcionalidade” das narrativas. As adaptações ressaltam os aspectos supostamente psicológicos, de insanidade, interioridade sombria, no qual se incluem as manifestações violentas do ciúme.

Nas últimas décadas, os enredos adaptados baseados em Machado de Assis levaram invariavelmente a representações da morte e a uma “ousada perspectiva de além-túmulo” interessada em aspectos mórbidos da sociedade. Mais do que uma linha de interpretação que remete a trabalhos da crítica literária produzida sobretudo nos anos 1930, as adaptações recentes, principalmente de Bianchi, Klotzel e Bressane, são marcadas por formas narrativas cujas estruturas são a da repetição das situações dramáticas. Os cineastas partem de pressupostos diversos: Klotzel, por exemplo, reforçou os aspectos “entediantes” de uma “não história”, mas em um formato de cinema mais popular e até educativo; Bianchi dirigiu suas adaptações marcadas pelo espelhamento de microcenas, que se repetem, mas que, em cada repetição, revelam aspectos diversos de uma mesma sociedade; já Bressane encontra na reiteração de informações, linguagens e situações

dramáticas o “convite” para o espectador interpretar seus enredos herméticos e abertos para diversas interpretações...

Há, portanto, dois elementos significativos desses cineastas que adaptaram Machado em anos recentes. O primeiro é a peculiar, reiterada e central imagem da “morte”: singular imagem que se revela como resultado das tensões internas de cada trama: seja pelo registro mais cômico (*Memórias Póstumas*), crítico (*Quanto vale*) ou no simples gênero de terror (*Second Life*). Esse *ponto de vista mórbido* parece se confirmar como uma perspectiva possível para interpretação dos confrontos internos de cada adaptação, sempre estabelecida a partir de relações desiguais de poder.

O segundo elemento comum e complementar, ao lado da “morte”, permanece sendo a figura feminina tipicamente machadiana nos filmes lançados deste século: desde a jovem enamorada que encara o compositor do curta *Coda*, fazendo-o admitir para si mesmo a incapacidade de compor; passando pelos olhos de Ana, em *Dom*, que confirmam o fim de seu casamento com Bento; passando por Virgília, que vela o defunto Brás Cubas, mas que também é a Pandora-Natureza que o recebe no além-vida; ou mesmo em filmes mais banais, como em *A Cartomante*, em que a psicóloga-cartomante se revela a figura manipuladora responsável por toda a trama; ou Arminda, a personagem cujos sonhos conectam os recortes históricos de *Quanto vale*, o qual, por sua vez, é todo conduzido para a morte desta personagem; ainda, a figura feminina de *Erva do Rato*, espécie de imagem-morta que se torna literalmente um esqueleto; e, por fim, a personagem Clemence de *Second Life*, a qual desperta o personagem da apatia e é responsabilizada pela vertigem que o levará à morte.

Por si só, a representação feminina da morte não poderia ser interpretada como uma manifestação exclusivamente desses filmes ou da obra de Machado de Assis, porém, chama a atenção que, na filmografia mais recente, baseada em sua obra, essa representação exerce, invariavelmente, nos modos de narrar de cada diretor, a mesma função “assombrosa”. Durante toda a história das adaptações audiovisuais baseadas em Machado de Assis, cineastas e roteiristas se debateram com a ideia sobre qual seria a melhor forma de adaptar seus enredos para filmes ou novelas. Em muitos casos, a conclusão foi literalmente não adaptar, conforme deixou registrado o dramaturgo Manoel Carlos.

De repente eu estou escrevendo ou fazendo uma adaptação do *Dom Casmurro*, ou do *Quincas Borba*, ou do *Esau e Jacó*, e a Globo diz: “aumenta aí mais 25 capítulos”. É preciso que eu tenha condições de fazer isso sem ser acusado de ter assassinado o Machado de Assis. Como o Machado não me possibilita isso, eu preciso fugir para histórias que me possibilitem fazer 300 capítulos. [...] Quando o SBT anunciou que ia fazer *Dom Casmurro* [...], eu falei que eu não faria, de jeito nenhum. Eu tenho um bloqueio. Eu acho um pouco irresponsável fazer Machado de Assis, um dos maiores escritores do mundo. Em qualquer literatura o Machado seria um grande escritor. E, no entanto, o que o cinema fez do Machado de Assis?

Fez *Memória Póstumas*... Nada assim que representasse um acontecimento [...]. Quando os americanos fazem um Hemingway, fazem um Steinbeck, fazem um Scott Fitzgerald, é sempre um grande filme. Machado não é empolgante. Machado é um gênio, Machado é para ser lido. (apud GUIMARÃES, 2015, p. XVI)

A despeito de opiniões individuais, as melhores adaptações cinematográficas e televisivas, feitas a partir de Machado de Assis e aqui analisadas, foram as que criaram produtos audiovisuais essencialmente novos, independentemente do grau de “fidelidade” com o texto original, ou seja, deixando ao campo literário o que era essencialmente literário e construindo uma representação audiovisual autônoma. De forma geral, essas “criações” souberam captar e ressignificar não propriamente o texto de Machado de Assis, mas, baseado nele, os elementos da cultura brasileira contemporânea e que haviam sido mobilizados pelo autor. Por essa razão, é difícil encontrar uma linha comum que indique uma dinâmica forte entre as várias adaptações.²¹

O que nos interessa aqui, porém, é destacar algo que complementa a citação do início deste capítulo sobre a importância da personagem Capitu, como figura exemplar para se interpretar diversos aspectos da sociedade brasileira: o olhar a partir da tradição crítica machadiana ajuda a iluminar as figuras femininas, ou pelo menos o olhar patriarcal sobre elas, que constituíram as adaptações baseadas na obra do autor. Complementando a epígrafe, talvez seja necessário considerar que a representação audiovisual sobre o país, feita a partir de Machado de Assis, sugira que não sejamos haja apenas uma Nação-Capitu, mas também uma Nação-Helena, Conceição, Arminda ou Martinha.

21 Assim como em relação ao circuito audiovisual brasileiro como um todo, aparentemente condenado a sucessivos ciclos de reinício. Mas esse é um assunto para o próximo capítulo.

5. Dois personagens do audiovisual brasileiro

Uma das dificuldades em “descrever” um objeto que talvez “não exista”, pelo menos consensualmente, é a necessidade de muita dedução, a partir de seus indícios, e um pouco de imaginação, para compreendê-lo sistematicamente a partir de suas insuficientes manifestações. Na história do cinema brasileiro, esse problema paradoxal pode ser exemplificado, pois, apesar de filmes serem feitos em território nacional, por brasileiros e estrangeiros “abrasileirados”, reiteram-se argumentos para a hipótese de que não haja ou não tenha existido um sistema articulado em torno de um circuito cinematográfico, significativo, que seja reconhecido como “nacional”. Desde o início do século XX, parece não ter sido diferente, pois as manifestações audiovisuais nacionais, quando ocorreram, parecem muitas vezes terem *cumprido a função auxiliar de apenas formalizar a manifestação audiovisual de outros campos*: como a propagandas “oficiais” de cunho político, produtos de apelo comercial-sexual ou subprodutos de uma única cadeia televisiva restrita. Para exemplificar a permanência dessa situação, basta pensar que “fenômenos” de bilheteria nacionais de anos recentes podem ser facilmente compreendidos mais por questões ligadas à difusão religiosa do que por argumentos restritos ao campo cinematográfico.

Entretanto, correndo por entre (falta de) demanda do mercado, interesses político-econômicos, cineastas de todos os tipos, de amadores a empresários, se aventuraram pontualmente, com mais ou menos sucesso, produzindo no Brasil os mais variados gêneros audiovisuais. Se as primeiras manifestações foram esparsas, geograficamente dispersas e de exibição restrita, com diferentes problemas, promessas e qualidades, também passaram a ser associadas (por falta de adjetivo melhor?) ao termo “brasileiro”. O elemento comum entre esses primeiros trabalhos reside na expressão “anômala” de seus filmes, derivados de características amadoras, precárias ou modernas, mas quase sempre “alternativas” em comparação com o circuito internacional e convencional vigente e mais acessível ao público brasileiro. Prova disso, é que dentro do próprio país, os filmes brasileiros desde o princípio (até os atuais catálogos de *streaming*) sempre foram um gênero alternativo menor, menos relevante que os gêneros romance, comédia, aventura, terror etc.

Essa condição não exclui o “empenho” de cada cineasta, individualmente ou em grupo, em produzir e expressar suas histórias e, ao mesmo tempo, participar de um circuito cinematográfico local, não o “ideal”, mas o(s) existente(s). É nesse sentido que consideramos que as trajetórias artísticas de dois diretores, Paulo César Saraceni e Luiz Fernando Carvalho, assim como o diálogo estabelecido com a literatura, sirva de exemplos das possibilidades do circuito audiovisual nacional. Nossa análise, a seguir, de uma parcela das produções ressalta os trabalhos desses dois importantes diretores brasileiros, leva em conta suas trajetórias e entraves dentro de um sistema de valores

próprio, mas considerando que também fazem parte da dinâmica social, política e intelectual de um circuito audiovisual hegemônico em escala mundial. (SCHWARZ, 1987, p. 48)

5.1.1 Cinema em Ciclos: Regionais e Estúdios

A existência do sistema cinematográfico pressupõe a existência de uma indústria. Mesmo os menores curtas, alternativos, autorais ou “artesanais” são produzidos dentro desse contexto, favorecidos ou na contramão dessa condição, que é um dado da realidade. Pensar e fazer cinema “brasileiro”, portanto, é se inserir nas condições locais pré-existentes de produção do circuito cinematográfico mundial. Poucos países criaram um (sub)circuito cinematográfico com alguma dinâmica interna mínima e que conseguiram se contrapor, em algum grau, a produções estrangeiras. Já os produtores e o público brasileiro não tiveram essa expectativa no horizonte por muitos anos. O crítico cinematográfico Paulo Emílio Salles Gomes mapeou historicamente e o fixou as consequências desse processo em sua já “clássica” conceituação:

Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa sensação de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro. O filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa em copiar. O fenômeno cinematográfico no Brasil testemunha e delinea muita vicissitude nacional. (GOMES, 2001, p. 88)

Olhando para a história das produções feitas no Brasil, o crítico constata que, após um primeiro momento singular, entre 1912-1922, a média de filmes brasileiros chegou ao irrelevante número de apenas seis produções por ano. Proporcionalmente, “chama logo a atenção é o número de fitas inspiradas na nossa literatura”, mais especificamente relativa ao romantismo do século anterior. Além de adaptações, houve também uma aproximação por parte dos próprios escritores prestigiados da época, tais como Olavo Bilac, Coelho Neto e Medeiros e Albuquerque, que chegaram a escrever enredos especialmente para o cinema. A “breve animação que reinou em 1917, ano em que a produção atingiu o seu ponto mais alto” também foi limitada a tramas ufanistas inspiradas na atuação militar “exclusivamente simbólica” do Brasil na primeira guerra. (GOMES, 2016, p. 135 et seq.) O circuito de exibidores brasileiros, entretanto, continuou operando com produções estrangeiras, formando uma plateia acostumada quase exclusivamente com a ficção cinematográfica produzida no exterior. As demais produções existentes, teriam conteúdo mais documental e de propaganda política.

O cinema acabou por participar intensamente das comemorações do Centenário, mas em forma de documentários e jornais de atualidade. Não houve cinegrafista do Rio, de São Paulo ou de qualquer outra cidade que não tivesse recebido encomendas de trabalhos nesse ano de 1922: ficou claro que no Brasil o único cinema possível era o natural. (GOMES, 2016, p.141)

Dessa prática cinematográfica “possível”, novos “artesãos” do cinema puderem surgir fora da capital, caracterizando o período dos chamados “ciclos regionais”. Nesse período, profissionais mais destacados do Rio de Janeiro obtinham seu lucro como encarregados “dos letreiros para filmes estrangeiros”. Quanto à produção ficcional, houve o

aparecimento de focos de criação em pontos diversos do território, além de Rio e São Paulo [...]. Em 1923, filma-se em Campinas, Recife e Belo Horizonte, estendendo-se o movimento ao Rio Grande do Sul e diversas cidades mineiras do interior. (GOMES, 2016, p. 143)

Perto do Rio de Janeiro, na cidade mineira de Cataguases, o cineasta Humberto Mauro (1897-1983) dirige a “trilogia” que lhe permitiu se transferir posteriormente para a capital. Todos os filmes de Mauro, dessa época, incorporam elementos da linguagem de filmes norte-americano e têm, em comum, uma tensão narrativa entre aspectos “urbanos” e “rurais”. Apesar de algum reconhecimento, os primeiros filmes de Humberto Mauro não foram considerados “grandes sucessos” e permaneceram relativamente à margem dos principais circuitos de exibição. Essa foi a característica de todos esses “vários ciclos regionais”, que também eram iniciativas caracterizadas pelo empenho e levadas adiante “por pequenos artesãos ou jovens técnicos”. (GOMES, 2016)

Ainda em São Paulo, o veterano cineasta José Medina (1894-1980) foi um dos poucos elos entre o período anterior e a década seguinte, em termos de produções ficcionais. Um de seus primeiros curtas, *O Exemplo Regenerador* (1919), e um dos poucos preservados até hoje, trata da história de um marido que despreza a esposa, mas que recebe um bilhete anônimo alertando-o sobre um possível adultério por parte dela. O ciúme leva à reconciliação do casal, alcançada graças ao empregado, que chamou a atenção do patrão para o caso. De acordo com Paulo Emílio, todas produções até essa época eram realizadas com dificuldade. Apenas em 1924, um empresário paulista criaria o primeiro estúdio “do Brasil a merecer realmente essa denominação”, porém, a experiência foi descontinuada após o fracasso de sua única produção. (GOMES, 2016, p. 151)

Se somadas, as produções regionais alcançaram uma média máxima de 20 filmes por ano, por volta de 1930. A maioria absoluta desses ciclos acabaram por ser parcialmente descontinuados. Entretanto, seus destinos comuns evidenciam as condições gerais da produção nacional. Alargando os horizontes, vale lembrar que nos anos 1930 já estava constituída uma “atmosfera de fervor que os caracterizou no plano da cultura [...] catalisando elementos dispersos para dispô-los numa

configuração nova”. (CANDIDO, 1989) Apesar da produção cinematográfica nacional ter sido pequena e dispersa, em 1923, já havia duas revistas, *Paratodos* e *Selecta*, “que mais se interessavam por cinema” e já expressavam como era complexa a situação dos produtores brasileiros, que deveria atender a um público leitor-espectador dividido entre não se identificar com o cinema nacional e estar limitado às produções estrangeiras.

“Esse fantasma que é a cinematografia nacional”, escreve [Mário] Behring, “sem artistas, sem técnicos, sem diretores de cena, sem estúdios, e, finalmente, sem dinheiro.” E conclui Paulo Lavrador: “Seria melhor que não existisse”. Paradoxalmente, ao mesmo tempo que difundiam essas ideias, tanto *Selecta* quanto *Paratodos* transformavam-se nos maiores veículos da primeira campanha contínua e sistemática em favor do cinema brasileiro de ficção. O que tornou possível essa curiosa contradição foi sem dúvida o liberalismo daquelas publicações, bem como a tenacidade e paixão com que alguns jovens se dispuseram a lutar pelo cinema no Brasil. (apud GOMES, 2016, p. 142)

Outro escritor que contribuiu para discussão no final dos anos 1920 foi o jornalista Otávio de Faria (1908-1980), com a criação do primeiro cineclube no país, *Chaplin Club*, e da revista *O Fan*. Amigo e admirador do integralista, o diretor cinemanovista Paulo César Saraceni opinaria, décadas mais tarde, que Otávio pertencia ao grupo que, nos improváveis anos 1920, criaria o cineclube e a revista cinematográfica que “se nivelava, e às vezes superava” os similares “do mundo inteiro”. (SARACENI, 1993, p.10)

Olhando em retrospecto, a dinâmica que viabilizou uma produção nacional artesanal e esparsa, durante os “ciclos regionais”, possa ter sido algo semelhante anos depois, em um cenário de maior desenvolvimento industrial urbano. Essa relativa continuidade deve ser vista dentro do contexto da tomada autoritária do Estado, que pôs fim à República Velha e deu início à Era Vargas. Nesse movimento, filmes cívicos e militares não deixaram de ser produzidos, inclusive, contando com a presença pessoal dos próprios generais que chegava a participar de algumas cenas. (GOMES, 2016, p. 152) Entretanto, mais importante que essa linha “patriótica” com apoio oficial, pode-se dizer que, nas duas décadas seguintes, até 1949, a produção de filmes nacionais passaria a se concentrar quase exclusivamente de volta no Rio de Janeiro, por meio dos primeiros Estúdios que lutavam “pela sobrevivência num mercado invadido por fitas importadas”. (GOMES, 2016, p. 156)

Na década de 1930, a principal produtora existente foi a *Cinédia*, que, se valendo da novidade do cinema sonoro, desenvolveu o gênero musical, mesclando humor ingênuo e burlesco, em uma caricatura do musical norte-americano. Trata-se da formalização de um primeiro gênero “nacional”. O criador da revista *Cinearte*, Adhemar Gonzaga (1901-1978) havia importado equipamentos de qualidade para montar um estúdio inspirado no modelo hollywoodiano. Junto com ele, se juntaram produtores como Carmem Santos (1904-1952); Humberto Mauro, vindo de Minas

Gerais; Otávio Gabus Mendes (1906-1946), de São Paulo; e Gentil Roiz (1899-1975), de Pernambucano. Na Cinédia,

firmou-se uma fórmula que asseguraria a continuidade do cinema brasileiro durante quase vinte anos: a comédia musical, tanto na modalidade carnavalesca quanto nas outras que ficaram conhecidas sob a denominação genérica de “chanchada”. (GOMES, 2016, p. 156)

Ao seu modo, a Cinédia também foi responsável por produções fundamentais da filmografia brasileira, como o clássico *Limite* (1931), de Mário Peixoto, e *Ganga Bruta* (1933), de Humberto Mauro. No caso deste último, chama atenção que se repete a dinâmica narrativa dos outros filmes de Mauro em relação à oposição entre a “metrópole” e o meio “rural”, porém, agora, em sentido oposto e “brutal”. A presença do protagonista-engenheiro vindo da cidade silencia e atemoriza os trabalhadores-empregados do campo. Assim, Mauro também repete as situações de “avanço” das figuras masculinas sobre a “feminina”, que variando a forma de resistência, acaba submetida. Em *Ganga Bruta*, esse comportamento é repetido tanto pelo protagonista quanto pelo namorado traído pela garota-alvo do interesse amoroso. No desfecho, após deixar o velório do rival (que também era seu ex-empregador), o protagonista segue com a nova noiva para uma ambígua cerimônia de casamento que pode representar tanto a redenção do protagonista (que havia assassinado a antiga noiva por questão de “honra”) quanto a perpetuação da violência, agora em uma nova vítima. O que se sobrepõe a essa “ambiguidade” é a “vitória” do protagonista, no trabalho e nas relações, em qualquer dos casos...

Entretanto, mesmo considerado o “melhor filme” de Humberto Mauro e “uma das indiscutíveis obras-primas do nosso cinema”, segundo o crítico de cinema Paulo Emílio, *Ganga Bruta* ainda representava o descompasso do desenvolvimento da linguagem cinematográfica brasileira em relação à cinematografia mundial: “Mesmo uma fita excelente, *Ganga bruta* era um belo exemplo em 1933 de um cinema morto”. Ao deixar a Cinédia, Mauro ainda chegou a se associar a Carmem Santos para montar a *Brasil Vita Filmes*, onde ainda dirigiu mais três filmes: *Favela dos meus amores* (1935), *Cidade mulher* (1936) - que contou com composições de Noel Rosa - e *Argila* (1940), antes de enveredar de vez para o caminho dos documentários institucionais e educativos... (GOMES, 2016, p. 156-157)

Os dois primeiros filmes de Mauro na *Vita Filmes* - ao menos os relatos que restaram deles - já se enquadravam no contexto de “política cultural agressiva” do governo Getúlio Vargas, que “incorporava elementos da leitura modernista da ‘brasilidade’” ao mesmo tempo que “arregimentava intelectuais na tarefa de construir uma nova cultura nacional-popular, visando integrar os regionalismos e domar a classe operária”. Na primeira metade dos anos 1930, esse

“dirigismo cultural” ainda não era tão intenso como se tornaria até o final da década. Filmada no Morro da Providência, a primeira favela carioca, a produção de *Favela dos meus amores* também “saiu” parcialmente de dentro dos estúdios e foi para áreas geográficas e simbolicamente pouco exploradas pelo cinema até então.

As classes populares e o mundo do samba eram uma presença contundente, para os padrões conservadores da época e provocaram uma dupla leitura. Para a crítica conservadora ou ufanista, a presença dos negros e do ambiente da favela era vista como “pitoresca” e “folclórica”. Para os intelectuais de esquerda, era a primeira aparição cultural, em forma de cinema, das classes populares e da realidade brasileira. Para estes, bem ou mal, era a primeira vez que as classes populares brasileiras apareciam na tela, encenando a si mesmas. Do ponto de vista comercial, o filme procurava canalizar o crescente interesse do público pelos filmes musicais brasileiros que, desde *Voz do Carnaval*, do mesmo Mauro, produzido em 1933, ocupavam um bom espaço nas telas, como demonstrariam o grande sucesso de *Alo, Alo, Brasil* (1935) e *Alo, Alo Carnaval* (1936). (NAPOLITANO, 2009, p. 147)

Na nova cultura de massa produzida no Rio de Janeiro, “o tema do caipira”, figura exótica do povo, “cederia lugar ao carnaval na consagração da experiência sonora e musical do cinema [...]. Aliás, nascia nos anos 1930 o flerte entre o samba e a esquerda nacionalista que, nos anos 1960, viraria casamento assumido”. Tratava-se da manifestação de formação de um “imaginário sócio-cultural” difícil de ser aceito pelo “racismo ainda explícito nos meios de comunicação”. De acordo com o historiador Marcos Napolitano, esses podem ser exemplos das “tradições abortadas”, mas que tiveram fôlego de levar a música popular como ponto comum entre “tensão dramática e um certo discurso sobre o social” até pelo menos o final dos anos 1950, com Nelson Pereira dos Santos. (NAPOLITANO, 2009, p. 144)

Na segunda metade da década de 1930, a crise democrática no Brasil aumentava e a tensão política se acentuava acompanhando a escalada em contexto internacional. Em 1936, o governo ainda provisório de Getúlio Vargas criou, dentro do Ministério da Educação e Saúde, o *Instituto Nacional do Cinema Educativo (Ince)*, para tornar o cinema uma espécie de apoio à educação popular. Durante três décadas, Humberto Mauro se dedicaria cada vez mais exclusivamente a centenas de curta-documentários voltados para a divulgação científica e sobre trabalho de instituições nacionais. A medida protecionista que obrigava a exibição de curtas brasileiros a partir dos anos 1930 criou mais uma “reserva de mercado”, que separava a pouca produção nacional existente, da principal produção ficcional contemporânea. O resultado foi uma relativa continuidade de produção restrita a filmes institucionais, documentários e educativos.

É nesse contexto que ele dirige o curta de “iniciação literária”: *O Apólogo* (1939), no centenário de nascimento do escritor Machado de Assis. Já filmes como *Descobrimento do Brasil* (1936) e o média-metragem *Os bandeirantes* (1940) são reconstituições históricas encomendadas

por instituições públicas. É necessário pensar em todos esses filmes, porém, sob o contexto da Ditadura do Estado Novo, marcado pelo autoritarismo e sob as bandeiras do nacionalismo e do anticomunismo. Por exemplo, de acordo com o historiador Eduardo Morettin, o projeto *Descobrimiento do Brasil*, foi produzido pelo Instituto do Cacau da Bahia e deve ser compreendido como contraponto cinematográfico-estatal à repercussão positiva que teve o “romance proletário” *Cacau* (1933), de Jorge Amado. Levando em conta as tensões dos fazendeiros com indígenas do sul do estado, o filme de Humberto Mauro foi uma espécie de peça de propaganda, com tom nacionalista, que promove tanto a relevância “cultural” e cívica do instituto, quanto representa, de forma mais amena, um “suposto” trato mais respeitoso entre a “civilização branca” e os povos originários. (MORETTIN, 2013) No caso de *Os bandeirantes*, o projeto corresponde a uma tentativa de exaltação das Bandeiras, conforme projeto de Affonso de Taunay, diretor do Museu Paulista, instituição ressaltada pelo filme.

Esses e outros filmes da época exemplificam como foram instrumentalizadas o trabalho de pesquisadores e nomes conhecidos de vários campos culturais, tais como Humberto Mauro e Heitor Villa-Lobos (que compôs para os filmes suas primeiras colaborações no cinema). Assim como Mauro, o compositor também teve sua imagem “incorporada” pelo governo de Getúlio Vargas nos anos 1930, por meio da “difusão do canto coral no ensino regular das escolas, [...] encontrando na música uma ferramenta pedagógica”. É nessa época também que Villa-Lobos compõe a série das *Bachianas Brasileiras*, escrita até 1945, final do Estado Novo. De acordo com a pesquisadora Luíza Alvim, após anos de exclusão da filmografia brasileira, Villa-Lobos só teria sua música usada novamente em algum filme brasileiro “quando o mesmo Humberto Mauro incluiu a peça *O canto do pajé* (de 1933) no filme *O canto da saudade* (1952)”. (ALVIM, 2015, p. 102) Esse último longa de ficção foi a única exceção na extensa lista de curtas educativos dirigidos pelo veterano nas décadas seguintes e até o fim da carreira.

Antes disso, ainda no início da década de 1940, adaptações literárias consideradas “sérias” contrastavam com as produções ligeiras correntes. Paulo Emílio lembra que, “ocasionalmente”, mesmo diretores como o veterano e popular Luís de Barros, ainda atuando na Cinédia, aceitavam a

incumbência de dirigir fitas de mais responsabilidade, como *O cortiço* [1945] ou *Inocência* [1949], e aí então o resultado era penoso. Em todo caso, a tentativa de filmar o romance de Aluísio Azevedo ou o de [Alfredo d’Escagnolle] Taunay exprime uma intenção de cinema mais alto, intenção que animou igualmente os projetos baseados em textos de Jorge Amado, *Terra violenta* [1949] e *Estrela da manhã* [1950], que não passaram de experiências melancólicas. (GOMES, 2016, p. 160)

Fora das telas, aquele período foi marcado por “episódios políticos dramáticos: golpe comunista, golpe integralista, golpe de Getúlio Vargas, nossa participação na Segunda Guerra Mundial...” Entretanto, apenas o último evento, único que se relacionava com repertório de temas do cinema norte-americano, chegou a inspirar um drama ficcional e duas chanchadas, o que demonstra como o imaginário cinematográfico passava ao largo do eventos contemporâneos, inclusive os nacionais. (GOMES, 2016, p. 159-160) Um exemplo dessa forma desconjuntada de improvisar comédia com citações à realidade política pode ser vista em *Berlim na Batucada* (1944), de Luís de Barros. Pouco a ver com a Guerra, o mote do filme é um suposto olhar de um “gringo” que conhece o “morro” brasileiro. As piadas giram em torno de trocadilhos com a língua estrangeira, malandragens, modinhas caipiras, piadas racistas e sexistas correntes, em suma, estereótipos de representações da favela carioca em contraste com a visita de um rico norte-americano ao Brasil. No fim das contas, um enredo que praticamente não tem ligação com o tema da Segunda Guerra, exceto por um breve sonho de um personagens, em forma de sketch, com um “Hitler” afetado e tristonho (que ainda assim, leva a melhor em relação ao ingênuo “brasileiro”).

Nessa época é fundada, também no Rio Janeiro, a companhia *Atlântida*, que consolidou a *chanchada* como o gênero popular nacional, com alguma aceitação. Influenciados pelo musical norte-americano, esses filmes não tinham forte relação com aspectos sociais para além da realidade nacional, nem faziam referência às questões que sacudiam o mundo na década de 1940.

O resultado mais evidente da almejada confluência de interesses industriais e comerciais foi a solidificação da chanchada e sua proliferação durante mais de quinze anos. O fenômeno repugnou aos críticos e estudiosos. (GOMES, 2016, p. 159)

Entre os espectadores que reconheceram, não sem ressalvas, a difusão e relevância de um projeto cinematográfico tão pioneiro como a Atlântida em meio a um campo de exibição tão hostil às produções nacionais, estava o jovem espectador Paulo César Saraceni. O cineasta lembraria, décadas mais tarde, a importância histórica de quando a empresa familiar proprietária de boa parte da cadeia de distribuição e exibição nacional se associou à Atlântida, viabilizando a continuidade de pelo menos alguma produção nacional. Na opinião de Saraceni, esse tipo de relação teria papel importante, ao se repetir de outras formas, ao longo das décadas no setor audiovisual.

Tínhamos, como produto industrial, a chanchada, que dava certo. Era uma fórmula de filmes baratos e sem pretensão, assentados sobre o talento de Oscarito e Grande Otelo na comunicação com o público, principalmente o infante-juvenil. Produzida e distribuída pelos exibidores, proprietários das salas de cinema [...] a Atlântida era um monopólio, semelhante ao que a TV Globo é hoje [anos 1990]. Não queriam incomodar as fitas americanas [...]. O cinema e a realidade brasileira ficavam ausentes. Preferiam a farsa do cinema americano.

Mas havia um público grande e formavam técnicos e atores. Com a chegada da televisão, a doença e morte de Oscarito, a chanchada morreu. (SARACENI, 1993, p. 30)

Renegando o predomínio da “Chanchada”, um grupo de empresários paulistas investiram a partir de 1949 em quadros técnicos para criar um estúdio capaz de realizar filmes “de classe”, tentando (novamente) se aproximar do modelo cinematográfico hollywoodiano. Assim, os anos 1950 marcam a volta de São Paulo ao cenário cinematográfico brasileiro. A criação da *Companhia Vera Cruz*, *Maristela Filmes*, entre outras, demonstram certa variedade na expansão do circuito de produção. O investimento foi alto para trazer cineastas “estrangeiros”, entre eles o brasileiro Alberto Cavalcanti, cujo trabalho era reconhecido na Europa. Naquele breve período de alto investimento com pouco retorno, a exceção de desempenho de bilheteria foi a produção *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, diretor experiente na produção de curtas-documentários e premiado no Festival de Cannes. Pela primeira vez, o sucesso do filme mostrou como o cinema nacional poderia ser “estimado”, sem com isso, deixar de reinventar certos lugares comuns da literatura brasileira.

O Cangaceiro, em particular, apresenta traços comuns a certa literatura regionalista, na construção que marca a distância narrador-narrado, na insistência do elemento pitoresco e na exaltação do sentimento nativista. Tentando produzir um retrato eloquente de um tipo de vida e de mentalidade, empenhado em tematizar os costumes locais, *O cangaceiro* denuncia, a cada passo, sua distância frente às personagens, havendo certa correspondência entre seu paisagismo de nuances fotográficas e o estilo verbal dos escritores... (XAVIER, 2019, p. 193-194)

Segundo Paulo Emílio, no contexto de novas expectativas, as chanchadas também se renovaram e até Humberto Mauro voltou a dirigir seu último filme de enredo. “Tudo levava a crer que a indústria de São Paulo - o setor mais avançado da produtividade nacional - resolvera se ocupar do cinema, até então, manipulado por modestos artesãos e jovens idealistas”. (GOMES, 2016, p. 160) Entretanto, 1954 também foi o fim do projeto da Vera Cruz, financeiramente inviável.

Não esmorecia a vitalidade da fita musical e da comédia popularesca, ao contrário das previsões; houve certa diversificação na chanchada, sobretudo com o aparecimento de Amácio Mazzaroppi que trouxe de volta a figura do caipira representado por Genésio Arruda. Durante dez anos, foi Mazzaroppi a principal contribuição paulista à chanchada brasileira, embora não tivesse aquela crueza burlesca do seu antecessor, compondo um Jeca impregnado de um sentimentalismo que Genésio evitava. (GOMES, 2016, p. 162)

Apesar do encerramento do projeto Vera Cruz, a quantidade de filmes produzidos no Brasil se manteve estável, no limite de poucas dezenas por ano no final dos anos 1950. Assim, a sucessão de ciclos regionais e de aventuras industriais demonstrava que, nas cinco primeiras décadas do cinema no Brasil, nenhuma experiência havia se mostrado duradoura, e que o circuito

cinematográfico nacional parecia em eterna gestação, uma “situação colonial” muito peculiar. Apesar de algum aumento de produções dos últimos anos, os pequenos sucessos do cinema nacional, eram justamente as exceções menos valorizadas que confirmariam a regra.

Importadores e exibidores atingem a prosperidade, mas apenas como reflexos de realidades sociais situadas fora de nossas fronteiras. São incapazes de violar as regras envelhecidas de um jogo que há muito deixou de corresponder às exigências de nosso dinamismo nacional [...]. Outros que às vezes são os mesmos acima citados prosperam na produção de filmes nacionais. [...] Produzem determinado gênero de filmes que eles próprios desprezam, alegando ser o único tipo de cinema brasileiro que o público aceita. [...] As fitas que fabricam, aliás, não são propriamente cinema para o público, mas o prolongamento de espetáculos que este admira no rádio, televisão ou teatro ligeiro. [...] O que assegura o sucesso das fitas a que nos referimos é o fato de não serem comparadas pelo espectador aos produtos de outros países. (GOMES, 2016, p. 48-49)

A imagem da brevíssima indústria cinematográfica da primeira metade dos anos 1950 também fez parte da formação de expectativas da nova geração de cineastas que se formavam naquela época. Entre alguns jovens espectadores, que ainda se tornariam cineastas em um futuro breve, Paulo César Saraceni se recorda de como a visível inexperiência de produtores se mesclava tanto ao vislumbre com as indústrias estrangeiras quanto ao “esquecimento” das experiências cinematográficas brasileiras anteriores.

Na Vera Cruz, bastava dizer que se trabalhou com Rossellini, que logo davam um filme para vê-lo dirigir. Não só na Vera Cruz, mas na Multifilm e na Maristela. Os técnicos ingleses, principalmente os trazidos por Alberto Cavalcanti para o Brasil, funcionavam, mas roteirista e diretor italiano só foram aprender cinema aqui, e em quase nada contribuíram para o cinema brasileiro. Como seria possível fazer um projeto enorme e dispendioso como esse, sem chamar Humberto Mauro, Ademar Gonzaga e Mário Peixoto? Chamaram o Alberto Cavalcanti, que estava há muito tempo longe do Brasil, com filmes e carreira vitoriosa na França e na Inglaterra, locais bem diferentes de São Paulo nos anos 50. [...] Se em vez de se preocupar somente com a produção de filmes esse grupo cuidasse também da distribuição e exibição deles, para conquistar o mercado nacional para os filmes nacionais, a história dessa frustrada e decepcionante indústria paulista teria sido diferente. (SARACENI, 1993, p. 24)

5.1.2 Televisão e Cinema Novo

Mal as primeiras experiências mais sérias de se criar uma indústria cinematográfica brasileira eram descontinuadas, outro circuito audiovisual começou a surgir. A primeira televisão latino-americana, a TV Tupi, estreou em 1950 com a programação baseada em teleteatros (muitas histórias adaptadas do imaginário literário popular), jornais (sempre desatualizados em relação ao rádio), programas de humor e musicais, todos marcados pela precariedade e pelo improviso. Isso criava um estilo e linguagem diferente de tudo o que existia. Assim como o cinema, a origem da programação televisiva também foi marcada por: adaptações de formatos já conhecidos (do rádio),

noticiários produzidos em agências de publicidade, ou por outros materiais importados, de forma geral. Até 1964, aconteceria a chamada “fase elitista” da televisão, restrita a espectadores em São Paulo, Rio de Janeiro e alguns em Minas Gerais. A título de comparação: por volta de 1960, apenas 4% dos lares brasileiros tinham aparelhos de televisão, enquanto nos Estados Unidos, esse percentual chegava a 90%, no mesmo período. (CARTER, 2018, p. 23)

Nos dois primeiros anos de sua implantação, a televisão não passou de um brinquedo de luxo das elites do País [...]. Nesta primeira fase a televisão caracteriza-se, principalmente, pela formação do oligopólio dos Diários Associados e pelo fato de até 1959 todos os programas veiculados serem produzidos, exclusivamente, nas regiões onde estavam instaladas as emissoras. (MATTOS, 1990)

No princípio, televisão e cinema eram campos afastados, *ambos os circuitos marcados por produções estrangeiras, porém, por caminhos diversos*. Especificamente no cinematográfico, o debate público sobre cinema se ampliava entre intelectuais e atraía especialistas de outros campos da cultura. Em março de 1954, por exemplo, foi realizado o I Festival Internacional de Cinema do Brasil, um evento “promovido para divulgar o país no exterior e, ainda, comemorar os quatrocentos anos da cidade de São Paulo”, lembra Paulo César Saraceni. No campo das publicações especializadas, o escritor Otávio de Faria, até pouco tempo antes “saudosos da fase muda” do cinema, havia sido um dos críticos que “defendeu” a entrada do cinema soviético no Brasil.

Mesmo sendo de direita, Otávio jamais deixou de defender o filme artístico e de qualidade, fosse qual fosse a ideologia. Graças ao *Chaplin Club*, e graças às viagens de Otávio, as gerações de 20, 30 e 40 conheceram o melhor cinema do mundo... Daí haver podido surgir no Brasil dois grandes cineastas como Mário Peixoto e Humberto Mauro, e críticos como Paulo Emílio Sales Gomes e Almeida Sales. [...] Cito a briga do *Chaplin Club* em defesa do cinema mudo porque ela influenciou bastante o grupo do cinema novo, já que nos anos de 1953 a 1958 frequentamos bastante o cineclube da Faculdade de Filosofia, cujo animador cultural era Plínio Sussekind, outro fundador do *Chaplin Club*. (SARACENI, 1993, p. 10-11)

Desse contexto de grandes expectativas, viriam os futuros diretores do Cinema Novo. Entre eles, Saraceni escrevia críticas para uma revista, enquanto lia: o crítico francês André Bazin sobre a “defesa do cinema impuro”; as críticas de Paulo Emílio e Francisco Almeida Salles, e ainda assistia aos cineastas neorrealistas italianos, como Rossellini. Como em outras partes do mundo, uma tendência de busca por um cinema mais autoral estava em gestação, viabilizado pelo desenvolvimento tecnológico da indústria mundial, pela circulação crítica, festivais internacionais e a contraposição ao gêneros cinematográficos populares “locais”. Assim, algo havia mudado no cinema brasileiro. Ao contrário dos “filmes ligeiros”, como os do diretor argentino Carlos Hugo Christensen (GOMES, 2016, p. 164), uma novidade surgiu entre 1955 e 1959, época em que

também voltariam a ser realizados filmes “com intenções artísticas”, como *Rio 40 Graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos.

A fita de estreia de Nelson Pereira dos Santos foi considerada na época principalmente uma utilização das lições do neorealismo italiano. [...] O que surpreende agora em *Rio 40 graus* é constatar a profundidade da impregnação brasileira, tanto nos personagens como nas situações. (GOMES, 2016, p. 163)

Conciliando o tema genérico ligado à cidade do Rio de Janeiro, por meio da história entrecruzada de múltiplos personagens vindos de todas classes sociais, o enredo de *Rio 40 graus* retorna e se encerra no cenário do morro carioca, com seus garotos de rua e suas noites de samba. Trata-se de um ponto mais alto, até então, da representação cinematográfica das favelas, ainda com ares de roçado, mas dentro do contexto urbano carioca moderno. Pouco depois, Nelson reinventa a abordagem, dessa vez focado em um único personagem interpretado pelo veterano Grande Otelo, em *Rio Zona Norte*. O caráter musical toma conta da produção (que simplesmente não existiria sem a participação do sambista Zé Keti).

Um banco estatal havia tomado conta das ações da Vera Cruz, realizando filmes menores nos anos seguintes. Entre eles, *O Sobrado* (1956), de Walter George Durst, baseado no romance *O Tempo e o Vento*, de Érico Veríssimo; e *O Grande Momento* (1958), de Roberto Santos. Nesse final dos anos 1950 surgiria “a maioria dos futuros cineastas [...] todos com trajetórias parecidas, começando como cinéfilos, membros de cineclubes, depois passando à crítica para, em seguida, experimentarem a realização em filmes de curta-metragem”. (CARVALHO, 2006, p. 290) Na passagem para a década seguinte, seriam conhecidas no Estado da Bahia novas práticas cinematográficas, que diferentemente das manifestações regionais do passado, os responsáveis pelo “fenômeno baiano” tinham a favor: os espólios consistentes de uma indústria nacional descontinuada; público, cadeia de distribuição e exibição estabelecidos; interesse acadêmico e de jovens críticos empenhados, com alguma sintonia com discussões no exterior. (GOMES, 2016, p. 164) Para completar, foi filmado nesse contexto *O Pagador de Promessas* (1962), de Anselmo Duarte, ganhador da Palma de Ouro de Cannes.

Outros futuros cineastas vieram do campo da publicidade, por exemplo, na recém fundada *Saga Filmes*, produtora de documentários institucionais e comerciais para televisão, criada em 1957. Entre eles, Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade e Mário Carneiro, que se juntariam a Glauber Rocha para discutir a necessidade de um “Manifesto” sobre o cinema brasileiro, mesmo antes deles produzirem seus primeiros longa-metragens. (SARACENI, 1993, p. 47)

Foi o momento de questionar o mito da técnica da burocracia da produção em nome da liberdade de criação e do mergulho na atualidade. Ideário que se traduziu na “estética da fome”, em que a escassez de recursos se transformou em força expressiva e o cinema encontrou a linguagem capaz de elaborar com força dramática os seus temas sociais, injetando a categoria do nacional no ideário do cinema moderno. (XAVIER, 2001, p. 26-27)

A crítica futura reconheceria algumas características do Cinema Novo, como a “busca por uma luz brasileira, filmagem na localidade, temas ligados à pobreza, personagens que os cineastas considerassem representativos da inadequação das estruturas sociais à demanda de superação do subdesenvolvimento”. (XAVIER, 2009, p. 70) Entretanto, tais critérios não poderiam ser absolutos, pois, sem um princípio estético fechado, o “recorte” que determina o Cinema Novo é “mais definido pelas condições determinadas de produção”, do que características comuns do conteúdo dos filmes. (XAVIER, 2012, p. 78)

O movimento foi uma tentativa de integrar de forma crítica o processo político-social peculiar pelo qual passava o país, problematizando “sua inserção na esfera da cultura de massa, apresentando-se no mercado, mas procurando ser a sua negação, procurando articular sua política com uma deliberada inscrição na tradição cultural erudita”. A atitude de alinhamento nacional com o movimento internacional aponta o “cinema de autor” como a antítese do “cinema da indústria”. Essa tentativa se construiu em consonância com uma cinefilia internacionalizante, mas se efetivou, na prática, como alavanca de um nacionalismo cultural do cinema político.

Nas condições do país, o cinema dominante e o comércio internacional, contra os quais a ideia do autor se rebelava, se confundiam com os interesses imperiais de Hollywood, o que conferia uma forte conotação nacional, e de esquerda, ao moderno. [...] O processo de descolonização na África e na Ásia, em especial as revoluções argelinas e cubanas, foram de forte ressonância do Brasil. (XAVIER, 2001, p. 21-24)

Tratou-se também de um período do circuito cinematográfico vivenciado em diferentes países: quando diferentes cineastas autorais se opuseram “às amarras da indústria nos seus aspectos econômicos, políticos e estéticos. Ou seja, independência às convenções, aos mecanismos burocráticos de produção, e ideológica frente à censura temática”. (XAVIER, 2019, p. 87)

Assim, o ano de 1959 foi uma espécie de ensaio para a formação de alguns cineastas proeminentes do movimento do Cinema Novo. Nesse ano, Glauber Rocha dirigiu seu primeiro curta-metragem, *O Pátio*, formalizando uma proposta de linguagem experimental e concretista para o cinema, diretamente inspirado pelo formalismo das então influentes vanguardas soviéticas. Joaquim Pedro de Andrade desmembra seu projeto inicial em dois curtas-documentais, que têm como “atores” dois dos principais nomes da literatura e do ensaísmo brasileiro, respectivamente, o poeta Manuel Bandeira e o sociólogo Gilberto Freyre, retratados com “intimidade” (posada) e

algum humor simpático, nos curtas *O Poeta do Castelo* e *O Mestre de Apipucos*, ambos também de 1959. No mesmo ano, Paulo César Saraceni lança seus curtas *Caminhos* e *Arraial do Cabo*. Pouco antes, o fotógrafo dos colegas Saraceni e Andrade, o arquiteto e artista plástico Mário Carneiro, também havia dirigido seu curta, *A Boneca* (1958). Juntos, esses projetos constituem a experiência inicial de jovens cineastas inspirados pelo cinema europeu e norte-americano, mas também pelas lembranças dos trabalhos do fotógrafo Edgar Brasil, seja de *Limite*, de Mário Peixoto, seja dos filmes de Humberto Mauro. (FREIRE, 2006)

Além das referências, entre os vários possíveis elementos comuns desses curtas precursores do Cinema Novo, três deles recuperam, na trilha sonora composições do músico Heitor Villa-Lobos, que viria a falecer exatamente em 1959, e que já havia sido associado ao movimento modernista da década de 1920, só que, posteriormente, também à ditadura getulista. Desde os primeiros curtas, a geração de cineastas dos anos 1960 dariam um novo uso (e criariam uma nova “imagem”) para o compositor, ao longo da década. (ALVIM, 2015)

O testemunho de Paulo César Saraceni exemplifica o clima e a ambição imodesta em torno da primeira tentativa de se escrever um manifesto para o movimento, por parte de Glauber Rocha, em 1961, durante as agitações políticas decorrentes da renúncia do presidente Jânio Quadros. O Cinema Novo deveria ser uma arte engajada alternativa à indústria e à chanchada, pautado tanto por preocupações sociais concretas quanto pela cultura brasileira. Meses depois, o manifesto finalmente é publicado, apresentando os trabalhos coletivos em andamento e com reivindicações dos futuros cineastas que se colocavam em uma posição oposta a produções como as do Instituto Nacional de Cinema Educativo (cujo principal cineasta era Humberto Mauro). Além das referências de cineastas italianos, franceses, nova iorquinos e japoneses (aprendidas nos festivais internacionais), o manifesto que marcou o início do Cinema Novo defendia a “brasilidade” dos jovens diretores, a qual não seria reduzida ao estereótipo do “cangaço” (do cineasta Lima Barreto), mas corresponderia à “integração na arte universal da sensibilidade brasileira e tudo que a diferencia e particulariza como expressão”. (SARACENI, 1993, 117 et seq.)

A autoimagem dos cineastas era ambiciosa e tinha no campo literário uma referência idealizada para a autodefinição da própria “brasilidade”. Aquilo que “para as letras e artes nacionais” teria sido a “a Semana de Arte Moderna de São Paulo em 1922 poderia repetir-se no cinema”, ou seja, o “Mário de Andrade da celuloide” (SARACENI, 1993, p. 123) talvez se encontrasse entre eles, jovens (futuros) cineastas. Entretanto, reconhecendo a inadequação e anacronismo dessa comparação, Saraceni também reconhece que esses “jovens”, entre os quais ele mesmo, “ainda não têm no cinema, em fins de 1961, a mesma importância que seus precursores em

1922, nas letras e nas artes, mas igual estrela os guia no caminho da expressão. Pertencem à mesma família”. (SARACENI, 1993)

No início dos anos 1960, os filmes produzidos no Brasil expressavam muito mais do que o repertório de intenções do pequeno grupo “autoral” do Rio de Janeiro. No espectro político da “esquerda”, havia tensão com o Centro Popular de Cultura, que apoiava o “didatismo” de filmes como o premiado *Pagador de Promessas* ou *Assalto ao Trem Pagador* (1962), de Roberto Farias. (CAMPO, 2011, p. 242) O reconhecimento internacional da produção brasileira também era reforçado por outro prêmio em Cannes, dado à adaptação literária *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos. O destaque internacional dado para *Cangaceiro*, *Pagador de Promessas* e, agora, *Vidas Secas* pautava a discussão sobre cinema nacional, reforçando a representação dos excluídos dos “bens materiais e culturais”. (BERNARDET, 2007, p. 87) No campo da esquerda, também havia espaço para versões brasileiras mais simplificantes dos “chavões” de Realismo Socialista, tais como os filmes *Cidade Ameaçada* (1960) e *Selva Trágica* (1963), ambos de Roberto Farias (BERNARDET, 2007, p. 62), mas parte relevante da crítica acabou generalizando a produção dos anos seguintes, “de forma pouco discriminada tudo o que se fez de melhor - em matéria de ficção ou documentário - no moderno cinema brasileiro”. De acordo com Paulo Emílio, após *Cinco vezes Favela* (1962), o “movimento” do Cinema Novo passou a ser reconhecido como “responsável por quase todos os filmes nacionais importantes”. (GOMES, 2016, p. 164)

1962 serviu para os cineastas do Cinema Novo mostrarem, finalmente, para o que vieram. Além do coletivo *Cinco vezes Favela*, Glauber Rocha lançou *Barravento* e Saraceni, *Porto das Caixas*. Na crítica cinematográfica, não faltaram entusiastas, entre eles, Paulo Emílio, para quem

Cinema Novo é um grito de guerra à procura das guerras que mais lhe convém. É uma bandeira indiscutivelmente revolucionária que ainda não encontrou sua revolução. Aliás, na hora do encontro não será uma mas muitas revoluções que se lhe oferecerão no campo ético, social e estético. (apud FREIRE, 2006, p. 36)

Após *Barravento*, Glauber Rocha, lançou *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), que abriu mais portas para os cinemanovistas no circuito internacional e de festivais europeus. Sem entrar nos detalhes do famoso ensaio do crítico Ismail Xavier sobre o longa, vale enfatizar que a centralidade de *Deus e o Diabo* nos primeiros anos do Cinema Novo se explica, além das referências e qualidades artísticas, pelo papel de Glauber Rocha na divulgação do movimento, que de modos distintos, enfrentou essa tarefa de trabalhar a tradição popular e, dentro dessa matriz identificadora, examinar criticamente a realidade social de modo a evidenciar a necessidade da prática transformadora. *Deus e o diabo na terra do sol* é, nesse sentido, um filme-chave porque incorpora a

sua própria estrutura interna, expondo, francamente, os problemas e contradições dessa proposta. Extraí dessas contradições sua força maior porque, no seu impulso totalizador, tem a lucidez de evitar o puro elogio romântico ao popular como fonte de toda sabedoria, ao mesmo tempo em que desautoriza a redução iluminista, etnocêntrica, que vê nas representações do mundo rural a figura da superstição inconsequente, da disposição irracional, do puro arcaísmo superado pelo racionalismo burguês e sua matriz do progresso. (XAVIER, 2019)

O Cinema Novo também encontrou na literatura brasileira a fonte temática e enredos para alguns de seus melhores filmes. Mesmo aqueles considerados “fora” das fronteiras do Cinema Novo, como *Vereda da Salvação* (1965), de Anselmo Duarte, e *A hora e Vez de Augusto Matraga* (1965), de Roberto Santos, confirmam o campo literário como uma renovada fonte de narrativas cinematográficas enraizadas na cultura brasileira estimada.

Algumas das melhores fitas realizadas atualmente [anos 1960] renovam a antiga tradição de encontros da literatura brasileira com o cinema e confirmam que desapareceu finalmente o abismo que durante décadas divorciou o cinema nacional das elites intelectuais e artísticas do país. (GOMES, 2016, p. 165)

Não apenas as adaptações, mas a própria crítica cinematográfica da época também encontrava nas referências centrais da literatura brasileira os parâmetros por meio dos quais poderia se autodefinir. No calor da hora, Jean-Claude Bernardet sintetizou essa inspiração literária na consideração de que: se fosse verdade que, na literatura, o ascetismo de Graciliano Ramos e o barroco de Guimarães Rosa representariam os dois polos característicos da cultura brasileira moderna, *Vidas secas* e *Deus e o Diabo* teriam dado ao cinema as feições principais dessa mesma cultura elaborada pela burguesia brasileira. (BERNARDET, 2007, p. 169-171)

Porém, veio o Golpe Militar de 1964 e, com ele, a liberação da revanche dos que se sentiam excluídos dos pressupostos da modernização. Seguindo o famoso ensaio do crítico Roberto Schwarz sobre a cultura brasileira da segunda metade dos anos 1960, “mediante forte aplicação de capitais e ciência publicitária, a direita conseguiu ativar politicamente os sentimentos arcaicos da pequena burguesia” e “tesouros de bestice” saíram às ruas na forma de marchas conservadoras, movidas pela pauta dos costumes, contra a reforma agrária e até com acusações contra a Igreja Católica. No campo cinematográfico, os destinos dos projetos abortados, descontinuados, deturpados, ou que sobreviveram sobre uma relação de dependência com o capital estatal ou estrangeiros mostram um pouco do drama do “nacionalismo desenvolvimentista”. (SCHWARZ, 1978) Anos depois, Schwarz lembraria que

o divórcio entre aspiração cultural e condições locais é um traço comum, e quase se diria lógico, da vida em colônias ou ex-colônias. Nesse sentido, não se tratava de nada novo ou exclusivo ao cinema. Devido a seu componente industrial, entretanto, este último levaria a reformular aquele divórcio em termos atualizados, propícios à intervenção deliberada e política. Posto como objetivo prático, o desenvolvimento nacional reorganizava o espaço da imaginação e do pensamento crítico em torno de um eixo interno. Cheia de dificuldades, a relação entre as aspirações de modernidade e a experiência efetiva do país se tornava um tópico obrigatório, desmanchando o bovarismo endêmico e convidando a reflexão a tocar terra. (SCHWARZ, 1999, p. 156)

Para alguns críticos da época, tornava-se mais convicta a crença de que o cinema era “incapaz de encontrar dentro de si próprias energias que lhe permitam escapar à condenação do subdesenvolvimento, mesmo quando uma conjuntura particularmente favorável suscita uma expansão na fabricação de filmes”. (GOMES, 2001, p. 85) Na visão de Paulo César Saraceni, chegava ao fim o “transe” dos “discursos inflamados”, das manobras políticas “geniais” de um país se encaminhando para ser uma “enorme Cuba, [...] alegre, com samba e quebras na hierarquia militar”. Em uma descrição com estilo bastante particular, mas eloquente de certa mentalidade do período, o diretor resumiria anos mais tarde o cenário parcialmente desmanchado pelo Golpe e as perdas que os cineastas sofreram:

Tínhamos crédito nos bancos, através da CAIC [Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica], e formávamos um grande público para nossos filmes. Os estudantes nos apoiavam. *Porto [das Caixas]* ia bem, ganhando prêmios, o *Saci* em São Paulo e os prêmios da crítica de Fortaleza e Santa Catarina. Ia bem de bilheteria. Mesmo a crítica mais reacionária falava do Cinema Novo com respeito. [...] Seria uma revolução sem violência e sem sangue. Pois seria feita pelo presidente da República e pelo Congresso. A direita se organizava, temendo o golpe; mas que golpe? Quem devia temer um golpe era JK, que seria reeleito em 1965. Jango não ia querer enfrentar JK. O povão não iria contra JK. Mas a paranoia levou 100 mil pessoas da classe média às ruas, mulheres na sua maioria, donas-de-casa, mal-amadas. O negócio esquentou e o general Castelo Branco, Lacerda e Magalhães Pinto, vejam a ironia, o líder da CAIC e o do Banco Nacional, alicerces do Cinema Novo, saíram na contrarrevolução. Ambos queriam ganhar de JK na marra, no golpe. Deram o golpe. Mas os militares gostaram do poder e ficaram dando mais golpes e se revezando no poder durante 21 anos. Pegaram-nos no auge do Cinema Novo, com *Vidas secas* e *Deus e o Diabo* prontos para encantar Cannes e toda a Europa. (SARACENI, 1993, p. 169)

Após o golpe de 1964, a atualidade política tematizou a derrota das esquerdas e os problemas da reação. Nesse novo contexto político, iniciou-se

uma autocrítica no Cinema Novo, que procura encaminhar uma política profissional de viabilização de um cinema crítico na conjuntura adversa, cinema mais atento à comunicação, cujo nacionalismo se expressa no diálogo com a tradição cultural erudita ou com a comédia popular, e define uma postura de análise social não mais tão ansiosa pelos efeitos imediatos de conscientização [...]. De 65 a 68, a demanda de comunicação e o simultâneo impulso de modernidade autoral marcaram uma nítida oscilação na postura do Cinema Novo. (XAVIER, 2001, p. 57)

Uma série de tentativas de “popularização” do cinema foram realizadas: comédias, reflexão sobre as posturas políticas acerca do golpe, representações da classe média, além dos diálogos mais amplos com a literatura prestigiada, buscando, assim, uma “integração no debate mais erudito da cultura brasileira”. (XAVIER, 2001, p. 60) Uma característica comum da maior nos filmes do Cinema Novo lançados no pós-1964 foi *o reconhecimento de maior ambientação no cenário urbano. Longe da vida rural ou do sertão, novos parâmetros, por exemplo, de gênero, se colocam para os personagens diante da vida social que o Golpe havia escancarado*. Jean-Claude Bernardet reconhece a mudança como uma “ampliação do cenário urbano” e do protagonismo feminino na história de distintas alienações. (BERNARDET, 2007, 112) Fora do “núcleo” carioca do Cinema Novo, o cineasta Luiz Sérgio Person realiza outro longa-metragem, *São Paulo S/A* (1965), que exemplifica como os impasses de posicionamento político haviam tomado conta do cenário urbano trazido à tona pelos filmes mais relevantes do período. Não apenas em termos temáticos, mas também em termos das tensões narrativas mal resolvidas em cada trama. Filmado antes do Golpe, o cenário urbano da moderna metrópole paulista “arrasta” o protagonista contra a própria vontade e possibilidade de satisfação. A reação esboçada pelo personagem, que trabalha insatisfeito no escritório de uma montadora estrangeira é “impotente e visceral”. Como bem sintetizou Bernardet, o protagonista acaba sua jornada de “impotência” em um irônico plano simbólico: roubando um veículo, ou seja, aquilo que fabrica. Assim, sem organização política e social, a revolta do personagem de classe média submetido à “grande burguesia” se abre apenas para as possibilidades de um ato de violência reacionária. (BERNARDET, 200b, p. 138-140)

Filme mais representativo dos impasses desse momento é o terceiro longa de Glauber Rocha, *Terra em Transe* (1967). Na complexa alegoria de Glauber, o personagem que triunfa no Golpe, Porfírio Diaz,

encontra na arquitetura do seu palácio a projeção da própria condição: resíduo, sobrevivência, de uma cultura cristã europeia transplantada para o trópico. Desse palácio não se tem visão eterna, não se define o entorno, a relação com a natureza ou o espaço urbano. É pura interioridade, isolamento, entranha do poder. (XAVIER, 2013, p. 108)

A sequência do enredo que alegoriza o Golpe de Estado se encerra com a cerimônia de “coroação” de Diaz, marcada pela presença dos demais personagens do filme e pela mescla de símbolos arcaicos e modernos, complementando o “kitsch ostensivo” do conjunto.

Diaz usa um terno do século XX e um manto real do século XVII, segura o cetro do poder; atrás dele, uma figura fantasiada de conquistador ibérico da era das descobertas [...]. Representa o chefe de Estado como um rei portador dos emblemas do poder absoluto (a coroa, o cetro, o manto), cercado pelo grupo bizarro de cortesãos que relembra diferentes

épocas da história do país, incluindo a figura idealizada do aborígine (índio com cara de branco, uma típica máscara carnavalesca). [...] O jogo de máscaras, os costumes antigos e o imaginário convencional associado à nobreza caduca, a aparência de artificialidade em todo o aparato, a mistura de estilos, tudo isso faz dessa alegoria um pequeno fragmento, deslocado para o cenário fechado (Teatro Municipal do Rio) do imaginário que se exhibe no carnaval. (XAVIER, 2013, p. 65-67)

A sequência é encaixada como uma contraparte do fluxo-transe de consciência decorrente da morte do protagonista, o jornalista e poeta Paulo Martins, e que é apresentada como uma espécie de moldura para a narrativa principal, apresentada como uma espécie de grande flashback. O protagonista morre na estrada dando a si mesmo um “tom emocional exacerbado”, entretanto, “a montagem vertical som-imagem desmascara o poeta e torna explícito o estatuto de suas últimas palavras como denegação. A proclamação do sacrifício em nome da Beleza e da Justiça se mostra como imagem invertida que recalca o desejo (não proclamado) de poder.” Desse modo, Porfírio Diaz encarna não apenas o antagonismo autoritário vencedor, mas o próprio desejo frustrado de poder do protagonista. (XAVIER, 2013)

Paulo, o poeta, o portador das esperanças da revolução, em sua retórica, suas ideias fixas, sua volubilidade, sua demanda de absoluto, revela-se o duplo de seu adversário por excelência, Diaz, que será o ditador. [...] Nenhuma transformação verdadeira pode produzir-se a partir de tal intervenção. Esta não pode dar lugar senão à oscilação interminável e hipnótica entre os dois pólos, ou a essa passagem perturbadora do mesmo ao outro que é o transe, forma aparentada à morte. A terra em transe é também a terra prometida do ponto de vista da morte. (PASTA JR., 2011, p. 93)

Assim como em *Terra em Transe*, o uso da alegoria se tornou recurso narrativo reiterado para os cineastas após o Golpe de 1964 e nas décadas seguintes. Entre as muitas tendências para representar a ideia corrente de “subdesenvolvimento” do país, vários filmes do Cinema Novo passaram a contar histórias realizando analogias diretas entre paixões particulares e ideologias políticas, por exemplo, fazendo com que as opções entre as/os “amantes” simbolizassem as dúvidas sobre aderir ou não a um posicionamento político de classe. (BERNARDET, 2007, p. 141) Mesmo com as tramas mais erotizadas nos anos seguintes, esse esquema alegórico básico pouco se alteraria.

Fora das narrativas ficcionais, era como “se” Paulo Martins tivesse sobrevivido e continuasse escrevendo: apesar da detenção temporária de alguns diretores durante os primeiros anos da Ditadura Militar, o período do imediato Pós-64 sustentou um ar de algum “otimismo” (em termos de possibilidades artísticas), na visão de alguns cineastas. Seguindo o relato de Paulo César Saraceni, em 1965, foi realizado o Festival de Cinema em Brasília, onde diretores do Cinema Novo se organizaram e fundaram uma produtora e distribuidora própria, a *Difilm*; a Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica e o Banco Nacional “continuavam apoiando o movimento”; os

filmes brasileiros eram requisitados em Festivais no Brasil e na Europa, criando uma comunidade de críticos, cineastas e artistas em geral. “Vimos que o tempo da ditadura de Castelo Branco não era aquele monstro que esperávamos. A resistência cultural barrou-lhe o caminho”, assim se recordaria Saraceni ainda nos anos 1990. (SARACENI, 1993, p. 219)

Para outros “personagens” do momento cinematográfico, a impressão era um pouco diversa. “Superestimando a importância dos festivais”, o cinema brasileiro havia atingido um patamar mais alto de produção, tanto na popularização quanto na expectativa de resposta à situação política. Entretanto, o fato era que, a despeito da variedade e qualidade crescente dos últimos anos, mudavam-se os “atores”, mas a dinâmica do circuito cinematográfico brasileiro em praticamente nada havia se alterado em relação aos “ciclos” anteriores.

A razoável continuidade do filme brasileiro de enredo durante os últimos anos pode levar o observador superficial à conclusão de que existe uma indústria cinematográfica funcionando normalmente em nosso país. Tal não acontece. Os interesses do comércio cinematográfico nacional giram em torno do cinema importado, prosseguindo o mercado atual saturado pelo produto estrangeiro. São obrigados os nossos filmes a enfrentar o desinteresse e consequente má vontade do comércio, conseguindo exibição graças apenas ao amparo legal. (GOMES, 2016, p. 165-166)

As diferenças entre os posicionamentos de Saraceni e Paulo Emílio exemplificam como, mesmo entre o pequeno grupo de realizadores e defensores do Cinema Novo, os posicionamentos divergiam sobre a situação da produção cinematográfica vinculada ao espectro político de esquerda. Trata-se da peculiar “hegemonia cultural”, mantida no período pós-Golpe, contraposta à Ditadura Militar de Direita, instaurada. O resultado dessa equação era a produção para consumo próprio que se revelava restrito a uma parcela de uma população de milhões. Roberto Schwarz lembra que a repressão imediata após o Golpe de 1964 veio contra os sindicatos, a zona rural, os salários, os “escalões baixos das Forças Armadas”, a Universidade e as organizações estudantis, além da “censura” e a “suspensão de habeas corpus, etc”. Entretanto, nos “santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom”.

Esta situação cristalizou-se em 64, quando, grosso modo, a intelectualidade socialista, já pronta para prisão, desemprego e exílio, foi poupada. Torturados e longamente presos foram somente aqueles que haviam organizado o contato com operários, camponeses, marinheiros e soldados. Cortadas naquela ocasião as pontes entre o movimento cultural e as massas, o governo Castelo Branco não impediu a circulação teórica ou artística do ideário esquerdista, que embora em área restrita floresceu extraordinariamente. (SCHWARZ, 1978, p. 62)

5.1.3 Jovem diretor com ideias na cabeça

Eu queria um novo mercado cinematográfico para filmes populares de arte. Como a música de Cartola... Não adiantava imitar os filmes americanos para continuar nesses 5%, o negócio era fazer filmes culturais e revolucionários, no tema e na linguagem, tentar o mercado externo e ampliar o nosso mercado. A chanchada tinha passado para televisão e como bilheteria havia apenas Mazzaropi. O resto não existia. (SARACENI, 1993, p. 136-137)

No início dos anos 1950, Paulo César Saraceni começou a trabalhar como assistente de direção teatral e chegou a dirigir e atuar em algumas peças, antes de enveredar totalmente pelo cinema. Nos palcos, teve como referência o diretor polonês Zbigniew Ziembinski (Zimba) (1908-1978), que havia fugido para o Brasil durante a Segunda Guerra Mundial e dirigido uma inovadora versão de *Vestido de noiva*, ainda nos anos 1940. “Zimba era o rei da luz, experimentou muito a luz do Brasil e revolucionou o teatro brasileiro. Me convidou para ser seu assistente, era muito simpático e muito humano”. (SARACENI, 1993, p. 24)

Na segunda metade daquela década, Saraceni aceita o convite para entrar na companhia teatral de Tônia Carrero, Paulo Autran e do italiano Adolfo Celi, um dos estrangeiros “trazidos” para o Brasil para trabalhar nos primeiros filmes da Vera Cruz: *Caiçara* (1950). Saraceni aceitou por ser uma peça de Shakespeare, *Otelo*, produção que teria marcado sua formação artística.

Foi bom o convívio com a bela Tônia, atriz cheia de charme e leveza. Celi tinha deixado Cacilda e casado com Tônia. O italiano não era fácil. Paulo Autran como *Otelo*, pintado de negro, teria que enfrentar um grande Iago [...]. Tônia fazia uma Desdêmona deliciosa. Inocente ela não era; talvez um pouco leviana. Mas sempre linda, mesmo em sua morte. Paulo Autran queria me convencer a tomar aulas de dicção. Achava que eu podia ser um bom ator, mas precisava trabalhar a dicção. (SARACENI, 1993, p. 27)

Na mesma época, Saraceni chegou a atuar na televisão, ao lado de atores como Othon Bastos, na pioneira TV Tupi, em uma produção de teleteatro infantil patrocinada por uma marca de brinquedos. A produção obedecia a lógica de diversos programas, inclusive jornalísticos e com maior credibilidade, cedendo seus títulos para uma marca de empresa estrangeira.

Participando dos campos teatral, televisivo e cinematográfico, agrupamentos profissionais interconectados, Saraceni começou a trabalhar com publicidade audiovisual na produtora *Saga Filmes*. Foi lá onde vislumbrou, de forma mais clara, o desejo de fazer cinema. Seu primeiro curta, *Caminhos* (1959), teve assistência do colega Joaquim Pedro e foi completamente colaborativo, viabilizado apenas pela rede de contatos e o acesso privilegiado aos equipamentos da produtora.

Comecei a filmar em setembro de 1958 e acabei em janeiro de 59. Revelava os rolinhos de negativo na Líder Laboratórios [...]. Maria Ribeiro, a mesma que faria o principal papel feminino de um clássico do Cinema Novo, *Vidas secas*, era funcionária da Líder. Ela e a colega Paula colocavam meus rolos sem que fossem contabilizados. O mesmo elas fizeram com [curta] o *Pátio*, de Glauber Rocha. (SARACENI, 1993, p. 41)

O curta mais importante, porém, e que abriria portas internacionais para Saraceni foi *Arraial do Cabo* (1959), novamente com a colaboração de Joaquim Pedro, na produção, e Mário Carneiro, na codireção. Com referências à *Terra Treme* (1948), de Luchino Visconti, a produção retrata uma antiga e pobre comunidade pesqueira popular, representada ambigualmente pela alegria e pela alienação. Marcado pelo ritmo da trilha sonora, o curta valoriza a rotina da vila, a presença de mulheres e crianças e o cotidiano de trabalho. A *voz over* explicita o contraste entre a ação dos nove pescadores que atuam na área distante da cidade, mas se limita a caracterizações mínimas, complementadas com imagens. A trilha sonora só é interrompida pelo som que anuncia a chegada dos veículos e dos tubos associados às duas fábricas que ameaçam a vida dos pescadores. Além da influência do neorealismo italiano, a fotografia dentro da fábrica e as tomadas contraplongées não negam a influência direta do trabalho de Humberto Mauro, principalmente de *Ganga Bruta*. No meio do contraste entre fábrica e moradores, um homem todo de preto, contrastando com a claridade do dia e o reflexo da luz na areia branca e no mar, se torna uma espécie de “personagem principal”, que não protagoniza propriamente a ação, mas cujos movimentos, expressões e olhares, sempre favorável aos trabalhadores, parecem emular um ponto de vista para o filme. No fim, a trilha da marchinha do rádio se sobrepõe ao momento de descontração dos pescadores, que vão beber após retornarem do mar. Sem abandonar o elogio às tradições da vila, o tema da alienação fica ambivalentemente sugerida tanto no avanço da fábrica quanto no olhar condescendente do senhor que tudo observa.

Após *Arraial*, Saraceni emenda uma temporada de estudos no Centro Experimental de Cinema, em Roma, por cerca de um ano, onde assiste às estreias francesas e italianas e faz amizade com futuros cineastas, como Bernardo Bertolucci. Décadas mais tarde, ele descreveria sua temporada italiana ainda com uma euforia particular: “Fiquei muito comunista. Comecei a ler Lukacs, Gramsci, Umberto Barbaro, e a só pensar na revolução. Lia Rosa Luxemburgo e Brecht e fazia discursos inflamados para os operários que frequentavam a *Cucina do Luigi* [restaurante]”. (SARACENI, 1993, p. 76) Na Europa, Saraceni finalmente recebe uma cópia montada do curta *Arraial do Cabo* e acompanha sua repercussão positiva em circuitos de exibição europeus. “Toda a crítica internacional falando de *Arraial*, anunciando *Couro de gato* e *Barravento* e um movimento cinematográfico que iria revolucionar o cinema, principalmente por ser um movimento de país subdesenvolvido, terceiro-mundista.” (SARACENI, 1993, p. 108) Enquanto isso, parte dessas expectativas é alimentada pelas cartas trocadas com colegas no Brasil que se articulavam para o lançamento desse novo movimento. Na despedida da Itália, em 1961, Luís Sérgio Person, futuro cineasta de *São Paulo S/A*, substituiria Saraceni no instituto de cinema, em Roma.

O ano de 1961 também foi o ano da renúncia de Jânio Quadros. Dias depois, no centro do Rio de Janeiro, durante conflitos entre estudantes e policiais, enquanto Brizola resistia no Rio Grande do Sul à tentativa de golpe da UDN e dos militares, Saraceni dá uma entrevista ao colega Glauber Rocha sobre as exibições do seu curta e sobre o movimento que pretendiam iniciar.

O negócio é juntar Jean Rouch com Rossellini. Uma ideia na cabeça e uma câmera na mão. Glauber gostou, saiu usando, a frase que virou dele também, de tanto que ele espalhou. No seu livro *A revolução do Cinema Novo*, ele diz que a frase é minha, eu já tinha até esquecido. Glauber sempre foi leal. (SARACENI, 1993, p. 117)

Lançado o movimento, era necessário agora fazer os filmes para concretizar as propostas anunciadas. Enquanto Glauber exibia seu *Barravento*, Saraceni procurou um modelo de produção autoral similar à de *Arraial*. Em *Porto das Caixas* (1962), ele traz às telas uma mulher que busca entre os amantes, um homem capaz de matar o marido que a maltratava. Após ela mesmo ter cometido o crime, a protagonista parte sozinha da pequena vila que dá nome ao longa. O enredo pode ser sintetizado em poucas palavras, pois, desde o início, o longa adianta todos os elementos que levam a essa expectativa de desfecho, restando à narrativa mostrar o mais interessante e diferenciado do longa: o modo como esse enredo, logo pressentido, será construído.

Em *Porto das Caixas*, o espectador fica sabendo desde o primeiro plano do filme que a mulher vai matar o marido, não tem jogo com o espectador. Resumindo, o filme era um cantochão, em que procurei inverter toda a lógica do filme de mercado corrupto e discriminatório. O orçamento foi calculado em cima do filme que eu queria fazer. Se houvesse mais dinheiro, ia atrapalhar. [...] O tema de *Porto das Caixas* falava de miséria. E da miséria da mulher na nossa sociedade machista de 1962. Eu sempre fui sensível ao problema da mulher, escravizada da casa. [...] O filme era um grito de revolta do povo brasileiro e principalmente da mulher: era feminista e religioso, antes mesmo da revolução feminista. [...] Um filme revolucionário não pode ser organizado e panfletário como quer o CPC, com palavras de ordem como reforma agrária, mais-valia etc. Terá que ser uma revolta anárquica, mística, inconsciente, espiritual e com cara de povo brasileiro. [...] A mulher de *Porto das Caixas* precisava da redenção da miséria. E só pelo crime ela podia se salvar. (SARACENI, 1993, p. 137)

Em primeiro lugar, o filme foi inspirado em um crime ocorrido no Rio de Janeiro, nos anos 1950, que foi batizado pelos jornais como o “crime da machadinha”. Sobre ele, escritor Lúcio Cardoso (1912-1968) escreveu o argumento original do filme.

O argumento de Lúcio Cardoso indicava estagnação dos valores sociais, políticos e econômicos, falta de horizonte para o desenvolvimento coletivo ou pessoal, apontando o declínio, o inerte, o intransponível. Não era uma trama, de ações movimentadas, capaz de prender a atenção do espectador, não buscava o hipnotismo da plateia diante de surpresas e mistérios. Não era, também, um enredo composto de acontecimentos sucessórios e reveladores, como se fossem fatos que se sucedem e que são normalmente ligados por uma relação causal que os explica. (FREIRE, 2006, p. 29)

Uma das marcas mais fortes do filme é o tratamento imagético pela fotografia de Mário Carneiro, inspirada no trabalho de Edgar Brasil. Uma fotografia rara em longas estrangeiros, por duas razões: devido ao poucos recursos técnicos e aos cenários abertos tropicais, onde a luz natural tem uma incidência mais perpendicular do que em países de maior latitude, onde a iluminação natural lateralizada é mais comum. O resultado, conscientemente ressaltada em *Porto das Caixas*, foi uma luz “rica em claro e escuro, de alto contraste e de fundo estourado, dentre outras características, concebida e inserida na proposta cinemanovista, [...] poderia ser denominada uma luz brasileira”. (FREIRE, 2006, p. 47)

Na época do lançamento de *Porto das Caixas*, o crítico Paulo Emílio passou a acompanhar mais de perto o trabalho daqueles jovens cineastas e se referiu a Saraceni em diversos textos. Após comentar a “tempestade de aplausos” que *Arraial do Cabo* recebeu no Festival de Cinema de Florianópolis, em 1962, o crítico emenda falando sobre a grata surpresa que teve ao assistir a atriz argentina Irma Álvarez, em *Porto*, no qual ela “interpreta o papel central [...]. Aquela Bovary que o contexto do subdesenvolvimento torna feroz, aquela fascinante e atroz Capitu suburbana, é o primeiro grande personagem feminino nascido no cinema brasileiro”. (GOMES, 2016, p. 275-276)

Porto das Caixas aparecerá como o filme mais estimulante realizado na atual fase renovadora do cinema brasileiro. Mas nem sempre será fácil a vinculação da assassina com o público e não apenas devido à ausência do sentimentalismo simplificador. Ela emerge de uma situação social e nacional definida mas que não a define. [...] A figura velada pela severa capacidade do sofrimento, dura, inflexível, feroz, só e verdadeira – porque isenta de sentimentalismo – acaba nos envolvendo e se torna fascinante como virtude. (GOMES, 2016, p. 282-283)

O desfecho em aberto do filme, ligado à “fuga” solitária da protagonista que abandona sua condição social anterior e segue para um futuro desconhecido, tão ruim ou pior quanto antes, é um dos primeiros exemplos da ambiguidade proposital que marca os desfechos dos filmes brasileiros ao longo da década de 1960. Entretanto, como questionou o crítico Jean-Claude Bernardet, o futuro em aberto da assassina de *Porto das Caixas*, em específico, e dos protagonistas do Cinema Novo em geral, seria uma liberdade? Ou um mergulho em nova alienação? Bernardet vai além e reconhece nesse reiterado lugar comum da cinematografia brasileira um dos principais elos com a trama central de *Limite*, de Mário Peixoto, o que reafirma, por meio da citação e “homenagem”, a posição do longa da década de 1930 como um clássico do cinema brasileiro. (BERNARDET, 2007, 119)

Com o sucesso de *Porto das Caixas* no Brasil e em festivais na Europa, Saraceni anuncia *Fera da Penha* como um dos seus projetos seguintes. O longa continuaria sua “revolta contra a condição da mulher na sociedade brasileira. Seria um filme mais radical do que *Porto*.”

(SARACENI, 1993, p. 175) O argumento do longa, também inspirado em uma história real, levava a nova protagonista a cometer outro assassinato, dessa vez, contra uma criança. Segundo descrição do crítico Jean-Claude Bernardet, a história seria montada a partir de “momentos mortos”, de pedaços de ação, sequências curtas descrevendo estados imóveis, sem decisão ou vontade, nem resolução. Uma ideia de “alienação e marasmo” que serviria de base para a representação da morte da criança seria o narrar “fragmentado” da história. (BERNARDET, 2007, p. 114)

Enquanto buscava financiamento para o longa, Saraceni utiliza pela primeira vez o sistema de captação sonora direta e começa a filmar o documentário curta-metragem *Integração Racial*, com entrevistas sobre as “várias discordâncias sobre a liberdade de que goza no Brasil o elemento de cor. Indagações sobre o motivo pelo qual a maioria das pessoas pobres são de cor (negra).” (SARACENI, 1993, p. 175) Porém, vem o golpe de 1964 e, com ele, o filme ficou meses parado na censura até ser lançado apenas no segundo semestre daquele ano. Na resenha escrita pelo colega Glauber, em setembro, apenas elogios:

Em relação a *Arraial do Cabo* e *Porto das Caixas*, *Integração Racial* é uma evolução natural do cineasta [...]. A enquete sonora, o diálogo do povo gravado ao vivo, é apenas um acessório do real à visão intimista de Saraceni [...] É por isso que, da primeira à última cena, *Integração Racial* é um filme que nos estimula e sugere, um filme epidérmico e profundo como a pele e o coração dos negros. (apud SARACENI, 1993, p. 176)

Entretanto, o debate político no país havia mudado. Desestimulado por colegas e com dificuldade para obter o financiamento completo, Saraceni abandona o projeto de *Fera da Penha*. Os tempos eram outros. Foi após o Golpe de 1964 que veio a ideia do filme seguinte: *O Desafio* (1965). A quebra das ilusões sociais e das idealizações políticas levaram a uma “interrupção [...] dos sonhos, de uma cultura baseada no prazer, na solidariedade e no amor. [...] Paulo Emílio achava impossível fazer um filme onde o amor e a revolução estivessem em campos opostos [...]. ele tinha razão, mas a ideia não saía da minha cabeça”. (SARACENI, 1993, p. 171)

Antes do golpe, era normal o convívio dos intelectuais de esquerda com a chamada burguesia progressista nacional. Eles se frequentavam e os poetas se enamoravam das belas esposas dos ricos empresários. O movimento feminista caminhava a passos largos: as mulheres queriam deixar de ser dondocas, queriam entrar no mercado de trabalho. (SARACENI, 1993, p. 188-189)

Junto com a onda de outros diretores que abordavam o tema urbano pela primeira vez, o segundo longa de Saraceni partia da alegoria de um relacionamento que poderia encenar as opções de um rompimento de classe. Isabela Cerqueira, atriz casada com Saraceni, interpreta Ada, esposa de um industrial. Junto com seu amante, o jornalista Marcelo (Oduvaldo Vianna Filho), o casal

representa a crise do relacionamento correspondente ao momento da crise política. A intenção era a trama estar totalmente vinculada ao “momento de sua realização”, trazendo consigo um acúmulo de referências culturais contemporâneas sob o ponto de vista das pessoas “envolvidas com a produção cultural no país, que veem, num primeiro momento, seus projetos desmoronarem”. (CAMPO, 2011, p. 239-243) O filme “vai mais fundo na análise do marasmo da classe média”, onde os diálogos têm um tom de psicodrama, e a discussão de ideias é repleta de clichês. Encenadas com a câmera solta, as falas do ator-personagem principal são marcadas pelo improvisado e estabelecem sentidos ambíguos, pois suas referências são simultaneamente intra e extradiegéticas. (BERNARDET, 200b, p.146-151) *O Desafio* foi o primeiro de uma série de filmes brasileiros feitos como uma “resposta quase imediata” ao Golpe. Como descreve Ismail Xavier, o filme estabelece um “discurso pomposo” em “ritual de protesto” de um “heroísmo imaginário.”

O Desafio trabalha o dissabor, a fofa, a mescla da apatia e do inconformismo de um intelectual para quem a crise deflagra a culpa e contamina tudo; qualquer gesto ou sentimento se projeta, de imediato, na dimensão histórico-política da existência. (XAVIER, 2013, p. 42-43)

Esse “conflito” de referências aparece mais forte, por exemplo, na trilha sonora do longa, onde as referências musicais se conflitam. Por exemplo, Marcelo é um “engajado”, pertencente às referências musicais pós-64, enquanto o universo de Ada, “alienada”, está ligado às músicas pré-64. No enredo, Marcelo “vive” o momento posterior ao Golpe de 1964, acompanhando uma apresentação do famoso show *Opinião* (que teve entre outros autores, o próprio Oduvaldo Viana Filho), no qual a “esquerda derrotada triunfava sem crítica, numa sala repleta, como se a derrota não fosse um defeito.” (SCHWARZ, 1978, p. 83) O show musical foi a “primeira resposta do teatro ao golpe” e, por isso, dentro da narrativa do filme, caracteriza o “polo” que representa o personagem Marcelo. Enquanto assiste desolado as apresentações, ele pensa no relacionamento com Ada e nos rumos políticos do país. Enquanto seu pensamento vagueia, no palco do show *Opinião*,

os cantores, dois de origem humilde [Zé Ketí e João do Vale] e uma estudante de Copacabana, entremeavam a história de sua vida com canções que calhassem bem. Neste enredo, a música resultava principalmente como resumo, autêntico, de uma experiência social, como a opinião que todo cidadão tem o direito de formar e cantar, mesmo que a ditadura não queira. [...] Apesar do tom quase cívico [...], de conclamação e encorajamento, era inevitável um certo mal-estar estético e político diante do total acordo que se produzia entre palco e plateia. A cena não estava adiante do público. Nenhum elemento da crítica ao populismo fora absorvido. A confirmação recíproca e o entusiasmo podiam ser importantes e oportunos então, entretanto era verdade também que a esquerda vinha de uma derrota, o que dava um traço indevido de complacência ao delírio do aplauso. Se o povo é corajoso e inteligente, por que saiu batido? E se foi batido, por que tanta congratulação? Como veremos, a falta de resposta política a esta questão viria a transformar-se em limite estético do Teatro de Arena. (SCHWARZ, 1978, p. 80-81)

Ada, a outra metade do casal protagonista de *O Desafio*, é caracterizada pelas músicas, por exemplo, de Heitor Villa-Lobos, que, se antes representavam o “arrebato no encontro dos corpos de Corisco e Rosa”, em *Deus e o Diabo*, passam a representar justamente o “distanciamento” que se impõe entre Marcelo e ela, no contexto posterior de Golpe.

Villa-Lobos volta para marcar os momentos de “desesperança” e de fim de um sonho, que se tornou ruínas [...]. Na sequência de *O desafio*, Ada e Marcelo estão sozinhos na casa de uma amiga. Ada relembra o início da relação dos dois e, assim que vemos um close do rosto dela, ouvimos o “Prelúdio” das Bachianas n. 4, como se a música de Villa-Lobos evocasse, mais uma vez, a vida interior. (ALVIM, 2018, p. 131)

A resolução do “conflito” entre as duas tendências, Ada e Marcelo, surge apenas no desfecho do filme, onde a separação do casal se impõe, mas não é feita uma opção clara em relação à opção política.

No cinema, e talvez *O desafio* possa ser colocado como exemplo, o percurso engajado não foi assumido, foi desconstruído na tela, a partir de uma forma ambígua, o que confunde sua interpretação e apropriação. O golpe em si foi discutido, como também as condições políticas, sociais e culturais, entretanto o que se assistiu ao longo da obra foi uma linha de protesto autocrítico. A sequência final fica sem qualquer tipo de fechamento, pois não sabemos qual caminho Marcelo seguirá, não há resposta explicitada, como também não há otimismo nem pessimismo, mas desalento e incômodo. Afinal, qual caminho se poderia tomar? Não foi *O desafio* a obra a responder essa questão, mas sim, a elaborá-la. (CAMPO, 2011, p. 239-255)

Concluído o filme, a comissão do Festival do Rio não aceitou o longa na competição, e Saraceni propôs exibi-lo fora da premiação. O plano era conseguir mostrar o filme para jornalistas estrangeiros, mas que fosse em uma quantidade suficiente para o longa ser convidado a participar de outros festivais internacionais.

O desafio era um filme temerário. Eu tinha total consciência disso. Um filme político, contra o regime, contra a ditadura. Um filme-guerrilha, que dava ênfase à nossa angústia depois do golpe e previa os tempos que iríamos viver, sabia-se lá até quando. Mas eu queria que o filme passasse na Censura, que chegasse ao público. [...] Eu tinha que mostrar o filme para eles e fazer um escândalo. [...] Fizemos um contrato e *O Desafio* se deu bem na Europa. Ele até me adiantou um dinheiro. Vendeu bem na Hungria, nas duas Alemanhas, na Itália. Sempre em cinema de arte. Um cineasta tcheco, que tinha gostado muito do filme, disse que não podia passá-lo na Tchecoslováquia porque o governo temia que o povo aprendesse a fazer a revolução contra ele. Achei graça. Estamos fodidos dos dois lados: o capitalista não nos quer, nem o comunista. Mas o cinema político, poético, criava seu próprio mercado. (SARACENI, 1993, p. 212 et seq.)

A estratégia deu certo e “os críticos estrangeiros escreveram sobre o filme. Consegui o que queria. Agora iria enfrentar a censura”. (SARACENI, 1993, p. 195) Em novembro de 1965, *O*

desafio é exibido no festival de Brasília por meio de uma permissão especial concedida graças à intervenção de Paulo Emílio.

O Cine Brasília, de mil e quinhentos lugares, recebeu mais que o dobro. Três mil e tantas pessoas ali se espremendo para ver o filme. [...] Paulo Emílio sobe no palco e faz sua apresentação. Belo discurso. Pedindo tranquilidade e que não houvesse nenhuma manifestação. O filme está em julgamento na censura há mais de seis meses. [...] Os militares foram saindo no meio do filme, fazendo provocações [...] No final, ninguém aplaudiu. Foram para a porta do cinema e o debate durou dias. (SARACENI, 1993, p. 202)

Nos jornais, Paulo Emílio continuou ser um dos principais incentivadores do debate público em torno do polêmico longa.

A obra de Paulo César Saraceni é indefensável. Adianta pouco tentar demonstrar suas qualidades àqueles – a grande maioria – que não a aceitam. [...] Nunca vi um *não gostar* tão laborioso, preocupante e tenaz [...]. É revelador o que aconteceu a um casal de jornalistas de Brasília: marido e mulher odiaram a fita num acordo total, discutiram a noite toda e de manhã decidiram que urgia revê-la. [...] O filme confirma Saraceni como o mais pessoal e intransigente autor de filmes que o Brasil já conheceu. Não é, porém, a intransigência e a personalidade que dificultam a comunicação do cineasta com o grande público, mas sim uma defasagem bastante semelhante à do herói de *O Desafio* em sua prática de vida. (GOMES, 2016, p. 324)

Três meses após Brasília, o filme foi liberado com cortes no som apenas e, em seguida, convidado para exibição em Cannes, para onde foi enviada uma versão com o áudio na íntegra. Nos meses seguintes, no Brasil, o longa continua despertando polêmicas e debates. Naquele que parece ter sido o mais significativo encontro, do ponto de vista da abordagem crítica, “Paulo Emílio e Almeida Salles armam uma mesa-redonda no clubinho dos amigos do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Presentes os intelectuais mais importantes da cidade: Antonio Candido, Gilda, Lygia Fagundes Telles”, entre outros escritores e críticos, como Jean-Claude Bernardet. (SARACENI, 1993, p. 204) Talvez esse tenha sido o mesmo “encontro patrocinado pela Cinemateca Brasileira”, ao qual se refere Gilda de Mello e Souza e no qual se posicionavam “de um lado os escritores, preocupados sobretudo com a coerência que deve reger toda obra de arte”, os quais “procuravam analisar o filme com respeito e objetividade, mas de acordo com certas exigências artísticas, de outro, os cineastas – ou melhor, seus satélites”, que “respondiam de maneira apaixonada, como se as restrições feitas equivalessem a ofensas pessoais”. (SOUZA, 2008, p. 223)

Em um ensaio sobre o filme, Gilda aponta ao menos três “fraquezas” que “comprometem a clareza da narrativa, sem contudo invalidá-la”: “má escolha do diálogo, inadequação entre diálogo e a imagem, tensão contraditória entre um projeto e uma realização”. Segundo a ensaísta, “o erro de Saraceni [...] foi confiar excessivamente no poder esclarecedor da palavra, optando por um diálogo

não só explicativo e estático, mas dentro da pior convenção teatral”. As perplexidades, as dúvidas, o anseio, “tudo isso vem explicitado com inocência no diálogo, como se Saraceni temesse não ser totalmente compreendido”. Tal problema remeteria ao contraste entre diálogo e “uma imagem moderna, requintada, organizada de acordo com um esquema alusivo e elíptico. O resultado é uma realidade híbrida, regida por dois princípios irreconciliáveis de composição”: enquanto Marcelo tem em torno de si, por “necessidade polêmica” as partes mais dialogadas, caberia a sua amante, Ada, as sequências silenciosas.

À medida que o filme progride, o valor artístico desigual dos dois tratamentos acaba nos aproximando antes de Ada que de Marcelo [...]. Como nesses desenhos em que se pode ler alternativamente a figura como fundo e o fundo como figura, veríamos então, num passe de mágica, a personagem apagada de Marcelo se esfumamar e Ada assumir com autoridade o primeiro plano, a inversão de perspectiva transformando *O Desafio*, paradoxalmente, numa exaltação dos valores burgueses. (SOUZA, 2008, p. 224-228)

Décadas mais tarde, Roberto Schwarz voltou a esse ensaio de Gilda para exemplificar como “a pressão do golpe de 1964 e das tentativas de resposta da esquerda” foram palpáveis, “assim como uma certa dose de conflito de gerações, tudo no âmbito da discussão estética”. No filme,

a linguagem artisticamente atrasada cabe ao militante progressista, e a linguagem inteligente e inventiva, embora silenciosa, cabe à classe com que ele precisa romper. O contrassenso formal é claro. [...] A imagem desdiz a palavra, e sob o projeto revolucionário tosco transparece, mais forte que ele, a admiração pelos valores do campo adversário. [...] Embora seja defeito, a falta de funcionalidade artística é interessante por sua vez, cheia de verdade política involuntária, apontando para as ambivalências de classe da esquerda daquele tempo. (SCHWARZ, 2012, p. 186-188)

5.1.4 “Vai bem o cinema brasileiro? Não. E logo vai piorar...”

Uma das frustrações de Paulo César Saraceni associadas ao período da produção de *O Desafio* foi o modo como a televisão estava sendo popularizada. A partir de 1965, a TV Globo passa a ser referida por integrantes do Cinema Novo como apoiadora da Ditadura Militar, cumprindo um papel estratégico no campo da política cultural. Tendo, mais uma vez, a Itália como referência, Saraceni comparava a situação do Brasil com cineastas europeus e as TVs de lá.

De repente, [...] Rossellini faz uma nova revolução com *A tomada do poder por Luís XIV* (1966) e inaugura uma nova modalidade: o cinema para tevê. Um novo mercado. Filmes de arte pura, uma forma de uma delicadeza como o cinema jamais viu. E retratando a extraordinária intuição política do Rei-Sol. O único caminho para a França era o seu refinamento cultural. A moda, os perfumes, as comidas, ou seja, a sua cultura artística. [...] Nas entrevistas que dá, Rossellini diz que abandonou o cinema, fará filmes didáticos para a televisão, divulgando o conhecimento. Que o mercado só passa filmes paranoicos, de violência sexual e bélica. O público das salas de cinema está envenenado pelas doenças

desses filmes comerciais. É impossível dialogar com uma plateia assim. Prefere mostrar suas obras em pequenas salas, onde os filmes de valor podem conversar humana e racionalmente com os espectadores, ou na tevê, onde existe menos vício e solidão, para o espectador pensar e sentir. O resto é pornografia. (SARACENI, 1993, p. 184)

Para Saraceni, a situação de perseguição política e desenvolvimento do campo televisivo no Brasil eram manifestações do mesmo processo, que não poderiam ser mais contrastantes em relação à televisão europeia.

Muitos amigos foram presos, outros se suicidavam e os militares eram senhores da situação. Os norte-americanos deram apoio e nasceu, com o dinheiro da Time-Life, a maior estratégia da ditadura, da direita, do imperialismo: a TV Globo. (SARACENI, 1993, p. 171)

O novo meio de comunicação estava saindo de sua “fase elitista” e entrava na chamada “fase populista”. Tal período de popularização iniciou em 1963, quando a TV Excelsior criou no Brasil a primeira telenovela diária. A partir daí, as emissoras nacionais entravam em uma nova fase de aprendizado de linguagem televisiva e de formalização de processos de produção, por meio das adaptações de romances famosos da literatura mundial em tramas rocambolísticas, do modelo de aventuras “capa e espada”.

Esta segunda fase da televisão brasileira tem como característica mais importante a absorção dos padrões de administração, de produção de programação pela televisão nacional. As empresas de televisão do eixo Rio-São Paulo reforçaram seu papel de intermediárias entre a indústria cultural multinacional e o mercado brasileiro e, por outro lado, amealharam, através das redes, um mercado cativo para os seus produtos. [...] O envolvimento americano da TV Globo foi, subsequentemente, eliminado, embora isto só viesse a acontecer depois que ela usufruiu das vantagens dos dólares e da experiência gerencial estrangeira. (MATTOS, 1990)

Apesar do crescimento exponencial da produção, os programas inicialmente eram restritos a telejornais montados custosamente e com informações muito defasadas em relação ao imediatismo do rádio e à profundidade da imprensa escrita. A produção dramaturgicamente também não dava conta das demandas do público ampliado, o que exigia a importação de diversos “enlatados”, como eram chamadas as séries internacionais. Essa situação incomodava, claro, os cineastas brasileiros, que tinham pouco espaço para exibição de seus filmes na programação televisiva. Em conversa com o diretor italiano Roberto Rossellini, Saraceni teria enfatizado as diferenças no modo como a televisão europeia, diversificada, e brasileira, monopolizada, lidavam de modo diverso com os cineastas de seus respectivos países.

Como lhe explicar [para Rossellini] que na tevê brasileira não passavam nem ao menos os filmes documentários de Humberto Mauro, o que era uma burrice! [...] Na Itália, a RAI produzia os filmes de Rossellini; produzia ou coproduzia grande parte do cinema italiano.

Em vários países, a tevê era ligada ao cinema. Com dinheiro do Time-Life, a TV Globo nascia a simbolizar a verdadeira ditadura cultural. A pior de todas. Com o terrível poder de mediocrizar 80% dos telespectadores e monopolizar toda a programação, fazendo o que é impossível em qualquer outro país: produzir, distribuir mídia e exibir seus próprios produtos. Não existe maior dumping. Criando o slogan apoiado pelos militares e conservadores - de que cinema é americano. (SARACENI, 1993, p. 196)

A despeito das opiniões de Saraceni, as novelas, entretanto, mais populares e abrangentes, iam amadurecendo suas técnicas narrativas. A novela *Beto Rockefeller* (1968), codirigida por Walter Avancini, por exemplo, não só incorporou elementos cinematográficos e atores do cinema, inclusive Othon Bastos, fortemente vinculado ao Cinema Novo na época, como trazia pela primeira vez para teledramaturgia diária: uma linha naturalista, temática urbana (assim como os cinemanovistas haviam feito poucos anos antes), realista, diálogos coloquiais, trilha sonora contemporâneas e cenas gravadas em externas, todo um conjunto que colocava a narrativa no tempo presente do espectador. (KORNIS, 2011, p. 99-101) A modernização da teledramaturgia no Brasil se daria menos pela incorporação de enredos do campo literário, por exemplo, e mais pela incorporação da mão-de-obra dos campos cinematográfico e teatral, campos esses que, em última instância, se mesclavam por causa da circulação de profissionais. Para nos restringirmos ainda à influência dos profissionais ligados a *Deus e o Diabo*, o próprio diretor de Glauber Rocha chegou a ser convidado para fazer uma novela tendo como personagem principal, o popularizado matador Antonio das Mortes. (BERNARDET, 2007, p. 98)

A despeito da imagem criada em torno das figuras do Cinema Novo, a distância entre imaginário prestigiado e a popularidade difundida do novo meio de comunicação era enorme. Dentro do campo cinematográfico, a visão sistêmica de Paulo Emílio sobre a cadeia cinematográfica apontava para algo muito além da vitória moral, que alguns cineastas pareciam almejar em relação à censura mais rasa promovida pelo Regime Militar naqueles quatro primeiros anos pós-Golpe. Vislumbrados ou cinicamente céticos, diante das possibilidades de um veículo de comunicação que poderia concretizar o objetivo de produzir uma cultura, em teoria, realmente hegemônica e popular, muitos cineastas filmagem como se estivesse vencendo os moinhos da censura, mas considerando a televisão como um caminho alternativo e viável ao cinema nacional.

Vai bem o cinema brasileiro? Não. E logo vai piorar [...] Liquidar a censura é impossível; mas se o combate for arrefecido, no mesmo instante ela já levanta a cabeça e fica insuportável. O único *modus vivendi* é mesmo a luta. E não venham falar em transferi-la da jurisdição policial para o Ministério da Educação: o funcionário da polícia transformado em censor manifesta alguma humildade e respeito diante dos valores da criação [...]. Caso tenham sido esquecidas as lições do Estado Novo, que se atente para as incoercíveis vocações policiais que se manifestaram na crítica cinematográfica paulista após abril de 1964. Que a censura seja preservada dos críticos-policiais amadores e permaneça policial tal qual. Para ser combatida como tal. [...] A censura não passa, em suma, de um problema

doméstico que vai sendo contornado ou enfrentado como o possível humor. Incomparavelmente mais grave é a ameaça de desnacionalização que pesa sobre nossa indústria. (GOMES, 2016, p. 329-330)

Essa situação só ficaria mais nítida para muitos no final de 1968, quando é oficialmente reconhecida uma resistência efetiva contrária à Ditadura Militar e, conseqüentemente, ocorre o agravamento da censura, da perseguição política e a suspensão de garantias civis.

O policialismo torna-se verdadeiramente pesado, com delação estimulada e protegida, a tortura assumindo proporções pavorosas, e a imprensa de boca fechada. Cresce em decorrência o peso da esfera ideológica, o que se traduziu em profusão de bandeiras nacionais, folhetos de propaganda, e na instituição de cursos de ginástica e civismo para universitários. Subitamente renascida, em toda parte se encontra a fraseologia do patriotismo ordeiro. (SCHWARZ, 1978, p. 72)

A dimensão econômica subterrânea do processo já havia há muito avançado, e sua imposição era feita de forma mais nítida à realidade particular de cada um dos agentes culturais vinculados ao cinema de gêneros populares e à televisão popular (única existente). Daí, por questão de sobrevivência material, houve a migração de parte dos profissionais do cinema cooptados para uma televisão comercial popularizada. (SCHWARZ, 1987, p. 160-162)

Entre as produções cinematográficas, o Cinema Novo, que havia nascido como uma proposta de “independência” em relação ao circuito industrial, se manteve, mas sem o vigor crítico do início dos anos 1960. O cinema de inspiração “tropicalista” que nasceria dali em diante, seria a adequação possível, “a reserva de imagens e emoções próprias ao país patriarcal, rural e urbano, é exposta à forma ou técnica mais avançada ou na moda mundial - música eletrônica, montagem eisensteiniana, cores e montagem do pop, [...], cena ao mesmo tempo crua e alegórica”.

Uns índios num descampado miserável, filmados em tecnicolor humorístico, uma cristaleira no meio da autoestrada asfaltada, uma festa grã-fina, afinal de contas provinciana, em tudo estaria a mesma miséria. Esta noção de pobreza não é evidentemente a dos pobres, para quem falta de comida e de estilo não podem ser vexames equivalentes. [...] O resultado da combinação é estridente como um segredo familiar trazido à rua, como uma traição de classe. É literalmente um disparate - é esta a primeira impressão - em cujo desacerto porém está figurado um abismo histórico real, a conjugação de etapas diferentes do desenvolvimento capitalista. (SCHWARZ, 1978, p. 77)

No cinema, *Brasil ano 2000* (1969), de Walter Lima Jr., e *Os Herdeiros* (1970), de Cacá Diegues, se tornam exemplos eloquentes dessa forma cinematográfica que se repetiria de variadas formas desde *Terra em Transe*. Outro filme que faz parte desse contexto, e que também é construído sobre uma miríade de referências de linguagem cinematográfica, literárias nacionais “clássicas”, estrangeiras “modernas”, e musicais (principalmente relacionadas aos expoentes da música

tropicalista) foi o longa *Viagem ao Fim do Mundo* (1968), de Fernando Coni Campos, que, mesmo sem ter sido associado diretamente ao tropicalismo, possui elementos suficientes associados ao movimento.

Exemplo mais rico desse movimento foi o longa que também funciona como ponto de fuga de toda essa tendência: *Macunaíma* (1969). Para Ismail Xavier, o filme de Joaquim Pedro de Andrade foi o primeiro a conciliar a expressão artística e a comunicação popular almejadas pelos diretores do Cinema Novo e embasada tanto nas referências literárias quanto na recriação do gênero “chanchada”. Assim, Joaquim Pedro de Andrade se apoiava não apenas na tradição erudita, mas também na própria tradição cinematográfica nacional incipiente, mas legítima, sem renunciar ao pano de fundo da pobreza social e do autoritarismo político no qual se aprofundava o país. (XAVIER, 2001, p. 75)

É o momento-chave da luta ideológica, política, cultural, militar, cujo resultado selou a consolidação do quadro institucional que patrocinou a modernização brasileira recente até onde ela teve fôlego, com a correlata demarcação dos espaços da oposição e das propostas alternativas. Estas não se dissolveram *ex abrupto*, marcaram continuidades e constituíram uma dissonância diante do projeto mercantil dominante no nacionalismo dos anos 70, período cuja tônica foi o avanço da mídia eletrônica, a hipertrofia da TV no Brasil e a recuperação de Hollywood no cenário internacional. (XAVIER, 2012, p. 56-57)

Por outro lado, também houve incentivos oficiais por meio de uma política oficial de promoção de obras cinematográficas derivadas de adaptações da literatura. No início da década de 1970, a Ditadura Militar criou o “Prêmio Especial para Adaptações Fílmicas”, com incentivos à tendência literária de muitos cineastas. Assim, o Ministério da Educação e Cultura considerava que a narrativa de romances consagrados poderia colaborar com uma arte estimada, alternativa às críticas sociais que poderiam passar uma imagem negativa do Brasil. Nesse contexto que vai até o final dos anos 1980, uma parcela “ideologicamente significativa desse setor”, que Jean-Claude Bernardet denominou como “cinema culto” tentou usar clássicos da literatura brasileira como base, tanto para suas tramas quanto personagens, ou até mesmo apenas como títulos de seus projetos. Uma das razões para essa “aproximação” com a literatura, mais do que servir como fonte para enredos, era a suposta “credibilidade” alcançada pelas produções no contexto de censura política.

Ao longo daquele período, a estratégia da adaptação literária atendeu a propósitos diversos, mesclando ao gosto pessoal de cada realizador questões de ordem mercadológica, política e institucional. Basta dizer que (sobretudo durante os anos 1970) a escolha deste ou daquele escritor poderia, por exemplo, influenciar negativa ou positivamente na liberação do filme pela censura. (MELO, 2008)

Leon Hirszman, por exemplo, levou às telas a adaptação *São Bernardo* (1972), baseada no romance de Graciliano Ramos. Atuaram nos filmes atores conhecidos por, entre outros papéis, terem encenado personagens machadianos poucos anos antes, tais como, Othon Bastos e Rodolfo Arena, de *Capitu*, de Saraceni, e Isabel Ribeiro e Nildo Parente, *O Alienista*, de Nelson Pereira.

Já o contraste entre os dois filmes que fazem alguma referência ao universo ficcional do romance *Iracema*, escrito por José de Alencar, no século XIX, é ainda mais representativo da generalidade como a literatura se tornou lugar comum para adaptações completamente diversas nos anos 1970. Em *Iracema, uma Transa Amazônica* (1974), de Jorge Bodansky e Orlando Senna, a referência irônica ao romance é objetivamente restrita ao título, mas, conseqüentemente, sugere uma referência ambígua a um imaginário múltiplo em torno da figura da protagonista indígena na cultura brasileira. O enredo do filme, sem qualquer ligação direta com o romance, se passa no contexto contemporâneo de exploração predatória da floresta Amazônica, e o “trajeto” de Iracema “da inocência à prostituição resume o movimento predatório da construção da estrada” Transamazônica “que não leva a nenhum destino”. (XAVIER, 2001, p. 110-111) Quatro anos depois, é lançado *Iracema, a virgem dos lábios de mel* (1979), de Fauzi Mansur. A sofrível adaptação só vale ser citada como contraposição ao filme de Bondasky/Senna. Se for descontado o amadorismo e o apelo das cenas de nudez, por exemplo, logo se vê que a adaptação que reproduz o enredo original de Alencar não remete a nenhuma realidade contemporânea, a não ser a das (difíceis) condições do Cinema nacional. Tão diversas em quase tudo entre si, as duas adaptações têm em comum a suposta “inspiração” a partir de uma referência do campo literário, assim como outros dois filmes que tiveram o maior apelo popular do final dos anos 1970.

Com exceção das comédias infantis, não houve nas duas décadas seguintes uma bilheteria nacional que se aproximasse de *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976), de Bruno Barreto, e *A Dama do Lotação* (1978), de Neville d'Almeida. Em comum, ambas as adaptações literárias foram baseadas na obra de escritores já consagrados, mas ainda contemporâneos, e que tiveram “sucesso” em traduzir para o audiovisual os aspectos sensuais e populares em torno dos textos originais. Conseqüentemente, remetiam à ideia genérica de um “resgate da nacionalidade” difundida tanto no cinema quanto na TV da época. (KORNIS, 2011, p. 103) Por trás dessa engrenagem, a Embrafilme foi um dos “atores” econômicos mais importantes criados pela Ditadura Militar. A empresa era quase toda estatal, com a participação de sócios minoritários, e foi a principal produtora e distribuidora de filmes brasileiros até o fim dos anos 1980. Também pesa o fato da empresa ter entre seus diretores diversos cineastas ligados às gerações passadas.

O grupo cinemanovista, que já se colocava a tarefa de conquista de mercado no final dos anos 60, encontrou no aparelho do Estado o canal de viabilização de um projeto nacional, em moldes do “mercado é cultura”, que teve seu momento mais vigoroso entre 1975 e 1980; os cineastas ligados ao Cinema Marginal acabaram, na maioria dos casos, compondo o grupo de oposição ao modelo adotado para a Embrafilme, gerador do chamado “cinemão”. Movimento de ponta na primeira metade dos anos 60, o Cinema Novo, em termos práticos, assume a sua condição de *establishment* na política do Estado e sai em busca de mercado ao longo dos anos 70. (XAVIER, 2012, p. 442)

A evidência da perda do horizonte “imaginado” originalmente pelo Cinema Novo passa a ser o elemento comum que une as produções cinematográficas brasileiras mais relevantes do período final da Ditadura Militar. Com a abertura política, a “burocracia” para obtenção de financiamento e distribuição, assim como a “mercantilização” da cultura, já haviam “tomado as funções de controle e censura do AI-5”. (SCHWARZ, 2019, p. 308-309, 326) Um exemplo significativo dessas novas “frestas” negociadas com a censura oficial, com suas tensões inerentes, foi a produção *Para Frente Brasil* (1982), de Roberto Farias, “o mais explícito na referência a fatos de 1970, a repressão na rua, a máquina de tortura”. (XAVIER, 2001, p. 103) Lançado durante o movimento para as eleições diretas, o filme, com o didatismo característico do diretor, fez sucesso e ganhou o Festival de Gramado daquele ano. O diretor Paulo César Saraceni, que competiu no mesmo festival com *Ao Sul do Meu Corpo* (1982), resume como a “denúncia” de Farias sobre os crimes do período da Ditadura Militar havia sido, no fim das contas, financiada pelo próprio governo militar.

Um filme que considero covarde, mentiroso e, no mínimo, incapaz de compreender a realidade política brasileira [...], uma novela global filmada por um competente técnico cineasta [...]. Quando a Censura do general Figueiredo viu o filme, liberou logo, vendo os militares preservados no filme de Roberto. Nele, os militares são bonzinhos e nunca torturaram nem mataram ninguém; além disso, era um filme que a imprensa gostava e o público também, pois parecia novela. (SARACENI, 1993, p. 337)

Entre as principais adaptações literárias da época, *Memórias do Cárcere* (1984), de Nelson Pereira dos Santos, baseado na obra de Graciliano Ramos seguiu a mesma linha “comunicativa” de *Pra Frente Brasil*, porém o filme se mostrou “depositário da melhor tradição dentro do estilo realista no cinema brasileiro”, aquele que “encena o passado para pensar toda uma configuração de problemas políticos do presente”. (XAVIER, 2001, p. 86) Esses exemplos sugerem que, independente da postura mais ou menos “autoral” dos cineastas, o circuito cinematográfico brasileiro do início da década de 1980 já estava inserido na mesma dinâmica televisiva. Não por acaso, até mesmo o longa mais representativo do fim da Ditadura Militar, e que se afastava em todos os sentidos do chamado “cinemão” comercial, manteve também uma relação inerente com as ferramentas próprias da televisão. O documentário *Cabra Marcado para Morrer* (1984), de

Eduardo Coutinho, marca o fechamento de um ciclo de vinte anos de várias histórias: desde o filme original interrompido pelo Golpe de 1964; passando pela história da Ditadura que se afastava do poder; até a tragédia da separação de seus personagens; e do próprio diretor buscando e recolhendo em linguagem contemporânea os restos transformados de seu projeto original. (XAVIER, 2001, p. 112-113) Seja pela presença dos atores e técnicos, pela linguagem ou pelas vias de financiamento, o fato é que a televisão havia sido imposta como polo influente sobre o cinema brasileiro.

As mudanças estruturais no setor das telecomunicações, inicialmente viabilizadas pela Ditadura Militar, reduziram a interferência de “organizações privadas”, muitas delas estrangeiras, sobre as agências reguladoras do setor a partir do AI-5. Segundo o pesquisador Sérgio Mattos, esse primeiro conjunto de medidas “facilitou a ingerência política nos meios de comunicação, evidenciada até mesmo nos conteúdos veiculados e sempre sob a justificativa de estarem exercendo um controle técnico”. (MATTOS, 1990) Diferentemente de críticos que debatiam a sociedade brasileira a partir da representação pautada pelos filmes nacionais, correu em paralelo, junto com a multiplicação dos aparelhos de televisão, a formação de um imaginário complementar sobre identidade nacional. (KORNIS, 2011, p. 97) Nessa nova fase, o drama televisivo toma da literatura e do cinema, para si, o epíteto de “nacional”. (GUIMARÃES, 2003, p. 104) Ismail Xavier não coloca nesses termos, mas estendendo sua argumentação, afirmando que, talvez, *as promessas de integração audiovisual nacional, almejada pelo Cinema Novo, não tivesse ocorrido pelo Cinema, mas pela Rede Globo*: integrando toda população excluída dos rincões, dentro de um mesmo sistema de consumo audiovisual e mercado-comercial-consumo-comportamento, propiciado pela emissora de televisão. (XAVIER, 2003a, p. 155) Assim, uma dinâmica da década de 1960 parece se reiterar parcialmente, quando antigas empresas, como a *Vera Cruz* e *Cinédia* alugaram suas estruturas para as primeiras redes de TV. De acordo com a jornalista e psicanalista Maria Rita Kehl, a Globo, rede privada, deu “forma ao inconsciente coletivo” por meio da capacidade dos artistas em “afiar sua intuição para farejar tendências latentes e fazer delas a sua proposta, [...] apropriar-se das falas marginais ou de vanguarda” e enquadrar atores e escritores “malditos”. Esses artistas contratados pela emissora resistiram em diferentes graus, mas contribuíram, no fim das contas, para o estabelecimento de um padrão de qualidade que não diferenciava temas, e usava o formato melodramático para todos assuntos, esvaziando, com isso, todo potencial de “radicalização dos conteúdos”. (KEHL, 2018, p. 107-121)

Testemunha interna da reconfiguração do mercado audiovisual, Saraceni condenou veementemente a situação do mercado. Segundo o diretor, a popularização da emissora aliada ao Regime Militar dava um tom ainda mais heroico para os profissionais ligados ao Cinema Novo, que conseguiam resistir. “Com exceção de Leon Hirszman, vi todos aqueles marxistas do CPC [Centro

Popular de Cultura] se venderem com seu trabalho e sua alma à TV Globo ou ao sr. Roberto Marinho”.

Mussolini teve os filmes fascistas, os chamados de “telefone branco” [...], o nosso fascismo tinha e tem as novelas da TV Globo, produto de nossa ditadura. Os atores brasileiros não tinham escolha. Com sua capacidade de improvisar e seus talentos natos, exercitados no Cinema Novo, esses atores fariam o grande sucesso das novelas radiofônicas e de tevê. (SARACENI, 1993, p. 255)

Uma vez consolidada como veículo de comunicação mais popular do país, a televisão brasileira entra, a partir de meados da década de 1970, em um período marcado pelo “desenvolvimento tecnológico”, passando a exibir programas com

sofisticação técnica, gerados em cores e que atendiam plenamente ao tipo de televisão que o governo queria: uma televisão bonita e colorida, nos moldes do [programa de variedades] *Fantástico – O Show da Vida*. [...] Tal apoio foi viabilizado através de créditos concedidos por bancos oficiais, isenções fiscais, coproduções de órgãos oficiais (TV Educativa e Embrafilme, entre outros) com emissoras comerciais, além da concentração da publicidade oficial. (MATTOS, 1990)

Nesse período, a TV Globo atinge um novo ponto de “amadurecimento” em termos de produção, permitindo que seus programas fossem produzidos para fora. De acordo com o pesquisador Hélio de Seixas Guimarães, “nada mais de acordo com a mentalidade do regime militar: a supervalorização do produto nacional que, além de ser nacional, conquista o mercado externo”. Essa afirmação “nacionalista” inédita, de um produto televisivo nacional no mercado internacional, só foi conquistada a partir do sucesso da estreia do horário teledramatúrgico das 18 horas. A partir de maio de 1975, a emissora deixou de exibir séries estrangeiras e passou a transmitir exclusivamente telenovelas adaptadas de obras da literatura brasileira. A primeira delas foi *Helena*, baseada no romance de Machado de Assis. Foi quando o produtor Walter Clark, pouco antes de sair da Rede Globo, defendeu a expansão comercial da emissora durante uma conferência com o ministro da Educação e Cultura, o militar Ney Braga. Clark defendeu que “a literatura brasileira de ficção, através de clássicos como José de Alencar e Machado de Assis”, vinha “atraindo” um público cada vez maior. (apud GUIMARÃES, 1995, p. 99) Continuando a desenvolver a “fórmula” iniciada com *Helena*, o escritor Gilberto Braga e o diretor Herval Rossano repetiram o trabalho conjunto na novela mais exportada até então: a adaptação *A Escrava Isaura* (1976), de Bernardo Guimarães. (KORNIS, 2011, p. 104) É a partir dessa época que se generaliza a estratégia comercial de divulgação de “equivalência entre ler um livro e assistir à sua adaptação”. Ao anunciar uma nova telenovela, as emissoras a descrevem como sendo “de Machado de Assis”, “de José de Alencar” ou “da obra imortal de Érico Veríssimo” etc. (GUIMARÃES, 2015, p. 8)

Em meio a tantas mudanças tecnológicas e econômicas, os enredos e temas literários foram apenas um aspecto da legitimação das novelas. De acordo com Maria Rita Kehl, para a população expropriada de ocupar um lugar político, restava ser “reintegrada” pela participação simbólica à vida em sociedade, ou seja, reintegrada pela ficção televisiva: “lugar onde as coisas acontecem”.

O Padrão-Globo de qualidade que se firmou sobretudo a partir de 73 com a chegada da televisão colorida é incompatível com a estética do subdesenvolvimento criada por produtores culturais de esquerda [...]. A opulência visual eletrônica criada pela emissora contribuiu para apagar [...] do imaginário brasileiro a ideia de miséria, de atraso econômico e cultural; e essa imagem glamourizada, luxuosa, ou na pior das hipóteses antisséptica [...] contaminou a linguagem visual de todos os setores da produção cultural e artística que se propõem a atingir o grande público. (KEHL, 2018, p. 100-106)

Segundo dados do pesquisador Sérgio Mattos, a audiência potencial no início dos anos 1980 já era suficiente para a televisão absorver 60% dos investimentos publicitários do país.

Devido a sua capacidade de atingir quase toda a população brasileira e à fragilidade do cinema e teatro brasileiros, a televisão detém a capacidade de definir “quem é quem” no mundo das estrelas, constituindo-se como polo central deste processo. (MATTOS, 1990)

A diversidade de produções televisivas se beneficia com a diminuição da censura e com a ampliação de temas abordados, inclusive sexuais, seguindo uma tendência já consolidada pelo cinema. Na programação da principal emissora do país é criada uma nova faixa, das 22h, dedicada a produções mais “sofisticadas”, como minisséries derivadas de enredos literários e históricos, reiterando a estratégia de uso do imaginário literário para reforçar a oposição melodramática entre um “Brasil tradicional” e um “Brasil moderno”. (KORNIS, 2011, p. 106-107) Dois exemplos importantes foram a minissérie *Grande Sertão: veredas* (1985), dirigida por Walter Avancini, e *Anos Dourados* (1986), escrita novamente por Gilberto Braga e dirigida por Roberto Talma.

A primeira foi a adaptação da obra de Guimarães Rosa, cujo enredo foi bastante modificado para o formato de “folhetim televisivo” em 25 capítulos. O tamanho da produção, talvez inédito para época, contou com centenas de figurantes. Foi nela que Luiz Fernando Carvalho, então assistente de direção, dirigiu algumas de suas primeiras sequências. O outro exemplo merece um olhar mais detido, *Anos Dourados*, pois resume o que foi a “modernização da teleficção” no Brasil nas décadas anteriores. A minissérie abordou de forma otimista um recorte histórico do país nos anos 1950, período em que os processos que acarretariam no Golpe Militar ainda não estavam à tona no debate público. Em termos de linguagem,

vemos em *Anos dourados* a condensação de um processo de quinze anos, iniciado por volta de 1968, quando a telenovela *Beto Rockfeller*, transmitida pela Rede Tupi, introduziu os

elementos “modernos”, o enredo modelado sobre a vida cotidiana, o tom menos dramático, mais próximo da crônica, as personagens menos idealizadas, uma nova a atitude moral e novas convenções. [...] Ao mesmo tempo que sintetizava os traços associados à modernização da teleficção, o conjunto de novelas e minisséries escritas por Gilberto Braga nos anos 80 tornou-se um bom exemplo dessa mescla dos padrões do melodrama hollywoodiano com uma tradição dramática nacional. [...] Uma vez que seu trabalho pertence ao circuito da cultura de massa, Gilberto Braga atende a uma demanda por visões pedagógicas no trato da decadência do patriarcado e da crise dos códigos da moral religiosa na sociedade brasileira. (XAVIER, 2003a, p. 144)

O enredo da minissérie não poderia ser mais comum: dois estudantes de classe média, apaixonados, enfrentam uma série de obstáculos antes de “serem felizes”, preservando seus ideais e integrados à sociedade madura. Nessa versão otimista da “decadência do patriarcado”, a geração liberal triunfa sobre a conservadora e as antigas regras sociais, associadas aos anos 1950, são atualizadas conforme padrões de consumo dos anos 1980: primeiro, as condutas sociais já estabelecidas nos centros urbanos são revistas nostalgicamente em seu caráter “revolucionário”, mas, como são “antigas”, elas mantêm um caráter conservador (com aparência liberal) nos anos 1980; segundo, para os espectadores espalhados pelo território nacional, unificados pela rede de transmissão onipresente da emissora, o padrão comportamental e de consumo urbano moderno se reafirma como um padrão de comportamento atualizado e socialmente integrador para os “excluídos dos códigos modernos”. Dentro dos exageros que o retrato otimista possa esconder, o paralelo do enredo com a eleição de um Presidente da República Civil, após duas décadas de Ditadura Militar, seria claro para qualquer espectador de meados dos anos 1980. (XAVIER, 2003a, p. 144 et seq.)

5.1.5 "Estou comportado, acreditando na abertura e na anistia..."

Nas duas décadas seguintes ao lançamento do filme *Capitu* (1968), a trajetória do cineasta Paulo César Saraceni ajuda a entender um outro aspecto paralelo de como as mudanças no circuito audiovisual brasileiro influenciaram o legado dos cinemanovistas. Com a fundação da Embrafilme, o diretor consegue o financiamento para levar adiante o antigo projeto de adaptar o romance do amigo já falecido, o escritor Lúcio Cardoso, em *A Casa Assassinada* (1971). Filme sobre o qual vale a pena um comentário mais detido...

Situado no interior de Minas Gerais, Saraceni parece ainda disposto a manter um diálogo direto com a obra de Humberto Mauro, não apenas pelos cenários de casarões ou jardins interioranos, mas pelo comportamento dos personagens, nas situações de encontros ou de observação indiscreta da vida alheia. Pode-se dizer que o clima de Cataguases está presente ainda em *Casa Assassinada*, principalmente pelo ar de tensão melancólica entre o “interior mineiro” e os sinais de “modernidade” chegados da cidade grande.

Primeiro longa colorido de Saraceni, a adaptação do romance de Cardoso, se vale da polifonia estrutural do enredo do livro para se inserir na safra de longas que se “associam à representação de ‘outras vozes’ à margem da política oficial” e “compõem, em diferentes registros [...] intrigas em que a família tradicional se decompõe ou expõe sua crise em dramas”. Tal tendência se expressou nas várias adaptações de Nelson Rodrigues. Entretanto, Saraceni era também reconhecido por ter transposto para as telas, desde seus primeiros filmes as “questões femininas”, expressando assim o “político” por meio do mergulho no “pessoal” de um tipo específico de personagens. Em *Casa Assassinada*, não é diferente. (XAVIER, 2001, p. 84) Nina, a personagem principal, chega ao interior de Minas, mas é (mal) acolhida pela decadente família Menezes, do marido. Tudo ali, a cidade, a casa e novos parentes fazem mal para a “modernidade” da protagonista, que sente falta do mar e do ar urbano cosmopolita. No interior, ela é a única, porém, que vê saídas para a crise financeira daquela propriedade.

Sobre a família Menezes, suas as preocupações giram em torno das expectativas sociais em relação a um certo “Barão”, que só irá aparecer no final do filme, mas cuja representação, após grande expectativa, acaba concretizada como um mero e inexpressivo coadjuvante. Ironicamente, sem cumprir o peso dramático que a narrativa havia lhe incumbido, o tal “Barão” sugere que a “decadência” dos Menezes se estende a um universo social muito maior que aquele núcleo familiar.

Em sua recusa em se submeter, Nina, personagem de Norma Bengell (1935-2013), entra na dinâmica das intrigas do marido, irmãos e empregados, e se comporta como a transgressora-pecadora, cujas ações aprofundam ainda mais a crise familiar.

Adultério, assassinato e incesto são as imagens dos “pecados necessários” de que Nina se vale para atingir aqueles que ela julga responsáveis por sua situação. Nina deixa todos os moradores da casa transtornados, desde o marido ciumento, mas principalmente o cunhado mais velho, Demétrio, um “aspirante” a patriarca dominador, interpretado por Nelson Dantas (1927-2006). Mas é especialmente sobre dois personagens que o impacto da presença de Nina fica mais claro: em primeiro lugar, a “modernidade” de Nina e a “decadência” dos Menezes se chocam na caracterização do irmão mais novo, Timóteo, que vive isolado, travestido, recontando para si as histórias sobre as transgressões sociais de uma parente de gerações anteriores. Timóteo justifica que se veste como uma alegoria da coragem que nunca teve, mas que a enxerga em Nina...

A outra personagem que se revela, por enxergar em Nina tudo aquilo que ela poderia ter sido e não foi, é Ana, esposa de Demétrio. A cunhada se veste de forma antiquada, lamenta seu passado reprimido, e inveja os “pecados” de Nina. No fim, sua “felicidade” só surge ao testemunhar sua antagonista ser enfraquecida pela doença.

Toda essa dinâmica do enredo é confirmada e reverbera nos elementos visuais, por exemplos, nos figurinos dos personagens. As roupas escolhidas deixam claro o contraste da trama: em quase todas as cenas, Nina está sempre com vestidos de cores vivas, em contraposição à sisudez incolor do casarão e de seus moradores. Não por acaso, quando a protagonista se afunda na rede de intrigas, ela queima seus vestidos, pois, “quem vestia essas roupas, já não existe.” Já no polo de tensão oposto, o enquadramento reforça que a família Menezes se veste como seus antepassados retratados nos quadros pendurados nas paredes. Assim, conforme muda a dinâmica narrativa, é apenas no “luto”, pela morte de Nina, que Ana deixará de usar os tradicionais vestidos pretos e passará a usar também cores mais intensas.

Quanto a relação com o romance original, a adaptação cinematográfica de Saraceni destoa do texto de Lúcio Cardoso. Enquanto o romance tem uma carga de decadência generalizada, o filme, em termos de concepção visual, atribui à tensão central da narrativa um caráter de “tempo congelado”. A versão de Saraceni está enquadrada em seu próprio tempo, onde a imagem do filme denota o imaginário de “revolução sexual” da época, ao excluir do longa-metragem a imagem do envelhecimento e doença física da protagonista, mantendo Nina com aparência sempre saudável, conotando a “valorização do momento” e excluindo experiência da decadência física, o que sugere uma representação do tempo suspenso do país. O enredo de *A Casa Assassinada* se passa ao longo de muitos anos, porém, no filme, resta a sensação de eterno presente reiterado. Em outras palavras, diante do momento político, e todas suas decadências sociais e morais inerentes, restaria apenas se recolher, em uma alienação voluntária, para preservar o gozo da esfera privada?

Esse caráter “privado”, tão característico dos filmes de Saraceni, aparece, porém, sem uma justificativa: para se tornar “antagonista” da família decadente, Nina (e todos os símbolos a ela associados) são descaracterizados de interioridade e conteúdo. O esquema narrativo joga a dinâmica do conflito para um plano simbólico de concorrência entre “decadência” aristocrática (provinciana, moralista, preto e branco) e “modernidade” urbana (colorida, livre e pecaminosa), mas que acaba sendo sequestrada pela primeira.

Em um nível mais profundo, há ainda uma terceira categoria de personagens que não se encaixam nessa dinâmica “decadência rural” x “modernidade”, e que é representada pelo jardineiro Alberto e pelo filho André (assim como toda comunidade que vive em torno da família Menezes e do respeitado “Barão”). Apesar de centrais no desenrolar da trama, Alberto-André parecem fantasmagóricos e sem interioridade. Tais coadjuvantes acabam submetidos às consequências do conflito que se passa acima deles, enquanto as classes mais altas, “modernas” ou “decadentes”, mantêm em movimentos suas disputas internas-privadas. Assim, o mal-estar social que uma trajetória como a da protagonista de *A Casa Assassinada* poderia causar se esvazia. Voluntariamente

ou não, o filme de Saraceni é um exemplo de como a antiga e genérica oposição entre aspectos “modernos” e “decadentes” se ligam apenas em uma imagem congelada e privada de uma sociedade nacional fraturada, cuja complexidade, a representação cinematográfica não foi capaz de alcançar...

No ano seguinte, Saraceni mergulha em outro de seus temas recorrentes: uma produção com ares improvisados e descontraídos sobre as festas de carnaval. De acordo com o próprio diretor, *Amor, Carnaval e Sonhos* (1972) estava em sintonia com um segmento esgotado pelo enfrentamento direto com as políticas do Regime Militar. Em suas palavras, restava aos artistas apenas contrastar a seriedade da Ditadura. “Achava que só a alegria e a fé iam nos tirar daquele sufoco. Me drogava, drogava, drogava, sem parar. [...] *Acabou chorare*, agora era apostar na alegria”. (SARACENI, 1993, p. 265 et seq.) Assumidamente “tropicalista”, inclusive em suas referências musicais de abertura, o que o filme de Saraceni conta não é propriamente uma história. Os poucos recursos possibilitam a criação de um tom documental, no meio dos desfiles populares de carnaval, incorporando as condições de produção à forma. Já os atores - casal protagonista, espécie de Pierrot e Colombina – contracenam como se fizessem parte da multidão, documentalmente registrada em sua variedade de alas e blocos: alas de capoeiras, baianas, na organização improvisada dos foliões.

O registro das imagens, por sua vez, transparece as tentativas, nem sempre felizes, de encontrar um tema claro para os enquadramentos. O resultado é uma imagem que parece sempre buscar algo para ser mostrado, apesar de estar ocorrendo um milhão de acontecimentos no entorno. Por extensão, tal “improvisado”, que não harmoniza com os corpos em desfile, se estende inclusive para as longas cenas mais íntimas entre os protagonistas e resultam em um improvisado que não ficou à altura da espontaneidade que buscava retratar.

A autorreferencialidade cinematográfica é outro aspecto do filme. Por exemplo, na introdução do protagonista: um fotógrafo que se vale da profissão para mergulhar no universo carnavalesco - fato que, por si só, cria situações semelhantes a de outros filmes influentes na época, como *Blow Up* (1966), de Antonioni. Nesse aspecto metalinguístico, o próprio diretor Paulo César Saraceni surge como folião, enquanto dirige as cenas, mas também cumpre a função de um “Arlequim”, que atua não apenas no rompimento do casal protagonista, mas também representa uma espécie de assombração para o personagem principal.

Não se pode dizer que há propriamente um desfecho na história, pois a partir de determinado momento, os personagens principais agem como “entidades” repletas de significado místico e religioso potencial, registradas de modo muito semelhante aos internos da adaptação *Azyllo muito louco*, de Nelson Pereira, e lançado poucos meses antes. Essa “carnavalização” de época e sem desfecho, porém, não corresponde a uma ambiguidade atribuída às festas e aos ritos do carnaval. Pelo contrário, os desfiles passam e continuam como um rio que ignora o destino de seus foliões. A

ambiguidade também não está no fotógrafo, estranho ao carnaval, e que foi seduzido e tragado pelos ritmos e amores da festa popular. A não definição do filme está na própria instância narrativa, que se mostra incapaz - propositadamente ou não - de significar seu objeto principal: não o carnaval em si, mas o conjunto de alegorias que dão o significado para a festa popular. Fica evidente que, levando em conta o contexto cinematográfico pós-1968, *Paulo César Saraceni optava por filmar “temas populares”, porém, sem isso significar abrir concessões para uma “linguagem popular”...*

Nos anos seguintes, assim como outros diretores do Cinema Novo se readequaram às mudanças do circuito audiovisual, Saraceni também cedeu e entrou no radar dos trabalhos encomendados para a televisão. O diretor foi cogitado como produtor de especiais, em formato de documentário, como *Nosso Senhor Oxalá* (1972), mas acabou recusado, por ser considerado muito vanguardista pelos produtores. (SARACENI, 1993, p. 194) Enquanto a televisão assumia para si a tarefa de integração social por meio da proposição sobre o que era “ser brasileiro”, um desses caminhos passou a ser a abordagem de temas “nacionais”, como as festas populares ou os enredos históricos.

Por exemplo, outra produção documental de Saraceni foi o média-metragem *Laço de Fita* (1976), encomendado pelo governo do Estado do Piauí. A ideia era registrar repentistas, grupos folclóricos de bumba-boi e marchinhas militares. Com uma câmera igualmente igualmente curiosa, que parece ansiosa na busca pelo melhor enquadramento dos detalhes “exóticos”, dessa vez não há interação no meio dos artistas, como em *Amor, Carnaval e Sonhos*. De um ponto fixo e distanciado, o movimento diante da paisagem se limita a enquadrar um rio ou uma igreja ao fundo, cumprindo a função de registro etnográfico. É significativo também que o curta *Laço de Fita* foi uma das últimas realizações do Instituto Nacional de Cinema, criado em 1966, antes de ser definitivamente incorporado pela Embrafilme. Assim, em outra semelhança com a trajetória de Humberto Mauro, Saraceni entrou também no circuito de filmes educativos patrocinados pelo governo.

Fernando Ferreira e a diretora do folclore do Piauí adoraram *Laço de Fita*, mas o ministro Reis Veloso, não. Nunca me disseram por quê. Tirei minhas próprias conclusões: piauiense e ministro do Planejamento, devia achar que folclore era miséria, não devia ser mostrado. Tinha vergonha de si mesmo. [...] Lamentei: “Porra, estou comportado, acreditando na abertura e na anistia, na volta dos tempos de JK. E esses putos sempre me sacaneando, me vetando, será que o passado me condena? Já levei porrada demais, demais.” (SARACENI, 1993, p. 296)

Naquela época, o diretor ainda manteve certa continuidade na produção de curtas e médias, de menor relevância, chegando, por exemplo, a filmar a Copa do Mundo de 1978, na Argentina. (SARACENI, 1993, p. 319) Tais alternativas ajudam a compreender sua produção de longas audiovisuais, que não escapavam dessa mesma lógica de busca por financiamento. Paralelamente,

Saraceni preparou projetos que demorariam anos para chegar às telas. Além disso, dentro da política de financiamento cinematográfico para produção de filmes ligados à cultura literária e histórica nacional, a Ditadura Militar ainda se empenhava em repetir algo do prestígio internacional que os cinemanovistas tiveram no passado. Nesse contexto, Saraceni encontrou condições para realizar seu sexto longa-metragem.

A Embrafilme não podia me negar um filme, por causa do meu currículo de fundador do Cinema Novo brasileiro. O ministro Reis Veloso queria filmes como *Vidas secas*. Mas Ney Braga, ministro da Educação, queria filmes históricos. [O produtor] Zelito Viana me pediu para mudar o projeto, colocando *Anchieta* no lugar de *O viajante*. Na dúvida, entreguei os dois, colocando um orçamento mínimo para *O viajante* e uma barbaridade para *Anchieta*. (SARACENI, 1993, p. 193)

Ganhou a produção mais dispendiosa. Nem por isso, as filmagens foram menos conturbadas. Por causa de denúncias sobre a equipe, a Embrafilme suspendeu a produção por meses, o que gerou um conflito direto entre Saraceni e o diretor da empresa, Roberto Farias. A solução para o financiamento veio por meio de Almeida Salles, que interveio junto ao Governo de São Paulo, para levar às telas a biografia do jesuíta tão valorizado pela história paulista.²²

A paixão de Anchieta pelo Brasil, pela natureza (mãe, também), fez com que ele aprendesse rapidamente a língua do povo índio, o tupi. Escrevendo em latim, português, espanhol e tupi-guarani, criou a literatura brasileira. Inventou o texto teatral e sua mise-en-scène, improvisando, base que deve ser seguida para quem quer fazer arte no Brasil. Inventou com os índios a nossa geografia, história, astronomia e medicina. Claro que tudo foi desvirtuado, a direita e os conservadores se apoderaram dele. Por isso, nas escolas só aprendemos babaquices sobre ele, e sua defesa no Vaticano jamais conseguirá fazê-lo santo. Os intelectuais de esquerda ignoram o santo, dizendo apenas que ele passou doença, tuberculose óssea, para os índios. Quero ver esses atletas de esquerda caminharem de São Vicente a São Paulo, ida e volta. O santo só andava a pé. E morreu velhinho. O amor de Anchieta pelos índios e o Brasil só se compara ao de Luís Carlos Prestes. (SARACENI, 1993, p. 298)

Anchieta, José do Brasil (1976) talvez tenha sido a maior produção da carreira de Saraceni. Sinais desse fato estão na variedade de locações e no tamanho e variedade do elenco: todos bem destacados nos créditos iniciais, inclusive, ao lado dos agradecimentos ao veterano Humberto Mauro, que traduziu diálogos em língua tupi, e da dedicatória feita ao crítico Paulo Emílio Salles Gomes, falecido pouco antes. A cinebiografia de Anchieta foi realizada repleta de lugares comuns “oficiais”, como as imagens dos escritos na areia do protagonista interpretado por Ney Latorraca (1944 -), mas que se concentra na imagem “profética” de uma futura harmonia nacional (projetada para o tempo presente?) entre “brancos, negros e índios”. Nesse tom ambigüamente “positivo”, o filme se enquadra entre os projetos cinematográficos que “ensinam” o que era ser brasileiro,

22 Não seria exagero traçar mais um paralelo com a trajetória de Humberto Mauro, cujo *Os Bandeirantes*, só chegou a ser produzido, por interesses semelhantes, do governo paulista.

principalmente, pelo exemplo condescendente do jesuíta que amava mais os povos originários do que os colonizadores portugueses ou os representantes das doutrinas protestantes.

No primeiro plano, a trama acompanha didaticamente os acontecimentos políticos dos quais Anchieta participou em diversas províncias da colônia portuguesa. Ao lado desses conflitos, Saraceni se vale de imagens idílicas, que sugerem certa harmonia entre o protagonista e a terra brasileira. Entretanto, no desenrolar da narrativa, a trajetória do protagonista é apresentada de modo um pouco mais ambígua: por exemplo, os portugueses trazem argumentos que questionam os reais interesses da empresa jesuítica na colônia; de forma semelhante, os protestantes também abalam as convicções do protagonista, que se vê fragilizado diante do argumento sobre a falibilidade papal ou sobre os limites da confraternização entre indígenas e jesuítas.

A linguagem audiovisual adotada por Saraceni corre na contramão das convenções melodramáticas e/ou naturalistas de uma cinebiografia histórica, se reinventando por diferentes formas de distanciamento que emulam a linguagem literária dos Autos medievais, gênero praticado por Anchieta. A partir daí, o filme se expande para fora da diegese narrativa, quando os vários personagens surgem diante do espectador e “justificam” suas ações, como se remetessem diretamente ao público. De forma semelhante, as festas da “rica” elite pernambucana também são apresentadas com “estranhamento”, tanto devido à *mise-en-scène* quanto aos recursos sonoros. Entretanto é ainda um suposto mergulho na reprodução realista que, contraditoriamente, cria o efeito de maior distanciamento: cerca de um terço do filme é inteiramente dialogado em língua tupi, o que afasta a possibilidade de compreensão direta por parte do maior público potencial.

Tais recursos de distanciamento são ainda mais variados: por exemplo, na sequência de levitação do personagem de Latorraca; e, no final, quando o corpo do protagonista recém-falecido é carregado em um cortejo fúnebre, no qual o personagem “ressuscita”, sob a trilha sonora de samba carnavalesco jazzificado e acelerado. Uma verdadeira mescla de estilos bem ao gosto tropicalista.

Anchieta, José do Brasil se mostra um filme histórico e biográfico que cumpre os requisitos das principais produções nacionalistas patrocinadas pelos órgãos oficiais, ao mesmo tempo que os subverte por meio da linguagem. *Anchieta* se torna uma espécie de infiltrado, de um

antiespetáculo introspectivo, teatral, no qual, dentro do cinemão, a postura do autor se radicaliza numa “canonização” pessoal da personagem, que ficou longe da expectativa dos alinhados à campanha oficial de canonização do jesuíta. (XAVIER, 2001, p. 87)

No início da década de 1980, Saraceni propõe uma nova adaptação literária. Dessa vez, baseada no livro *Três mulheres de três PPPs*, escrito poucos anos antes por Paulo Emílio. O autor, que também havia sido um dos responsáveis pelo roteiro de *Capitu*, havia falecido meses após o

lançamento do livro. De acordo com Saraceni, a ideia de adaptar a novela “Duas vezes com Helena” foi debatida com outro incentivador importante na carreira do diretor, Francisco Luiz de Almeida Salles. Assim como o ator Othon Bastos ganha um pequeno papel no novo filme, Almeida Salles também faz uma participação especial, interpretando o motorista que conduz Polidoro (Nuno Leal Maia) ao encontro de Helena (Ana Maria N. Silva). Durante a concepção da ideia,

Ana gravava na TV Bandeirantes e eu ficava no barzinho, com Almeida Sales e amigos. Foi uma temporada genial. Ali escrevi o roteiro de *Ao sul do meu corpo*, enquanto bebia uísque com o grande presidente. [...] A Embrafilme tinha mudado de diretor-geral. Saía Roberto Faria, entrava o diplomata e ex-cineasta Celso Amorim. Entreguei o roteiro à Embra. Celso Amorim tinha sido legal com Glauber e vários jovens de talento. Mas *Ao sul [do meu corpo]* era complicado. Falava de torturas explícitas, cometidas pelos militares. Eu não podia encerrar o período da ditadura militar sem falar delas. No *Desafio*, eu anunciava no som as torturas, agora queria registrar a imagem. (SARACENI, 1993, p. 320)

No enredo adaptado, Alberto (Paulo César Peréio) é um intelectual amigo do jovem seguidor, Polidoro. Ao voltar de Paris, por causa da Segunda Guerra Mundial, o jovem é convidado a passar alguns dias em Campos do Jordão, com o antigo mestre. Entretanto, Policarpo encontra no local apenas Helena, a esposa do professor e com quem terá um breve caso. Anos mais tarde, o “pupilo” reencontra o casal e descobre que o episódio do “adultério” havia sido planejado por Alberto, para que a esposa engravidasse. O filho, porém, havia morrido. Marcado por um tom que foge do naturalismo convencional, o ato final de *Ao Sul do Meu Corpo* dá à atmosfera de mistério do triângulo amoroso sua dimensão histórica. Helena revela que o filho de Policarpo havia sido torturado e morto pela Ditadura Militar. Paulo César Saraceni, inclusive, revela ter se surpreendido como as cenas de tortura terem passado pela censura, sem nenhum tipo de corte.

No Jornal do Brasil de 22 de outubro de 1982, falando sobre a liberação sem cortes do seu filme, pelo Cons. Superior de Censura, o realizador [Saraceni] arriscou uma definição aproximativa do seu trabalho. O texto jornalístico diz seguinte: “Paulo César Saraceni, sorrindo muito vibrando pela liberação sem cortes do seu filme, que mostra duas épocas, “a do Estado Novo e da era Médici”, baseado no conto de Paulo Emílio [...]: “Vou lutar para a Embrafilme pôr filme em cartaz no dia 15 de novembro, porque é um filme político.” (SARACENI, 1993, p. 349)

Em seguida, Saraceni dirigiu ao lado de Leon Hirzsmann (falecido antes da finalização) o especial *Bahia de todos os sambas* (1983), produção institucional sobre apresentações de músicos baianos na Itália, e que teve apoio da Prefeitura Roma, do Ministério da Cultura e do Governo da Bahia. Tratou-se do registro sobre músicos responsáveis pela exaltação da “baianidade” do tipo exportação e a exaltação da imagem de “choque de cultura” que a apresentação poderia assumir para o público. O especial serve como exemplo do destino, nos anos 1980, de parte dos

profissionais ligados ao Cinema Novo. Ao lado de músicos como Caymmi, Caetano e João Gilberto, representantes das manifestações culturais como o batuque de umbigada também sobem ao palco, assim como jogos de capoeiras e baianas percorrem as ruas de Roma comentando o que veem e sendo vistas pela população. Um trio elétrico encerra as apresentações, arrastando europeus se divertindo com a novidade musical. No fim, o filme cumpre a função institucional, feita na medida para o poder executivo interessado em se legitimar pelo apoio de expressões culturais populares. Trata-se de um projeto em que Saraceni e Hirszman registram a expressão tardia do tropicalismo, que ensina para o mundo o que é ser baiano-brasileiro, de forma totalmente alinhada ao mercado cultural internacional.

Paulo César Saraceni se lembra, anos depois, que as possibilidades de financiamento haviam diminuído consideravelmente. Apesar da Embrafilme ainda predominar como principal ator do circuito cinematográfico, suas divisões internas ecoavam as divisões dos próprios cineastas. Se por um lado, a censura moral e política havia arrefecido, por outro, estava claro que as possibilidades reduzidas de financiamento se impunham como outra forma mais moderna de censura.

Nas palavras de Paulo Emílio: “A ditadura está acabando, o pior é a burrice que vem depois.” Ou seja, a imprensa, a jovem crítica, o esnobismo dos novos intelectuais, bobões, que queriam se transformar nos novos stars da nossa cultura, que conheciam os últimos efeitos especiais dos filmes americanos, os cult movies, os sons estereofônicos, dolby stereo, heavy metal da violência, da mistificação, de um neocolonialismo devastador e enganador, com seus interesses sórdidos. A cultura pós-moderna é lixo puro, para manter a opressão. O cinismo dos antigos amigos que, um ano antes da morte de Glauber, já faziam seu jogo antidemocrático e sujo. Colocaram o [Roberto] Parreira na Embrafilme para que a política continuasse nas mãos deles. Barretão e seus filhos. E Cacá, agora dominando o mercado externo, vetando filmes nos festivais internacionais. Quando acabou a ditadura, eu, ingenuamente, pensava que a Embrafilme e a TV Globo tinham que se sujeitar à verdadeira democracia plural. (SARACENI, 1993, p. 339)

Paulo César Saraceni só voltou a fazer ficção anos depois, viabilizado por uma premiação dada pelo governo francês ao roteiro de *Natal da Portela* (1987). Uma década e meia depois de *Amor, Carnaval e Sonhos*, Saraceni volta a usar os desfiles carnavalescos como cenário, dessa vez, na cinebiografia do bicheiro que patrocinou, por muitos anos, a escola de samba carioca. No final dos anos 1980, quando o filme foi realizado, as transmissões televisivas do carnaval carioca já eram assistidas em todo o país, e suas imagens corriam o mundo. Também nesse aspecto, a TV Globo, diferente do cinema em crise, estava cumprido parte da promessa de criar um imaginário comum de integração social por meio, entre outras coisas, da difusão de imagens dos desfiles.

É justamente nesse campo que Saraceni introduz seu filme dedicado aos colegas falecidos, Glauber Rocha e Leon Hirszman. Por causa dos muitos paralelos possíveis com *Rio Zona Norte*, *Natal da Portela* também se torna espécie de homenagem ao encontro do cinema e do samba nos

anos 1950. O próprio Grande Otelo faz uma participação como pai do protagonista. Outra semelhança com o filme de Nelson Pereira é a centralidade do acidente sofrido no trilho do trem, o qual, em *Rio Zona Norte*, é o primeiro passo para a morte do protagonista, entretanto, em *Natal da Portela*, o acidente no trilho é a condição extrema que viabiliza a “ressurreição” do personagem de Milton Gonçalves.

“Seu” Natal chegou a frequentar Ministros de Estado, sempre servindo como “produtor” para apresentações celebrativas, literalmente, para estrangeiros verem. Se o Brasil era sinônimo de “samba”, o roteiro demonstra que essa imagem só foi viabilizada pela intermediação de pessoas como “Seu” Natal. Ironicamente ou não, o filme de Saraceni também dá continuidade, no campo cinematográfico, à imagem da “brasilidade de exportação”, integrada ao circuito internacional por meio do financiamento internacional.

Muito mais do que uma trama que manipula elementos estereotipados da cultura popular nacional com o objetivo de alcançar o mercado externo, quase todos os filmes de Saraceni parecem se estruturar a partir da relação específica que estabelecem com seus temas, suas fontes de enredo e modelos cinematográficos. Machado de Assis, Lúcio Cardoso, José de Anchieta, Paulo Emílio Salles Gomes, todos esses nomes se tornaram referências culturais que transitaram nos enredos e nos cenários de Paulo César Saraceni, ao lado dos músicos baianos internacionalmente famosos, dos blocos e das escolas de samba cariocas. Em comum, quase todos parecem trazer temas do “passado” para se pensar o tempo político e comportamental presente. Dessa forma, o cinema do diretor parece se ligar estruturalmente, ou ao menos *circundar intimamente*, uma série de elementos difusos da cultura nacional sem os quais não poderia existir.

O problema é que, como apresentado acima, a crise vivida pelos produtores cinematográficos brasileiros até os anos 1980, se fosse comparada ao lado do circuito exibidor já estabelecido, jamais havia sido tão aguda. Ao contrário dos chamados “ciclos” de cinema nacional, vivido por cineastas e produtores de ficção (nos quais incluo a hipótese do Cinema Novo ter sido mais uma manifestação desses ciclos), as condições de exibidores do circuito cinematográfico mantiveram uma relativa continuidade com produções estrangeiras. Dessa forma, as tramas dos filmes de Saraceni, guiados quase todos pelas reflexões e pela rememoração sobre as origens dos objetos centrais representados, acabavam por sintetizar exemplarmente o destino daquela geração de cineastas, cujas expectativas artísticas e de autonomia profissional foram ultrapassadas por outros campos da indústria audiovisual. Entre esses “novos” campos, poderíamos incluir os “exibidores” que integravam do circuito televisivo, campo em contínua consolidação.

5.1.6 Formalização da Crise e “Retomada”

A decretação do fim da Embrafilme, em 1990, asfixiou o que restava da indústria cinematográfica brasileira e o projeto “urgente” do cinema passou a ser somente “sobreviver, recuperar a legitimidade.” (XAVIER, 2009, p. 64)

Em 1990, o cólera [governo Collor] se abateu por todo o Brasil, liquidando a Embrafilme e ferindo gravemente a atividade cinematográfica brasileira, que, de cem filmes por ano na década de 1980, ficou reduzida a zero. Mesmo os poucos filmes realizados não eram distribuídos, porque não mais havia distribuidora. As distribuidoras dos próprios exibidores, por seus interesses e interesses de seus patrões de Hollywood, massacraram os filmes brasileiros. [...] O audiovisual brasileiro são as telenovelas. Junto com a TV Globo, usando sua máquina, aquele péssimo marketing humano, prepotente, puxa saco, bandidão, acusa todo mundo de ladrão, enquanto dava o maior rombo no pão do povo de nossa história. [...] Collor fez a atividade cinematográfica brasileira virar trabalho de arqueólogo, ninguém quer ouvir falar em filmes nacionais. Nós, cineastas, nos viramos para sobreviver, viramos vendedores de nossos filmes para tevê e vídeo. Pagam-nos misérias. (SARACENI, 1993, p. 336; p. 362; p. 364)

Para melhor compreender esse processo é preciso ter em mente a outra “metade” do circuito audiovisual brasileiro: a fase de transição e expansão internacional dos programas televisivos. O que se observa é “uma maior competitividade entre as grandes redes” e “um contínuo avanço em direção ao mercado internacional, com a Rede Globo planejando, desde 1985, sua expansão sistemática no exterior.” De acordo com o pesquisador Sérgio Mattos, em apenas três anos, o país partiu do zero até os primeiros 48 canais a cabo, em 1988. Um ano antes, a televisão já havia atingido uma audiência potencial de 90 milhões de telespectadores, o equivalente a dois terços da população. (MATTOS, 1990)

Apesar da principal emissora de TV do país estar perdendo sua hegemonia como principal produtora de conteúdo televisivo, ela já havia consolidado e difundido não apenas uma rede, mas um modelo moderno de transmissões. As telenovelas ganhavam cada vez mais “roupagem plástica”, mesmo se deslocando para ambientes rurais. Junto com esse “neorregionalismo” visual, o marketing social das emissoras passou a determinar mais fortemente a lógica das tramas. Assim, as telenovelas alcançaram um novo patamar como fornecedoras de “educação sentimental” das massas.

Alguns seriados ao longo dos anos 1990 e mais recentemente nesse início do século XXI procuraram introduzir inovações formais que vieram modernizar a produção televisiva e seus próprios personagens, sem contudo romper com os cânones básicos que estruturam essa ficção. (KORNIS, 2011, p. 98)

Todos os segmentos culturais do imaginário popular contemporâneo ficam à disposição de roteiristas e produtores televisivos, que podem dar um caráter “antropofágico” para a produções, através de um “verniz” supostamente nacional, menos pelo conteúdo e mais pelo alcance do sinal de transmissão. De acordo com o crítico Roberto Schwarz, trata-se, em suma, de um “processo de devoramento de formas culturais, mas que se vende como promessa libertária”. Sobre tal “autenticidade” brasileira, ele argumenta que “é um fato que, depois que chegou a televisão comercial, a ideia de uma direção cultural responsável tornou-se uma fantasia sem proveito” (SCHWARZ, 2019, p. 55 e p. 122) Promessa bastante atraente, politicamente sofisticada e comercialmente segura. Um dos principais exemplos dessas produções foi a “continuação” da minissérie *Anos Dourados*. A fórmula recente de sucesso televisivo se repete em *Anos Rebeldes* (1992), mas com adequações, por contraste, ao novo recorte histórico: um diálogo direto com a crise política da Nova República. Comparando as tramas das duas minisséries exibidas com um intervalo de seis anos,

a Globo transmite uma série de dramas que, tomados em conjunto, oferecem uma visão liberal (em termos brasileiros) da história recente do país, idealizando os anos JK e apontando o golpe de 1964 como fonte ou sinal da divisão social e como perda da inocência. À época de sua produção, *Anos dourados* podia dar vazão a um otimismo renovado, mas a crise de Collor, em 1992, teve seu correlato melodramático na recapitulação dos anos de luta, violência e divisão, na representação histórica dos anos duros da repressão, com que a minissérie novamente saía à procura de um passado capaz de oferecer o espelho apropriado para o presente. (XAVIER, 2003a, p. 159)

O alcance nacional e simultâneo da televisão a tornou “uma das fontes privilegiadas - mas muito peculiar - da memória histórica” coletiva. A obra de Braga, “apesar de claramente limitada pelas regras do gênero e pelas construções ideológicas do sistema que a produziu, conseguiu estabelecer um novo patamar para a representação da política na ficção industrializada brasileira”. A memória coletiva derivada de sua produção ficcional consegue realizar um “feito” similar ao que a Ditadura Militar tentou ao liberar filmes como *Pra Frente Brasil* (filme que materializa cinematograficamente a “auto-Anistia”, ao reconhecer os crimes mas anistiar os culpados).

A televisão sempre se volta para este assunto com uma preocupação autoapologética que conduz à idealização costumeira, velando seus interesses em jogo no processo econômico e político, e apresentando apenas o que parece politicamente correto em sua performance como instância maior de administração da consciência pública. Esse é claramente o caso de *Anos rebeldes*, em que a Rede Globo conta a história dos anos de ditadura sem mencionar o papel e a cumplicidade dos meios de comunicação, incluído o seu, no processo de controle político e social no período. (XAVIER, 2003a, p. 160)

Não se pode dizer que houve uma “nova onda” de adaptações literárias ao longo da década de 1990, uma vez que o modelo do formato de minisséries e especiais mais “sofisticados” e experimentais se consolidou de forma relativamente constante desde o início da década anterior. Variavam-se os escritores adaptados, com maior ou menor frequência, mas os projetos continuavam carregados por conotações mais ou menos educacionais e didáticas, ligadas a um conteúdo escolar, cumprindo uma função audiovisual, não por acaso, similar a do período militar ou mesmo a outros períodos autoritários anteriores.

Diferentemente da modernização do antigo teleteatro, duas décadas antes, *as adaptações literárias brasileiras do final do século passado, foram um espaço consolidado não mais de experimentações, mas de aplicação pragmática de novos formatos*. Dois dos diretores televisivos mais influentes do período, Jorge Furtado e Guel Arraes, estavam diretamente ligados a essa produção, que obedece à lógica, já sistematizada como modo de produção, do “pragmatismo” das formas, problematizações, personagens e reflexões possíveis dentro dos parâmetros do entretenimento. (XAVIER, 2009, p. 83)

Se no começo dos anos 1970, havia a preocupação em se conseguir “levantar” os textos literários, ou seja, encená-los na nova plataforma midiática e inseri-los em uma diegese contemporânea e urbana, dessa vez, as experimentações de formato privilegiavam a exploração espacial e geográfica dos espaços, além de suas diversas conotações, que esses novos “cenários” poderiam ter. Como base para essas explorações, as obras consagradas da literatura nacional, principalmente regionalistas e históricas, como, *Memórias de um Sargento de Milícias* (1995), continuaram a ser pontos de partida seguros para o modelo televisivo.

A “saída” encontrada pelo campo cinematográfico foi a estruturação de um novo sistema de incentivos fiscais, estabelecido na segunda metade da década de 1990, que favoreceu a criação de novos fomentos para a produção cinematográfica e que ficou conhecida como fase da Retomada. Nem por isso, tratou-se de uma “solução”, porém, de mais uma etapa da dinâmica peculiar do cinema nacional. De acordo com Ismail Xavier, nesse contexto, a situação de “hipertrofia peculiar da TV na sociedade brasileira” ameaçava como nunca a dinâmica própria do cinema nacional.

De um lado, é a pressão vinda da retração do mercado cinematográfico, correlata ao consumo doméstico da TV; de outro, é a força renovada do cinema americano após sua revolução high tech feita a partir de *Guerra nas Estrelas*. Nos anos recentes, saído de sua crise maior [a de 1990], o cinema brasileiro se recompôs, mas sem conseguir resolver nenhum desses dois polos da equação que expressa sua fragilidade institucional, ressalvadas suas conquistas estéticas. De certo modo, pode-se observar o esforço atual como reedição, em nova conjuntura, da mesma luta contra o fantasma do desencanto que era, em 1973, o pano de fundo da fórmula provocadora de Paulo Emílio: na economia do cinema brasileiro, o subdesenvolvimento não é uma etapa, é um estado. (XAVIER, 2001, p. 44-45)

Em termos de estilo, a nova geração de cineastas que teve acesso aos financiamentos abraçou o modo de roteirização “industrial” e seguiu os modelos da psicologia clássica convencional, visando estabelecer mais contato convencional com o público espectador. Em termos de variedade de estilos e linguagem, tratou-se de uma geração de cineastas de fim de século que

se vê como um sujeito que está fora da festa da integração do imaginário nacional via mercado, que só ocorreu, de fato, na televisão [...]. Hoje ninguém se considera mais portavoza de nada e a ideia de nação está em crise [...]. O sentimento de mandato popular conferido ao artista desapareceu. A postura mais crítica é de negação do mercado; assumir o pequeno público, o confinamento [...]. Por outro lado, existe uma tendência a dialogar com aquela constelação modernista do Cinema Novo, só que numa versão mais ajustada ao mercado em sua dramaturgia, como no caso de Walter Salles... (XAVIER, 2009, p. 80)

Dentro da “constelação” de símbolos cinemanovistas, readequada ao novo imaginário cinematográfico, pode-se citar, por exemplo, o filme *Baile Perfumado* (1996), de Paulo Caldas e Lírio Ferreira, no qual o antigo sertão do cangaço aparece em chave “pop” (movimento Manguebeat) e “paródica” (tropicalista), quase um prolongamento irônico da realidade urbana. (XAVIER, 2009, p. 79)

Mas devido à repercussão internacional de um filme como *Central do Brasil* (1998), que teve também a participação do ator Othon Bastos, foi o diretor Walter Salles que se tornou um dos mais representativos dessa nova geração que retomou o imaginário cinemanovista, do sertão inexplorado pela modernidade, mas em uma chave convencional mais adequada ao circuito comercial. Não por acaso, Salles se tornou uma referência de “road movies”, voltando a esse tipo de trama em produções internacionais, como *Diários de Motocicleta* (2004) e *Na Estrada* (2012). Com a urbanidade apartada geograficamente dos símbolos arcaicos, o deslocamento e a jornada pela “estrada” viria a se tornar uma espécie de alegoria comum de diversos filmes brasileiros ao longo da virada do século. Essa característica representaria um certo de “espírito de desterro”, cuja experiência mais significativa só pode se dar pela vivência do deslocamento. Em pouco anos, filmes como *Caminho das Nuvens* (2003), *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005), *Árido Movie* (2005) e *Céu de Suely* (2006) talvez sejam os exemplos mais significativos de como esse gênero, em um curtíssimo período de tempo, se tornou tão presente na ficção cinematográfica brasileira atual.

Quem também se beneficiou com a Retomada das produções audiovisuais no Brasil foi o grupo Globo, que fundou, justamente em 1998, sua própria produtora. A experiência, por meio das condições de fomento público, foi pragmaticamente exitosa e já trazia consigo, pela experiência das produções televisivas, padrões de produção efetivos para o alcance de bilheteria no mercado interno. (XAVIER, 2009, p. 208-209) Após o ponto mais agudo de esvaziamento e estagnação do cinema nacional, a Retomada consolida a “inversão” do *circuito de cinema nacional* que passa a se

atrelar sistematicamente aos símbolos, temas e “estrelas” criados, desenvolvidos e geridos pelo *circuito de televisão nacional*, o qual, por sua vez, também já estava muito mais ligado à pauta do “imaginário estabelecido por Hollywood”. (XAVIER, 2009, p. 105)

No campo estritamente cinematográfico, a passagem do século trouxe um conjunto mais variado de obras, cujos temas centrais e estilos narrativos são bastante diversificados e refletem aspectos da sociedade brasileira, cujas manifestações mereceriam um capítulo à parte. O crítico Ismail Xavier enfatiza e descreve ao menos uma dessas características que pode ser estendida como uma chave interpretativa para os principais longas da época: o “*ressentimento*”. Por exemplo, todos os *road movies* acima citados trouxeram enredos sobre deslocamentos geográficos realizados, em algum grau, contra a vontade de seus protagonistas, mas por meio dos quais lhes são revelados inesperados aspectos pessoais e histórias pregressas de frustração, decepção, raiva e medos, que esses mesmos protagonistas haviam tentado esconder ou negar. Tratam-se de filmes sobre trajetórias que se transformam em um reencontro de rancor e de mágoa, guardados devido a uma ofensa ou algum mal injustamente recebido (sempre, pelo ponto de vista do protagonista).

Xavier identifica e descreve o signo do “ressentimento” que recai sobre a produção da época, e que pode ser identificado igualmente em produções que não se valem da “estrada” como cenário. Por exemplo, entrando pelo gancho do passado político recente pós-Ditadura Militar, o filme *Ação entre Amigos* (1998), no qual o destino do ideário político coletivo acaba reduzido à expressão de um sentimento particular, mas que deixa de representar o tamanho da tragédia a que foram relegados os sacrifícios pessoais do passado.

Um filme nacional que expressa sistematicamente essa postura, justamente ao representar um recorte panorâmico que abrange diversas classes sociais brasileiras, é *Cronicamente Inviável* (2000), de Sérgio Bianchi. Das sequências mais grotescas às mais palatáveis, todas parecem compartilhar como premissa social uma mesma “realidade inaceitável”.

A coleção de cenas disposta de maneira descontínua percorre espaços simbólicos nacionais e faz emergir uma ideia da sociedade brasileira. [...] Na galeria de tipos de Bianchi, [...] ninguém tem outra escolha que não seja a de dividir preconceitos recíprocos, mitos familiares, lutas de classe, guerras entre os sexos, a paranoia da cidade violenta e, acima de tudo, o senso de impotência para mudar as coisas. A condição de brasileiros é vivida pelos membros da elite como um dever vergonhoso e contra a sua vontade. A sensação de degradação nacional abate-se sobre eles e gera uma ideologia do sacrifício: estamos ainda aqui porque somos patriotas, mas nossos sonhos estão em Nova York. Ressentidos, culpam o povo, ou mesmo deus nas ocasiões em que revelam um sentido perverso de filosofia voltada para comentários frívolos sobre a ironia divina incorporada no que deveria ser o paraíso tropical. (XAVIER, 2002)

Xavier considera que o persistente incômodo criado pelo filme, irreverentemente cético, evita os “diagnósticos pessimistas de tipo conservador”. Pelo contrário, o tom e a “agressividade”

da trama retomam uma “estética da violência presente no cinema brasileiro desde Glauber Rocha” (XAVIER, 2002), mas que, assim como Walter Salles fez por caminhos diversos, Bianchi segue dentro de parâmetros legados pela tradição do Cinema Novo, sem, contudo, se ligar a ele. *Cronicamente Inviável* representa uma safra de filmes nacionais, todos marcados pelo pela negação consciente dos personagens em relação à realidade, como forma de proteção contra dor ou o sofrimento, e pela “ausência de horizonte utópico”, em vinganças eternamente adiadas, fixação no passado, ausência de projeto político etc. (XAVIER, 2009, p. 161; p. 172-173)

Correndo por fora dessa lista de filmes com maior destaque, cineastas veteranos, como Paulo César Saraceni, também encontraram novas oportunidades de produzir longas com novos apoios e formas de fomento. Ainda símbolo do Cinema Novo, Saraceni tirou do papel, após quase trinta anos, sua terceira adaptação de Lúcio Cardoso. O projeto do filme *O Viajante* (1999), iniciado ainda nos anos 1970, manteve inclusive a trilha sonora composta por Tom Jobim, usada tal qual as outras duas adaptações anteriores baseadas na obra de Cardoso. O último filme da “Trilogia da Paixão” (junto com *Porto das Caixas* e *A Casa Assassinada*) e suas protagonistas que cometem atos extremos, também é marcado pela reiteração acumulada de diversas parcerias do diretor. *O Viajante* foi seu último trabalho com o diretor de fotografia Mário Carneiro, além de trazer de volta participações pontuais com os atores Paulo César Peréio e a argentina Irma Álvarez. Trabalhando com elenco, equipe e fontes literárias já conhecidas, o filme ganha ares de “revisitação” à própria história do diretor. Na virada do século, Saraceni se torna uma espécie de porta-voz das gerações passadas, de uma dinâmica cultural que persistia em nichos do circuito cinematográfico.

Em termos de enredo, *O Viajante* reforça seus ares de “despedida” com a história de uma rica viúva que mata o próprio filho deficiente, pois reconhece nele um último entrave para uma vida de privações pessoais, que vêm à tona por meio de uma repentina paixão pelo caixeiro viajante que passa por sua pequena cidade, no interior de Minas Gerais. “Sem marido, nem filho”, ao lado do amante, ela confessa o crime, e se diz induzida por ele, responsabilizando-o: “você me prometeu fugir para outra cidade”, enquanto o corpo do filho é trazido cheio de moscas para ser velado. Por esse comportamento rancoroso, esse senso de injustiça peculiar e essa atribuição de responsabilidade aos outros, Ismail Xavier também enxerga a protagonista de *O Viajante* dentro da galeria de personagens ressentidas que marcaram o cinema brasileiro na virada do século. (XAVIER, 2009, p. 161) O filme, porém, apresenta aos poucos uma outra “protagonista”, menor, Sinhá, uma jovem sonhadora e empobrecida que depende do favor dos outros. A idealização da singeleza da personagem chega ao ponto dela ser compreensiva com o próprio “protetor” que tenta abusar dela. Em comum, ambas as personagens são “seduzidas” pelo viajante misterioso...

Esse enredo, entretanto, não é apresentado de forma linear. A linguagem do filme parece repleta de “anacronismos”, que recriam influências já usadas por Saraceni: a principal delas, novamente, é o cinema de Humberto Mauro, não apenas pelo cenários do interior mineiro, ou pelo retrato da pequena vila da primeira metade do século XX, que fica justamente nos arredores de Cataguases. Mas também pela atmosfera nostálgica de outras imagens repetidas, como a do trem que corta a tela, trazendo o símbolo da “modernidade” para a pequena cidade do interior, algo presente em *Porto das Caixas*, *A Casa Assassinada* ou *Natal da Portela*, filmografia de Humberto Mauro, ou de forma mais genérica ao cinema clássico.

Em segundo lugar, ao embaralhar o enredo, a instância narrativa constrói uma atmosfera de atordoamento. O efeito é o da suspensão temporal, por exemplo, assim que um personagem morre, ele está de volta na sequência seguinte, fazendo com que a tensão entre desejo frustrado, rancor e culpa sejam manifestações difusas de um estado de espírito constante. Dessa forma, *O Viajante* cria uma imagem de aparente “despreocupação” com a continuidade, ao mesmo tempo que constrói um sistema rigoroso de reverberação de imagens, cores, cenários e ações.

Para as duas personagens femininas principais, o caixeiro Rafael é o elemento intruso, vindo da “cidade grande” e estranho à vila interiorana, mergulhada em marasmo. Trata-se da velha imagem do “progresso” invadindo e modificando a inércia do espaço tradicional. *O Viajante* se passa em meados do século, com referências aos conflitos políticos da década de 1940. O elemento da “tensão” superficial da narrativa, urbano moderno *versus* vila interiorana, soa anacrônico no final do século XX. Sobressai, portanto, uma atmosfera maior de isolamento nostálgico que se sobrepõe às tensões do enredo. Refletindo as investidas desestabilizantes dos aspectos modernos da sociedade, *O Viajante* é um retrato de decadência da paisagem interior, assim como *A Casa Assassinada* retratou a decadência da família tradicional, ou *Porto das Caixas*, a decadência da antiga cidade de Itaboraí.

Com tais temas e abordagens, Saraceni permanece dentro da “constelação modernista” característica do movimento. Talvez, seja justamente a partir dessas circunstâncias que se fundamente a especificidade do “ressentimento” tão marcante no filme e que reverbera em muitos de seus aspectos: tanto na história pessoal dos personagens, quanto dos realizadores, nas fontes do enredo e na atmosfera e desenvolvimento da trama. *O Viajante* é um filme que não encontra mais espaço na dinâmica do circuito cinematográfico de sua época. Advém daí o caráter nostálgico da produção, que, justamente em seu suposto anacronismo, testemunha a ausência eloquente de uma concepção de cinema que não existia mais...

Alguns anos mais tarde, porém, após uma homenagem recebida pelo conjunto da obra, Saraceni teve a oportunidade de realizar seu último longa-metragem, no qual optou por adaptar um

conto de Carlos Drummond de Andrade que ele havia lido ainda na adolescência. Colocados lado a lado, o roteiro do filme *O Gerente* (2011) reproduz o texto original praticamente na íntegra, com poucas alterações ou acréscimos na história do gerente de banco que frequenta a alta sociedade carioca. Um dia, ele passa a ser acusado de morder a mão das mulheres na hora de cumprimentá-las (!?): tal humor *nonsense* e o estranhamento de sequências inteiras, como a participação de Paulo César Peréio como um curioso médico legista, estão integralmente no texto de Drummond.

Se por um lado, a textura da imagem não deixa de evidenciar o uso de novas tecnologias de captação digital, por outro, naquilo que Saraceni propõe além do conto de Drummond, ele reitera o tom nostálgico que, assim como *O Viajante*, atinge as várias camadas da linguagem audiovisual. No breve filme, quase um média-metragem, Saraceni dirige sua trama como se fosse ele mesmo o porta-voz do tempo passado. Novamente, a obra é dedicada ao parceiro constante e recém-falecido, o fotógrafo Mário Carneiro, e tem a participação de um elenco conhecido, como Othon Bastos e Nelson Xavier (que aceitou o papel para pagar a “dívida” de quase cinco décadas, por não ter protagonizado *O Desafio*). O neto de Carlos Drummond também chega a fazer uma participação...

De forma semelhante, a edição do filme se vale de diversas imagens de arquivo, repetindo as constantes imagens de “trem”, de quase todos os filmes do diretor, mas também trechos de Chaplin, de corridas de cavalo, ou documentários com a imagem do próprio Drummond, homenagens ao filósofo Ortega y Gasset e trechos de apresentações de João Gilberto. Além disso, o protagonista, Samuel, interpretado por Ney Latorraca, cita outros poemas de Drummond em vários trechos em meio aos diálogos ao longo do filme, além referências a outros escritores. Todas essas citações e imagens complementam a representação da “alta” sociedade carioca dos anos 1950, de festas e discussões sobre a morte de Getúlio Vargas ou a criação da Petrobrás. Em um bom humor bastante alinhado ao tom do conto original, em determinado momento do filme, um personagem “prevê” que ser contra o getulismo seria se opor ao cinema brasileiro, uma vez que a empresa petrolífera se tornaria, futuramente, uma importante patrocinadora do cinema nacional. Outro exemplo de autorreferência é a aparição de um cartaz (assim como *Deus e o Diabo* em *O Desafio*) do filme *Natal da Portela*, filme que só seria lançado cerca de três décadas depois da história de Samuel. Essa mistura de referências, que formalizam a imagem do deslocamento histórico, são complementares à reverência central do filme: tanto a Drummond, quanto, por extensão, ao clima modernista que influenciou o campo cinematográfico na segunda metade do século XX. No centro do enredo, o personagem de Latorraca divide o primeiro plano da trama com a figura inventada de uma narradora drummondiana, personificada por Joana Fomm. É ela que dá acesso aos pensamentos e ao passado do circunspecto Samuel, profissional dedicado e habilidoso, que se vê envolvido na absurda trama sobre seu vício como “vampiro bancário”.

Mais significativo que o enredo de *O Gerente* em si, é o caminho que toma o conjunto de referências usadas por Saraceni para compor a adaptação. O sentimento de nostalgia, que domina o filme e está ausente do conto, é introduzido pelos vários novos aspectos da trama cinematográfica dessa pequena e derradeira produção. Trata-se de um sentimento difuso que remete a uma concepção de cinema, tal como o protagonista Samuel, que vivencia um destino confortável, porém, medíocre, caracterizado por intercorrências inevitáveis que ele não explica nem consegue aceitar.

Assim, o último filme de Saraceni exige da referência ao antigo espírito modernista, e que tanto havia inspirado o Cinema Novo, um olhar profundo para si mesmo e para o lugar que ocupa no circuito audiovisual moderno. Tal como Samuel, em *O Gerente*, talvez Saraceni não tenha encontrado um local para ele, por isso, o tom de dissolução da narrativa. O testemunho da experiência revivida pela identidade e memória, deslocadas, tanto na forma quanto no enredo, talvez seja a principal reflexão legada pelos últimos longas do diretor ao cinema brasileiro.

5.1.7 Pragmatismo e “Ancestralidade”

O “ressentimento” pode ser uma chave de entrada de parte importante de filmes nacionais de décadas recentes, mas ainda é insuficiente para encerrar alguma discussão sobre a filmografia da virada do século. Por exemplo, no campo cinematográfico, importantes longas de sucesso comercial, como *Cidade de Deus* (2002), chegaram a ter sua linguagem incorporada pelo circuito televisivo e também por meio de produtos derivados. De acordo com Ismail Xavier, tratou-se de uma “virada mercadológica”, na qual, as minisséries como *Cidade dos Homens*, - tal como já havia acontecido com a versão de *Memórias de um Sargento de Milícias*, valorizaram uma versão “pragmática” de representação do “nacional popular”. Tal *brasilidade* (termo usado genericamente para criar identitarismo entre produção e público) foi calculado por produtores de acordo com o que é identificado como “gosto médio” televisivo, ou seja, com a “estrutura de melodrama e convicção que está dando continuidade à defesa de um Brasil possível.” (XAVIER, 2009, p. 81-82) Se grandes projetos de representação social passam a ser vistos com desconfiança, tanto por cineastas quanto pelo público, restam dois caminhos, que marcaram a dinâmica de um filme como *Cidade de Deus*. “Os cineastas estão nos dizendo isso: vivemos entre o pragmatismo do pobre e o ressentimento da classe média”, sintetizou Xavier. O ponto de vista dominante, por sua vez, apologético da “Cultura”, está ligado ao segundo grupo, em contraposição ao pragmatismo “empresarial” da multidão de “Zé Pequenos”, presos às regras do bruto cada-um-por-si. (XAVIER, 2009, p. 83)

Mas essa dimensão pragmática, avessa às imaginações compensatórias, não precisa se restringir ao universo da violência, pois também se manifesta nas relações mais afetivas, como no

filme *Eu, Tu, Eles* (2000), de Andrucha Waddington. A trama do filme, com elenco fortemente identificado com atores do circuito televisivo, tensiona e condensa no desfecho conciliatório, as três possibilidades (três companheiros) da personagem principal: material, afetivo e amoroso. Trata-se, em outras palavras, de uma dimensão alternativa ao legado fraturado deixado por parte da cinematografia brasileira consagrada.

Principal ator desse circuito no Brasil, a postura e o posicionamento da Rede Globo iria muito além dos slogans repetidos à exaustão, durante os intervalos comerciais, e estava no próprio modo como a emissora se colocava como fonte e a plataforma na qual a *brasilidade* é representada e negociada. (CARTER, 2018, p. 133) Muitos diretores e criadores contribuíram de diferentes formas para a formatação dos padrões desse modelo televisivo. Mais do que aplicadores de procedimentos padronizados, as inovações também dependeram de liberdades individuais, mais ou menos planejadas e seguras, para desenvolvimento de formatos narrativos “novos” e que foram levados adiante, desde diretores mais antigos, como Herval Rossano e Walter Avancini, até as gerações de Guel Arraes, Jorge Furtado ou de Andrucha Waddington.

De acordo com o pesquisador Eli Lee Carter, entre os diretores das gerações mais recentes, um dos mais importantes e singulares é Luiz Fernando Carvalho, cujos trabalhos estão intimamente ligados à exploração “plástica” do imaginário do sertão e da rusticidade agreste, elementos que pautam suas imagens desde as primeiras novelas, no final dos anos 1980. Segundo o próprio diretor, as expectativas no cinema fizeram com que ele se transferisse para o curso de Letras para aprender melhor como narrar histórias. Mas a carga de trabalho o fez abandonar também essa segunda opção. Foi então que passou a trabalhar na TV Globo. Enquanto era diretor-assistente e colaborou com as primeiras minisséries televisivas exibidas pela emissora, Carvalho teve sucesso pelo trabalho de codireção no curta-metragem *A espera* (1986), uma adaptação do livro *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, de Roland Barthes. O curta foi um dos premiados no Festival de Gramado, presidido pelo ator Othon Bastos naquele ano. Seu campo de trabalho, porém, havia sido e continuaria sendo por muitos anos a televisão. Seus primeiros especiais, como assistente de direção, foram em minisséries, como *O Tempo e o Vento* (1985), que teve como uma das diretoras, Denise Saraceni, e *Grande Sertão Veredas* (1985), dirigido por Walter Avancini. O primeiro trabalho como diretor de uma telenovela veio fora da Globo, em uma nova parceria com Denise Saraceni, e em mais uma das muitas adaptações do romance *Helena* (1987), escrito por Machado de Assis. Em entrevista, Carvalho relembra que estreou na direção do principal gênero teledramatúrgico brasileiro com a ideia de usar uma linguagem mais próxima possível da cinematográfica. “Meu primeiro trabalho foi adaptar *Helena*, para TV Manchete, e naquela época eu repetiria para mim mesmo: Eu vou é fazer um filme!” (CARTER, 2018, p. 49) A inspiração pela

estética cinematográfica contrastava, ao menos nos anos 1980, com os esquemas de produção de novelas. Após retornar para Globo, Carvalho se impôs como um dos diretores mais influentes dos anos 1990, principalmente em relação às principais produções da emissora: as telenovelas.

Em termos de linguagem visual, a quinta versão da novela *Helena* havia trazido recorrentemente aspectos fotográficos inovadores, como os elaborados planos “contra luz”, belas tomadas “aéreas” destacando a imensidão dos cafezais, muitos primeiros planos, movimento de câmeras soltas etc. Esses são apenas alguns exemplos, hoje recorrentes, mas relativamente inéditos na teledramaturgia da época. Tais recursos de linguagem seriam amplamente usados por Luiz Fernando Carvalho em novelas como *Tieta* (1989), *Pedra sobre Pedra* (1992), mas principalmente *Renascença* (1993), *Irmãos Coragem* (1995), *O Rei do Gado* (1996) e nos especiais e minissérie dirigidos na TV Globo a partir da década de 1990. Em comum, todos esses enredos eram ambientados longe dos cenários urbanos modernos. No conjunto, essas produções ajudaram a compor as características de um imaginário “neorregionalista” dominante nas produções televisivas, e que ainda tem força até hoje.²³ Tratavam-se de enredos envolvendo questões modernas para época, mas que ganhavam ainda mais contraste ao servir de mote para movimentação dos núcleos de personagens vindos “do interior” do país (na mineração, em fazendas de cacau, de café, de gado etc.) e explicitamente ligados a uma imagem convencionalizada de poder patriarcal, conservadorismo, misticismos e lendas populares. Em termos de composição, as inovações de linguagem usadas por Carvalho ressaltaram justamente os aspectos rurais desses cenários, paisagens abertas, registradas muitas vezes com longos e elaborados takes.

Carvalho também introduziu inovações no esquema de produção televisiva tradicional, que era feita em grande parte em estúdios simples, e com muitas câmeras que garantiam agilidade no set e poucas regravações. Uma delas foi dar à fotografia uma função narrativa complexa, complementando imageticamente os dramas e trajetórias dos personagens. Apesar de inovações pontuais, o esquema de produção de uma telenovela ainda trazia limitações de liberdade criativa.

Renascença, a novela de Carvalho de 1993, aclamada pela crítica e bem-sucedida comercialmente, exemplifica as dificuldades que um diretor de televisão encontra quando as demandas comerciais da rede limitam a exploração criativa. Os primeiros dez capítulos compartilham uma série de semelhanças formais e narrativas com as microsséries posteriores de Carvalho, embora sem a teatralidade explícita e o naturalismo dessas obras de formato mais curto. Como em seus trabalhos posteriores, em *Renascença*, Carvalho iniciou uma prática de colocar seu elenco e equipe em um elaborado processo de pré-produção, visando prepará-los intelectualmente, emocionalmente e esteticamente para o próximo empreendimento criativo. (CARTER, 2018, p. 48)

23 Basta considerar a atual (2020's) onda de *remakes* de novelas da década de 1990: uma alternativa para teledramaturgia ganhar fôlego diante da perda de público, na competição com outras plataformas.

Fora das novelas, também houve espaço para a prática de um modo de produção diversificado, melhor explorado em produções menores, principalmente em especiais. Em *Os homens querem paz* (1991), Carvalho trabalha com um enredo típico de vingança, reelaborando o imaginário do cangaço e do sertão em uma narrativa onde boa parte dos recursos de linguagem são usados na construção de momentos de espera, que antecede o momento “final” da vingança. No especial, Carvalho transformou um enredo com ares de *A hora e vez de Augusto Matraga*, em uma série de exercícios narrativos sobre tensões e expectativas. Em primeiro lugar, o misterioso personagem principal, que volta para o vilarejo de Soledade em busca de vingança é todo apresentado a partir do ponto de vista e da reação amedrontada dos moradores da pequena cidade. Após uma longa introdução focada nesse medo generalizado, o espectador só terá uma primeira imagem dos olhos do protagonista, o cangaceiro Emerenciano, quase na metade do especial. Além disso, é apenas no terço final da história que o temido plano de vingança finalmente se confirma.

Para construção do suspense, Carvalho já utiliza diversas técnicas narrativas frequentes no estilo de suas produções seguintes: o cenário de terra batida; uso de grande angular, “deformando” cenários e atores, com proximidade pouco usual; uso diversificado de contraluz, dramatizando motivações e sugerindo sentimentos; além de enquadramentos que englobam um extenso campo de fundo, permitindo que elementos fisicamente distantes entre si componham a mesma sintaxe visual.

Apesar das inovações, em *Os homens querem paz* também fica claro a limitação de seus usos nos momentos em que o diálogo entre os personagens se faz mais relevante no desenrolar da história. É quando o registro mais convencional, quase naturalista, prevalece, inclusive com abertura para trejeitos humorísticos estereotipados. Diferentemente de produções futuras, são poucos os bons momentos em *Os homens querem paz* nos quais o movimento de câmera e diálogo dos atores estabelecem uma relação harmoniosa que favorece integralmente a narrativa.

Entretanto, o uso tão comum dos estereótipos representando classes e tipos sociais (o coronel, o policial, o médico, o juiz, o comerciante etc.) cumpre a função de generalizar, como “totalidade”, o microuniverso social representado. A construção dos personagens por meio de traços distintivos comuns a todos indivíduos de uma categoria social é uma das marcas, não apenas do diretor, mas uma das heranças mais fortes das formas literárias populares (por exemplo, *Memórias de um Sargento de Milícias*) sobre as narrativas televisivas ainda hoje. No caso de *Os homens querem paz*, há também as construções arquetípicas, como a jovem Rita (Letícia Sabatella), que representa uma espécie de personagem que se repete em boa parte de toda a obra de Carvalho: a menina-positiva, ora criança, ora adolescente, sempre de pés descalços, saias de renda e ligada a um polo positivo e em contraste com o universo masculino-adulto da narrativa. No enredo de *Os homens querem paz*, ela é a personagem que perde os pais ainda criança no primeiro ataque dos

cangaceiros à vila, ao mesmo tempo que cria uma espécie de empatia com o bandoleiro Emerenciano, que acaba capturado. Quando o bandido retorna, é ela a “sacrificada” com a missão de seduzi-lo e persuadi-lo a desistir da vingança, sob pena de não poder mais morar na “Casa das Órfãs”. Como de praxe, a “solução” do enredo é trazida pela instância idealizada da “cultura”, representada por Rita, moça “letrada”. São seus livrinhos de cordel que impressionam e entretêm Emerenciano. Idealizada acima dos planos de vingança dos homens, seja da cidade contra Emerenciano ou vice-versa, Rita “aceita” tanto seu destino quanto o afeto do cangaceiro, sem desaprová-lo por seu plano de desforra. Dessa forma, amainado pelo afeto da jovem, o enredo de *Os homens querem paz* se encerra em um anticlímax que não cumpre a promessa de violência. Tal “solução”, personificada na personagem feminina e na função da “Cultura” (letramento e literatura), conduzem à dissolução da tensão e serve como exemplo de um lugar comum na produção audiovisual brasileira que viemos citando até aqui. Tal como no desfecho do filme *Cidade de Deus*, por exemplo, a “conciliação” representada na realidade social - sem perspectiva de resolução verossímil em relação aos conflitos violentos - só pode existir em um plano idealizado, imaginário ou restritamente fantasiado a partir de um caso individual.

A imagem da “menina-positiva” e idealizada, que se contrapõe a um universo social cruel e que é tão comum nos enredos de cordéis populares, continua sendo trazida por Carvalho em seus especiais seguintes, seja no registro trágico seja no cômico. Na adaptação seguinte, da peça de Adriano Suassuna, *Uma mulher vestida de Sol* (1994), a protagonista Rosa (Tereza Seiblitz) surge como contraposição ao reiterado cenário de disputa por terras entre famílias rivais em uma realidade rural de escassez de recursos e ausência de justiça formal. O imaginário em torno de “Rosa” é reforçado visualmente desde a presença das roseiras como objetos cênicos, da grande rosa estilizada que ilumina o cenário ao fundo, até a vinheta de abertura montada com a imagem de uma rosa “sangrando” e anunciando a tragédia. Tais recursos conduzem para a construção do polo positivo-religioso, o único que restará após a morte de todos personagens principais, inclusive de Rosa. Sua figura, por sua vez, em sua aura santificada, se elevará como imagem que paira sobre a tragédia dos homens...

Todo filmado dentro de um cenário estilizado e com recursos de linguagem comuns ao palco teatral, *Uma mulher vestida de Sol* possibilita a ampliação do uso variado de luzes e das sombras contrastantes entre os recursos da iluminação. Além disso, assumindo-se completamente distante do estilo naturalista, os recursos teatrais também se estendem à criação de objetos cênicos, como os móveis de brinquedo manipulados por Joaquim Maranhão (Raul Cortez) e que representam a partida da filha, ou o feixe de luz sob o chão escuro, dando o contorno do quarto onde Rosa é aprisionada pelo pai. O peso dado ao modo como a trilha sonora é utilizada também se revela

marcante, entre outras razões, por antecipar mais essa característica do estilo narrativo adotado por Carvalho em sua obra. O ponto de partida da linguagem teatral, transposta para o audiovisual, aparece desde a música tocada “em cena” até o uso da trilha sonora de Antônio Madureira, artista ligado ao Movimento Armorial, idealizado pelo próprio Suassuna.

Embora o sertão sirva como cenário e paisagem que organiza a narrativa do especial, sua representação pouco contribui para criar uma representação do lugar real. Não é, por exemplo, o naturalismo de Euclides da Cunha, a inspiração neorrealista de Nelson Pereira dos Santos, ou o retrato romântico-realista de Walter Salles. Em vez disso, o espectador é apresentado a uma versão desconstruída do sertão, poético e expressivo. Como as representações tradicionais, como as citadas acima, estão fortemente enraizadas no imaginário brasileiro, a própria ideia de sertão perde parcialmente sua capacidade de comunicar para além de suas representações literárias e audiovisuais amplamente divulgadas. Por isso que o cenário de *Uma Mulher Vestida de Sol* tem menos a ver com o sertão como um lugar físico real, e mais a ver com a experiência sensorial e respostas psicoemocionais que o sertão como universo imaginado pode evocar. Assim, a visão de Carvalho permanece mais próxima da representação mítica de João Guimarães Rosa. (CARTER, 2018, p. 93 et seq.)

Assim, a “inovação” narrativa de *Uma mulher vestida de Sol* se fundamenta no uso relativamente renovado da tradição literária teatral e neorregionalista (a qual se liga a “Tragédia” de Suassuna). Essa encenação em tom *kitsch* popularesco se repete também na comédia *A Farsa da boa preguiça* (1995), igualmente baseada em Suassuna. Os elementos que remetem a “origem teatral” nesta outra produção estão em toda a parte: desde a voz do próprio escritor, que “narra” as cartelas do prólogo e dos capítulos, e dos narradores-personagens, que apresentam os demais e o enredo, até a *mise-en-scène* que remete ao palco de teatro, tal como os cenários, forçosamente estilizados para manter um aspecto “artesanal” do universos representado. Igualmente, outros recursos audiovisuais, como a trilha sonora e a iluminação se modificam conforme se alteram os estados de humor do personagem destacados pela narrativa.

No enredo de *A Farsa da boa preguiça*, o rico Aderaldo e sua esposa Clara Bela se aproximam, cada qual, do casal pobre, Nevinha (a “menina-positiva” da vez) e Simão, artista e poeta que não quer saber de trabalho. O tom satírico como as investidas “amorosas” do casal abastado sobre o casal humilde são retratadas na peça evidenciam o fosso social intransponível. No ato final do enredo, surge um julgamento celestial moralizante que condena os atos dos “ricos”, que só acabam salvos por causa da “bondade” de Nevinha e Simão.

Tal como a “sedução letrada” de Rita, em *Os homens querem paz*; ou a transformação simbólico-religiosa de Rosa, em *Uma mulher vestida de Sol*; a “solução mágica” da trama de *A*

Farsa da boa preguiça também é marcada pelo tom popular-místico. Na linguagem “mambembe” da trama de Carvalho, porém, uma reflexão mais rigorosa sobre o conteúdo social representado não vai muito longe. No fim do especial, há uma “ode” ao universo sertanejo e à “carnavalização” (ricos, pobres, anjos e demônios, todos pulam carnaval), ambos, tão adequados aos programas televisivos da época.²⁴ Em segundo lugar, tais desfechos festivos se aproximam de uma linha “tropicalista” de soluções narrativas comuns na cinematografia brasileira, cujas tramas tendem à celebração de aspectos carnalizantes, desde *Macunaíma*, de Joaquim Pedro; *Amor, Carnaval e Sonhos*; *Anchieta*; e *Natal da Portela*, de Saraceni, para ficarmos apenas em alguns exemplos já citados acima...

No conjunto desses primeiros especiais dirigidos por Carvalho, sobretudo *Uma Mulher Vestida de Sol* e *A Farsa da Boa Preguiça*, já se pode evidenciar uma “trajetória artística contínua”, tanto em termos estéticos quanto de formato narrativo. De acordo com Eli Lee Carter, ambas as produções devem ser entendidas como os primeiros exemplos do interesse de Carvalho por um formato narrativo diverso, esteticamente híbrido e teatral, sugerindo alternativas de Carvalho aos formatos das novelas onipresentes e comercialmente dominantes. (CARTER, 2018, p. 70-72) Entretanto, vale lembrar que tais especiais e minisséries se enquadravam no último horário teledramatúrgico da grade de programação da emissora: espaço mais “sofisticado” para produções “menores”, mais curtas ou experimentais, e que pudesse agradar um público diferenciado, elevar a imagem da programação como um todo, dialogar com a tradição cultural estimada e/ou servir como campo de experimentação para produções futuras comercialmente mais seguras, e cujos processos de produção pudessem ser reproduzidos em outros produtos. Desse modo, desdobrando a descrição feita pelo pesquisador Eli Lee Carter pelo ponto de vista, suposto, dos diretores da emissora, dentro da engrenagem televisiva, a emissora se valeu da direção de Luiz Fernando Carvalho como uma espécie de “convencionalizador” de novas técnicas de linguagem audiovisual.

Por outro lado, o horizonte de oportunidade de trabalho também havia se aberto no fim do século. Não por acaso, ainda no contexto da Retomada, Luiz Fernando Carvalho dirigiu seu primeiro longa-metragem para o cinema e criou uma obra diferente de tudo o que havia, tanto no cinema quanto na televisão brasileira. Baseado no romance de Raduan Nassar, *Lavoura Arcaica* (2001) concretiza em imagens, filmadas no interior de Minas Gerais, o fluxo subjetivo tão marcante da narrativa literária original. Assim como o enredo do romance vai surgindo aos poucos na trama

24 Menos importante, mas também não pode deixar de ser mencionado. Algum tempo depois, uma das principais produções televisivas da época, *Auto da Compadecida* (1999), também inspirado na obra de Suassuna, recriou e aprofundou uma série de soluções de linguagem aplicadas especialmente em *A Farsa da boa preguiça*. Ambas as produções tiveram participação do diretor Guel Arraes, entre seus principais responsáveis. A comparação entre as duas poderia ser feita para se analisar como a linguagem audiovisual é criada coletivamente, pela experiência prática em projetos cada vez mais ambiciosos (e comercialmente seguros).

do livro, Carvalho concilia múltiplos sentidos potenciais para os eventos mostrados através da conversa entre os irmãos André (Selton Mello) e Pedro (Leonardo Medeiros), que rememoram e revelam aos poucos os fatos que ensejam a saída de casa do protagonista. Esse diálogo entre os personagens é apenas um dos fios narrativos, pois também há concorrência de outra *voz over*, a do diretor Luiz Fernando Carvalho, que narra em tom “épico” as palavras do narrador André, mas sem se confundir com o ator Selton Mello, que está em cena, em tom “dramático”. (XAVIER, 2008) Muitos takes parecem planejados para reproduzir, pelo movimento de câmera, por exemplo, as exatas palavras lidas por Carvalho, a partir da prosa do romance original. Esses contrastes e complementaridades entre os fios narrativos e representações do protagonista são apenas dois exemplos das muitas tensões do filme.

A própria trama apresenta personagens que transbordam em sentimentos mais diversos, mas no limite da ambiguidade ou da indefinição. Por exemplo: a escrita no vidro das letras “A” e “N”, que remeteriam ao nome de “André” só adquire significado mais claro, posteriormente, ao ser associadas ao nome da irmã, “Ana” (Simone Spoladore); ou então, a primeira aparição de André na tela, que poderia remeter a uma cena de masturbação, só depois é revelada como um ataque epilético. Assim, apenas acompanhando de perto o drama do protagonista que os dramas silenciosos dos demais personagens, como o irmão Lula ou a própria Ana, explodem em novos significados.

Para representar essa “intimidade” subjetiva, Carvalho amplia alguns de seus recursos usuais de linguagem para uma representação “dérmica” dos atores, em que as sensações táteis evocadas pelo narrador aparecem visualmente nos poros da pele, na respiração exaltada, fios de cabelo, saliva e nas íris dos olhos. A sensação de intimidade proporcionada por esses recursos, complementadas por lentes grande angulares, ou pela luz que redimensiona os detalhes mínimos da interpretação, se tornam as sensações táteis “captadas” pelo diretor. Assim como a câmera busca detalhes, como as mãos se tocando sob o lençol, acarinhando o tecido das roupas ou as folhas secas no chão, as nuances das vozes dos atores e do narrador também são captadas nos pormenores técnicos, criando um efeito de “intimidade” igualmente raro, mesmo no cinema.

Aos poucos, as alegorias subjacentes da trama se multiplicam através do enredo, sobrepondo as chaves de leitura. As primeiras são dadas pelo próprio narrador, descrevendo os “galhos” que partem da figura paterna: o da direita (os filhos resilientes) e os da esquerda (os filhos “tortos”, das “paixões” e “desequilíbrios”). A alegoria arbórea está fundamentada no cenário da fazenda no interior, na conservação das raízes familiares e no trabalho de cultivo na terra. Mas a intimidade tátil e sensorial como o mundo de André é representado também se expande para ganhar significados nas imagens dos tecidos e panos, por meio dos quais André diz quebrar o silêncio para “sentir as manchas da solidão” de cada membro da família.

Há ainda a confusão de “tempos narrativos”, nos quais os movimentos dos atores que representam André-criança e André-jovem se ligam por meio da montagem, jogando para o plano da subjetividade a interpretação sobre cronologia de alguns eventos narrados.

Entretanto, a despeito das diferenças entre todas as alegorias, é na figura do Pai (Raul Cortez) que se concentra a origem de todas essas imagens. Na autoridade patriarcal está o elogio ao “trabalho”, ao “zelo exigido” e a aversão ao “desperdício proibido”. Mandamentos tão bem sintetizados na fábula alegórica que ele mesmo contava aos filhos, sobre o homem faminto cuja paciência é colocada à prova. Não por acaso é justamente esse o relato que desencadeia e antecede a reivindicação de André pelos “direitos da impaciência”, o encontro sexual com a irmã e, finalmente, a fuga de casa... É a partir da imagem do Pai, igualmente, que o caráter dos demais personagens da família também é moldado. Pedro, o primogênito, age para se conciliar com as funções patriarcais. O silêncio, os carinhos e os acolhimentos feitos pela Mãe contrastam em tudo com a severidade do Pai. O caçula, Lula, decide reproduzir a mesma idealização de “revolta” que André estabeleceu com a autoridade paterna (“não vou falhar como você”). Entretanto, é Ana, uma versão mais trágica e complexa da “menina-positiva” quem melhor personifica o silêncio do verbo (Spoladore não tem falas no filme inteiro), e carrega consigo o peso da tragédia que destrói aquele universo familiar.

Em termos imagéticos e metafóricos, em um filme tão escuro e repletos de sombras, Ana é literalmente a claridade que confirma as analogias citadas acima, além de outras que marcam a trama. Basta pensar na montagem paralela dos Andrés, criança/adulto, espreitando a pomba/Ana pela fresta antes de “capturá-la”: a armadilha cai sobre a ave, no exato momento em que a porta se fecha e Ana entra na casa abandonada. Toda tensão, que remete às sensações infantis, é reforçada pela oscilação entre clímax/anticlímax que se sucede antes do encontro incestuoso: Ana aparece e desaparece, levando ao limite os anseios da “impaciência” passional de André. Na montagem que simboliza o encontro amoroso proibido, há uma fusão de falas do narrador em desafio ao Pai, de um irmão acolhendo o outro, da criança correndo e da terra sendo revolvida pelo arado. Todas imagens anteriores se justapõem harmoniosamente na representação do momento da quebra do tabu.

Autoridade patriarcal da razão e sentimentalismo “místico” das paixões: esses dois elementos tão opostos entre si e, por isso mesmo, tão representativos da dinâmica estabelecida entre o Pai e André. Ambas as características da trama são também características da religiosidade onipresente, no caso, da cultura dos imigrantes libaneses. Tal atmosfera e contexto religioso confirmam que a “parábola do filho pródigo”, ligada a André, não é a única analogia bíblica da narrativa, onde a trajetória de cada um dos personagens principais também poderia encontrar paralelos com o texto sagrado. Não por acaso, André funda “sua própria igreja” como símbolo íntimo de revolta em relação ao Pai. É justamente daí que um André verborrágico vai até a capela

para reencontrar, pedir pelo amor de Ana. Porém, o ápice do discurso que gera o rompimento, não por acaso, são as blasfêmias proferidas contra Cristo: o limite para que Ana se afaste do irmão.

Ao fim do filme, após o ataque violento do Pai contra a filha pecadora, não há mais o antigo fio narrativo, mas tão somente o uso, pela primeira vez, da voz do Pai, que toma o lugar da principal instância narrativa. A desafiada autoridade patriarcal (paterna e divina) é reafirmada por um ato extremo de força sacrificial, tal como nas alegorias do Antigo Testamento. Condizente a esse movimento, a voz do Pai traz os “ensinamentos” sobre o Tempo, sobre como o Tempo é valoroso e é um bem que se impõe para todos, restando, assim, a experiência da obediência resiliente.

Desse modo, toda a expressão de “poesia” e “revolta” que anima a primeira experiência propriamente cinematográfica de Luiz Fernando Carvalho acaba sendo também resultado da expressão do ressentimento insuperável de seu protagonista, incapaz de sustentar a transgressão fora da autarquia familiar. (XAVIER, 2005; 2008)

De acordo com o pesquisador Eli Lee Carter, o reconhecimento unânime por parte da crítica cinematográfica alcançado por *Lavoura Arcaica* é um dos marcos que dividiu o trabalho de Luiz Fernando Carvalho. Se até o fim dos anos 1990, o diretor esteve associado a inovações televisivas e sucessos comerciais de telenovelas, na década seguinte, seus trabalhos se concentraram, sobretudo, na produção de minisséries e especiais. Em comum, entre os dois períodos, mais da metade das produções dirigidas por Carvalho continuaram sendo adaptações literárias. (CARTER, 2018, p. 19)

Em termos de controle “autoral” sobre as produções, Luiz Fernando também passou a ter, em geral, uma participação mais ativa nos processos de escrita dos especiais e minissérie que dirigiu desde então. A principal exceção ainda foi a adaptação da obra do escritor Eça de Queirós, *Os Maias* (2001), cuja direção-geral coube a Carvalho, mas cujas filmagens dos mais de 40 episódios foram distribuídas pelo seu núcleo a outros profissionais. Com parte da mesma equipe de Figurino e Arte que participou de *Lavoura Arcaica*, a sequência de introdução da minissérie é um bom exemplo da apurada acuidade cinematográfica transposta para as limitações televisivas. Takes longos e lento movimento da câmera estendem o olhar do espectador sobre a entrada de Carlos da Maia no antigo casarão familiar, repleto de poeira e sombras. Tal como em *Lavoura*, os contrastes entre luzes, olhares, colo arquejante, são alguns dos elementos que ajudam a compor a narrativa da minissérie mais do que as palavras dos personagens ou do narrador (novamente, Raul Cortez).

Na maior parte da minissérie, porém, as condições televisivas se impõe e, já na segunda metade do primeiro episódio, por exemplo, a acuracidade da introdução é substituída por um estilo mais convencional, temperado com alguns momentos mais inspirados apenas. Ainda assim, a narrativa de *Os Maias* alcança um nível de qualidade teledramatúrgica rara para seu tempo. De acordo com o pesquisador Hélio de Seixas Guimarães, a trama se valeu da trilha sonora como

elemento para manter o tom sentimental, a atmosfera de lirismo e apuro descritivo. Da mesma forma, a direção de arte usa grafismos que remetem a diversos símbolos do passado e, por consequência, recriam a alegoria nacional, na qual o drama familiar doméstico assume equivalências diretas em relação ao drama histórico da extinção de uma linhagem familiar. (GUIMARÃES, 2003, p. 100-103)

De “volta” à televisão em produções mais curtas, Carvalho aprofundou características de seu estilo já presentes nos especiais citados acima. Ao longo dos anos posteriores, o diretor revisitou seus lugares-comuns no uso de recursos de linguagem: as múltiplas significações atribuídas aos símbolos da “rosa” e das “sombras”; o ponto de vista infantil contraposto ao de uma maturidade severa; a narração feita por um ator fisicamente localizado em um simulacro de “palco” cênico; a presença da personagem menina-positiva, que Eli Lee Carter associa ao quadro *Menina com Tranças e Laços* (1955), de Cândido Portinari; as figuras clownescas; as danças circulares e as coreografias, marcadas pelo mover de saias; muito videografismo e bricolagem; objetos cênicos exageradamente falsos; uso de lentes e filtros de distorção, para refletir estados subjetivos; reinvenção dos recursos teatrais; e a sempre retomada da representação de um mundo patriarcal... Na visão de Eli Lee Carter, quase todos esses usos levam a uma característica comum que é um “voltar-se para o passado na tentativa de redescobrir e apropriar-se de uma herança cultural que é tanto brasileira quanto universal - o que o diretor se refere como ancestralidade”.²⁵

A ancestralidade é a fonte criativa de onde o diretor afirma que sua estética emerge. Nas suas palavras, “representa o que há de mais moderno e, ao mesmo tempo, o que há de mais arcaico”. [...] Ancestralidade é algo que nos permite criar, ao invés de copiar; sentir, ao invés de descrever ou explicar. É uma metáfora disponível para todos nós e deve ser utilizada... É um conjunto de ferramentas sensoriais, uma imaginação lúdica que nos habita porque vive desde as nossas memórias mais remotas. (apud CARTER, 2018, p. 135)

Em termos de forma audiovisual, a ancestralidade corresponderia aos simulacros de temas e de uma linguagem “ancestral” (por exemplo, *sertão* e *teatro*) que se reinventam dentro de uma nova linguagem mais “moderna” (televisão). Assim, as fontes literárias usadas pela maior parte da obra de Carvalho não servem apenas como repertório, mas são também ressignificadas como uma espécie de “ascendência” de formas artísticas e narrativas sobre as audiovisuais. Na prática, a busca pela “ancestralidade” resume o direcionamento “autoral” do trabalho de Carvalho, que toma para si a tarefa de “iluminação” das referências culturais usadas, levando adiante os símbolos da cultura

25 “Pode-se pensar a ancestralidade no que se refere ao trabalho de Carvalho na televisão como um retorno a um passado distante em busca de mitos e memórias “autênticas” que encapsulam as “origens” e a “essência” da identidade nacional, no entanto, a ancestralidade não se localiza apenas na antiguidade, mas “se revela como um amálgama do moderno, isto é, do recente e do novo - e do antigo - isto é, do enraizado, original e persistente nos elementos”.” (SMITH, Anthony. *The Antiquity of Nations*. Cambridge : Polity, 2004 apud CARTER, 2018, p. 135-136)

comum. Com essa postura, o diretor desenvolvia sua “autoria” dentro dos parâmetros do circuito televisivo. Antes do diretor deixar a TV Globo, o pesquisador Eli Lee Carter já havia resumido sua relação ambígua, contraditória, mas pragmática, entre profissional e a emissora.

Ao longo dos anos, [...] a TV Globo entendeu que Carvalho lhe oferece algo além do capital econômico. Ou seja, ele oferece à rede prestígio e aclamação da crítica para um de seus produtos entre uma série de outros espetáculos mais convencionais e de menor risco. No entanto, seria enganoso insinuar que a TV Globo só está interessada em Carvalho pelo capital simbólico que ele traz para a emissora. O fato é que a emissora utiliza o trabalho experimental de Carvalho, tanto em sua produção quanto em sua forma, para testar novidades que potencialmente pode implementar em sua programação. (CARTER, 2018, p. 246-247)

Em mais de uma ocasião, o próprio Luiz Fernando Carvalho fez “referência à própria responsabilidade social diante das enormes audiências”. Segundo o próprio diretor, a sua “estética” leva em conta o alcance da televisão no Brasil, o que faz com que sua busca pela ancestralidade não possa ser considerado apenas “entretenimento”, mas também “conhecimento”

“Minha estética é apenas uma pequena consequência disso. Procuo um diálogo entre os que sabem e os que não sabem, um diálogo simples, sóbrio e fraterno.” [...] Claramente, a linguagem e a lógica que Carvalho emprega na declaração acima é surpreendentemente semelhante à definição da TV Globo de sua missão social autodeterminada. [...] Ambos são paternalistas em seu reconhecimento implícito da desconexão socioeconômica e de classe entre a grande população empobrecida e sem escolaridade do país, uma parcela significativa do público que assiste televisão, e a população significativamente menor, mais rica e mais educada que cria conteúdo. (apud CARTER, 2018, p. 134)

De acordo com Carter, Luiz Fernando assume uma postura do artista que toma para si a missão de “estabelecer uma cultura nacional para seu país”, tal como feito por uma elite intelectual brasileira desde o romantismo literário. O projeto da minissérie em duas partes *Hoje é Dia de Maria* (2005) é um bom exemplo disso. O enredo da produção é inteiramente inspirado em uma série de contos da tradição oral popular brasileira e servem de “semente” de narrativas literárias que renascem dentro de uma nova realidade histórica midiaticizada e globalizada.

Enquanto a Primeira Jornada (a primeira parte da microssérie) se baseia principalmente na cultura popular brasileira e, portanto, em uma ancestralidade mais explicitamente brasileira, elementos de fábulas e contos de fadas universais também influenciam o trabalho. A Segunda Jornada (segunda parte da microssérie), no entanto, assume as referências a uma ancestralidade global de forma mais direta, por meio da incorporação de um cenário urbano, música popular e erudita não brasileira e a figura quixotesca de Dom Chico Chicote. De um modo geral, ambas as jornadas tentam localizar e explorar alguns dos antiquados e diversos símbolos culturais que, juntos, compõem uma ideia abrangente do que significa ser brasileiro - ou seja, como conceituado através da dicotomia campo/cidade. (CARTER, 2018, p. 139)

Para nos atermos apenas às produções aqui citadas, vale lembrar que as “menina-positivas” (Rita, de *Os homens querem paz*; Rosa, de *Uma mulher vestida de Sol*; Nevinha, de *A Farsa da Boa Preguiça*; Ana, de *Lavoura Arcaica*; e principalmente a protagonista de *Hoje é Dia de Maria*), todas elas também trazem consigo, de forma mais heroica, cômica, singela ou trágica, uma força que se contrapõe a um polo de uma maturidade severa e opressiva. Como destacado por Carter, Carvalho retoma esses lugares comuns e os concentra na protagonista Maria, que personifica, assim, a figura com conotações nacionais de maternidade, santidade e terra.

Na linha de um *Macunaíma*, o elemento fantástico toma conta da narrativa, não apenas em termos de acontecimentos mágicos, mas até em termos de coerência do enredo. Um dos sinais mais fortes dessa abertura para aparente “incoerência” é a protagonista morrer e ressuscitar logo no início da história e, mais do que isso, é essa “habilidade” ser lembrada ou esquecida na trama, conforme as necessidades de desenvolvimento narrativo. Igualmente, a *metamorfose* do elenco (os demais atores interpretam vários personagens) também é constante. Em termos de forma audiovisual, o uso da cúpula de quase trinta metros de altura e que havia sido usada como estrutura para apresentação do *Rock in Rio*, deu à equipe de Carvalho um “estúdio” gigantesco, que permitiu radicalizar em grandes proporções a proposta cênica já demonstrada em *Uma Mulher Vestida de Sol* e *A Farsa da Boa Preguiça*. Essa “radicalização”, porém, não ficou restrita às dimensões do cenário, mas também se desenvolveu na utilização de outras linguagens, como a manipulação de dezenas de fantoches e técnicas de *stop-motion*, por exemplo. Todos esses elementos esparsos convergem em uma unidade narrativa dada pelo final da primeira jornada de Maria. Trazida de volta à forma infantil, ela reconstitui sua própria história, revendo os inúmeros personagens que cruzaram seu caminho, assim como a família perdida, cuja ausência foi uma das condições para o início da (primeira) “jornada”.

Já a Segunda Jornada confirma a estrutura de justaposição de tramas, que têm continuidade entre si, mas também poderiam não ter, pois a coerência do enredo não é o mais relevante. Luiz Fernando Carvalho realiza um mergulho ainda maior na exposição da metalinguagem da produção, exibindo e incorporando materiais técnicos (câmeras, cenários e iluminação) como objetos “dentro de cena”. O elenco de atores se transforma em um coro de vozes, e vemos os “bastidores” dos cenários, com músicos e mecanismos criados pela cenografia para simular as ondas do mar e diversos outros recursos. Além disso, a própria técnica cinematográfica também é “citada” como símbolo criador, ao servir como o instrumento que “traz de volta à vida” a personagem-fantoches Dona Boneca. Em termos de enredo, a novidade da Segunda Jornada é o novo cenário “urbano” que Maria deve enfrentar, com seus shows de cabaré, símbolos de consumismo, aparências, guerras e abandono. No horizonte da segunda parte da história, se encontra o ameaçador e tentador “mar do

esquecimento”: espécie de grande mistério que atemoriza a jornada da protagonista e simboliza a sua busca por identidade.

Assim, além da mescla e oscilação entre referências da cultura popular de um repertório para além do folclore nacional, as duas partes de *Hoje é Dia de Maria* se mostram um reiteração de produções passadas de Carvalho, que projeta no resgate de elementos que considera “ancestrais” uma forma de ressignificar essas “raízes” no meio popular midiático contemporâneo.

Para citar brevemente mais duas produções seguintes, o diretor voltou a um enredo baseado na obra de Ariano Suassuna, na minissérie *A Pedra do Reino* (2007), contando com a colaboração do próprio escritor na preparação da equipe. Nos cinco episódios, Carvalho expandiu a exploração da linguagem audiovisual de forma que ela chegou a ser considerada a menos “televisiva” de sua carreira, devido ao tom onírico da montagem “radical”.

Além disso, o método de trabalho do diretor, introduzindo a equipe e elenco em workshops, seminários e laboratórios de interpretação, de fala e máscaras, por exemplo, passou a fazer parte do cotidiano de suas pré-produções. *A Pedra do Reino* foi a primeira de quatro produções anunciadas do *Projeto Quadrante*, que adaptaria obras literárias em capitais de diferentes regiões do país, a partir do trabalho com equipes de profissionais locais. O produto resultante desses vários processos coletivos (por exemplo, envolvendo exercícios teatrais, de música e dança) seria de onde Carvalho selecionaria o material criativo com o qual montaria suas produções. Por se colocar como uma contraposição ao modelo de separação de tarefas da indústria televisiva, ou seja, por concentrar em si as decisões finais da produção, podemos ter uma dimensão melhor de como o estilo “autoral” do diretor organizaria as narrativas audiovisuais de seus trabalhos. (MOURA, 2015; CARTER, 2018)

Após a conclusão da minissérie *Capitu* (2008), Luiz Fernando Carvalho faz outro mergulho, agora em outro aspecto característico da sua obra: a metalinguagem, radicalizada dentro da própria trama da minissérie *Afinal, o que querem as mulheres?* (2010). Além do enredo e seu aparente diálogo com questões relacionadas à psicanálise, Eli Lee Carter demonstra como a minissérie se constitui como uma resposta metaficcional “à televisão padronizada brasileira e seus diversos agentes criativos, tanto em sua forma quanto em seu conteúdo”. (CARTER, 2018, p. 35)

Depois, Carvalho realizou outros especiais, minisséries e até voltou para novelas, nas quais a sua participação “autoral” acabou diluída, devido ao tamanho dos projetos que exigiam a participação de outros diretores. Em geral, foram enredos diversos, pautados desde o contexto do funk carioca e do discurso evangélico na minissérie *Suburbia* (2012) até a volta ao universo supostamente infantil, como o da telenovela *Meu Pedacinho de Chão* (2014).

Seu último trabalho para a TV Globo foi a minissérie *Dois Irmãos* (2017), cuja produção chegou a ser interrompida para os trabalhos na novela, novamente regionalista, *Velho Chico* (2016).

Se vista em retrospecto, a obra de Luiz Fernando Carvalho é marcada pela busca dos elementos ancestrais da identidade, por meio da cultura e da história coletiva. Nesses aspectos, o livro de Milton Hatoum talvez tenha fornecido o enredo mais bem acabado para esse projeto. *Dois Irmãos* é um relato que remete desde os mitos bíblicos sobre a rivalidade fraterna até a história recente da cidade de Manaus e do Brasil. A rivalidade entre os gêmeos Yaqub e Omar, opostos em quase tudo, serve como porta de entrada que entrelaça a trajetória de uma família de descendentes de imigrantes libaneses que chegaram ao Amazonas no início do século XX. A trama criada por Hatoum é carregada de convenientes “pontos cegos”, tanto para o leitor quanto para os personagens, que aumentam a tensão e vão sendo desatados aos poucos, tais como o mistério dos cinco anos em que um dos gêmeos esteve no Líbano ou a verdadeira paternidade do filho da indígena Domingas. O fato é que a rivalidade entre os irmãos apenas aumenta, em grande parte, como consequência da disputa pelo amor de algumas mulheres, principalmente, da mãe.

A história de Manaus e os cenários urbanos se destacam, tanto no enredo quanto em cena, de forma rara para os padrões televisivos nacionais. Como elemento cenográfico, por exemplo, as chuvas características da paisagem manauara têm papel ativo no enredo e na atmosfera. Enquanto a vida na cidade se desenvolve no contexto do segundo ciclo da borracha, o contraste com os eventos nacionais também evidenciam a relação difícil que a metrópole do norte estabelece com o restante do país.

No que tange especificamente à adaptação, *Dois Irmãos* talvez tenha sido a minissérie recente em que Luiz Fernando Carvalho mais tenha cumprido as condições colocadas pela emissora: tais como a escalação de um elenco questionável etc. A minissérie também parece ser a mais carregada de referências à própria obra anterior do diretor. Não se trata apenas de soluções de linguagem audiovisual similares (por exemplo, as cenas em que os personagens diante da morte rememoram e evocam personagens do passado, contracenando com eles em registro onírico, tal como em *Uma Mulher Vestida de Sol*, *Hoje é Dia de Maria* ou *Capitu*). Trata-se de referências também enquanto verdadeiras “citações” ou reutilização de elementos já usados em trabalhos anteriores. Em relação a *Lavoura Arcaica*, por exemplo: desde o contexto de imigração libanesa, original já nos livros de Hatoum e Nassar, até o uso sintetizador de significados da expressão “maktub”²⁶, passando pelo uso da trilha sonora comum, do casarão em ruínas etc., são diversos os possíveis pontos formais de conexão entre *Dois Irmãos* e o filme lançado uma década e meia antes. De forma semelhante, a trilha sonora de minisséries como *Capitu* também se repete em vários trechos, em especial, a música “Carinhoso”, composta por Pixinguinha, e já usada por Carvalho em outras produções.

26 Maktub é uma palavra em árabe que significa “já estava escrito” ou “tinha que acontecer”.

Mas as citações não se resumem à própria obra do diretor, pelo contrário. Todo o arco narrativo da minissérie é enquadrado, no primeiro e último capítulo, entre os versos que citam a epígrafe do romance, sobre a “casa” que “foi vendida com todas as lembranças”, extraída do poema *Liquidação*, de Carlos Drummond de Andrade. Da mesma forma, os cartazes dos filmes de Glauber Rocha também ganham o devido destaque, no fundo das cenas, remetendo ao contexto político da época em que se passam determinadas cenas.

Desse modo, trazendo à tona o próprio trabalho passado, Luiz Fernando Carvalho não só complementa, mas também reafirma os elementos fortes do enredo original de Hatoum. A minissérie *Dois Irmãos* se constitui como uma reafirmação: do estilo narrativo do diretor; uma adaptação que remonta linhas de representação da sociedade brasileira e que foram preteridas pela cultura de massa do sudeste hegemônico; uma história de uma cidade; de uma família e de um cultura que se reterritorializam em uma terra estrangeira; mas, sobretudo, do narrador, Nael (Irândhir Santos), que busca compreender um passado alheio e uma figura paterna incógnita cuja verdadeira identidade ele jamais conhecerá.

Diferente do romance original, porém, as alegorias em torno da destruição progressiva da casa conduzem o narrador da minissérie a um tom de “libertação” da família e do passado desfeito. No fim, se completa a destruição da única “família” que Nael havia conhecido e a qual ele pertenceria por direito, mas que, porém, foram os mesmos que nunca acolheram o filho bastardo. Como “herança”, resta a Nael o pedaço de terreno do quintal onde ele sempre havia vivido. Se o romance de Hatoum não parece condescendente em relação ao narrador, que testemunha a destruição de tudo que lhe foi negado, a minissérie de Luiz Fernando Carvalho preenche essa reflexão sobre a própria identidade registrada no texto verbal, mas com “belas” imagens da natureza, uma trilha sonora edificante e um tom de voz que conota mais do que uma resiliente aceitação em relação à experiência narrada, que remete a uma verdadeira redenção com o próprio destino... Em outras palavras, a busca pela ancestralidade por meio da literatura, na minissérie *Dois Irmãos*, parece remeter ainda ao velho pragmatismo delicadamente equilibrado entre liberdade autoral possível e “missão social autodeterminada”.

A descrição das *tramas de rememoração e busca de identidade* em *Dois Irmãos* está longe de ser inédita, seja na literatura, seja na televisão. Entretanto, a sua constância nos enredos das obras anteriores de Luiz Fernando Carvalho, desde *Lavoura Arcaica*, passando por *Os Maias*; *Hoje é Dia de Maria*; *A Pedra do Reino*; *Capitu*; até mesmo em *Afinal o que Querem as Mulheres?*; ou mais recentemente, no projeto televisivo *Independências*, mostram como ela se manifestou, diferentemente dos primeiros trabalhos na televisão, explorando as múltiplas “ancestralidades” e se tornando uma espécie de pedra de toque que unifica a diversificada obra do diretor.

5.2 Uma tradição de “perdas” e o sentimento que resta

As trajetórias profissionais de diretores como Paulo César Saraceni e Luiz Fernando Carvalho foram atravessadas, cada qual em seu contexto, pela tensão que caracteriza a história de outros personagens do audiovisual brasileiro: a “concorrência” entre iniciativas particulares, assimilação de referências internacionais e as condições variáveis de financiamento, dependência de apoios institucionais etc. Não se trata apenas da tentativa de se realizar um cinema mais “autoral”, mas das possibilidades de se expressar narrativas que resgatem algo reconhecido pelos seguintes termos: “nacionalidade”, “brasilidade”, “ancestralidade” etc. Contraditoriamente (e por isso mesmo significativo) a expressão dessa suposta “busca” foi representada por meio de *enredos marcados, justamente, pela “perda” desses mesmos elementos buscados...*

Desde sua origem, a cinematografia brasileira vem criando a representação de um imaginário sobre a experiência da perda e abandono de si, em diversas esferas da vida de seus personagens. Por exemplo, dentre os principais filmes brasileiros, mesmo os mais “positivos”, como *Rio 40 Graus*, conduzem a momentos de “celebração” coletiva, mas cujo sentido só se completa carregando nas sombras a memória daquilo que se perdeu. Outro exemplo é o retrato silencioso da mãe que perdeu o filho e que complementa o anticlímax festivo do último take do filme de Nelson Pereira dos Santos. Essa desolação materna serve para “lembrar” que, no avançar da imagem de um Rio de Janeiro moderno, alegre e sambista, sob as promessas progressistas dos anos 1950, muita coisa se perdeu para sempre. Da mesma forma, as histórias de Glauber Rocha tiveram uma dimensão de “perda” muito grande, restando ao espectador a experiência de assistir: a perda da pureza de Aruã, em *Barravento*; da força mítica de Antônio das Mortes; ou da utopia progressista do jornalista e poeta Paulo Martins.

Essa tradição de perdas pode não ser algo específico da cinematografia nacional, mas para nos mantermos nos exemplos citados neste texto, ela se mostra um dos pontos comuns compartilhados por produções brasileiras muito diferentes. Seja desde a sugestão da perda na esfera privada, como no curta *O Exemplo Regenerador*, de José Medina; ou a expectativa de perda da vida, em *Viagem ao Fim do Mundo*; ou a perda do cotidiano interiorano para elementos de uma urbanidade moderna, em tantas produções, desde Humberto Mauro até as telenovelas “neorregionalistas”; a perda dos elementos populares, sertanejos, religiosos, tanto na filmografia da Vera Cruz quanto no Cinema Novo; perda da própria individualidade no contexto urbano de *São Paulo S/A*; ou das perdas pressupostas que motivam o deslocamento dos protagonistas, desde *Limite* até os *roadmovies* contemporâneos; perda do que foi tomado do campo das liberdades civis e

do campo democrático, com os filmes e séries que refletiram sobre o fim da Ditadura Militar; no limite, perda completa de qualquer senso de integração social ou ideário desenvolvimentista, que colocam *Cronicamente Inviável* como um dos filmes nacionais mais representativos.

E se pensarmos especificamente nas adaptações literárias, *Macunaíma*, por exemplo, ou tantas *Iracemas*, de Alencar, e *Helenas*, de Machado, não seriam também o próprio campo literário que se perde ao ser adaptado para novas formas audiovisuais modernas e redutoras? Seja no cinema, seja na televisão: assistir aos símbolos literários do passado, ressignificados em novas narrativas, a maior parte delas padronizadas e empobrecidas, é também assisti-las se perdendo?

No caso dos dois diretores que são referência para este texto, essa tradição de perdas se revela, nos mesmos termos exemplificados acima, como um dos eixos possíveis que ligam suas obras. Desde *Arraial do Cabo*, *Porto das Caixas*, *Desafio*, *A Casa Assassinada*, *Amor*, *Carnaval*, *Sonhos*, *Laço de Fita*, *Anchieta*, *Natal da Portela* até *O Viajante* e *O Gerente*: perde-se a harmonia das pequenas vilas; das esperanças políticas; dos amores e manifestações folclóricas; dos heróis nacionais; e, principalmente, de uma realidade do passado que só pode voltar a ser representada, nos últimos filmes de Saraceni, enquanto pura nostalgia.

Da mesma forma, em relação ao Luiz Fernando Carvalho, o diretor televisivo, ao embelezar grandes paisagens naturais em suas novelas e especiais, refaz os mesmo caminhos da vida rural que foi deixada para trás pela realidade urbana; também perde-se a idealizada infância de diversas formas; ou, ao ressaltar a “ancestralidade” encontrada na cultura popular e na literatura, o diretor não está fazendo outra coisa senão colar essas mesmas imagens transformadas como artefatos dentro de uma moldura estética contemporânea.

De forma geral, todo esse conjunto de enredos traduz também o próprio desenvolvimento histórico do campo cinematográfico brasileiro. Como os imperativos da integração possível do circuito audiovisual sempre foram mais econômicos (decisões administrativas, financiamento, distribuição, disponibilidade de recursos e mão-de-obra) do que culturais (temas e linguagem cinematográfica), a “descontinuidade” entre diferentes ciclos (regionais, industriais, autorais) foi, paradoxalmente, a única continuidade possível. Em outras palavras, foi sempre sobre a desarticulação de alguma dinâmica de produção cinematográfica local, que a dinâmica seguinte se estabeleceu.

Neste século, as plataformas de comunicação digital relegaram ao passado a antiga dinâmica do circuito audiovisual brasileiro, no qual houve a preponderância nacional, quase exclusiva, de uma mesma empresa de televisão capaz de influenciar os rumos do audiovisual no país. A contínua introdução da televisão à cabo, associada à chegada de serviços de streaming, redes sociais e plataformas digitais abriram brechas no circuito audiovisual a serem ocupadas por diferentes tipos

de realizadores. Bem ou mal, a única produção com relativa continuidade do setor audiovisual esteve ligada à Rede Globo de televisão. Atualmente, resta saber por quanto tempo mais essa dinâmica resistirá, isto é, se seu “ciclo” já não tiver passado (à espera dos historiadores da comunicação batizarem a dinâmica mais contemporânea...)

Entretanto, ainda são representativos os exemplos na filmografia brasileira de representações do campo cultural, que se mostram verdadeiros “repositórios de forças em desagregação”. Não por acaso, muitos deles feitos a partir de aproximações com campo literário nacional. Filmes marcados pela “nostalgia”, como os de Saraceni, ou pela busca de “ancestralidade”, de Carvalho, são evidências claras “onde podemos sentir o que está se decompondo”. Trazendo o argumento do crítico Roberto Schwarz para o campo estritamente audiovisual, mas não só brasileiro, as narrativas citadas acima registraram, em parte, o “naufrágio da hipótese superadora”, que aparece como o “destino da maior parte da humanidade contemporânea, não sendo, nesse sentido, uma experiência secundária”. (SCHWARZ, 1999, p. 58)

Se as referências culturais serviram para imaginar coletivamente identidades ao longo da história moderna, por meio de circuitos de representações narrativas que se sucederam, a contínua recriação dessas mesmas referências contribui para o contínuo apagamento das identidades passadas. Mais do que formar uma comunidade imaginada, a filmografia brasileira é exemplo de que o cinema e a televisão por aqui, por mais “nostálgicas” e “ancestralizantes” que sejam suas intenções, contribuíram com a criação de um imaginário de “esquecimentos”.

Na história do audiovisual brasileiro, esse processo foi instrumentalizado pela dinâmica precária do mercado nacional existente, restrito à parte que lhe cabia dentro de um sistema que já nasceu mundial. A existência do cinema brasileiro em “ciclos” foi a principal materialização dessa dinâmica, majoritariamente, não-cumulativa de representações. Por outro lado, a concretização desse funcionamento teve efeitos práticos bastante “eficientes” para dinâmica local das produções. Em primeiro lugar, a onipresença dos filmes ficcionais estrangeiros nas telas do mercado brasileiro garantiu um relativo monopólio local de outros gêneros, muitos deles documentais e que atenderam às demandas de propaganda política e educacional, ou seja, não relacionadas às plateias de “cinema”. Na prática, a principal contribuição das tentativas de industrialização do setor cinematográfico nacional foi a preparação do campo televisivo, onde um novo “monopólio” político-estatal se criou, em torno de uma única rede de televisão, antes de assumir uma forma mais empresarial, mas ainda sustentada por meio das relações de natureza empresarial-política.

A produção cultural de vários escritores, como Machado de Assis; de diretores, como Paulo César Saraceni e outros cinemanovistas; Luiz Fernando Carvalho e outros diretores televisivos, foi e é sistematizadamente incorporada pelo mercado audiovisual existente. Essa apropriação de capital

simbólico tem sido o instrumento por meio da qual financiadores com acesso ao circuito de exibição (salas de cinema, televisão e, hoje, plataformas digitais) reinventam identidades e formas de sociabilidade. Sambistas, caipiras, malandros, sertanejos, migrantes, militares, militantes, intelectuais, indígenas, escravizados etc., todas essas identidades, principalmente associadas às classes sociais, foram em partes “herdadas” do campo literário, difundidas pelo audiovisual e cruzaram o imaginário brasileiro ao longo da história.

Por outro lado, dependendo da penetração que tenha a referência, o romance ou texto literário tenha em determinado campo, vez por outra, essas “perdas” podem eclodir reformuladas em novas questões e tensões contemporâneas. Esse é o *sentimento* que encontra nas adaptações audiovisuais um caminho para ressignificação. Nos apropriamos aqui de uma reflexão da psicanalista Maria Rita Khel, feita em outro contexto, para melhor compreender como essa tradição de perdas, característica da produção audiovisual brasileira, vem aparecendo nas últimas décadas no circuito audiovisual.

Se pensarmos especificamente na história do cinema, desde o Cinema Novo, veremos que são raros os filmes, como *Terra em Transe* ou *Cabra Marcado*, que levaram às últimas consequências a difícil tarefa de representar a experiência da Ditadura Militar. Existiram filmes, como *O Desafio* ou *Ao Sul do Meu Corpo*, que tematizaram a experiência do Golpe, porém não constituíram obras tão bem acabadas. O resultado foram diversos filmes, mais notoriamente *Pra Frente Brasil*, marcados pela contradição inerente de serem viabilizadas justamente pelo contexto político-alvo da crítica dos filmes. No fim das contas, essas produções fizeram o “engenhoso” trabalho denunciar parcialmente a tortura política, sem apontar que justamente os torturadores contribuíram com a “legitimidade” do processo de abertura na virada dos anos 1970-1980.

No Brasil, o ressentimento na política é diretamente proporcional ao afã das pessoas em esquecer as injustiças de que foram de fato vítimas e à pressa em “perdoar” os corruptos, os ditadores e os políticos irresponsáveis. Perdoamos, esquecemos, mas não deixamos de nos ressentir contra nossa condição de vítimas de nossa própria omissão. Ao mesmo tempo, desejosos de nos conformar com os casos em que as condições injustas eventualmente nos beneficiam, chamamos de “ressentidos” os que teimam em lutar para reparar agravos que não devem ser esquecidos nem banalizados. Foi o que ocorreu durante a década de reconstrução da democracia, nos anos 1980, quando uma parte das elites e das classes médias beneficiadas pela abertura da economia ao mercado internacional voltou-se contra setores da militância que teimavam em retomar algumas reivindicações de justiça social ou em recuperar a memória das vítimas da ditadura militar. Nesse caso, a acusação de ressentimento é feita de má-fé. Em segundo lugar, o ressentimento surge por efeito de certo purismo na esquerda e da consequente incapacidade de autocrítica por parte de militantes históricos, que não conseguem analisar o aspecto de sua responsabilidade pelas derrotas sofridas e assumem uma atitude – para a qual não faltam simpatias populares – de “acusar os fortes pelo uso de sua força”, como pensaria Nietzsche. (KEHL, 2020, p. 22-23)

Se ampliarmos o argumento para além de um grupo de filmes individuais do passado e os associarmos aos gêneros audiovisuais mais conhecidos no Brasil, a lógica parece similar. Por exemplo, a “Chanchada”, a “Estética da fome” ou “Melodrama” das novelas televisivas têm como característica comum certo grau de negação ao padrão de “refinamento” técnico e estéticos associados aos gêneros hegemônicos estrangeiros de cada época. Dialogando com características de alguns desses gêneros, diretores como Saraceni e Carvalho se alinham a um agrupamento muito particular de profissionais que construíram suas obras, bem ou mal, a partir do espaço existente entre as referências estrangeiras (o outro) e a perda das referências identitárias (não ser). Apesar de ambos terem sido diretores que não caíram no discurso fácil de exaltar referências literárias ou um passado cultural comum, a crítica “engajada” de cada um deles, em relação aos “nossos males sociais”, disfarçou um conformismo comum: uma aparência esteticamente libertadora que joga para debaixo do tapete as perdas presentes na maior parte dos filmes, e que ainda não foram formuladas. Mais do que uma resposta acabada, o sentimento que move os questionamentos sobre a ideia de identidade perdida é um estado de coisas que coloca o imaginário social em constante movimento.

PARTE II

6. O “desenlace” de Nastácia Filíppovna - *O Idiota* (1958)

Há que se ter maior rapidez em acalmar um ressentimento que em apagar um incêndio, porque as consequências do primeiro são infinitamente mais perigosas que os resultados do último; o incêndio acaba abraçando no máximo algumas casas, enquanto que o ressentimento pode causar guerras cruéis com a ruína e a destruição total dos povos. (Heráclito de Éfeso apud KANCYPER, 2018, p. 12)

Na sequência final do filme *O Idiota* (1958), dirigido por Ivan Píriev, ocorre a culminância de uma série de acontecimentos acumulados tanto pelo enredo, inspirado no romance dostoiévskiano, publicado quase um século antes, quanto pelos recursos de linguagem cinematográfica acumulados ao longo da construção narrativa. Nos últimos momentos que antecedem o desfecho do longa, o filme mostra a celebração do aniversário de Nastácia Filíppovna Barachkova, e de seu quase noivado com Gavrila Ardalionovitch Ívolguin. Entretanto, após a reviravolta em que ela consulta o misterioso Príncipe Míchkin para saber se deve se casar ou não, ela aceita a sugestão para não se casar, para surpresa de todos os convidados. Daí, Gânia Ívolguin é acusado por Nastácia de ter aceitado o matrimônio em troca dos 75 mil rublos do dote oferecido por seu “protetor”, Afanássi Ivánovitch Totski. Nastácia rejeita fazer parte dessa “negociação”, rejeita o dinheiro de Totski, que a acusa de fazer “vergonha” diante do povo. “Não são seus amigos íntimos?”, retruca Nastácia. Ela ainda devolve as joias recebidas de outro personagem, General Ivan Fiódorovitch Iepántchin, empregador de Gânia (Gavrila) e amigo próximo de Totski. “Dê para sua esposa”, diz Nastácia, que é interpretada pela atriz Iulia K. Boríssova (1925-). Ela entrega para o General o colar e as pulseiras recebidas no dia em que ela se tornaria noiva de outro homem. Quando finalmente, Nastácia manda todos os convidados embora e anuncia que vai se recolher, as criadas a alertam sobre a chegada de mais uma visita. Nastácia entende quem chega e anuncia a todos o momento do “desenlace!”, construído e preparado ao longo de dias e anos para aquela noite.

As duas criadas, assustadas, anunciam a chegada de uma dezena de pessoas estranhas que tentavam entrar no apartamento, junto com o comerciante Parfen Semeónovitch Rogójin, interpretado por Leonid I. Parkhomenko (1930-1975), que havia trazido para Nastácia um pacote com 100 mil rublos para também lhe propor casamento. Instantes depois, um terceiro pedido de casamento, dessa vez mais inesperado, por parte do príncipe Liev Nikoláievich Míchkin, interpretado por Iuri V. Iakovliev (1928-2013). Tomada pela tensão dos próprios planos, somado o inesperado terceiro pedido de casamento, a excitação de Nastácia oscila e ela chega a aceitar o príncipe como noivo. Rogójin, em sintonia com os gestos e a voz de Nastácia, reage melodramaticamente à rejeição. Entretanto, momentos depois, Nastácia descobre a herança de 1,5 milhão de rublos que Míchkin receberia e, então, ela volta a recusá-lo, decidindo novamente partir

com Rogójin. Ao negar Míchkin, Nastácia lamenta o fim da própria “fantasia”: “É melhor acordar agora antes que os Fierdischenkos²⁷ lhe apontem o dedo. Vou arruinar sua vida...”, diz Nastácia para Míchkin, mas encarando Totski.

À vista de todos convidados e invasores, Nastácia revela que sonhou “mil vezes” com uma figura redentora que viesse lhe salvar quando ela ainda era uma órfã adolescente e já estava submetida aos caprichos do velho Totski. Após depois, na noite de “desenlace”, Nastácia escaparia daquele ciclo social que tanto lhe oprimia. Ela se despede individualmente das criadas e ainda retorna para um último ato: atirar ao fogo da lareira o pacote com os 100 mil rublos que havia acabado de receber de Rogójin, enquanto a turba do entorno se une numa espécie de grande “coro”, não de falas, mas de olhares cobiçosos pelo dinheiro. Nessa hora, Nastácia diz para Gânia que os valores seriam dele, somente se ele se ajoelhasse e retirasse com as próprias mãos o pacote do fogo. Nesse momento, a trilha sonora do filme faz o movimento ascendente acompanhando a chegada do clímax narrativo. A iluminação artificial exageradamente trêmula e avermelhada (dentro de uma antessala com cortinas, tapetes e paredes igualmente vermelhas) destaca os rostos, em closes, de cada personagem principal: Míchkin (paralisado), Nastácia (satisfação) e Rogójin (excitação). Liébediev, um dos principais “companheiros” de Rogójin, implora para salvar o dinheiro, já pegando fogo. O enquadramento, de dentro da lareira, mostra as chamas em primeiro plano, Liébediev ajoelhado em plano intermediário, e todos os demais personagens ao fundo, atônitos e sem reação objetiva. Rogójin puxa Liébediev dali, mantendo a situação de humilhação pública de Gânia. Os coadjuvantes presentes tentam, de forma desordenada, salvar o dinheiro, mas Rogójin expulsa um por um, mantendo a cena como desejada por Nastácia. Em outra sequência de closes, não há mais diferença entre figurantes e personagens principais, pois as expressões tanto de Fierdischenko quanto do General Iepántchin se somam aos anônimos bufões e aos demais beberrões excitados com o caos instaurado. Impossibilitado de alcançar as notas queimando, o próprio “coro” de personagens exige que Gânia o faça. Este, por sua vez, não suporta a situação, tem um choque nervoso e desmaia.²⁸

O crescente da trilha sonora, associada à tensão, atinge o ápice justamente nessa queda. Em seguida, as duas criadas de Nastácia, mais Míchkin, são os três únicos personagens que ajudam Gânia. Já Nastácia, em ato contínuo ao colapso de seu antigo pretendente, retira o pacote de dinheiro do fogo e depois o chuta em direção de Gânia, caído, pedindo para as pessoas em volta lhe entregarem a quantia, quando ele acordasse. Eis o ato final da “vingança” de Nastácia. Ela se despede três vezes antes de sair em definitivo do apartamento: dos “cavalheiros” em geral;

27 Personagem bufão e parasita social que testemunha a cena, e sobre o qual falaremos adiante.

28 Nessa hora, a interpretação de desmaio, por parte do ator Nikita V. Podgorny, chega a parecer “estranha”. Pode-se até dizer que carrega certo humor involuntário.

especificamente, do príncipe Míchkin; e, com um irônico “*merci*”, para Totski. Nastácia, Rogójin e sua turba partem para Ekaterimburgo, enquanto um exaltado General Iepántchin exclama praticamente sozinho: “É Sodoma!”. O personagem ainda tenta persuadir que o recém-milionário Míchkin vá atrás de Nastácia: “Digo como um pai, não vá!”. Míchkin ouve, mas vai segue atrás dela, mesmo assim, deixando Iepántchin se queixando sozinho: “Idiota! Idiota!”

É desse modo que o filme *O Idiota* acaba, com a imagem da fila de troicas²⁹ cortando a neve das ruas de São Petersburgo, em meio a uma forte nevasca, levando Nastácia para dentro da escuridão e dentro da sua própria noite. Novamente, uma avermelhada transição de imagens cobre a tela, antecedendo o letreiro que anuncia o “fim da primeira parte” e o fim do filme.

Esse é o ápice da adaptação soviética do romance *O Idiota* e diz muito sobre o modo como os recursos cinematográficos da época se reinventaram para ressignificar um símbolo cultural tão significativo, como Dostoiévski, para o final da década de 1950. Entretanto, qual o sentido desse “ápice”, desse “desenlace” de Nastácia Filíppovna quase um século após o romance original? Há nesse desfecho do filme uma ideia de sociedade que é representada menos pela reprodução documental, e mais pela rede simbólica, que remete tanto às “consequências” morais das relações humanas pautadas pelo dinheiro, quanto ao modo como a sociedade se organizava massivamente em torno de algumas poucas personalidades. Essa rede, porém, são sentidos que fogem completamente da intenção de seus realizadores...

Antes de prosseguir, é importante pontuar que uma segunda metade da história chegou a ser planejada, mas não foi filmada. De acordo com a biografia do diretor Ivan Píriev, a adaptação de *O Idiota* foi concebida desde o princípio como dois filmes: o primeiro - “Nastácia Filíppovna”, e o segundo - “Aglaiia”. (OGNIEVA, 2016, p. 237) Alguns críticos levantaram a hipótese de que a atriz que interpretou Aglaiia, Raíssa V. Maksimova (1929-), não poderia levar adiante o protagonismo que a personagem teria na segunda parte do enredo. (LARY, 1986, p. 115) Sendo verdade ou não, também não encontramos registro de como seria esse segundo roteiro escrito por Píriev.

Parte da crítica descreve e explica toda a primeira parte do romance *O Idiota* como uma montagem inteiramente em direção à construção do episódio do “dinheiro”. (BEZZERRA, 2010, p.

29 Trenós russos puxado por três cavalos.

14-15) Trata-se de um dos entendimentos consensuais e que foi incorporado diretamente pelo uso da linguagem cinematográfica na construção da trama audiovisual do filme de Ivan Píriev. Tal como o enredo, a sequência final do filme *O Idiota* também é uma culminação do uso das formas audiovisuais que vão se construindo durante todo o longa. Fotografia, iluminação, maquiagem, cenários, enquadramentos, construções melodramáticas, linguagem teatral, trilha. Todos elementos que caracterizam o estilo de Píriev são usados com intensidade crescente, do início ao desfecho.

A começar pelo enquadramento, que estabelece a todo momento, a *sugestão de um ponto de vista ligado a um ou mais personagens principais*. Com uma ou outra exceção, praticamente todos os fatos e ideias em cena são apresentados para serem vistos por um – em geral, mais de um – personagem do enredo. Assim, a instância narrativa coloca o espectador onisciente sempre ao lado de um ou mais atores, por meio da recorrência de recursos de enquadramentos em que os personagens coadjuvantes aparecem quase sempre testemunhando ao fundo o acontecimento ou diálogo principal; ou os personagens principais estão de costas para a câmera, fazendo com que seu campo de visão se confunda com o ponto de vista mostrado na tela. Assim, na sequência final, a reação atenta dos espectadores, principalmente de Nastácia, Míchkin, mas também dos demais, são elementos constantes dos desenlaces da trama.

Quanto à encenação, Píriev dispõe seu elenco em cena como uma espécie de “núcleo teatral” que permanece intocado pelos recursos próprios da linguagem audiovisual. Por exemplo, por mais coloridas ou musicadas que sejam as cenas, os dispositivos específicos de linguagem cinematográfica não chegam a “invadir” ou determinar a dinâmica da encenação, preservando-a como similar à dinâmica de palco cênico do teatro convencional, no qual todos os atores estão sempre à vista do espectador. Um exemplo mais evidente desse estilo ocorre no primeiro terço do filme, que se passa na casa dos Iepántchins: no momento em que Gánia é chamado por Lisavieta para dar esclarecimentos sobre o retrato de Nastácia Filíppovna, há seis personagens em cena e todos eles estão esquematicamente posicionados e visíveis. No decorrer dos “atos” seguintes, esse mesmo esquema de enquadramento se repete com uma quantidade ainda maior de atores, por exemplo, quando a turba de Rogójin toma conta da festa de Nastácia.

Mesmo o uso corrente de alguma profundidade de campo não quebra esse “núcleo teatral”. Em diversas cenas, o movimento de câmera “une” objetos que estão em diferentes “profundidades”. Alguns, desfocados à frente, sobrepostos a outros à média distância (normalmente os personagens-foco de atenção do espectador). Ao fundo, os cenários, outros móveis, ou coadjuvantes. Tal profundidade diminui a aparência esquemática de um palco cênico, mesmo assim a *mise-en-scène* teatral fica preservada. A consequência de tipo de plano, ao mesmo tempo profundo e quase sempre bem aberto, é o posicionamento fisicamente distante dos objetos, tirando a individualidade das

interpretações e destacando a interação em conjunto com os coadjuvantes, cuja função é a de complementar o cenário e a atmosfera das cenas. Em contraste, há ainda um terceiro recurso: o corte seco da montagem que contrapõe a ação principal diretamente ligada aos primeiríssimos planos do rosto dos personagens, protagonistas ou figurantes, que assistem à ação principal. Ou seja, é pelo destaque do trabalho de atores, em conjunto ou individualmente, que a narrativa principal de *O Idiota* é exposta a todo momento ao julgamento de alguém, fazendo com que o “estar sempre exposto” seja também parte da experiência vivenciada por cada personagem, principalmente por Nastácia. É desse modo que a onipresença julgadora, de uma espécie de “coro”, atua tanto como “moldura” formal das cenas, quanto pressão social sobre os protagonistas.

Tais elementos “teatrais”, só possíveis de serem destacados pelo ponto de vista “literário-estético”, parecem se valer daquilo que, no romance original, o crítico Leonid Grossman, já havia se referido como técnica do “conclave”, tão marcante nas cenas tumultuosas criadas pelo escritor. (GROSSMAN, 1967, p. 41) O celebração no apartamento de Nastácia seria uma cena modelo dessa técnica: na aparência externa dos personagens, tudo poderia decorrer tranquilamente, entretanto, no interior de cada um deles, as emoções fervilham. Segundo Grossman, *O Idiota* é um romance repleto de cenas em que esses diálogos, inicialmente descompromissados, revelam uma repentina carga trágica, com desdobramentos centrais para o enredo. O crítico literário chama essa técnica de “iluminação bilateral do tema”, por meio da qual a ambiguidade das situações de fala pode caracterizar os objetos do assunto com múltiplos sentidos contraditórios. Tal como no romance original, as vozes no filme tentam não ser fechadas nem “surdas umas às outras. Elas sempre se escutam mutuamente, respondem umas às outras e se refletem reciprocamente”. (BAKHTIN, 2011, p. 86) Trata-se de uma “adaptabilidade” presente em vários enredos dostoiévskianos, dos quais o cinema com tendência à “transparência” poderia se aproximar com maior facilidade.

Entretanto, o caminho da adaptação cinematográfica parece ter, ao contrário, buscado trazer essa “intranquilidade” para a superfície, através do tom das vozes, dos grandes gestos, das expressões de protagonistas e das testemunhas dos “embates”. Reforça-se, assim, um efeito de “*praça pública*” criado para os momentos de maior agitação, e que foram potencializados no filme de Píriev, devido ao acúmulo de olhares, fisicamente concentrados, que testemunham e se expressam nos lances finais da história. Para explicar esse efeito, vale a pena recorrer a uma explicação literária sobre os romances, mas que, neste caso, também ajuda a compreender o filme. Esse efeito está ligado a uma estrutura narrativa que reforça a construção literária que Bakhtin chamou, nos romances, de “diálogo no limiar”, e que ganha corpo na “praça pública carnavalesca”.

O principal palco de ações carnavalescas eram a praça pública e as ruas contíguas. É verdade que o carnaval entrava também nas casas, limitava-se essencialmente no tempo, e não no espaço. O carnaval ignora a arena cênica e a ribalta. Mas só praça pública podia ser o palco central, pois o carnaval é por sua própria ideia público e universal, pois todos devem participar do contato familiar. A praça era o símbolo da universalidade pública. (BAKHTIN, 2011, p. 146)

Sem entrar na questão da “carnavalização”, vemos que o correspondente cinematográfico no filme de Píriev é o cenário montado para os diálogos em forma de um equivalente palco teatral. É nesse espaço em que o diretor cria seu estilo, marcado pelo convencionalismo, pelo exagero na tonalidade das cores e pela linguagem cênica naturalista, com ênfase na interação entre atores e nos esquemas de iluminação, para reforçar, de todas as formas possíveis, o que é expresso pelos atores.

A maior parte das sequências do filme são tomadas de cenas representadas dentro de um cenário interior (escritórios, quartos, salões etc.), todos fisicamente reduzidos. Assim, a linguagem teatral é uma das referências do diretor, uma espécie de modelo (primitivo). (LARY, 1986, p. 113) Entretanto, não se trata de qualquer teatro...

Após a perseguição a Meyerhold e outras figuras de vanguarda de 20 e 30 [...], durante anos, imperou uma determinada leitura do “método Stanislávski”, aceita como a única maneira de representar cabível nos palcos soviéticos e condizente com o “realismo socialista”. (SCHNAIDERMAN, 1997, p. 205)

Para adaptar *O Idiota*, Píriev chegou a escrever que se aprofundou na perspectiva naturalista durante a pré-produção do filme, por meio de observações sobre a “vida comum” da época: roupas, objetos, quadros e fotografias antigas, além do desenho interno das casas. Essa descrição ajuda a compreender qual a visão do diretor quando ele alegou que almejava produzir filmes realistas em “mais alto grau”. Tal concepção, entretanto, nada tem a ver com as concepções de “realismo” do próprio Dostoiévski. O escritor descrevia o modo como compreendia seus próprios enredos e os classificava também como “realismo”, porém, nada mais distante do que Píriev. “Aquilo que a maioria chama de quase fantástico excepcional, constitui às vezes para mim a própria essência do real”, Dostoiévski descrevia seu próprio método nos seguintes termos. Ou seja, na medida que seus livros se aproximavam o máximo possível da representação estética da realidade, ele o faz por meio dos momentos mais dramáticos e extremos, capazes de abarcar a interconexão de variado leque de aspectos das personagens, muito além de uma mera observação direta e convencional. (apud GROSSMAN, 1967, p. 62)

A junção dessas duas concepções de representação, do diretor e do escritor, ajuda a explicar porque a estrutura do filme de Píriev se concentra nos *momentos comuns* de encontro e de diálogo (como no conclave final), e que são valorizados tanto pela estrutura *melodramática* no próprio

romance original, quanto pela interpretação “naturalista” do diretor. Para tal ação, o romance de Dostoiévski se valeu de situações como reuniões familiares, festas etc. onde esses grandes conflitos entre os personagens poderiam ter mais reverberações. No caso do romance, a primeira das quatro partes (que corresponde ao todo do filme de Píriev) ocorre esquematicamente em *três cenários*, ou três “atos”.

Primeiramente, a trama se inicia com a chegada de Míchkin à casa dos Iepántchin. Depois, sua ida até a casa dos Ívolguin. Terceiro, o clímax na festa na casa de Nastácia Filíppovna. Pode-se dizer que há ainda um encontro inicial, breve, em que Míchkin e Rogójin se veem pela primeira vez, mas mesmo essa sequência – ou as cenas de passagem nas ruas de São Petersburgo, de um cenário para outro – não quebra a estrutura principal do filme, dividida em três partes. Em uma comparação simples, a versão final do roteiro do filme poderia ser facilmente encenado em três atos em um palco teatral.

A estrutura cronológica do enredo é toda situada em um único dia, seja no filme, seja na primeira parte do romance original. Essa estrutura descarta o peso da representação de um tempo histórico ou biográfico, “saltando” sobre o tempo épico e concentrando-se, tragicamente, no sentido da ação que marca os pontos das crises e catástrofes. O que se percebe nessa estrutura comum entre livro e longa é que os cenários, mesmo sendo a maioria em casas particulares, confirmam suas funções enquanto “praças públicas”, cujo substituto costuma ser o salão, por onde familiares, empregados, amigos e até desconhecidos (não são poucos no enredo) transitam livremente, sempre prontos e atentos para lançar o olhar curioso e interessado pelo drama das vidas alheias. Os cenários, apesar de serem residências, não trazem privacidade nem intimidade diante do olhar julgador quase anônimo. No desfecho da trajetória de Nastácia, os figurantes estão quase todos lá: cumprindo a *função de testemunhar e julgar* as histórias de Totski, Nastácia, Gânia, Rogójin e Míchkin.

Esse modo de expressar, pela imagem dos olhos de coadjuvantes, não era raro nos filmes soviéticos, mas uma ferramenta cujo uso foi “herdada” de muitos filmes das décadas anteriores, ligados tanto aos diretores do Realismo-Socialista quanto aos “formalistas” e “vanguardistas”. Entre esses últimos, desde *A Greve* (1925) até *Ivã, O Terrível – Parte I* (1944), Eisenstein, por exemplo, sofisticou esse recurso para caracterização da tensão narrativa.

A ideia da praça pública no filme de Píriev não estaria completa sem a *caracterização do coro* que a integra. De forma geral, na maioria das vezes, os personagens secundários estão estrategicamente posicionados sobre o “palco” de modo a sempre aparecem ao fundo das cenas. Mas eles não são totalmente silenciosos, e parecem representados por alguns porta-vozes, por exemplo, Fierdischenko, que transita em seu papel com algum grau de autonomia, mas sempre

representante do grupo secundário, de figurantes. Essa característica de “coro” se manifesta também com outros grupos, não necessariamente os mesmos boêmios seguidores de Rogójin e Nastácia. Por exemplo, quando Míchkin narra a história da jovem Marie, seduzida e enganada pelo viajante francês na Suíça, a montagem também corta para reação de cada uma das quatro ouvintes na casa da família Iepántchin: Lisavieta e suas filhas, todas visivelmente tocadas pela história.

Mesmo os personagens secundários e aproveitadores também têm seus momentos de pesar e seriedade. No terceiro ato do filme, por exemplo, quando Nastácia acusa Totski de covardia e de ainda considerá-la “culpada” por todo o escândalo público, Nastácia se dirige diretamente para Totski: “Você me adotou quando eu era criança, me trouxe como uma cortesã, agora quer me casar? Prefiro ir para rua, ou ir com Rogójin, ou ser lavadeira [...] Nem Fierdischenko iria me querer”. Em outro momento, após ter se recusado casar com Míchkin, por compará-lo a uma “criança”, Nastácia completa: “Quem corrompe crianças é Afanássi. Ele é que adora crianças”. Em todas essas sequências, o coro de figurantes, antes bufo e intrometido, se mantém contido e grave, demonstrando quais temas o filme não abriria margem para gracejos.

A própria imprensa soviética da época chegou a destacar como essa característica dos personagens coadjuvantes do filme remetia a um passado pré-revolucionário que ressoava no presente de forma “angustiante”. Segundo a revista *Soviet Screen*, o filme de Píriev foi divulgado como uma espécie de denúncia à “realidade capitalista”, na qual boa parte dos personagens, entre eles, General Iepántchin, Rogójin e Gânia representavam os “tipos” de uma sociedade “capitalista” russa superada pela soviética. (SOVIETSKII EKTRAN, 1958) Pouco diferenciados entre si, o “coro” de personagens acaba se misturando à representação dos cenários e da atmosfera da época reproduzida no filme. De acordo com o pesquisador Roman G. Kruglov, a representação dessa “coletividade” já aparece desde a primeira sequência do filme, que se passa dentro do trem que traz Míchkin, Rogójin e Liébediev para São Petersburgo. No movimento panorâmico do *take*,

a câmera consegue mostrar uma série de passageiros coloridos e cuidadosamente vestidos. Ao longo da narração do filme, os trajés, os interiores, as vistas da cidade com os transeuntes e o transporte a cavalo desempenham essa função visual e ilustrativa. Essa familiarização do espectador com a atmosfera dos anos 60 do século XIX tem, antes de mais nada, um caráter espiritual - são criadas imagens cativantes de uma “lembrança” do passado histórico. (KRUGLOV, 2016a, p. 87)

Segundo sugere Kruglov, essa caracterização da direção de arte e a função exercida pelo elenco coadjuvante se complementam justamente na “emocionalidade exagerada” desses atores secundário que “articulam cuidadosamente cada palavra”, criando um “efeito de teatralidade” que organizam o espaço cênico do filme, tornando-o, essencialmente “cênico”. De acordo com o

pesquisador, o conjunto de imagens cria um efeito “plástico” em relação à realidade simbolizada e à ideia de uma Rússia tsarista e capitalista, que não passaria de um “mundo de inverdades”. (KRUGLOV, 2016a, p. 87) A expressão de tal plasticidade une, portanto, tanto as características do elenco secundário, quanto do trabalho de direção de arte. Outro aspecto marcante da cena final do filme, por exemplo, são as cores fortes e artificiais, principalmente os *tons avermelhados* - já associados a outros textos da obra dostoiévskiana (CAVALIERE, 2008a, p. 50) -, que tomam conta da luz, figurinos e o cenário. Até mesmo nas transições de edição entre as grandes sequências, um tom avermelhado do quadro também é usado e preenche toda a tela. Uma hipótese é que a cor vermelha esteja ligada à presença simbólica constante da personagem de Nastácia Filíppovna, pois desde sua foto, até as cores de seus vestidos, assim como outros adereços, e principalmente as escadas, cortinas e a antessala de seu apartamento, quase tudo que remete a ela é sempre na cor vermelha. Entretanto, o uso das cores radiantes acaba também remetendo aos enredos rurais dos filmes anteriores de Píriev (fim dos anos 1940), que se tornaram, após a morte de Stálin, algo “anacrônico” entre as novas tendências das representações de sinceridade e de tédio urbanos associados ao cinema do Degelo. (GILBURD; KOZLOV, 2013, p. 438-439)

Sobre a citada *iluminação artificial*, ela faz com que os cenários pareçam iluminados também como um palco teatral naturalista. Em tons diversos, a iluminação é manipulada no filme e direcionada para destacar pessoas e objetos na cena. Os posicionamentos dos focos de luz parecem inverossímeis, mas ajudam a destacar os personagens que devem chamar atenção no enquadramento. Por exemplo, na iluminação sobre o rosto Aglaia, antecipando sua reação às palavras de Míchkin; ou na luz sobre sineta na porta da pensão dos Ívolguin, antecipando a chegada de Nastácia.

Desde o início, também chama a atenção a maquiagem exagerada dos personagens masculinos, por exemplo, desde o primeiro encontro entre Rogójin e Míchkin, no qual a maquiagem forte lhes dá um aspecto que varia entre o sinistro e grotesco. Tentando resumir o uso intenso desses recursos, apesar do elenco manter uma interpretação dentro da convencionalidade, são muitas as técnicas aplicadas sobre as cenas e sobre os atores, buscando intensificar seus efeitos de sentido. Conforme resume Kruglov, se o significado simbólico da cor é característico do mundo artístico de Dostoiévski, no entanto, o escritor usa as cores com contenção, apelando, via de regra, para associações complexas e polissêmicas menos óbvias que os contrastes dramáticos do filme de Píriev.

A cor vermelha domina a casa dos Iepántchin e o salão de Nastácia Filíppovna - no filme, é a cor do luxo e do vício, além de força e paixão; já as cenas de Petersburgo são sustentadas em uma escala fria, o interior dos apartamentos dos Ívolguin são as cores da rua, a pobreza, as

cores do sofrimento. É característico que na casa dos Iepántchin, a Generala e suas filhas [...] recebam Míchkin na sala cinzenta, seus vestidos sejam desenhados em um esquema de cores frias (exceto Aglaia - em preto e branco). [...] Esse simbolismo da cor, organizado pelo mesmo princípio associativo (com pequenas variações) pode ser rastreado durante toda a ação do filme. A cor vermelha no filme, em geral, domina. Os *closeups*, que mostram o estado mental de um personagem em particular, são frequentemente acompanhados por luzes contrastantes, às vezes vermelhas [...]. A iluminação enfatiza o mesmo contraste de cor e é aprimorada pela maquiagem - sombras cinza-azuladas sob os olhos de Míchkin, Rogójin, Iepántchin e outros. (KRUGLOV, 2016a, p. 88)

Algo semelhante pode ser dito sobre um último aspecto formal que também segue em movimento crescente até sua culminância no fim do filme: a *trilha sonora*, composta por Nikolai N. Kriukov, parceiro de Píriev em dois filmes anteriores. (OGNIEVA, 2016, p. 238) Píriev opta pela trilha instrumental convencional, semelhante a uma ópera, que serve como uma espécie de “reforço” musical, pedindo a atenção do espectador e destacando os momentos e ações que a instância narrativa considera mais importante. De forma geral, a função da música no filme é servir de fundo “ilustrativo” que sugere os “sentimentos” que devem ser evocados em determinados momentos do filme. (KRUGLOV, 2016a, p. 89) Por exemplo, a trilha se repete sempre introduzindo um tema que chamaremos aqui de “Nastácia Filíppovna”. Ele aparece nos momentos iniciais do filme, e sempre se repete quando o nome da personagem é citado, ou quando os personagens comentam a existência de seu retrato. Por isso, quando Nastácia Filíppovna aparece pela primeira em cena, “sua trilha já está marcada na cabeça do espectador (assim como a cor vermelha, a ela associada, e presente em todo o filme). Mesmo nos momentos posteriores, quando Míchkin reflete sozinho no quarto da pensão, a mesma trilha sonora denuncia a “presença” de Nastácia em seus pensamentos antes dele tomar a decisão de ir à casa dela.

Além de introduzir Nastácia, a trilha sonora também “reage” às ações mostradas, da mesma forma que o “coro” de coadjuvantes. São vários os momentos de *repentinos crescendos* que, por exemplo: enfatizam a reação enérgica de Míchkin, quando é agredido por Gánia para proteger sua irmã, Vária; ou que destaca a surpresa de Gánia, quando Míchkin diz que Rogójin seria capaz de matar Nastácia logo após se casar com ela. Assim, o maior e mais importante desses movimentos da trilha sonora culmina, finalmente, quando Nastácia joga os 100 mil rublos trazidos por Rogójin na lareira para queimar.

Ao assistir ao filme, o crítico literário Boris Schnaiderman considerou que esses elementos “operísticos”, repletos de efeitos sonoros impactantes, destoavam de como uma adaptação dostoievskiana deveria ser, já que pareciam anacrônicos na época, correspondendo a uma “transposição para o cinema de determinada tendência da crítica literária mais recente”, ou seja, supõe-se, do Realismo Socialista. (SCHNAIDERMAN, 1983, p. 58)

Além do instrumental, há também o uso de duas *canções*, compostas por Mikhail L. Matusovskii, inseridas na narrativa e que remetem ao gênero cinematográfico que já havia consagrado Ivan Píriev no cinema soviético: os musicais. As canções cumprem a função de intercalar os três atos do filme, ligando fluidamente a passagem de um cenário para o outro, além de sugerir diegeticamente elementos narrativos determinantes para o enredo, mas que não estavam presentes, dessa forma, na obra original. De acordo com o pesquisador Roman G. Kruglov, essas canções também se apresentam como “números falsos, cuja aparência na narrativa do filme parece irrealista”, entretanto, isso aproxima esses trechos de *O Idiota* ao estilo dos musicais soviéticos dos anos 1930 e 1940. Nessa época do Realismo Socialista cinematográfico a música surgia em tela diegeticamente, como verdadeiros leitmotivs associados a temas e personagens, mas sempre extrapolando o registro realista. (KRUGLOV, 2016a, p. 89)

A primeira canção é apresentada do primeiro para o segundo ato enquanto Míchkin e Gánia cruzam as ruas de São Petersburgo. Os dois personagens passam por uma garota pobre que canta sob a neve pedindo esmola, em uma cena inspirada em um trecho do romance *Crime e Castigo*. Conforme descreve o historiador Nikolai. P. Antsiferov, um dos poucos autores que o diretor Ivan Píriev chega a creditar como referência para seu filme, na neve que domina a sequência no romance

Dostoiévski sentiu a expressão de algum tipo de poder misterioso. As imagens em prosa da cidade são inspiradas nele com algum tipo de poesia especial. Antes de chegar a [Praça] Sennaia, Raskolnikov encontrou um tocador de órgão de cabelos negros com uma garota vestindo uma crinolina, mantilha, luvas e um chapéu [...]; estava tudo velho e gasto; ela cantava com uma voz ruidosa, mas agradável. (ANTSIFEROV, 1991, Глава III)

A letra da canção, composta especialmente para o filme, fala sobre uma garota aristocrata que encantava a todos e que era disputada por comerciantes, mas que acabou fugindo com outro homem no dia do casamento. Míchkin e Gánia passam por ela, mas continuamos a ouvir a música em *off*, enquanto Míchkin já está instalado na pensão da família Ívolguin. No restante da letra, o espectador descobre que a garota da canção acabou sendo assassinada com uma faca pelo noivo abandonado. Os “carrascos” do assassino, porém, se comovem com a história do criminoso e o condenado morre, após ser enviado para a Sibéria, mas no último verso de *Na capital Petersburgo, na praça Sennaya (В столице Петербурге на площади Сенной)*, porém, “Deus salva sua alma”...

O enfoque na garota pobre cantando sob a neve em troca de moedas não está presente no romance original. Entretanto, além de remeter ao tema da “menina ofendida, que se faz presente em várias obras de Dostoiévski” (BAKTHIN, 2011, p. 176), também é uma invenção do filme introduzida para sugerir outros capítulos, suprimidos do romance original, remetendo possivelmente: à juventude de Nastácia sujeita aos abusos de Totski; aos eventos futuros, quando

Nastácia abandonaria Míchkin no altar para fugir com Rogójin; ou, em seguida, ser assassinada por ele, no desfecho do romance. Essas sugestões unem simbolicamente tanto a garota assassinada da canção; quanto a origem e destino de Nastácia; além da garota pobre que canta sob a neve. Dessa forma, essa canção-comentário sugere um retrato resignado dessa figura que remete três vezes à Nastácia Filíppovna (a da infância pobre, a real, e a futuramente assassinada), mas que, no fim, a lamentação recai apenas sob seu algoz e sob os carrascos dele.

A pesquisadora Anastasia V. Riabokon lembra as justificativas do próprio diretor, Píriev, para introduzir essa cena musical. Segundo ela, a música estaria de alguma forma ligava o enredo, mais especificamente ao final dramático de Nastácia, com outros “dramas” do mundo real recolhidos em muitas crônicas de jornal, inclusive, pelo próprio Dostoiévski, quando escreveu o romance. Porém, Riabokon também reforça essa ligação por meio das semelhanças físicas da jovem cantora e Nastácia, a presença das mesmas cores vermelhas destacadas na roupa, mas principalmente, a interpretação triste e melancólica, a “verdadeira imagem” de Nastácia Filíppovna, o rosto ainda não distorcido pela “tempestade espiritual.” (RIABOKON, 2019d, p. 71 et seq.)

Além disso, mesmo considerando o contexto de restrita circulação da obra de Dostoiévski na União Soviética, *O Idiota* ainda era considerado um romance menos popular em comparação a outros dostoiévskianos com abordagem mais direta sobre a miséria social, tal como *Crime e Castigo* ou *Humilhados e Ofendidos*. Ou seja, certo imaginário valorizado em torno das imagens de representação da “pobreza” estaria relativamente ausente do romance adaptado. Em razão disso, uma figura como a “garota pobre que canta na neve” também corresponderia a uma expectativa temática criada em torno do escritor, para *O Idiota*. Ivan Píriev também chegou a filmar para o filme outras sequências com Sônia Marmeladova, sentada em um banco; Raskolnikov, no parapeito de um canal; Makar Devúchkin, de *Gente Pobre*; e personagens de *Netotchka Nezvanova*. Na edição final, porém, restou apenas a sequência da menina cantando com a voz fina e infantil.

Eu precisava do instrumento, da menina e de sua canção para criar a atmosfera necessária da época e para uma transição mais lacônica para a aparição de Míchkin no apartamento dos Ívolguin. [...] Em particular, seu final dramático [...] se tornou o material de muitas crônicas de jornais e para os quais, como você sabe, o próprio Dostoiévski sempre, cuidadosamente, olhou e escreveu enredos, como se fossem peças da vida autêntica. Achei que esse “romance fatal” funcionaria em três direções. Primeiro, vai dar o sabor da época. Em segundo lugar, ajudará a remover a singularidade do enredo do romance, aproximando-o da vida cotidiana e, em terceiro lugar, irá prenunciar, em certa medida, o tema da faca, que na segunda parte do filme [segundo filme não realizado] terá que desempenhar um papel extremamente grande. É por isso que quero começar e terminar a segunda parte do filme com essa música e essa voz infantil. (PÍRIEV, 1959)

Já a segunda canção une o segundo e o terceiro ato do filme, e serve para introduzir o tema burlesco da festa de Nastácia. Interessante pontuar que, já no desfecho do segundo ato, Gánia sai do

quarto de Míchkin cantarolando justamente o trecho da letra que será cantada logo depois por Dária Alieksêievna, amiga de Nastácia, e que animará os anônimos boêmios da festa. Os versos da *Cançãozinha (Шансонетка)* descrevem com gracejos os desencontros de uma sexualizada Imperatriz Catarina II pelas ruas de São Petersburgo. De acordo com o pesquisador Roman G. Kruglov, “no contexto do filme, a canção é percebida, antes de tudo, como uma confirmação da noção de imoralidade na sociedade capitalista da Rússia tsarista”. (KRUGLOV, 2016a, p. 90-91)

Dessa forma, da tragédia à boemia, as duas canções juntas caracterizam não apenas os ambientes do enredo e os atos da trama, mas também os símbolos que giram em torno da personagem principal, Nastácia Filíppovna. Se pensadas em conjunto, são essas duas canções - uma espécie de concessão ao gênero musical característico da obra anterior do diretor - que agregam à Nastácia a história da menina pobre, da noiva assassinada e da poderosa Imperatriz sexualizada. Dessa forma, em termos estritamente cinematográficos, essas representações musicais se mostram o que melhor serviria como exemplo de algo semelhante ao que Leonid Grossman havia chamado de “iluminação bilateral” (GROSSMAN, 1967, p. 34) para o tema Nastácia Filíppovna. Algo muito mais sutil que as escandalosas encenações dos momentos de agitação, confronto e revelações também criadas por Píriev.

Além de Nastácia Filíppovna, que atinge o “ápice” de seu projeto de desforra na cena final, as trajetórias pessoais de outros personagens também encontram no terceiro ato do filme certa culminação. Gânia, por exemplo, mesmo humilhado, “conclui” seu projeto de enriquecer, mesmo que seja em um completo anticlímax. Já Rogójin, extrapola as expectativas da cobiça passional e consegue “comprar”, enfim, seu objeto de desejo: Nastácia. Há também a inesperada reviravolta consequente da revelação sobre a herança recém-adquirida pelo príncipe Míchkin. Esses três destinos, em conjunto, contribuem para a última sequência do filme ser um grande encontro de exaltação, euforia e o descontrole coletivo, com a trajetória e destino de cada personagem principal sendo selado.

A começar pelo protagonista: Príncipe Míchkin personifica um contraponto em relação a uma sociedade apresentada sob aspectos majoritariamente vis. O ator Iuri Iakovliev, que ganhou popularidade instantaneamente pelo papel, havia sido escolhido após uma foto, de um teste para o filme *Quadragésimo Primeiro*, vista pelo diretor Ivan Píriev no arquivo da *Mosfilm*. (OGNIEVA, 2016, p. 236) No filme, Míchkin é o único personagem que parece se opor frontalmente à dinâmica social que leva à “venda” de Nastácia. Assim como no romance, Míchkin-Iakovliev também se

afirma pelo *contraste* com os demais: o que ele é se revela a partir da forma como se relaciona e se diferencia dos demais personagens. Apesar da imagem de Nastácia Filíppovna ter se tornado o centro da trama, o príncipe Míchkin ainda seria seu “núcleo moral”.

Píriev tinha em mente uma interpretação muito particular sobre o que seria um “herói positivo”. Míchkin-Iakovliev é um “homem de grande beleza moral, ele é extremamente suave, amistoso, atencioso, sincero”, mas, no entanto, sua psicologia não carrega os elementos de patologia e o personagem é desprovido de qualquer toque de “misticismo”.

Aparentemente, as ideias do diretor sobre as mais altas representações morais da nobre intelligentsia são realizadas na imagem do príncipe. Em tela, Míchkin manteve uma característica tão importante [...], como a incapacidade de transformar ativamente a situação [...]. No entanto, sua natureza no filme não é condicionada pelo pensamento de Dostoiévski sobre a inaplicabilidade da virtude à vida [...]. O desamparo de Míchkin é percebido na tela, antes, como uma característica do seu tempo e de sua classe social. [...] Sua imagem carece dos elementos mais importantes de preenchimento ideológico do romance, como os pensamentos do príncipe sobre a pena de morte. O Míchkin da tela está longe de ser um “herói semelhante a Cristo”. (KRUGLOV, 2016a, p. 91-92)

Se é difundida a ideia de que o protagonista do romance representa um “herói positivo”, é importante compreender que, pela narrativa do filme, essa positividade aparece mais como oposição (negação) às situações no entorno, do que como afirmação (positividade) em si. Apesar de ser um “príncipe”, sua linhagem é decadente e praticamente extinta, portanto, não haveria privilégios pessoais a serem preservados pelo protagonista em contraposição às relações modernas. A interação do personagem se dá por meio das sucessivas quebras de expectativas que Míchkin cria dentro da dinâmica, com hábitos pequeno-burgueses e aristocráticos decadentes, cujos protagonistas e agregados interesseiros seguem os tipos clássicos de: alpinistas sociais, abusadores e assediadores, cortesãs, pais e filhos brigados, casamentos infelizes, decadência moral e vícios, tudo isso obedecendo à lógica da cobiça pelo dinheiro, pelas heranças e dotes de casamento. Diferente de tudo isso, Míchkin é tragado para dentro dessa dinâmica “burguesa-capitalista”, como se tivesse vindo “puro” de outro espaço, *ou de outro tempo*.

Dentre os protagonistas dos diferentes romances de Dostoiévski, Míchkin talvez seja o mais associado à religião. Menos pelo que o personagem diz ou faz, do que pela conhecida intenção de Dostoiévski de reproduzir no romance uma imagem mais próxima possível de Jesus Cristo. “Apesar de ligado à Suíça na juventude, Míchkin de modo algum é uma representação do ‘homem natural’ de Rousseau. É como se ele simbolizasse a encarnação das tradições cristãs conservadas exatamente na Rússia e, no fundamental, perdidas no Ocidente”. (MELETÍNSKI, 2008, p. 27) Entretanto, diferentemente do romance original, Míchkin-Iakovliev age sem expressar explicitamente qualquer

traço de religiosidade, como se sua *dimensão religiosa* estivesse ausente ou, na prática, nem existisse. (LARY, 1986, p. 114)

O mais poderoso na adaptação de Píriev são os aspectos socialmente reveladores e a intensidade das paixões humanas, enquanto a linha moral-cristã do romance do filme de Píriev é removida, por se tornar alheia à estrutura ideológica e artística. (KIRILLOVA, 2018, p. 42)

Desse modo, Míchkin-Iakovliev é a imagem de qualidade moral e de bondade inadequadas às paixões de seu tempo. Diferente do livro original, essa versão do Príncipe também surge sem sinal das crises *epiléticas* do personagem literário, muito pelo contrário. Iuri Iakovliev dá a ele um aspecto inteiramente *saudável*, com uma postura igualmente contrastante em relação aos demais personagens da trama: desde o relativamente franzino Gavrila Ardalionovitch até a turba de Rogójin, bufões, envelhecidos e com aparência boêmia e até doentia. Assim, o espectador mais afeiçãoado com o romance percebe que essa versão soviética de Míchkin também se caracteriza, em grande parte, pelo que foi *excluído do romance original*. Essas mudanças podem ser observadas, por exemplo, no diálogo que Míchkin-Iakovliev estabelece com Lisavieta Prokófievna e as filhas, logo no início do enredo. Nesse diálogo, no romance, há destaque para pelo menos três histórias: sobre o encontro com o “burro” diante da paisagem Suíça (o que exemplifica a inocência e a falta de adequação social do príncipe); sobre a experiência do homem condenado à morte, mas que tem a pena comutada no último instante; e, por fim, o relato sobre a jovem Marie, moça usada pelo amante-viajante, humilhada por toda comunidade, mas que encontrou em Míchkin a compaixão e o apoio fraterno.

Não por acaso, dos três relatos, apenas partes do último são mantidos no filme de Píriev, o que exemplifica como os traços mais frágeis, infantis e até a doença mental foram excluídos do protagonista tanto pelas mudanças no roteiro quanto pela interpretação de Iakovliev. Alguns críticos consideram que esse caráter “positivo” fez de Míchkin-Iakovliev “o mesmo protagonista dos musicais ingênuos da década de 1930-1940”: o personagem é idealista, ingênuo, puro e simpático, mas não é frágil nem desperta pena... Ou seja, Míchkin estaria preso mais aos modelos do cinema soviético do passado do que à sociedade do final dos anos 1950. (GILBURD; KOZLOV, 2013, p. 102)

O forasteiro Míchkin ainda é o único personagem que vemos, com mais destaque, percorrendo as ruas de São Petersburgo. Além dele, apenas a cantora anônima (duplo de Nastácia Filípovna) também se destaca. Pelo contraste, simbolicamente, podemos atribuir à Míchkin certa

“liberdade” em comparação aos demais personagens principais e secundários, presos aos cenários claustrofóbicos.

Já Nastácia Filíppovna Barachkova, interpretada por Iulia Boríssova, é a personificação daquela que teria sido insandescida pela sociedade capitalista, segundo o prisma da interpretação soviética. (LARY, 1986, p. 114) Ela planeja sua vingança justamente demonstrando uma aparente independência sobre o “dinheiro” e sobre aqueles que planejaram sua “venda”. Em diversos momentos da festa em seu apartamento, Totski e o General Iepántchin tentam interromper os planos dela de expor a farsa da situação. Sucessivamente, ela os rebate, um por um, expondo a hipocrisia de seus interlocutores e convertendo os argumentos deles à favor dela, ou seja, trazendo-os para o mesmo “rebaixamento” público ao qual ela se expôs.

Se a “permanente inconveniência” do personagem literário Míchkin partia de seu “caráter integral”, que lhe dava uma superioridade moral reconhecida por todos, em sentido diverso, a personagem Nastácia se exclui dessa mesma ordem moral. Em vez de positiva, ela é considerada simplesmente mais uma vítima em estado de revolta. Nastácia-Boríssova, espécie de alvo moral da situação, parece menos distante da versão literária do que a positividade de Míchkin-Iakovliev. Entretanto, sua jornada também é reduzida, no caso, ao arco da “pecadora redimida”.

Quanto à escolha da atriz, vale registrar que, apesar de Nastácia ser a principal personagem da primeira parte, o nome de Boríssova só foi definido quando as filmagens já tinham avançado quase até a metade do planejado. Assim como Iakovliev, Iulia também era procedente da Escola de Teatro Vakhtangov, que havia encenado *O Idiota*, com a própria Boríssova no papel de Nastácia, alguns meses antes.

Boríssova não tinha certeza de como iria lidar com o papel. Suas dúvidas foram reforçadas pelo fato da oferta de Píriev em atuar em filmes ter sido a primeira de sua vida. Ivan Alexandrovich conversou com Iulia Boríssova por um mês e meio, sem parar o processo de filmagem por um dia. [...] Por fim, Iulia Boríssova decidiu quando não havia mais tempo para os ensaios. (OGNIEVA, 2016, p. 40)

Excluída a relevância da personagem Aglaia no filme, a relação entre Míchkin (benfeitor-salvador) e Nastácia (pecadora-vítima) cresce como um dos núcleos dramáticos do filme. A atmosfera luminosa de Míchkin-Iakovliev se cruza com a atmosfera sombria e infernal de Nastácia-Boríssova, iluminando-a, e abrindo-lhe possibilidades e feridas novas. Sem o antagonismo futuro com Aglaia, a imagem de Nastácia se estabelece no filme como o ameaçador “feminino” sem rival, que supera, em certa medida, até mesmo o protagonismo do personagem-título.

Píriev introduz em seu filme a teleologia característica do drama, à qual o romance resiste. Ele constrói o material logicamente e destaca o único (em seu filme, mas não o único no romance) centro semântico - Nastácia Filíppovna, sacrificando as linhas laterais do desenvolvimento do enredo. (KRASSAVINA, 2007b, p. 105)

Se no romance, Nastácia é a *personagem “interrompida”* apenas por meio da morte; no filme, esse feminino sem rival é interrompido pelo final da trama cinematográfica, que fica em suspenso. A tragédia anunciada e esperada para a personagem de Boríssova ainda não se realiza: oscilante, como descreve Bakhtin, a personagem cinematográfica leva seu “espetáculo” público até o final. Ela se despede ironicamente de Totski (centro negativo daquela sociedade), respeitosamente de Míchkin (voz positiva isolada), e dos “cavalheiros” convidados (o “Coro”, ou, a própria sociedade), antes de partir, deixando no ar apenas as expectativas para uma sequência cinematográfica que jamais chegou a ser filmada.

O crítico Boris Schnaiderman reconheceu que, no filme de Píriev e especificamente na interpretação de Boríssova, uma característica dos atores soviéticos da época contribuiu para certo “desvio” na imagem dos personagens: aqueles atores teriam um tipo peculiar de dicção mais voltado para a “epopeia” ou para os gêneros históricos e espetaculares. Enquanto isso, a interpretação de Dostoiévski exigiria um maior “comedimento”, inexistente para aquele contexto. (SCHNAIDERMAN, 1983, p. 57) Schnaiderman parece se referir às características de anos imediatamente anteriores, dos filmes ligados ao cinema do Realismo Socialista. O crítico também fundamenta sua crítica na constatação semelhante, feita por Leonid Grossman, sobre uma adaptação teatral de *Crime e Castigo*, encenação teatral da mesma “safra” de encenações que repovoou a cena teatral soviética com enredos de Dostoiévski em 1957. (apud SCHNAIDERMAN, 1983, p. 57)

Em anos recentes, em seu trabalho de interpretação sobre as adaptações audiovisuais baseadas na obra de Dostoiévski, o pesquisador Roman G. Kruglov destaca como outros críticos também reconheceram especificamente na imagem da Nastácia-Boríssova, a exclusão de alguns campos de significação da personagem literária original. A começar pelo caráter “demoníaco” e “condenado à subserviência das paixões sensuais”. Na necessidade de escolher apenas algumas características, Boríssova reforma a “dor insuportável da pureza pisoteada, da dignidade humana trocada por dinheiro, da feminilidade e beleza insultadas”, que empurram Nastácia para “ações desesperadas”. Menos senhora de si, e mais vítima do meio,

a atriz conseguiu transmitir angústia, excitação febril extrema nas ações da heroína, mas a principal intenção do comportamento na tela de Nastácia Filíppovna foi reduzida a um protesto aberto contra a ganância universal, o poder do dinheiro. Isso é mais claramente mostrado na cena final do conclave, quando Nastácia Filíppovna fala não de Gánia, como no romance, mas aborda abertamente todos os presentes. [...] O discurso acusatório de Nastácia Filíppovna faz dela a porta-voz da ideia principal do filme, que consiste precisamente em

condenar o interesse próprio (e, implicitamente, o sistema social capitalista). [...] A Nastácia Filíppovna da tela parece o oposto da sociedade que a destruiu, ou seja, uma pessoa mentalmente saudável. (KRUGLOV, 2015, p. 179)

O protesto de Nastássia-Boríssova contra o amor interessado e hipócrita expressam a natureza da personagem, entretanto, segundo Kruglov, não servem de justificativa para a crueldade contra ela mesma, nem com os outros. No ponto culminante, a queima do dinheiro, toda a revolta da personagem fica reduzida a uma “derrota” diante da sociedade contra qual desejava se vingar.

O filme não revelou uma característica tão importante da heroína como a sede de sofrimento e morte [...]. A recusa de Nastácia Filíppovna à oferta do príncipe na tela parece antinatural e só pode ser entendida como um erro fatal para a heroína. (KRUGLOV, 2015, p. 179)

Além dos dois personagens principais, Míchkin e Nastácia, os demais secundários completam o retrato social proposto pelo filme. A começar por Gavrila Ardalionovitch Ívolguin, interpretado por Nikita V. Podgorny (1931-1982), que tem uma presença quase tão constante quanto a de Míchkin durante os três atos do filme. Se, no romance, Gânia é caracterizado pela “alma negra, cobiçosa, intolerante, invejosa e de um egoísmo infinito” e por ser “uma das pessoas das mais comuns [...] fraca e nem um pouco original”, (apud MELETÍNSKI, 2008, p. 34) no filme, Gânia tem pouco desenvolvimento além das *progressivas humilhações* a que ele se submete diante do verdadeiro tribunal coletivo, que o acusa de mesquinhez, fraqueza e ganância, para lhe aplicar, no fim, a pena da humilhação pública máxima, chegando a lhe provocar o colapso nervoso.

No primeiro “ato” do filme, na Casa dos Iepántchin, Gânia se apresenta como um empregado que só realiza alguma tarefa quando é ordenado, como, por exemplo, trazer papel e caneta para Míchkin. Na conversa com o General Iepántchin, Gânia apela para os sentimentos de dignidade em relação à irmã e à mãe, para justificar sua recusa em se casar com Nastácia, porém, não consegue recuar, nem o General lhe dá direito à indignação. Gânia pressentia o caos e alertou o General sobre o escândalo que aconteceria naquela noite, mesmo assim, aceita como se fosse seu próprio desejo a ordem que lhe é dada pelo General: “Eu quero”.

Já no segundo ato do filme, na pensão de sua família, Gânia já age como um pequeno imperador em relação à mãe e à irmã. Ao ver o próprio pai, bêbado, se aproximando, intencionado sobre sua noiva, Gânia não o enfrenta diretamente, mas recorre à autoridade da mãe. Nastácia também manipula Gânia, colocando-o contra a mãe e a irmã, a qual chega a lhe cuspir no rosto. Descontrolado, Gânia bate em Míchkin. É então que sua casa é invadida e o ciclo de humilhações se intensifica: ao ser desafiado pelo bando de Rogójin, Gânia apela para a *defesa do direito de sua*

propriedade e pelo direito de preservação da dignidade familiar. A própria composição dos enquadramentos desta sequência reforçam a oposição entre os dois personagens.

Entretanto, Gália é novamente “derrotado” e Rogójin e seu bando tomam conta de seu espaço privado, diante de testemunhas, por meio da agressividade e do riso triunfante sobre a dignidade familiar daquele secretário, que a tudo se submete. Quando todos vão embora, Gália entra no quarto de Míchkin com a expressão assustada, pedindo perdão de joelhos. “Peça perdão para sua irmã”, diz Míchkin. “Nossa família não perdoa”, Gália justifica e depois confessa: “Tudo por causa do dinheiro”. Quando parecia que o personagem de Podgorny mudaria sua postura, ele ouve a fatídica opinião de Míchkin sobre ele: “Não acho que [tu, Gália] sejas vil, mas uma pessoa comum, fraca, não original”. Esse julgamento é suficiente para recolocar Gália no desejo sobre os 75 mil rublos prometidos por Totski, os quais poderiam transformá-lo, em 15 anos, no “Rei dos Judeus”: “Nada pior em nosso tempo do que ouvir que não somos originais, sem talentos especiais”. Assim, ao também perceber que Míchkin sofre por Nastácia, Gália sente algum prazer e recompõe seu plano de se casar com ela.

Já no terceiro ato, na casa de Nastácia, Gália está inteiramente acomodado no papel cínico, mesmo sendo um dos principais alvos dos ataques da anfitriã: “Você vem me pedir em casamento, no dia que eu ganho jóias de outro homem, no dia que Rogójin o humilha em sua casa, tentando me comprar? Você me odeia”. Nastácia encara Gália, junto com todo o coro de coadjuvantes. O ápice dessa extensa sucessão de humilhações que caracterizam o personagem é, finalmente, o desafio para ele resgatar as notas atiradas ao fogo com as próprias mãos.

Entretanto, quase todos personagens que compõem o coro de coadjuvantes, a começar por Liébediev e Fierdischenko, admitem que se submeteriam de imediato àquela humilhação imposta por Nastácia. Diferentemente de Gália, Míchkin e Totski, a maior parte dos personagens masculinos secundários do filme têm traços “bufões”, ou seja, cheios de gracejos, troças e gestos mímicos grotescos, se colocando em volta de sujeitos mais poderosos, cumprindo muitas vezes o papel de bajuladores. O mais representativo deles, Fierdischenko, aparece pela primeira vez acompanhado de uma trilha sonora leve, condizente com essas características. O pai de Gália, General Ívolguin, também é representante dessa classe: bêbado decadente, manipulado e vergonhoso. Melodramático, seu didatismo mentiroso funciona como alívio “cômico”, quase do tipo “pastelão”.

Esse “coro” difuso, formado tanto pelos vários figurantes anônimos que acompanham Rogójin quanto pelos convidados da festa de Nastácia, se ligam à representação de certa coletividade social. No romance,

o caos que cerca Míchkin é apresentado por toda uma série de personagens. General aposentado Ívolguin - verdadeiro louco, mentiroso e fanfarrão, capaz até de furtar dinheiro -, em todo caso, uma vez, é fonte de amargura incômodo para a própria família. Fierdischenko, que aluga um cômodo dessa mesma família, um “palhaço sebento”, que a si próprio destina o papel de palhaço, todo tempo, que faz macacadas e age com afetação. [...] Liébediev, [...] também, às vezes intencionalmente, interpreta o palhaço. [...] Ele é um sabe-tudo, bajulador, advogado da usura, e ele próprio usurário, ávido por dinheiro. (MELETÍNSKI, 2008, p. 34)

A citação se refere ao romance, mas pelo menos essa ideia geral permanece em relação ao filme. De “segundo escalão”, segundo Meletínski, esse conjunto de personagens cumpre, no livro, o papel de figurantes que dão cor à sociedade representada. No filme, seus rostos avermelhados e olhos bens esbugalhados se misturam aos cenários de fundo, dispostos a participarem e alimentarem os escândalos que testemunham. Por meio principalmente de gestos, eles cumprem tal função de “coro”, pois julgam e comentam diegeticamente o que se passa no centro do “palco”, com os protagonistas. Apesar da relevância no romance, no filme não há espaço para esses personagens se desenvolverem individualmente, limitando-se a cumprir a função de parasitas sem amor próprio, e que ilustram e caracterizam o espaço social que oprime Míchkin, Nastácia ou mesmo Gánia.

Ainda em relação aos demais personagens, o que pode surpreender na recriação cinematográfica do universo ficcional do romance são as mudanças de alguns personagens, como Rogójin, que se torna um mero comerciante e líder de bando de desordeiros. Ou mais ainda, o General Iepántchin, cuidadoso no ambiente familiar no início do filme, mas que se torna um dos personagens que mais se agitam no frenesi do ato final. De acordo com o pesquisador Roman G. Kruglov, a “recusa deliberada em seguir o espírito da obra” se reflete na perda do valor artístico do Rogójin, interpretado pelo ator Leonid I. Parkhomenko, que perde toda a conexão psicológica e interpessoal (simbólica e filosófica) com os personagens de Míchkin e Nastácia. (KRUGLOV, 2016a, p. 93) Já o General Iepántchin, uma suposta autoridade daquele ciclo social, também se apresenta desleixado e mal vestido desde o primeiro momento. Como bom “bufão” que é, o personagem fala grosso e manipula toscamente o empregado Gánia, mas parece subserviente em relação a Totski. Na festa de Nastácia, por exemplo, no ápice da desordem instaurada pela anfitriã, o retrato duplo do General Iepántchin também se revela. Enquanto ele se reafirma cúmplice do projeto de Totski de casar Nastácia, repetindo quase tudo o que este diz sobre a ex-amante, General Iepántchin também reage histericamente, quase como um Liébediev, quando as chamas consomem o dinheiro na lareira.

Essa “intensidade” na interpretação e na relação entre coadjuvantes e protagonistas obedece alguns pressupostos da *forma melodramática*: na qual os atos de vilania são facilmente reconhecíveis como bufos ou grosseiros; na trilha sonora estridente, que parece gritar aos ouvidos do espectador; e nos gestos que, em Míchkin, evoluem do receio à convicção, e em Nastácia, vão da

contenção nervosa ao histerismo. De acordo com Ismail Xavier, a forma melodramática é o que facilita o reconhecimento de uma “ordem moral” para o mundo, a qual se revela no conflito entre “autenticidade” e “hipocrisia”, visualmente materializada. “A virtude de caráter de um personagem sanciona sua posição política, a hipocrisia o desautoriza”. (XAVIER, 2003a, p. 95) Por mais irracionais, loucos ou frágeis que sejam os comportamentos de Míchkin-Iakovliev ou Nastácia-Boríssova, eles se aproximam do polo “positivo” corroborado pela narrativa, em contraste com as mentiras vilanescas e jogos escusos praticados por Totski, Iepantchin, Gânia e os demais anônimos e interesseiros.

Resta, porém, compreender, qual conteúdo social contemporâneo esse melodrama claramente maniqueísta está dando sua forma cinematográfica.

O filme *O Idiota* precisa ser compreendido como um produto do seu tempo que expressa a estética cinematográfica e procedimentos técnicos e artísticos vigentes no final dos anos 1950. Apesar da importância central da personagem Nastácia Filíppovna no filme de Píriev, o protagonista do título continua sendo o príncipe Míchkin. Este, por sua vez (não apenas por causa da interpretação de Iakovliev, mas pelo filme como um todo) parece “atualizar” os parâmetros de construção de um herói-positivo cinematográfico do antigo cinema do Realismo Socialista. Em 1º de abril de 1958, o filme foi apresentado ao Conselho de Arte da *Mosfilm*, “que reconheceu por unanimidade que o filme era uma grande conquista do cinema soviético”. Em maio, *O Idiota* foi lançado e a primeira adaptação cinematográfica de Dostoiévski em anos, “despertou grande interesse do público”. (OGNIEVA, 2016, p. 240)

O cinema soviético já se encontrava em fase adiantada do “Degelo”, que não seguiu como uma revolução cultural, mas uma “modernização” em vários aspectos da produção artística oficial anterior, e que passaria a abarcar novas oportunidades de criação. A época de produção e lançamento de *O Idiota* é excepcionalmente exemplar desse processo de abertura cultural. Por exemplo, o sexto e maior Festival Internacional da Juventude foi realizado em Moscou, em 1957, e, no ano seguinte, o romance *O Idiota* também havia ganhado duas grandes adaptações teatrais em Moscou, com a própria Iulia Boríssova no papel de Nastácia, ao lado do ator Mikhail A. Uliánov, como Rogójin. Já em Leningrado, é apresentada a versão que seria lembrada por muito anos pelo desempenho do ator Innokenti Smoktunovski no papel-título, ao qual sua imagem também ficaria vinculada nas décadas seguintes. Dostoiévski, mais especificamente *O Idiota*, passava a representar

uma das principais referências das mudanças daquela época.³⁰ No cinema, a política de “menos filmes, mas maior qualidade” havia se encerrado completamente e a variação de produções se tornava uma política cultural oficial para se opor à influência dos filmes estrangeiros. Principalmente após 1953, a vida cotidiana soviética voltava às telas, tematizando a ambiguidade das relações amorosas e refletindo sobre as consequências da guerra, mas tingindo suas narrativas com cores mais femininas e ambíguas, além de exaltar a juventude e os símbolos de paz.³¹

De acordo com a historiadora Elena Zubkova, o diretor Ivan Píriev foi um dos realizadores que problematizou, a partir do final dos anos 1940, que a consciência de que homem soviético havia “perdido seu espírito” do período pré-guerra e que era necessário de alguma forma recuperá-lo. Por isso, uma das opções para a resiliência desejada por algumas instâncias de poder foi o caminho do entretenimento. (ZUBKOVA, 1998, p. 96) Por isso, diante da nova geração de diretores e das exigências políticas de seu tempo, Píriev encontrou no roteiro de *O Idiota* os elementos valorizados na época e que fizeram do filme uma das principais produções daquele ano, conciliando intenções populares, expectativa dos críticos e valorização do estimado repertório literário russo.

Talvez seja apenas uma coincidência, mas não deixa de ser significativa. A famosa primeira sentença do romance *O Idiota* cita justamente que naquela manhã de novembro, havia “degelo” (оттепель) quando o trem que traz Míchkin e Rogójin se aproxima de São Petersburgo. Ao pensar o filme de Píriev, que se inicia justamente por essa imagem, é praticamente impossível não remeter essa abertura às mudanças culturais do período, que assim ficaram reconhecidas. *Por outro lado*, é por esses caminhos de referências soltas, que a construção de Míchkin, como uma espécie de “herói” de seu tempo, acaba sendo uma última etapa, no fim dos anos 1950, de um modo de construção de heróis cinematográficos que liga diretamente à tradição cinematográfica das últimas décadas. Míchkin-Iakovliev não chega a representar a “luta de classe” ou o “destino das massas”, mas, ainda assim, todos seus valores positivos se constroem na contraposição a um retrato social degradado e que remete às relações *sob o signo de uma sociedade capitalista pré-revolucionária*.

Apesar das críticas que apontaram como Píriev “reduziu” Dostoiévski a “colagens” em “tons pastel” nos filmes *O Idiota*, *Noites Brancas* e *Irmãos Karamazov* (LARY, 1986, p. 10), após o lançamento de *O Idiota*, em 1958, a relação entre Dostoiévski e o cinema soviético deu mostras de que poderia e, de fato, foi retomada. Após anos sem uma adaptação, Píriev encontrou o “seu” Dostoiévski, crítico de vícios e perversões morais burguesas, carregando o autor de movimentação, esquematismo, cores e melodrama.

30 Para exemplificar a “atmosfera” de abertura daquele ano, vale lembrar que 1958 também foi quando a segunda parte do último trabalho de Serguei Eisenstein, *Ivan – O Terrível*, pode finalmente ser lançada após mais de um década de censura.

31 Conforme descrito nos capítulos segundo e terceiro.

Os realizadores dos filmes Dostoievskianos [posteriores] poderiam operar dentro das linhas mestras do realismo naturalista e crítico, que foram fixadas por Píriev em seus filmes: a fiel (ou plausível) representação da realidade social da Rússia pré-revolucionária, assim como a exposição de seus demônios e dos demônios da sociedade burguesa em geral. (LARY, 1986, p. 155)

O cinema soviético das décadas anteriores era reconhecido, entre outros fatores, pela relação entre a estrutura narrativa e os objetivos de propaganda oficial. Para isso, um dos caminhos mais usados pelos roteiristas era a mitologização de personalidades, criando um verdadeiro “panteão dos heróis soviéticos” ou uma “iconóstase bolchevique”. Porém, durante o Degelo, houve uma distensão para novos perfis de “heróis”, entre os quais, figuras literárias que haviam sido censuradas por anos. Dessa nova safra, talvez Míchkin-Iakovliev tenha sido um dos mais representativos.

Porém, apesar das nova fontes, formalmente, a versão cinematográfica do protagonista dostoievskiano ainda preserva fortes semelhanças formais com o estilo cinematográfico de décadas anteriores, sobretudo do período jdanovista (do qual Píriev é um dos principais representantes). No enredo do filme soviético *O Idiota*, Míchkin-Iakovliev parece pairar acima dos demais personagens, portando em si o modelo moral ausente do ambiente social com o qual se depara. Assim como os gestos “mágicos” e incompreensíveis de Stálin solucionavam o caos da guerra e decidiam o destino da nação,³² as atitudes e as palavras de Míchkin-Iakovliev exercem uma influência “mágica” similar para os ouvintes a sua volta. O Príncipe de Píriev não traz dúvidas existenciais, sendo ele todo serenidade e certeza. Seu “caos” está no mundo exterior, em sua responsabilidade imanente de se contrapor moralmente ao contexto conflituoso: Stálin se opõe aos fascistas; Míchkin-Iakovliev, à mesquinhez e à cobiça da ganância pelo dinheiro. Assim, ambos são heróis igualmente ontológicos, pois não evoluem, eles simplesmente *são*.

Nem antes nem nos anos 1950 se tratou de “historizar” mitos na forma de personagens ou de explicar a biografia de indivíduos, mas sim de criar representações sobre um passado que justifique certa visão sobre o presente. É isso que Ivan Píriev continuam fazendo, tardiamente, ao recriar o universo dostoievskiano, esvaziando a complexidade original das relações entre os personagens principais, para continuar atendendo ao prisma ideológico do presente soviético.

Outro exemplo da “sobrevida” ou permanência das características do Realismo Socialista no Degelo é a continuidade da linguagem convencionalizada, com raízes no teatro naturalista e melodramático, e que acabam se opondo às novas tendências “formalistas”, de “desfamiliarização” e “estranhamento”, reiventadas por uma parcela de jovens cineastas soviéticos durante os anos

32 Como exemplificado no capítulo 3, no comentário de André Bazin, sobre *Batalha de Stalingrado - Сталинградская Битва* (1949), de Vladimir M. Petrov.

1950-1960. Dessa forma, assim como o cinema do Realismo Socialista se afastou das “vanguardas” dos anos 1920, o diretor Ivan Píriev se insere no contexto dos anos 1950 sem se confundir com a geração de diretores mais “autorais”. Um dos principais exemplos desse conservadorismo da linguagem é o uso das maquiagens e cores intensas (em tons pastéis e avermelhados), e que reproduziam o estilo fortemente colorido do final dos anos 1940, no advento do cinema à cores, chegando a ser comparado, por vezes, às cores das típicas caixas de laca russa (analogia associada tanto à tonalidade, quanto à realidade “envernizada” pelo cinema do Realismo Socialista). (TUROVSKAIA, 1988, p. 94, p.465-469) Vale contextualizar que, já no final dos anos 1950, uma parte dos diretores havia optado por voltar a filmar em preto e branco, em razão dos custos e da melhor qualidade fotográfica das películas.

A idealização do passado literário se revela assim, como uma verdadeira “modernização em reverso”. Obras artísticas da época, como o filme *O Idiota*, atendiam demandas por uma produção cultural que desse conta dessa estabilidade “ambígua” do período. Por meio de sentidos duplos, a produção de Píriev atendia a demandas de diferentes, e até contraditórios, setores da sociedade. Os “heróis” da indústria cultural e a valorização nacional continuavam em pauta, mas repaginados para os novos tempos de demandas por bens de consumo e melhores padrões de vida. (ILIC; SMITH, 2009) Do ponto de vista da política direta, o lançamento de *O Idiota* deve ser compreendido dentro das perspectivas internas de “liberalização cultural” e, não contraditoriamente, a certa agenda da política externa. O escritor Andrei I. Apostolov lembra que, durante o Degelo, foram realizadas diversas adaptações cinematográficas da literatura clássica russa, e seus lançamentos estão dentro de uma dimensão geopolítica.

Não é por acaso que a *nomenklatura* [burocracia dirigente] do filme soviético e a imprensa reagiram dolorosamente à decisão da liderança do Festival de Veneza de não incluir o filme de Píriev na competição, vendo-o como um subtexto político. [...] Foi enviado um telegrama à comissão organizadora do festival expressando um forte protesto e condenação da discriminação contra o cinema soviético. Estranhamente, a transição de Píriev, dos filmes “envernizados” da era de Stálin para a adaptação de *O Idiota*, de um ponto de vista pragmático, não foi tão anormal quanto poderia parecer [...]. Píriev ainda agia como o criador de filmes para exibição de “cartões-postais”, e apenas o objeto das imagens mudou das fazendas coletivas fabulosamente férteis para a exportação da “espiritualidade” *à la russe*. (APOSTOLOV, 2016, p. 135)

Não por acaso, nesse “disputa” entre ocidentais e soviéticos, pelo legado da literatura russa, lembra Apostolov, um dos destaques do Festival de Veneza, em que *O Idiota* teve sua participação recusada, foi o filme italiano *Noites Brancas* (1957), de Visconti, baseado justamente no romance de Dostoiévski, que Píriev filmaria dois anos depois. (APOSTOLOV, 2016, p. 135)

Nesse contexto, um personagem como Príncipe Míchkin também havia se tornado “referência nacional russa” para diferentes vertentes da crítica literária soviética e ocidental, mas por motivos muitas vezes contraditórios. A perspectiva do “antropocentrismo cristão” que reconhecia a “iluminação” de diferentes campos do espírito humano e do conhecimento, para além dos polos divinos e demoníacos, por exemplo, foi completamente descartada pela produção de Píriev. Nesse contexto, a crítica generalizada contida no filme *O Idiota* e direcionada a uma suposta sociedade capitalista (pré-soviética? ocidental?) se torna igualmente ambígua. Apesar da superfície da narrativa continuar a valorizar o herói “moral” personificado pelo Príncipe Míchkin, o enredo do filme também pode expressar, por meio de Gânia, General Iepántchin e a turba de coadjuvantes gananciosos, uma inconfessável demanda por bens e privilégios simbolizados pela cobiça generalizada pelo imoral símbolo do “dinheiro”. Na prática, os milhares de rublos no fogo são o motor da ação do filme, mais do que qualquer símbolo nacional, literário, místico ou religioso (todos, diluídos nessa versão cinematográfica do romance).

Píriev filma Dostoiévski. A simples menção desses nomes lado a lado parecia, para muitos, inesperado: como é que o artista, cujo talento principal foi considerado o humor folclórico, a alegria inesgotável e generosa, de repente se voltou para o gênio trágico de Dostoiévski? (KRANIUTIN, Iuri. Встреча с Достоевским. Литературная газета. v. 20, 1958 apud APOSTOLOV, 2016, p. 132)

A resposta a pergunta feita pelo crítico cinematográfico soviético começa no fato de que, ao dirigir sua versão do romance *O Idiota*, Ivan Píriev entrou em contato com uma tradição e uma crítica literária que exerceu um duplo papel sobre a interpretação do filme: ao mesmo tempo que a autoridade literária do enredo original funciona como “trampolim” para valorizar filme e diretor, o longa também entra em um diálogo virtual com a rede de interpretações correntes feitas pela crítica sobre a obra. Rede esta da qual os realizadores parecem “escolher”, com quais referências querem dialogar, mesmo que isso resulte na perda do controle criativo por parte dos mesmos realizadores...

Em primeiro lugar, vale lembrar que a apreciação crítica em relação a obra do escritor sofreu um “viravolta” na União Soviética nas três décadas que antecederam a produção. O filme de 1958 também faz parte da culminação de uma grande retomada cultura em torno da figura do escritor. Como apontado em capítulos anteriores, Dostoiévski havia deixado de ser uma das primeiras referências culturais soviéticas, apesar de seu status artístico não ter deixado de crescer no ocidente.

Quando Ivan Alexandrovich teve a ideia de filmar Dostoiévski, não se sabe ao certo. Foi registrado o fato de uma conversa entre I. A. Píriev e S. M. Eisenstein, ocorrida em 1943 em Alma-Ata. Sergei Mikhailovich, preparando-se para as filmagens de *Ivan, o Terrível*, releu *Os Irmãos Karamazov*, de F. M. Dostoevski, e compartilhou seus pensamentos com Píriev sobre a possível adaptação deste romance. Em resposta a isso, Píriev anunciou seu desejo de encenar um filme baseado no romance *O Idiota*. [...] O diretor não envolveu nenhum dos roteiristas no trabalho de preparação da adaptação do filme. Ele escreveu por conta própria, de acordo com várias fontes - em 1947 ou 1948, embora ele soubesse muito bem: para fazer um filme naquela época, ele não teria condições. [...] O script final ficou na mesa de Píriev por muitos anos. Pela primeira vez, o diretor pensou seriamente em implementar a ideia de encenar *O Idiota* em 1955, quando ele próprio era o diretor da *Mosfilm*. [...] Foi nessa época que os cineastas ocidentais começaram a mostrar um interesse ativo no clássico da literatura russa, colocando assim todo o cinema russo em uma posição desconfortável. (OGNIEVA, 2016, p. 233-236)

Nos anos 1950, as publicações feitas por estudiosos do escritor já pareciam um pouco mais “arejadas”, principalmente em relação à circulação de novos produtos derivados dos enredos do autor. O nome de Dostoiévski voltava em revistas literárias, foram realizadas reavaliações críticas, começam a aparecer adaptações teatrais e as adaptações cinematográficas feitas no ocidente desde a década de 1930 passam a ser mais conhecidas dentro da União Soviética. Na segunda metade dos anos 1950, após anos de parcial “ostracismo”, as obras de Dostoiévski voltam a circular massivamente e o escritor se consagra, novamente, como um consenso mundial e figura incontornável para representar a cultura nacional, tanto fora quanto dentro da União Soviética.

Em relação à produção crítica literária, Mikhail Bakhtin recorda que nessa época ocorreu uma importante abertura no campo dos estudos literários, porém ainda um pouco limitada.

No último decênio a literatura sobre os Dostoiévski enriqueceu-se com uma série de importantes ensaios sintéticos (livros e artigos), que englobam todos os aspectos da obra do escritor [...]. Mas em todos esses ensaios predominam análise histórico-literárias e histórico-sociológicas da obra de Dostoiévski e da realidade social nela refletida. (BAKHTIN, 2017, p. 43)

São, portanto, mudanças na perspectiva crítica que repercutiram em todo campo de produção cultural relacionado ao escritor. No caso do filme de Píriev, vemos como a encenação, sobretudo da sequência final é construída sob a perspectiva “feminina” de Nastácia, que enfatiza sua trajetória de longa “espera” e de resignação diante dos injustos sacrifícios sofridos ao longo da vida. Todos esses, vale observar, eram sentimentos que também vinham à tona no novo cinema soviético, por meio da filmografia associada ao Degelo. Entretanto, apesar desse “conteúdo”, os recursos formais usados na construção da tensão da trama, eram ainda associados ao cinema de “espetáculo soviético”, colorido e sonoro, que havia marcado fortemente os últimos filmes do Realismo Socialista. Desse modo, a construção da linguagem cinematográfica, trazendo elementos modernos e conservadores, se tornava também *a expressão popularizada de um momento cultural*

de complexa mudança, que pode ser testemunhado também em outros campos, como o das ambiguidades e contradições da crítica literária dostoiévskiana.

O pesquisador Roman G. Kruglov lembra que uma das ideias que o diretor Ivan Píriev tinha em mente era “limpar” o romance *O Idiota*, melhorá-lo, “torná-lo propriedade da cultura soviética e não criar um trabalho fundamentalmente novo com base no livro original”. (apud KRUGLOV, 2016a, p. 86) Mais do que um conteúdo específico do filme, o comentário do diretor mostra a intenção de se apropriar e direcionar o imaginário literário dostoiévskiano, por meio da exclusão de características da obra de Dostoiévski, que ele chamava de “dostoiévskismo”: noção inspirada e similar ao “karamazovismo”, usado por Górkki para criticar as possíveis formas ideológicas decadentes, passionais, mórbidas e doentis de toda ordem, que deveriam estar longe dos palcos e das telas.

O crítico Uran A. Guralnik também chegou a definir em que constituía essa “leitura ideologizada soviética de Dostoiévski”. O pesquisador leva em conta “uma questão importante de como a interpretação cinematográfica das obras literárias atendia às tarefas da educação ideológica e estética do povo no espírito da doutrina da herança clássica de Lenin”. De acordo com Guralnik, o “dostoiévskismo” seria definido como o “estudo aprofundado da individualidade humana, a atenção às contradições do psiquismo, a formação religiosa, o exagero de paixões e dos sofrimentos”. Um dos principais perigos da “filosofia original de Dostoiévski” seria o fato dela corresponder à “decepção do escritor com a possibilidade de transformações sociais socialistas”. (apud KRUGLOV, 2016a, p. 6) Apesar das intenções declaradas por pelo diretor Ivan Píriev, de se afastar Míchkin do “dostoiévskismo”, sua versão cinematográfica é construída justamente em contraposição às personalidades de Totski, General Iepántchin, Gánia e Fierdischenko, ou seja, das expressões decadente que continuam presentes na sociedade russa representada.

Desde pelo menos os anos 1930, também haviam uma leitura na crítica soviética que apontava a função do “dinheiro” como centro provocador dos conflitos do romance *O Idiota*. A começar pelo crítico literário Orest V. Tsekhnovitser, cujos escritos no período pré-guerra tentaram reabilitar as possibilidades de se discutir Dostoiévski sem cair em uma “sociologia vulgar” e sem “simplificações” ideológico-políticas. Segundo Vladimir Seduro, Tsekhnovitser teria renovado a crítica soviético-marxista da época, a partir de uma leitura do livro *O Capital*, e dos escritos de Lenin e Górkki, para descrever como o “dinheiro” se encontrava na raiz do mal de muitos aspectos sociais representados no romances de Dostoiévski, inclusive em *O Idiota* (apud SEDURO, 1969, p. 243-243), de forma relativamente semelhante à leitura feita pelo filme de Píriev.

Seguindo na mesma direção, vale olhar com mais atenção o difundido trabalho do crítico soviético Vladimir V. Ermílov, que revisou profundamente parte de suas posições sobre Dostoiévski

entre os anos 1930 e 1950. Dentro da vertente crítica soviética que valorizava a perspectiva social e, conseqüentemente, a representatividade nacional dos escritores, Ermílov fez coro aos detratores do “anti-humanismo” das obras de Dostoiévski. Entretanto, no contexto do combate ao fascismo dos anos 1930-1940, o “talento cruel” do escritor foi reconhecido por Ermílov (que também desenvolvia o argumento de Górkí sobre o “perigoso” karamazovismo”) no sentido de aceitar que o público soviético se apropriasse do legado literário deixado pelo grande autor nacional, antes que os “inimigos” estrangeiros o fizessem.

Nos discursos impressos das décadas de 1930 a 1940, ele [Ermílov] defendeu a natureza ideológica da literatura, criticou fortemente os fenômenos literários submetidos a perseguição oficial (na década de 1930 ele se opôs aos “formalistas”, no final da década de 1940, contra os “cosmopolitas” e o “culto ao Ocidente”). Ele [Ermílov] foi um dos líderes da campanha contra o trabalho de Dostoiévski [até a década de 1940] [...], no entanto, já no livro “F. M. Dostoiévski” (1956) descreveu-o como o maior humanista e realista”. (apud FEDOSEENKO, 2016, p. 2)

Vemos que as semelhanças das concepções entre Píriev e Ermílov não correspondem apenas às mudanças de um corte artístico-ideológico, mas também às semelhanças entre interpretações, em especial, sobre o romance *O Idiota*. O modo como Ermílov lê a primeira parte do romance, por exemplo, é muito próximo da visão que Píriev trouxe à adaptação literária. Em seu segundo livro sobre Dostoiévski, *lançado dois anos antes do filme*, a nova posição de Ermílov enfatiza a valorização do romance, focando principalmente na dinâmica da primeira parte e, praticamente, parecendo lamentar que o livro tenha sido continuado, devido ao desnível de qualidade. Enquanto a trajetória até o “desenlace” de Nastácia corresponderia aos melhores trechos, marcados pelas críticas aos “aristocratas-burgueses”; o restante do romance se tornaria um “grosseiro panfleto contra niilistas” que, em última instância, “nem são personagens”. (ERMÍLOV, 1956, p. 188-209)

Aliás, graças às publicações dos cadernos de anotações e rascunhos do escritor, já era de amplo conhecimento que, ao escrever *O Idiota*, Dostoiévski tinha uma clara da ideia apenas da primeira parte (a única adaptada por Píriev), que acabou tendo uma dinâmica própria, diferentemente das outras três, sobre as quais o escritor chegou a registrar em seus rascunhos que não saberia como continuá-las. (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 159-160)

De acordo com o Ermílov, Míchkin representaria uma contraposição moral entre o “sublime” e o “dinheiro”, símbolo capitalista por excelência. Porém, enquanto Míchkin é o herói literário “positivo” de toda a obra, a trama da primeira parte se concentra sobre o “destino trágico” de Nastácia Filíppovna, o verdadeiro “centro” da narrativa, tal como no filme. Ermílov também defende a tese de que é Nastácia que faz do enredo uma “obra de arte”, pois, mesmo incapaz de saciar a própria raiva, ela estaria presa aos próprios instintos destrutivos, chegando a ensaiar uma

revolta, mas se sujeitando a ser um mero “objeto de luxo” para Rogójin. Já outros personagens, variam de “aristocratas impecáveis e elegantes”, como Totski; até “aristocratas vulgares e medíocres”, do período posterior à servidão, como o General Iepántchin. Já Gánia, jovem que sonha em enriquecer, seria outra vítima do poder “diabólico” do dinheiro, o “monstro que devora o sublime”, assim como da mediocridade da “sociedade burguesa”. Nem mesmo a apagada Aglaia Iepántchin, deixa de ser caracterizada pela sua postura diante das trocas comerciais imorais. (ERMÍLOV, 1956, p. 186-217) Entre os muitos aspectos que são excluídos da personagem, Píriev preserva o momento em que ela pede para Míchkin escrever: “eu não barganho”, enquanto a profundidade do enquadramento explícita ao fundo o destinatário da mensagem, Gánia.

Ermílov também não ignorava que a imagem de Míchkin ainda carregava consigo um sentido místico-religioso, na medida que o personagem seria uma referência a Jesus Cristo. Entretanto, assim como Píriev excluiu os aspectos religiosos do protagonista, o crítico - que também ignorava a vertente de leitura mística-simbolista sobre o romance - escreveu que considerava a associação entre Cristo e Míchkin como algo completamente “estéril”, sendo por isso que Nastácia Filíppovna, no romance, o teria rejeitado. (ERMÍLOV, 1956, p. 187-188)

Nesse espírito de revisão da crítica literária, Ivan Píriev filmou o autor nacional, retirando das mãos de cineastas estrangeiros e trazendo de volta ao solo russo o escritor e o romance adaptado em anos recentes, com grande sucesso na França e no Japão. O status “nacional” de Míchkin encontrava respaldo não apenas na imagem do escritor e em seu reconhecido fervor patriótico, mas também na imagem do próprio personagem: vale lembrar a “nota indispensável”, escrita por Dostoiévski nos rascunhos do romance, publicada alguns anos antes, e que enfatiza como a presença na Rússia deveria exercer influência direta nas intuições do príncipe protagonista. (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 188; p. 193)

Aparentemente, as preocupações do diretor giraram em torno de questões muito mais pontuais e concretas, do que possibilidades de significação mais profundas. Conforme sugere sua biógrafa, Píriev insistiu que, junto com o elenco, cenário, figurinos, e a produção de arte de *O Idiota* como um todo, tentou “se aproximar o máximo possível da verdadeira reprodução de itens domésticos e roupas da época em que a ação ocorreu”. Para isso, muitos livros, jornais e revistas de época foram estudados. Um deles foi o livro *Petersburgo de Dostoiévski*, publicado ainda no início dos anos 1920 pelo já citado historiador Nikolai. P. Antsiferov, que integrou o Sindicato dos Escritores a partir de 1943. (OGNIEVA, 2016, p. 238) Em seu panorama geográfico sobre locais reais onde se passam os acontecimentos narrados nos romances de Dostoiévski, é possível compreender melhor o caráter “popularesco” com o qual Píriev pintou os cenários e as

características de seu “coro” de personagens bufões, burlescos e coadjuvantes. Em seu trabalho, Antsiferov havia destacado que, no caso de *O Idiota*,

Todos os lugares citados aqui [no livro *Petersburgo de Dostoiévski*], com raras exceções, são característicos de São Petersburgo das classes média e baixa. Este não é o norte da Palmira do Cavaleiro de Bronze, com seus palácios e torres, com seus jardins verde-escuros e os padrões de ferro fundido de suas exuberantes cercas. Dostoiévski estava procurando uma nova Petersburgo. Ele queria dizer sobre ela “uma palavra nova, e não a palavra de um senhorio”. (ANTSIFEROV, 1991, Глава I)

Quanto à personagem central do filme, “Nastácia Filíppovna”, sua imagem, que se completa no ato final do longa, também encontra pontos em comum com a crítica literária da época. A começar pela ideia difundida de como ela arrebatou a imaginação de muitos leitores, a começar pelo próprio Dostoiévski durante o processo de escrita. De acordo com os diários do escritor, o enredo do romance foi alterado quase uma dezena de vezes antes de chegar à forma final. Tudo mudou radicalmente durante o processo de escrita: acontecimentos, ponto de vista narrativo, concepção dos personagens, inclusive do protagonista. Porém, apenas algumas situações básicas da ideia original foram preservadas: a imagem da figura feminina central, isto é, a mulher orgulhosa e “histórica”, que provoca e rejeita o amor, que pune e é punida, uma das únicas que permaneceram dos rascunhos iniciais à versão final do romance. (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 10)

O mais influentes críticos que produziram logo após a morte do escritor, já haviam reconhecido a importância das personagens como Nastácia Filíppovna, “autoritária, estouvada, atraente”, que seriam tão recorrentes e centrais nos romances dostoiévskianos. (MIKHAILOVSKI, 2013, p. 442) Entre os críticos soviéticos, a personagem Nastácia Filíppovna permanecia com destaque na obra do escritor, pois concentrava em si a “imagem trágica da beleza humilhada”, “centro da obra”, classificada por uma dezenas de adjetivos, todos ressaltando uma passionalidade incontrolável. (ERMÍLOV, 1956, p. 25; 188-189) Dentre os muitos comentários feitos pela crítica até então, acreditamos que os apontamentos feitos pelo crítico literário Aleksander P. Skafitmov, ainda nos anos 1920, ajudam a sintetizar alguns pressupostos da imagem incorporada por Nastácia-Boríssova: o contraste entre uma vida idealizada em potencial e a consciência sobre a distância dessa idealização. Aliás, um sentimento que, mesmo sem propósito certo, colocava a personagem em movimento.

A imagem de Nastácia Filíppovna foi criada com a adição de dois temas principais que se cruzam: orgulho e alta sensibilidade moral. A queda de Nastácia Filíppovna dá ao autor a oportunidade de desdobrar nela os motivos da trágica personalidade dividida entre os impulsos de autoafirmação e orgulho, por um lado, e a consciência de sua inadequação, incompletude diante do ideal mais elevado e a falta desse ideal, por outro. Nas oscilações entre esses dois elementos do espírito que nela se esconde, o autor concentra toda a dinâmica

e todo o sentido dessa imagem ao longo de todo o romance. [...] Com o episódio de sua ligação com Totski, o autor cria a possibilidade de Nastácia se sentir ofendida injustamente, [...] e consciente da própria inadequação, que no futuro será a base para manifestações de orgulho, desejo de perdão e incapacidade de dá-lo e aceitá-lo. (SKAFTÍMOV, 1924)

Entretanto, assim como a jovem suíça Marie (citada por Míchkin diante das Iepántchinas), Nastácia também é uma “culpada sem culpa”, e, por isso, “toda a tensão de seu espírito será dirigida ao seu ofensor”, Totski. Na interpretação de Skafítmov, Nastácia Filíppovna não tem propósito além da vingança e estava pronta a arruinar a própria vida (ou a queimar 100 mil rublos) em nome da reafirmação do próprio orgulho, tal como alguém que comete o ritual do “harakiri”. (SKAFTÍMOV, 1924) Em outras palavras, uma interpretação exatamente igual a do personagem Totski sobre o episódio do dinheiro queimado.

Por outro lado, há outras interpretações correntes, pertencentes à tradição crítica dostoiévskiana, das quais Píriev parece ter tentado se afastar. A principal delas está ligada à vertente mais mística ou espiritual, conforme visto no capítulo segundo, que valoriza a expressão imperfeita e vulnerável do “cristianismo ascético”. É nessa perspectiva, que a doença de Míchkin, seu desequilíbrio e inadequação social representariam os momentos de mais completa e complexa harmonia. Entretanto, de acordo com o próprio Ivan Píriev, a intenção foi se afastar diametralmente desse vertente, reduzindo o enredo aos aspectos naturalistas, baseados sobretudo na reprodução histórica, na montagem dos cenários, figurinos e outros objetos, segundo ele, chegando ao “realismo em mais alto sentido”. Segundo Píriev, o valor real de Dostoiévski estaria em sua crítica “realista”, única forma de superar os aspectos “místicos e patológicos” de sua obra. (apud LARY, 1986, p. 111-113) Nesse sentido, nos aspectos negativos da narrativa de Píriev, nem abusadores, nem gananciosos, bufões ou parasitas, nenhuma dessas caricaturas vilanescas, é suficientemente profunda para carregarem em si aspectos mais sombrios.

O que eu vi em *O Idiota* antes de tudo? O tremendo amor de Dostoiévski pelas pessoas “humilhadas e insultadas”, luta pela justiça social, desejo ardente de encontrar a verdade da vida. E, claro, a incrível capacidade do escritor de revelar as profundezas da psicologia humana, os lugares secretos de sua alma. Isso era o principal para mim, mas o que hoje chamamos de “Dostoiévski”, aquelas doenças do corpo e do espírito que constituem o outro lado da criatividade complexa e contraditória de Dostoiévski, rejeitei resolutamente. (apud RIABOKON, 2019c, p. 93)

Além disso, durante o período do Degelo, o personagem Míchkin também havia sido alçado ao lado de outras grandes figuras da literatura mundial, como Hamlet e Dom Quixote, todos os três unidos como símbolos de uma época de busca pela sinceridade e espontânea espiritualidade. Além de importantes produções cinematográficas e teatrais na época, que reforçaram aspectos comuns dos três personagens, a cultura popular soviética posterior ficou marcada por essa associação. Basta

lembrar do trabalho do ator Innokentii M. Smoktunovski, associado ao personagem dostoievskiano³³ e shakespeariano, ou a produções posteriores, como o filme *Stalker*, de Tarkovski, em que as associações a Míchkin e ao personagem cervanteano não deixa de se cruzar.

Do outro lado do espectro crítico literário de anos próximos à metade do século, a versão cinematográfica de *O Idiota* também se afasta das leituras consideradas “ultrapassadas” do ponto de vista mais ortodoxo de críticos marxistas. Segundo Vladimir Seduro, autores como Valerii Ia. Kirpótin e Georguii E. Gorbatchov (1897-1937) seriam alguns desses nomes. Como visto no capítulo segundo, o primeiro revisou suas críticas mais duras feitas ao “fracasso” e as crimes representados no romance. Já o segundo, teve um destino mais infeliz. Gorbatchov chegou a escrever nos anos 1920 que Míchkin seria um “mal-exemplo”, pois, mesmo criticando o “cristianismo racionalista” e a “ética individualista” ocidentais, o protagonista de *O Idiota* seria a prova de como o indivíduo pode se postar de forma inadequada diante das paixões humanas coletivas e, pior, influenciar negativamente as outras pessoas incapazes de seguir os ideais que o personagem representa. No fim, Gorbatchov foi um dos nomes alinhados ao partido que foram acusados de atos criminosos e acabou condenado e morto, junto com a esposa, em 1937. Não por acaso, também na atmosfera de Degelo político, seu nome como crítico começou a ser “reabilitado” justamente no ano de 1958. Entretanto, a publicação de sua obra continuou proibida. (SEDURO, 1969, p. 161-167) No nosso entendimento, esse contexto dá indício de que tipo de leitura crítica sobre o romance *O Idiota* continuava sendo evitada em uma grande adaptação cinematográfica como a de Píriev.

Em terceiro lugar, a versão cinematográfica de Píriev para *O Idiota* também não se aproxima da vertente crítica estético-artística, que encontrou em publicações no ocidente e no contexto do Degelo soviético, alguma condição de difusão. A crítica imperiosa feita pelo filme à imagem do “dinheiro capitalista” está distante de uma representação do “enigma”, das “trevas” ou do “abismo” associados à trajetória dos personagens do romance. Praticamente todos aspectos que eram desenvolvidos na crítica de Leonid Grossman, por exemplo, ficaram de fora da adaptação: as quedas de um homem espiritualmente belo e da natureza feminina, ambos tragados pelo caos de capitalistas, rentistas, generais, palhaços obscenos e parasitas sociais impacientes. Na visão de Grossman, Míchkin e Nastácia estão condenados ao ciclo de vícios e crimes, assim como o desfecho do romance é tal qual o cadáver de *Cristo Morto*, de Holbein, pendurado no apartamento de Rogójin (GROSSMAN, 1967, p. 16 et seq.)

33 A própria representação de Míchkin-Iakovliev foi reconhecida relativamente distante da de Míchkin-Smoktunovski, uma vez que a versão de Píriev seria mais forte e “positiva” que a frágil e “bondosa” versão teatral contemporânea, citada no segundo capítulo.

Em outras palavras, nada mais distante da interpretação feita por Grossman, do que a adaptação filmada por Píriev, com Míchkin-Iakovliev e Nastácia-Boríssova se agitando incessantes sobre o quadro dinâmico de cobiça, orgulhos e injustiças. Enquanto, na visão de Grossman, Dostoiévski teria evitado em sua obra as descrições de cenas com cores vivas, em vez disso, optou pelas imagens literárias que evocam as sombras compridas ou a claridade de rostos em relampejos repentinos, (GROSSMAN, 1967, p. 158) Píriev apelou para cenários, atuações, ritmo narrativo e (literalmente) as cores em cena, para iluminar o mundo exterior, revelando muito pouco da interioridade dos personagens.

Segundo o historiador Evguiêni A. Dobrenko, a leitura “seletiva” de Píriev havia sido comum durante toda história do cinema do Realismo Socialista, no qual um prisma ideológico “stalinista” extraía dos enredos literários adaptados certa factualidade conveniente e a reproduzia na tela, em sua autoridade “natural”. Em outras palavras, o enredo de muitos romances foram destituídos de autoria e apresentados em uma suposta “verdade” para além dos conhecimentos literários acumulados sobre a obra original. Nesse sentido, o argumento usado por Ivan Píriev sobre “limpar” Dostoiévski do “dostoievskismo” é um exemplo bem didático desse método de produção cinematográfico generalizado e que se desdobrou numa “mitologia” muito particular que atendeu às demandas do contexto soviético da época.

However, this view of daily life in past times was not perceived as a product of the creative minds of Púchkin, Gógol or Chekhov. It was seen as the ‘past per se’, which the classic writers had merely shaped by adding a plot line. The writer ‘grasps a fragment of life’ and ‘transforms’ it (‘realistically’, it goes without saying). Then the director prevails over the writer in the process of adapting it for the screen and depersonifies life, disenchants it, so to speak. The reality on the screen has been purified, rendered as ‘authentic’ as it could possibly be. The coding of life by a classic writer and its decoding by an adept director guarantee that the screen event will not only be ‘credible’ but will ‘live on through the ages’. Before us we have a process whereby reality is distilled into literature and then, through ideological interpretation in criticism, into film. (DOBRENKO, 2008, p. 111)

Apesar da estratégia assumida pelos produtores tenha sido a exclusão do que chamaram de “dostoeivskismo”, os elementos propositadamente suprimidos do romance original foram muito além do que aquilo que escritores como Górki, Guralnik, Poliakova, entre outros, haviam classificado com esse termo. De acordo com o escritor Andrei I. Apostolov, o “soviético Míchkin” acabou privado, por exemplo, de qualquer indício de conotações cristãs ou de transtornos mentais, ao mesmo tempo, que o personagem se tornou um opositor enérgico contra o mundo do dinheiro capitalista. O próprio Píriev descreve o processo:

Vale a pena lembrar o conteúdo do romance, como se semicerrar os olhos um pouco; então o secundário desaparece do campo de visão e o homem e o poder do dinheiro permanecem. O

poder do ouro, destruindo, corrompendo as pessoas, privando-as de sua aparência e dignidade humanas, essa é a ideia central do romance. Nessa interpretação, ele deveria aparecer na tela. (apud APOSTOLOV, 2020, p. 134)

Em outras palavras, a versão soviética de *O Idiota* incomodou grande parte da crítica, pois todo o direcionamento da obra do escritor em direção à “catástrofe trágica” (IVANOV, 1987, p. 413) ficou reduzido ao “dinheiro”. Contraposto às diversas interpretações correntes na época, mesmo dentro da União Soviética, a do diretor Ivan Píriev se mostrou apenas mais uma, que operou uma redução das possibilidades de interpretação ao “selecionar” somente algumas formas de relação: entre o enredo criado por Dostoiévski e os vários campos de conhecimento, cujos caminhos já haviam sido traçados pela crítica literária. Segundo Roman G. Kruglov, enquanto a vertente místico-religiosa, por exemplo, a qual se associa Nikolai A. Berdiaev, reconheceu que Dostoiévski “explora processos dinâmicos na vida das ideias” que “se elevam e abrem novos mundos”, o filme soviético se prende à única tese da exposição do “amor ao dinheiro e a feiúra moral que ele gera”. (KRUGLOV, 2016a, p. 94)

Ivan Píriev também buscou se afastar não apenas das leituras correntes no ocidente sobre o escritor nacional russo, mas também das concepções cinematográficas como a obra de Dostoiévski estava sendo adaptada nesses países. O diretor chegou a defender a escolha por adaptar Dostoiévski como um “dever político e nacional: resgatar Dostoiévski dos cineastas estrangeiros”, os quais estariam “ignorando” os aspectos críticos da obra do autor russo em relação à sociedade burguesa e a sua “compaixão pelos humilhados e ofendidos”. (apud LARY, 1986, p. 129) O escritor Andrei I. Apostolov sugere que um posicionamento como esse reflete não apenas a tendência à “sovietização” dos escritores pré-revolucionários, mas também a oposição às “interpretações burguesas” sobre eles, por exemplo, a leitura pós-guerra levada adiante pelo existencialismo francês que encontrou em personagens de *Os Demônios*, *O Duplo* ou *Memórias do Subsolo*, um vasto campo de símbolos para serem reproduzidos nas “telas burguesas”. Segundo Apostolov, o imaginário dostoiévskiano se tornou objeto de disputa na imprensa cinematográfica soviética, que passou a reivindicar um “genuíno” Dostoiévski. Píriev, por sua vez, teria sido “convocado” para se opor ao Dostoiévski “burguês”, ou seja, dos “pregadores ocidentais do pessimismo e da desgraça”.

Dostoiévski é frequentemente encenado no palco e na tela no Ocidente; ele também está na moda na América. É sabido que aqueles que agora se voltam para as pessoas com a pregação de uma filosofia da desgraça, solidão desesperadora, isolamento espiritual do homem,

tendem a buscar “justificativas” nas imagens de Dostoiévski. [...] Não Dostoiévski, mas o dostoevskismo atrai autores e divulgadores da filosofia do pessimismo e do desespero, a filosofia do horror e da humildade diante de uma realidade terrível. (apud APOSTOLOV, 2020, p. 135)

A descrição de algumas ideias vigente na época, como visto acima, em torno do autor de *O Idiota*, sugerem que a forma cinematográfica do filme estabeleceu algum diálogo, mesmo que por oposição, com outras tendências de corte mais moderno, religioso, artístico, decadente ou ocidentalizante (tal como incorporado pela nova geração de cineastas associados ao Degelo nos anos 1950). Por outro lado, fica mais evidentemente excluída desse confronto justamente a perspectiva de críticos soviéticos mais radicais que, durante os anos 1920 e 1930, rejeitaram qualquer possibilidade de valorização do escritor nacional, alçado (de volta) a símbolo dos novos tempos soviéticos.

Entretanto, além do reconhecimento de espectadores estrangeiros, Ivan Píriev também estava entrando no circuito soviético das adaptações literárias, onde algumas referências de produções anteriores baseadas na obra de Dostoiévski ainda poderiam estar na memória dos críticos. Em primeiro lugar, a linguagem de *O Idiota* parece até mesmo mais conservadora e convencional do que adaptações pioneiras, como *Мертвый дом* (1932), de Vassíli F. Fedorov, lançado quando as práticas do cinema do Realismo Socialista ainda não haviam se tornado absolutamente hegemônicas. Apesar de forjar uma imagem de um Dostoiévski “revolucionário”, o retrato feito por Fedorov, de uma sociedade russa representada como uma trágica-prisão para a população não parecia ser mais cabível no final dos anos 1950. Em vez de um caráter repressivo estatal, Píriev faz um retrato negativo voltado para o comportamento da própria sociedade, inebriada pela influência do “dinheiro capitalista”. O filme de Fedorov também tinha características que o ligaram a uma tendência cinematográfica, supostamente “formalista”, que durante os anos de ascensão profissional de Ivan Píriev como diretor, não havia mais condições políticas de ser realizado na União Soviética. Em suma, Fedorov e sua adaptação ainda poderiam ser lembrados por certa tendência estética “internacionalista”, com apelo para o público ocidental, por meio de seu “formalismo anacrônico” em relação ao o “espírito” do Realismo Socialista. (LARY, 1986, p. 45)

O diretor Gleb A. Panfilov considerava Píriev um cineasta polêmico, que “despertou muitas paixões em torno dele, pró e contra”, entretanto, sua principal influência cinematográfica teria ficado restrito às produções lançadas até a Segunda Guerra Mundial. No auge do cinema do Realismo Socialista, Píriev comprovou sua capacidade de conciliar o romance ideológico e popular por meio do escapismo e da fantasia. Tarefa que não soube mais levar adiante...

O filme *O Idiota* é uma tentativa séria de escapar da era soviética, de entrar no mundo de Dostoiévski. No entanto, a força de atração era muito grande, porque Píriev teve que se recriar [...] para se afastar do que constituía seu poder real - o gênero de comédia romântica musical e folclórica que ele havia descoberto, saturado de elementos de melodrama. A entonação romântica na produção do filme [*O Idiota*] permanece, mas a teatralidade entrou em contradição aguda com o conceito de cinema “do Degelo”, com sua busca por uma nova [...] naturalidade e credibilidade. (apud CHILOVA, 2001)

Como sugerido por Panfilov, uma comparação direta entre *O Idiota* e os filmes anteriores de Píriev mostram certa “coerência” da obra em relação à filmografia do diretor, mesmo sendo a adaptação de Dostoiévski algo tão diferente. Praticamente todos os filmes anteriores de Píriev, como diretor, em sua fase de “comédias musicais”, têm em comum enredos sobre determinada espera por um “casamento” que sempre será celebrado ao final. Não importa o ambiente onde se passam as tramas (nas áreas rurais e/ou nas fazendas coletivas, na metrópole ou durante a guerra), quase sempre a felicidade pessoal adiada é recompensada no final. De forma semelhante, a partir dos anos 1950, a maior parte dos enredos passam a retratar momentos posteriores ao “casamento” ou ao encontro amoroso, mais ainda assim, associados a um processo de “espera”, como bem observou a crítica cinematográfica Maia I. Turovskaia.

Se ignorarmos o pano de fundo histórico de cada um dos filmes musicais de Píriev e, conseqüentemente, o arranjo associado a ele, então sua morfologia [...] é extremamente estável, uniforme, definida. [...] Todas as histórias nelas contadas são, na verdade, a pré-história do casamento. Não uma história de amor, que na realidade nunca existe nos filmes de Píriev, mas atrasos e mal-entendidos antes do casamento, inevitáveis desde o início, mesmo que não se trate de semanas e dias, mas de anos. Todos eles são baseados no método tradicional de retardamento, ou seja, atrasos de ação. Independentemente desse atraso ser cômico ou dramático [...], ele é sempre bastante sincero e pertence, não à esfera da psicologia ou a um destino pessoal único, mas à esfera das convenções, a esfera do gênero. Esses ou aqueles elementos funcionais da trama - o primeiro conhecimento ou a própria cerimônia de casamento - podem estar ausentes na tela, mas estruturalmente ainda estão marcados. (TUROVSKAIA, 1988, p. 437-438)

De certa forma, o mesmo pode ser dito sobre *O Idiota*, cujo enredo culmina no “desenlace” na festa de Nastácia também corresponde a uma história de uma expectativa de encontro amoroso, desde o momento em que o Príncipe ouve o nome de Nastácia pela primeira vez. Parte da tensão do filme de Píriev gira em torno das possibilidades de aproximação desse “casal”, as quais se desenham, mas não chegam a se concluir, ficando o enredo suspenso ao final, em um tipo de protelada “espera”, a ser concluída em um segundo filme, que nunca chegou a ser realizado.

O tema da “espera” era um local comum para representar a representação de um horizonte de expectativas positivo, ou seja, um *topos* muito difundido na cultura de reconstrução soviética do pós-guerra. O que é a trama vivida pela personagem Nastácia Filíppovna no filme senão essa? Uma

trágica espera por uma felicidade inalcançável que se estende indefinidamente mesmo diante da figura do herói positivo? Pela lógica do filme, mesmo com toda a suposta positividade moral inerente de Míchkin-Iakovliev, ele se revela uma promessa de felicidade insuficiente, carregada por um personagem menor, já que a tragédia de Nastácia-Boríssova, a real protagonista do filme, é independente da existência de seu suposto “salvador”...

Se valendo do privilégio das estruturas dos grandes estúdios e do circuito de distribuição em reformulação, Píriev “sovietizou” o clássico dostoiévskiano nacional tanto para a massa de espectadores quanto para o eventual público estrangeiro, que testemunharam, ao mesmo tempo, o fim de um cinema associado ao Realismo Socialista e os primeiros sinais de desgaste do cinema do Degelo soviético. Em certa medida, o drama que se abate sobre a personagem central do filme, Nastácia Filíppovna, pode corresponder à subjetivação ficcional desse mesmo processo, e seu sentido maior se estabelece na identificação possível com essa personagem feminina central.

A começar pela própria tradição literária russa, talvez não seja exagero afirmar que Nastácia Filíppovna se enquadraria como uma espécie de anti-Tatiana Larina, objeto do amor de Evguiêni Oniéguin, no célebre romance em versos de Aleksandr Púchkin. Em primeiro lugar, não só o poeta clássico nacional estaria na mais alta conta de Dostoiévski, mas a própria personagem feminina do poema também. Para o autor de *O Idiota*, em seu famoso discurso sobre Púchkin, Tatiana foi descrita como um “tipo sólido”, “firme em seu próprio solo”, mais profunda e inteligente que Oniéguin. E, em sua recusa final, ao protagonista puchkiniano, Tatiana teria expressado a “beleza positiva”, “a apoteose da mulher russa [...], uma mulher russa de tamanha beleza quase nunca se repetiu” na ficção nacional. Ao contrário de Evguiêni, que mesmo “no coração de sua terra natal, ele certamente não está em seu lugar, não está em casa”, Tatiana não era uma “visitante em seu próprio país”, ela era a “verdadeira consciência do romance em versos” de Púchkin. É por isso que, em relação à representação criada por Dostoiévski, Tatiana Larina se diferencia em tudo da expressão de um sofrimento como o de Nastácia Filíppovna, pois a personagem puchkiniana

não se corrompeu, pelo contrário, a vida suntuosa de São Petersburgo a deixou oprimida, abalada, sofrida; ela odeia sua posição de dama da sociedade, e quem a julga de forma diferente não entende o que Púchkin queria dizer. Então ela diz para Oniéguin, firme: “Mas fui entregue a outro / E para sempre lhe serei fiel”. Expressou isso justamente como uma mulher russa, esta é a sua apoteose. Ela exprime a verdade do poema”. (apud GOMIDE, 2013, p. 413-414)

A começar pela distância de certo modelo feminino literário nacional mais elevado, a personagem Nastácia Filíppovna personifica no clímax (o tal “desenlace”) da primeira parte do romance, e do filme de Ivan Píriev, todas as tensões decorrentes desse processo de resignação truncada e sujeição pessoal, que se desdobra para muito além de Nastácia, mas para todos os demais personagens secundários do enredo. Se a consciência de Nastácia, mulher em situação de mercadoria, sendo “vendida” por seu protetor e abusador, é central no enredo, ela também se reflete nos demais. Por exemplo, na consciência de Gánia, empregado ambicioso, mas submetido ao arbítrio dos empregadores, que empurram ele a abdicar de valores familiares e pessoais, para se aproximar da dinâmica social daquele meio. Todos os conflitos da trama que passam pelo “coro” dos personagens secundários do filme também obedecem ao signo do dinheiro, o qual alimenta desde os planos de Totski, no mais alto grau da hierarquia social representada, até os “parasitas” mais baixos, como Fierdischenko e Liébediev.

A forma como a personagem dostoiévskiana foi representada nas telas soviéticas, porém, traz também similaridades com outras representações cinematográficas femininas feitas na época e anteriormente. Essas possíveis aproximações são consequência do próprio processo de “redução” e direcionamento temático que o diretor Ivan Píriev promoveu em sua adaptação, aproximando-o dos musicais alegres e positivos, protagonizados em sua maioria pela esposa do diretor, Marina A. Ladinina, que repetia praticamente o mesmo papel da mulher dedicada, que adia voluntariamente as promessas de felicidade amorosa e pessoal, em nome da profissão e do bem coletivo. Aparentemente “tão distantes” de *O Idiota*, na filmografia antecedente de Píriev já havia elementos como as intrigas estimuladas pelo comportamento de personagens mesquinhos, ambiciosos e individualistas, associados a uma postura “burguesa”; o tema do ciúme e da consequente decadência social; o temor ao escândalo público; e a sugestão da exploração de caráter sexual. (LARY, 1986, p. 124)³⁴ Desse modo, o destino da personagem Nastácia Filíppovna no filme *O Idiota* não tem significado apenas ligado ao destino das demais personagens do enredo, mas traz consigo a reposição de uma linha de representações comuns ao cinema do Realismo Socialista.

A Nastácia Filíppovna de Píriev não foi a primeira nem a última “vítima” dessas situações. O drama da personagem também abre campo para interpretação de avanços ambíguos e retrocessos nos modos de representação cinematográfica da mulher na sociedade soviética. No contexto do pós-guerra, a dramatização do papel feminino ganhou progressivamente tons mais intensos, em filmes marcantes do Degelo, como *Quando as Cegonhas Voam* (1957), de Kalatazov, ou *Quadragesimo Primeiro - Сорок Первый* (1956), no qual as protagonistas acabam se resignando com as situações trágicas trazidas pelo contexto urbano e de guerra. Fora da União Soviética, novas formas de

34 Além disso, todas essas diferentes abordagens citadas foram apresentadas no capítulo segundo deste trabalho.

representação e de protagonistas femininas também apareciam mundialmente. (STAM, 2013, p. 201) Entretanto, com o passar dos anos, na passagem para os anos 1960, “o modelo da mulher soviética foi sucessivamente sendo restrito aos papéis domésticos e profissionais nas ficções, ou seja, alguém que existiria apenas nas telas de cinema e na imprensa”. De acordo com alguns autores, essa imprecisão sobre o retrato da figura feminina soviética não poderia ficar maior, a cada ano que passava. “Na vida real, ela era super atarefada, com acúmulo de trabalho, de modo a não poder exercer todos eles adequadamente”. Nos anos 1960, a resignação e restrições características das representações artísticas encontrava respaldo na nova realidade generalizada do mundo do trabalho moderno, no qual as mulheres ganhavam cerca de dois terços dos salários dos homens e a maior parte das profissões menos prestigiadas eram ocupadas por mulheres. “A exaltação da feminilidade, seja como ideologia, seja nas imagens do cinema” não passava de uma consolação, segundo a escritora Lynne Attwood, para formas bem conhecidas e socialmente aceitas de “exploração” na sociedade soviética. (KELLY; SHEPHERD, 1998, p. 352-354)

No caso do tema do abuso infantil, que faz parte da constituição da personagem de Boríssova, ele aparece apenas referenciado no filme, mas sem ser aprofundado pelo diretor. De acordo com estudos culturais sobre a sociedade soviética da época, a legislação sobre temas relacionados estava sendo adaptada nos anos 1950, para o contexto do desenvolvimento urbano da época. Temas como “estupro e o abuso de menores, entretanto, eram ainda assuntos extremamente censurados, por isso há razões para crer que eram práticas comuns na sociedade soviética (na falta de pesquisas apropriadas, é difícil encontrar evidências sobre o tema)”. (KELLY; SHEPHERD, 1998, p. 337)

Arrastando consigo tantos desdobramentos, o destino simbólico de Nastácia-Boríssova é significativamente ambíguo. Por um lado, ela reafirma a culpa dos responsáveis por sua condição de mulher “caída” (Totski e General Iepántchin) e humilha os cúmplices da manutenção dessa dinâmica, que lhe jogaria em um novo ciclo de sujeições (Gánia). Por outro lado, se ela comprova sua “inocência” para os olhos da sociedade (o “coro” de coadjuvantes), essa atitude é um tanto quanto inócua, pois nada era segredo. Nastácia nega sua condição de “mercadoria” naquela sociedade, justamente se deixando levar por Rogójin, indivíduo a quem ela também *acusa* de ser “comerciante”. Contraditoriamente, Nastácia rejeita sua condição (e Gánia) e ao mesmo tempo a aceita, pois escolhe o valor muito maior entregue por Rogójin, que “sabe fazer negócios muito mais rápido” do que o secretário do General Iepántchin... No fim, ela duvida das “fantasias” romanescas e idealizadas trazidas pelo Príncipe, e acaba resignando-se na impossibilidade de superar sua condição “culpada”.

O protagonismo do “dinheiro” no filme de Píriev, portanto, esconde o abuso, as causas do matrimônio como negócio, as relações sociais e familiares fracassadas, em suma, a trajetória de sofrimento que fazem de Nastácia Filíppovna uma personagem “caída”. O “dinheiro” vilanizado não passa de uma manifestação presente de uma história iniciada muito tempo antes. No fim, Nastácia-Boríssova acaba rejeitando tanto a “proteção” de Míchkin-Iakavliev quanto de Totski, assim como o usufruto do valor pago por Rogójin. A crítica propagada pelos produtores não passa de uma superficial sugestão, uma vez que é a centralidade *da imagem* do dinheiro que é retratado como motor do desejo frustrado da maioria dos personagens. Essa tentação pela posse dos valores, seja pelo anseio, aceitação ou recusa, é apresentada como a corrente que liga os desejos de todos os personagens, desde Nastácia até o “coro” de coadjuvantes.

A diferença de Nastácia-Boríssova, porém, é que ela é a personagem que justamente “rejeitou” esse objeto de desejo. Mesmo considerada “pura” e “inocente” por Míchkin-Iakovliev, ela não pode ser considerada uma personagem exemplar com uma “positividade” inerente, tal como Míchkin, nem no contexto do romance original, nem no do filme soviético.

Não se trata de um julgamento sobre sentimentos, ações, injustiças ou qualquer relação prática que a personagem teria realizado ou sofrido. A tensão do enredo em torno de Nastácia-Boríssova se dá por meio de sua eterna oscilação que reverbera em todo o universo a sua volta, e que só é interrompida pela morte (no romance) ou pela descontinuidade (no filme). Se a imagem do “dinheiro” seria o centro do projeto de representação, na prática, é o movimento de Nastácia-Boríssova que ocupa esse lugar. Nela coincidem todos os objetos de cobiça centrais do filme: ela é tanto o dinheiro (dote) quanto o objeto de desejo por parte dos homens; e ela é, também, tanto o exemplo de “revolta” que as personagens femininas não podem expressar quanto o ideal de “pureza” que deve ser salvo para que Míchkin-Iakovliev cumpra seu papel de “herói”. A despeito da intenção dos realizadores, a instância narrativa dada pela forma fílmica constrói sua identificação com espectador por meio de projeções desses desejos compartilhados por seus vários personagens: seja em relação ao dinheiro “capitalista”; seja sobre se tornar um idealizado herói moral; ou seja sobre fazer ver submetida a figura feminina cobiçada.³⁵

Em sua eterna oscilação, a personagem feminina central de *O Idiota* não representa a mesma resignação trágica que caracteriza o modelo literário puchkiniano positivo, e que teve desdobramentos em outros campos de representação cultural, chegando a reverberar na situação trágica de tantas figuras femininas ao longo da história do cinema soviético, inclusive do Degelo. Tais contrastes em relação à produção literária do passado e à produção cinematográfica

35 Por extensão, outra projeção que parece ressaltada pelo filme é a própria exaltação da figura literária coletiva maior - o escritor Dostoiévski - e a missão de resgatar essa figura “nacional” após ela ter sido deturpada por diferentes campos ideológicos, tanto relacionado a um passado totalitário recente quanto ao circuito cinematográfico ocidental.

contemporânea ajudam, finalmente, a caracterizar a especificidade da representação central do filme do veterano Ivan Píriev. Muito mais do que o imaginário crítico sobre relações sociais do “mundo capitalista”, ou das adequações ideológicas soviéticas do legado literário recém-(re)estimado, é na valorização contraditória da figura feminina principal que o filme de concentra seu valor e mais relevante significado.

Quase vinte anos atrás, I. A. Píriev filmou um episódio de *O Idiota*, que “intrigou” o espectador. Por razões desconhecidas para nós, ele não terminou seu trabalho. [...] Até agora um dos três melhores romances de F. M. Dostoiévski não tem sua encarnação cinematográfica terminada. (apud APOSTOLOV, 2020)

As palavras do diretor Andrei Tarkovski refletem como, ao longo das décadas, uma opinião depreciativa sobre a adaptação de Dostoiévski feita por Ivan Píriev, diretor associado ao “stalinismo”, foi compartilhada por muitos críticos e diretores. De acordo com a pesquisadora Anastasia V. Riabokon, uma das características comuns dessa crítica foi a “teatralidade” inerente de longas como *O Idiota*, motivo de riso para alguns, por serem considerados “obsoletos” demais, com seus cenários falsos, justamente numa época em que as “novas ondas” já estavam presentes nos cinemas de vários países e no Degelo soviético. No entanto, se revisto, o filme *O Idiota* pode mostrar seu valor em características para além de um cinema de propósitos e intenções. (RIABOKON, 2019d, p. 72) Já o pesquisador Roman G. Kruglov faz observação semelhante sobre o legado “contraditório” que a adaptação deixou para a crítica cinematográfica.

A originalidade artística de *O Idiota* (1958) se manifestou principalmente no estilo do filme e nas imagens dos heróis, devido principalmente às atitudes ideológicas da época do “degelo de Khruchov”. [...] A interpretação peculiar da obra [romance original] pelo diretor ilustra um certo estágio na releitura dos clássicos russos em geral e da obra de Dostoiévski em particular. A obra de Ivan Píriev é frequentemente avaliada negativamente nos dias de hoje: ela é vista como um exemplo típico de arte aprovada pelo regime soviético e, portanto, de arte “falsa”. [...] De acordo com o pesquisador soviético Uran A. Guralnik, a adaptação cinematográfica “...pertence ao número de tentativas sérias e principalmente bem-sucedidas de uma interpretação cinematográfica das ideias e das imagens de F. M. Dostoiévski. Este filme tornou-se um marco notável na busca por um equivalente cinematográfico do romance clássico russo”. Essas avaliações contraditórias aparentemente se devem ao clima ideológico daquela época e da outra. (apud KRUGLOV, 2016a, p. 85-86)

As “adaptações” de uma obra artística de um meio para outro (incluindo as referências ou citações) são sempre um tipo de intertextualidade que carregam consigo a condição complexa de serem, contraditória e simultaneamente, objetos novos e “cópias” do original, justamente por causa das redes de significados potenciais estabelecidas entre uma obra e outra. De acordo com Robert

Stam, seja no Realismo Socialista ou no “realismo clássico” de Hollywood, as “adaptações” de textos considerados “clássicos” já trazem consigo um pressuposto “sistema discursivo” tendencioso,

em que uma clara hierarquia [que] regula e arbitra entre os discursos que o compõem, hierarquia essa estabelecida por uma noção empírica de verdade [...]. O texto clássico, seja o literário ou o fílmico, é reacionário não em virtude de quaisquer “imprecisões” miméticas, mas de sua perspectiva autoritária com relação ao espectador. (STAM, 2013, p. 166)

Além de tendências inerentes, a adaptação dirigida por Píriev operou em níveis mais profundos de reacionarismo. Mesmo com uma “redução” intencional e desviante dos elementos expressivos do romance original, a versão do enredo dostoiévskiano feita por Píriev se mostra mais significativa justamente no sentido que essas “modificações” expressaram “um sistema figurativo complexo, no qual é encontrado um conteúdo semântico muito mais profundo do que se costuma acreditar”. (RIABOKON, 2019d, p. 64) Em outras palavras, uma representação que engloba vários campos artísticos e do conhecimento, incluindo a tradição crítica literária e a filmografia nacional.

A intertextualidade e o encaixe, portanto, nos ajudam a transcender os impasses e as armadilhas da “fidelidade” e do “realismo”. [...] As mudanças realizadas nas adaptações fílmicas dos romances [...] revelam os vieses discursivos em constante mutação – culturais, genéricos, ideológicos, industriais – através dos quais os romances-fonte foram processados e interpretados. [...] As adaptações de romances, muitas das vezes, encenam não somente esses vieses, mas também as ortodoxias críticas evolutivas a respeito de um livro ou um personagem. [...] Cada viés, ao revelar aspectos do texto-fonte em questão, também anuncia algo a respeito das ideologias dominantes no momento da reinterpretação. Ao desvelar os prismas através dos quais o romance foi reimaginado, as adaptações conferem uma espécie de materialidade objetiva aos próprios prismas. (STAM, 2008, p. 467)

No caso específico de *O Idiota*, a produção evidencia um inconciliável contraste do “clássico literário” nacional jogado em contexto histórico completamente diferente e com o objetivo de produzir um “herói positivo”, inspirado em parâmetros do Realismo Socialista, já generalizadamente reconhecidos como anacrônicos. Em perspectiva histórica: ao mesmo tempo que o filme de Píriev representou um “passo atrás” em relação às inovações do cinema dos anos 1950, ele também representou a modernização de uma vertente derivada da tradição do Realismo Socialista, a qual ainda seria muito influente nas produções soviéticas das décadas seguintes. O veterano Ivan Píriev se tornou um diretor, finalmente, “moderno”, mas não em uma perspectiva alinhada às vanguardas artísticas. Pelo contrário, foi pela busca de uma perspectiva múltipla, capaz de abarcar diferentes públicos: desde as novas gerações, mais alinhadas ao espírito de “sinceridade”, cosmopolita e mudanças progressistas da sociedade, até o público mais conservador, alinhado às formas de representação convencionais passadas. Transposto para a sociedade soviética do final dos anos 1950, o enredo dostoiévskiano representou o modo como o Realismo Socialista

cinematográfico reavaliou suas produções e se valeu de referências mundiais (extraídas de sua própria cultural nacional) para tentar se reinventar.

Em termos de recursos de linguagem cinematográfica: a caracterização grotesca do “coro” de coadjuvantes; o excesso de cores e maquiagem; a musicalidade antiquada; a teatralidade anacrônica; a ambiguidade do ponto de vista feminino ressentido; a positividade soviética; são todos elementos que materializaram, enquanto “exaltação” de um passado literário, uma *modernização em reverso* que atendeu, de forma conservadora, às promessas simbólicas dos bens culturais exaltados pela nova cultura soviética do Degelo.

Porém, tal como aponta a crítica cinematográfica Maia Turovskaia, sobre o filme *Encontro no Elba*, de Grigori Aleksandrov, (BO, 2019, p. 200) espero ter sugerido como o longa de Píriev também parece ter trilhado uma caminho que produziu um efeito inesperado para seus realizadores. Nos dois filmes, a negação e a crítica de realidade “inimiga” ganham mais significado se associadas ao desejo inconsciente pelo acesso simbólico a essa mesma realidade. O “recalcado” do filme de Píriev fica exposto por meio do registro “oscilante” (histérico) da personagem central de Iulia Boríssova, assim como pela relação dos personagens com a imagem do dinheiro.

Na perspectiva do pesquisador Roman Kruglov, seria como se as ideias por trás do filme tivessem sido “testadas” pelo enredo dostoiévskiano e não tivessem logrado êxito. *Esse foi o “abismo” para onde Píriev olhou, mas que não conseguiu sondar...* O “desenlace” da ressentida Nastácia-Boríssova corresponde à eclosão do submerso, do “esquecido”, daquilo que foi recalcado tanto pelo desejo explicitamente “rebaixado” do coro de coadjuvantes, quanto pelo “heroísmo” truncado de Míchkin-Iakovliev. O desejo eternamente adiado dos personagens do filme corresponderia a um sentimento inconfessável (talvez indefinível, mas certamente compartilhado), que se materializa em um horizonte novo que já nasce como “fantasia”. Seja no enredo dostoiévskiano, seja no fim dos anos 1950, difunde-se o desejo pela libertação do indivíduo submetido; pelo heroísmo moral concreto; e pelo consumo de uma cultura estimada e contemporânea. Ou seja, “fantasias” fora do alcance, mas que se repõem em eterno movimento oscilante, por meio da “adaptação” de um antigo repertório de expectativas no “desenlace” que representou o Degelo soviético...

7. “Pedacos Mortos” - *Capitu* (1968)

Porque os caras fizeram tais filmes? [...] Sinto que eu mesmo (talvez junto com toda uma geração) não consigo encontrar uma perspectiva clara para propor uma leitura de Machado de Assis. [...] A gente não sabe o que fazer com eles em termos de uma discussão atual do Brasil. [...] Resta a proposta de um Machado de Assis indispensável como objeto de conhecimento e análise, como ponto de partida para muita coisa, menos para filme que pretenda falar do presente. [...] Uma sensação é de que [...] o Brasil pré-modernista e pré-Revolução de [19]30 é algo realmente distante e inimaginável; e quando ele aparece na tela me soa mais remoto do que uma tragédia grega ou um drama shakespeariano. Parece um pedaço de realidade à margem da história. (XAVIER, 1975)

Ao escrever contando aspectos de sua viagem de estudos aos Estados Unidos para professor Paulo Emílio Salles Gomes, um jovem Ismail Xavier fala sobre seu contato com o pesquisador Jay Leyda, lembra estar devendo um trabalho acadêmico referente a Machado de Assis, e também problematiza as adaptações dos romances do escritor feitas para o cinema...

Ismail lança a pergunta ao orientador: poderia ser apenas a busca pela divulgação, mas isso ainda não explicaria o que estava por trás do fracasso das produções. Seria Machado de Assis que estaria morto para a sociedade brasileira dos anos 1960-1970? Ou seriam os filmes que anulariam um possível Machado de Assis ainda “vivo”? O pesquisador não coloca o problema só em termos gerais, mas nos termos concretos exigidos pela análise crítica cinematográfica. Ele cita como exemplos os enquadramentos de filmes como *Capitu* (1968), de Paulo César Saraceni: em termos de espaço, as reconstituições do passado urbano acabam “pensosamente enquadrados” pelos cineastas. Portanto, Ismail Xavier está, de algum modo, respondendo à pergunta que ele mesmo havia colocado. Nas palavras para Paulo Emílio, “é injusto dizer que são *pedacos* “mortos”, é o enquadramento que mata.” (XAVIER, 1975)

Na passagem das décadas de 1960 para os anos 1970 uma quantidade, acima da média, de diretores brasileiros adaptaram textos de Machado de Assis para o cinema. Um dos filmes mais representativos, e problematizados na citação acima, foi justamente a adaptação que Paulo César Saraceni fez do romance *Dom Casmurro*, com roteiro assinado também pelo seu professor, o crítico Paulo Emílio Salles Gomes, e pela escritora Lygia Fagundes Telles. O brevíssimo comentário de Xavier, encontrado durante a escrita desta pesquisa, jogou luz sobre muitos aspectos de análise aqui desenvolvidos.

A começar pela sequência de abertura do filme, por meio da qual Saraceni introduz todos os aspectos principais que caracterizarão a instância narrativa do longa-metragem. Sob os créditos

iniciais, caracteres ora ornamentados ao estilo antigo, ora pequenos e modernos, é enquadrada uma imagem estática, desfocada, aparentemente com algumas plantas ao fundo. Na trilha sonora, o espectador ouve um canto religioso: trata-se do movimento final, *Agnus Dei*, da *Missa pastoril para a noite de natal*, composta em 1811, pelo padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830). Religiosa, “clássica” e remetendo aos antecedentes da Nação, a *Missa* poderia ser apenas um detalhe casual, mas já sugere algumas *diretrizes históricas do arco cultural* do qual o diretor quer se aproximar. Outra característica do enquadramento estático e desfocado é ele ser exatamente o mesmo que encerrará o filme, no último take, cerca 1h40min depois. O que está no meio dessa moldura, entre esses dois frames, as “*duas pontas*” unidas, é todo o filme.

Na segunda cena, que parece ser a *visão subjetiva* de Bento Santiago, um *zoom* se aproxima de Capitu adulta - interpretada pela atriz Isabella Cerqueira Campo (1938-2011), que está próxima à cama, com uma estranha expressão, vestida de noiva, também remetendo a uma imagem sacra. “Nessa sequência, aparecem as mão de Bentinho tirando o traje da noiva como quem despisse uma santa”. (GUILHERMO, 2008, p. 162) Os noivos se aproximam, como se encontrassem em um altar, com uma *postura marcada e pouco natural*. “Serás feliz Bentinho” é a promessa inicial ambigualmente proferida em *off*. Capitu, em cena, responde: “É claro que serás feliz”. A *ambiguidade* se estabelece, pois Bento alega não ter feito a pergunta que Capitu respondeu...

A sequência finaliza com um letreiro que passa sobre a imagem dos dois atores, Isabella e Othon Bastos, quase estáticos. O texto é retirado do romance original e cita algumas passagens bíblicas sobre a sujeição das mulheres no casamento.³⁶ Com essa *citação da citação*, o diretor Paulo César Saraceni apresenta a imagem do *Casamento, a alegoria central do filme* (sob o som de um novo movimento, *Gloria*, da mesma *Missa* de Nunes Garcia) e dá as diretrizes de suas *intenções artísticas* com o filme, que adaptou apenas a última e mais curta etapa do livro, a fase adulta dos personagens.

Eu queria mostrar toda uma mentirosa e fantástica cerimônia a dois no quarto, com Capitu vestida de noiva, despindo-se pouco a pouco daquele véu de grinalda e de um casamento que Machado, eu, Paulo e Lygia íamos contestar, antecipando a contestação de 1968 e dos outros anos que se seguiriam [...] Capitu anunciava o fim de todos os casamentos, de todas as instituições. (SARACENI, 1993, p. 231-232)

36 O trecho foi citado por Machado de Assis, da Epístola de Pedro, no capítulo 101, “No Céu”: “As mulheres sejam submissas a seus maridos... Não seja o adorno delas o enfeite dos cabelos eriçados ou as rendas de ouro, mas o homem que está escondido no coração... Do mesmo modo, vós, maridos, coabitai com elas, tratando-as com honra, como a vasos mais fracos, e herdeiras convosco da graça da vida...”.

A mudança do título do romance original, *Dom Casmurro* para *Capitu*, já sugere parte das intenções artísticas do projeto. Resta olhar para a execução dessas intenções, a começar pela nova personagem-título. Ao longo do filme, Capitu-Isabella está quase sempre em movimento, sugerindo expressões constante de distração. Ainda nas cenas iniciais, durante a sequência do passeio na Tijuca, sua atuação já contrasta com a de Bento-Bastos. Enquanto o marido, nostálgico, critica a esposa por ela não se lembrar das alegrias da infância, ela parece não se importar. Dessa mesma forma, nas conversas do casal, Bento pauta quase todos assuntos: desde os comentários sobre astronomia, a evocação das lembranças da infância, a exaltação da coragem e das curiosidades do filho, o desejo de ir ao teatro, a discussão em torno das conversas com Escobar, até as dúvidas e estranhamentos em relação à mãe.

Na dinâmica dos dois, Capitu-Isabella se faz “presente” quase sempre reagindo (ou resistindo) ao esposo. Quando Bento soa ciumento e autoritário, ela responde com um tom firme: irônica, para defender que continue usando os braços “de fora” nos bailes; modulando o trato com o marido, chama-o de “senhor” ao ser questionada sobre sua distração na “lição” sobre astronomia; ou, responde secamente, ao dizer que não está cansada e quer dançar quadrilha no baile, mesmo que Bento não queira ir. Essa é a dinâmica que prevalece nas demais cenas de um casamento representado sem qualquer empatia.

Nos poucos momentos em que surge sozinha, desde a primeira cena da parte principal da narrativa, ao piano, Capitu-Isabella tem um semblante reflexivo e melancólico, sugerindo para o espectador o estado de espírito da personagem nos momentos de isolamento social. Tais momentos são poucos, mas suficientes para indicarem uma subjetividade infeliz e um comportamento social dissimulado, que se constitui a partir da relação, principalmente, com o marido.

Após *Deus e o Diabo*, o ator Othon Bastos se tornou, talvez, o rosto mais conhecido do Cinema Novo. Apesar de seu personagem, Dom Casmurro, “perder” lugar no título do enredo cinematográfico, não é isso que acontece na trama... A maior parte do trabalho de atuação está concentrada sobre o personagem de Bastos, e o espectador fica ligado a ele em quase todos os momentos, tornando-o quase onipresente, de modo muito próximo ao romance original.

Entretanto, *Capitu* é um breve recorte do romance, por isso são excluídas muitas cenas e situações em que a identidade “precária” de Bentinho foi sendo construída, por meio da influência de José Dias, Dona Glória, Capitu e Escobar. Quanto ao romance, o crítico John Gledson levantou muitos exemplos de como a constituição da personalidade do protagonista estava sempre em relação a algo ou a algum personagem alheio. Em primeiro lugar, no romance, Bentinho passou a existir como promessa de D. Glória mesmo antes de nascer; em seguida, a história de sua vida (e do livro) parece começar com a relação estabelecida com Capitu e a descoberta do primeiro amor; o

próprio Bento admite isso, ao dizer que toda história começa não por um processo de autoconsciência, mas por ter sido “denunciado a si mesmo” pelo comentário de José Dias; e assim sucessivamente... Até mesmo Bento adulto é incapaz de assumir seu ódio por Ezequiel, apesar de escondê-lo de todos, menos de si mesmo. (GLEDSON, 2005, p. 37)

Já o personagem de Othon Bastos não é Bentinho, mas apenas um Bento Santiago cinematográfico com personalidade já constituída, cujos momentos de “formação” foram quase todos excluídos do enredo. Protagonista *de fato* no filme, mais que Capitu, Bento-Bastos é quem define o comportamento dos demais personagens principais. Se Capitu-Isabella varia entre triste e reflexiva (quando está sozinha), e distraída e ousada (quando está ao lado de Bento), o espectador não tem acesso a formação dessa personalidade feminina, mas tão somente sua reação imediata à presença ensimesmada do marido.

Saraceni também registra a importância de Othon Bastos nos bastidores, lembrando que o ator “chegava antes de todos, antes da hora marcada para filmagem”, e diversas vezes “reclamava de tudo e de todos”, mas que toda equipe de produção sabia que ele estava ensaiando o personagem, “fazendo laboratório [...]. Othon Bastos dá o tom”. (SARACENI, 1993, p. 229-230)

Bento-Bastos é marcado pelas variações de humor inconstante, pelas fantasias, mas também pelo orgulho em torno de sua enorme riqueza (“aliás, riquíssimo”, no superlativo inventado pelo roteiro). Ora solene, ora alegre, ora irritado, ora carinhoso, o ar de severidade orgulhosa é constante no trabalho do ator, na qual reverberam duas formas de se relacionar: vulnerável e dependente, na intimidade, e com avareza e autoritarismo, no meio social. Por exemplo, ao falarem das economias da esposa e ao planejarem a compra do enxoval do filho, Bento-Bastos aprova a ideia com a soberba irônica: “Dona Capitolina, pode me comprar, sou seu escravo. Vamos comprar um enxoval de ouro, tudo de ouro”. Entretanto, quando o protagonista é questionado, seu comportamento é completamente diferente. Por exemplo, no fim do filme, quando a esposa exige saber as razões para o marido pedir a separação, ele se recusa a responder, prefere o não-dito, o alusivo: “Há coisas que não devem ser ditas... Seria melhor que nos separássemos com meias palavras. Em silêncio”.

No restante do enredo, igualmente, mais do que dinheiro e propriedades, Bento-Bastos só satisfaz seu orgulho quando está afirmando a própria personalidade sobre outra pessoa: na posse da noiva; no anúncio da gravidez; na tolerância à “desobediência” de Ezequiel à mãe; no desprezo às preocupações de Escobar; no flerte com Sancha; na sujeição de José Dias; na posse das economias de Capitu; ou na morte simbólica da personagem teatral Hedelmonda-Capitu-Isabella, na peça que ele assiste... Os exemplos poderiam se alongar, mas evidencia-se que é sempre esse afirmar-se sobre os outros o que traz satisfação para Bento.

Assim como o enredo do romance original, o enredo do filme também preserva outros detalhes da *satisfação íntima de Bento, que parecem escapar da consciência do personagem orgulhoso*. Um dos principais deles acontece após a cena da sacada da casa de Escobar, na véspera da morte do “nadador das manhãs”.

Alguns anos antes do filme, a crítica literária Helen Caldwell já havia concluído que, no romance, a progressão do ciúme de Bento se refletia “na confusão de Santiago com os braços de Escobar e os de Sancha (“Apalpei-lhe os braços como se fossem os de Sancha”) e, certamente, na perturbação mental que segue a esta cena”. (CALDWELL, 2008, p. 96)

No filme, essa perturbação básica se mantém. Após retornarem para casa, sozinho em seu escritório, Bento-Bastos mente para Capitu, dizendo que ainda não vai dormir pois está trabalhando, “vendo alguns papéis”. É então que o personagem senta na poltrona e acaricia secreta e carinhosamente *as costas da mão esquerda com a palma da mão direita*, e, em seguida, acaricia com uma pena o retrato da esposa do amigo. Ato falho do continuista do filme (?), o fato é que, na cena da sacada, Sancha havia tocado *as costas da mão direita* de Bento, e não a esquerda. Com a mão direita, a mesma que usou para acariciar a própria mão esquerda, Bento havia usado para apalpar os músculos do braço do orgulhoso amigo.

Proposital ou não, a troca das mãos, faz todo sentido dentro do ambíguo retrato de confusão mental de Bento-Bastos, que continua a seguir. Ainda no momento de isolamento em seu escritório, ele olha a foto de Sancha, mas é “olhado” em seguida pela foto de Escobar. Culpa? Substituição? Ambos? Nesse momento, ele inverte a ampulheta ao seu lado, símbolo do tempo paralisado, fazendo o tempo correr novamente. Em seguida, para completar o *encadeamento de transferências*, ele segura o retrato de Capitu, que aparece no escritório naquele momento. Bento, carinhosamente, lhe diz: “venha ver quem eu estava namorando”. Capitu ainda o respondeu afetuosamente, falando dos “ciúmes” que Bento tinha com o escritório, e que, por isso, o local estaria tão cheio de pó...

Mais do que uma descrição categórica, o fato é que o filme derivado da obra machadiana se vale da sugestão do livro original para sugerir a desconstrução do protagonista em um aspecto ainda difícil de ser publicizado, mesmo na sociedade brasileira da década de 1960: a homoafetividade recalcada de Bento, como *um dos elementos de fundo* que movem a tensão e o ciúme na trama.

O terceiro ponto desse triângulo de personagens principais é Escobar, interpretado por Raul Cortez (1932-2006). Mais do que o repetido gesto de levar a mão à boca, sempre que está pensativo, Escobar, tal como Capitu, também é um personagem com pouco espaço de desenvolvimento no filme. Ao contrário de Othon Bastos, a interpretação de Raul Cortez traz ao personagem um ar *bon vivant* e senhor de si, que olha sem constrangimentos as mulheres no passeio público, enquanto o amigo caminha ao seu lado, sempre severo, preso aos próprios sonhos e pensamentos. Tal como no

livro, Escobar também traz em torno de si os símbolos do mar. Ele é o “nadador da manhã”, com desenvoltura, coragem para se exercitar nas águas perigosas e físico e gosto para passeios a remo. Esse conjunto de símbolos ganha significado ao fundamentarem as “suspeitas” das semelhanças entre o menino Ezequiel e o amigo do pai. No filme, a criança está todo tempo fantasiada de marinheiro, brinca com animal morto na praia, tem curiosidades sobre os desenhos de soldados e “não tem medo de nada”. Ezequiel é uma criança corajosa, não “será um maricas” e vai despertando em Bento-Bastos, aos poucos, algo mais sombrio do que apenas o “orgulho” paternal.

Quanto à “admiração” que Escobar-Cortez desperta em Bento-Bastos é sugestiva a montagem ter justaposto a notícia da gravidez, na qual o protagonista se ajoelha e abraça a esposa, com a sequência em que ele compartilha com o amigo (e não com Capitu-Isabella) os projetos futuros de felicidade com o filho. Quando Capitu volta a aparecer, na terceira sequência seguinte, o assunto “filho” já está esgotado e vem à tona um novo problema da relação do casal, fria, tensionada por outros motivos.

Desse modo, a presença de Escobar-Cortez também é ambígua, pois ela gera uma reação no protagonista, que transita entre aberta admiração e uma inconfessável inveja. Em três ou quatro cenas, Raul Cortez dá a seu personagem um bom humor peculiar, que parece ambigualmente subestimar o colega ao mesmo tempo que o elogia. Por exemplo, ao falar da “vocação interrompida” do amigo advogado, Escobar-Cortez evoca a boa lembrança de Bento ter “escapado” do seminário, mas esse comentário também desconversa o elogio que havia acabado de fazer a esposa do amigo. Essa linha limítrofe entre elogio e algo mais aparece também quando Escobar-Cortez exalta a própria vocação para o Comércio e a de Bento-Bastos, para o Direito. Entretanto, em seguida, apenas as habilidades matemáticas de Escobar para os negócios são elogiadas. O amigo comerciante calcula o número de escravizados de Dona Glória, e Bento responde que “já sabia. O que prova com isso?” Escobar não responde, desconversa, dizendo tão somente que ofereceria seus serviços para administração dos bens da família Santiago, caso necessário.

Protagonista do enredo do filme, Bento-Bastos não é protagonista das situações sociais em que Escobar está presente. Durante os diálogos, o personagem de Othon Bastos está fisicamente presente, porém afastado da dinâmica social, deslocado de canto, no fundo, na posição de um observador silencioso. Escobar-Cortez toma a cena para si, por exemplo, na troca de olhares e na “leitura” que faz da mão de Capitu; na ajuda que dá a Bento, após sua vertigem de ciúmes no baile; durante o passeio de barco; ou no jogo de cartas. Até mesmo no velório do amigo, Bento-Bastos só surge no final da sequência, isolado, ao fundo, enquanto uma longa panorâmica enfatiza a presença dos muitos amigos, familiares e escravizados.

Entretanto, após a morte de Escobar, não há mais espaço para ambiguidades, restando apenas o ciúme e a inveja. A começar pela cena seguinte, de José Dias, que elogia a presença dos amigos no enterro, destacando até a presença de determinado Senador... Nessa hora, decide voltar a pé para casa. Sem Escobar em cena, transborda a crise de ciúme que levará ao fim da trama...

Além do trio principal de personagens, há os coadjuvantes, como Sancha, José Dias, Dona Glória e Ezequiel, que, no livro, são determinantes em diversos aspectos para a interpretação da trama. No filme, com exceção de Sancha ou Ezequiel, talvez, os demais personagens pouco acrescentem *individualmente*. O farmacêutico, dona Hortência, os presentes no baile e no velório etc., nenhum tem destaque ou importância efetiva.

Nesse sentido, a representação do grupo que ganha mais relevo ao longo do filme teve a presença introduzida por Saraceni na trama original, apesar de serem pressupostamente onipresentes na sociedade fluminense do século XIX: os *escravizados*. Assim como os pescadores, os personagens escravizados são aproveitados como pano de fundo recorrente em toda a trama e seu contraste e inadequação são o elemento mais significativo. A começar pelo registro de interpretação: enquanto os pescadores aparecem em suas próprias profissões, retirando o corpo de Escobar-Cortez do mar (o que remete à relação que o Cinema Novo estabelecia com atores não-profissionais), os atores que interpretam os escravizados aparecem pouco à vontade em seus papéis secundários, com interpretações e posturas notoriamente *marcadas e pouco naturais*, o que poderia remeter tanto à dificuldade de interpretação quanto, diegeticamente, ao incômodo dos escravizados ao realizarem funções servis. Coletivamente, esses personagens inventados pelo filme ganham importância por corresponderem à manifestação concreta da riqueza de Dona Glória, da qual Bento tanto se orgulha. Assim como no livro, os escravizados não fazem parte da trama principal, porém, no longa, sua presença, mesmo que silenciosa, é mais difícil de ser ignorada.

O principal exemplo dessa função é a invenção de um personagem que cumpre a função de servir o casal protagonista: Domingos. Espécie de serviçal, o silencioso escravizado (liberto?) também aparece no filme como uma moldura para a trama principal. O personagem, único escravizado com nome está ali como testemunha silenciosa, espécie de moldura social para história, abrindo-a e encerrando-a. Sua primeira aparição ocorre após a breve sequência introdutória do filme: da lua-de-mel na Tijuca até o retorno para a corte. A mão de Domingos surge ajustando o relógio, tirando simbolicamente Bento de seu momento idílico e trazendo-o de volta para a realidade. Em seguida, o perfil do ator (?) é enquadrado, parado, sozinho no corredor da casa, como se esperasse a hora de ser chamado para servir seus senhores. É hora da trama começar...

Paralelamente, no final do filme, quando o personagem de Othon Bastos já está sozinho no escritório, Domingos entra no ambiente sem ser chamado e o “Senhor” lhe pede para preparar um

banho (trecho que também não existe no livro). Em silêncio, Domingos se retira e, pouco depois, o filme se encerra.

Os escravizados coadjuvantes também são significativos em outros trechos, relativamente constantes, apesar de restritos a pano de fundo. Seja a citação ao “preto das cocadas”, cuja cantiga popular deu voz aos sentimentos da Capitu adolescente; seja as escravizadas que cuidam das crianças em vários momentos; ou as crianças negras que observam Ezequiel brincando de soldado, com bonecos de pelúcia, na cena em que Bento-Bastos introjeta a ideia de que ele não é seu filho.

Na sequência da morte até o velório de Escobar, Saraceni deixa mais explícita a relação desse elenco “secundário”. É a ladainha das escravizadas que chama a atenção do protagonista para o fato de haver algo errado. Elas parecem ter medo de contar a tragédia para o “Senhor”. Da varanda, Bento-Bastos vê diferentes grupos de escravizados se aproximando e falando bastante entre si, de forma incompreensível, até que o não dito fica subentendido. Em meio à reza em voz alta, um dos escravizados se aproxima e conta que: “*Ele morreu, estava nadando e morreu!*”

Mas é na sequência seguinte, durante o velório, que é enfatizado o distanciamento dos escravizados em relação à comoção generalizada dos amigos e parentes do falecido. Se por um lado, trata-se de um velório que conta com a presença de até um Senador do Império, para alguns escravizados é mais um acontecimento sem importância. Ao lado do caixão, enquanto mulheres de todas as idades choram e lamentam a morte de Escobar, um escravizado impaciente comenta: “Será que a gente já pode sair?”. E outro responde: “Depois que essa gente sair”.

Seja por meio do personagem Domingos ou dos demais escravizados, o elemento supostamente “estranho” da narrativa é o que dá sentido para o implícito dela. Ao não se identificar com a trama, nem com os personagens principais, o alheamento do elenco de apoio, preso às suas obrigações secundárias, mostram um abismo social e racial bastante representativo, tanto da sociedade escravocrata do XIX, quanto da própria sociedade contemporânea do final dos anos 1960, incluindo uma condição considerada normal da indústria cinematográfica da época.

O tema da população negra, explicitado em *Capitu*, não foi algo exclusivo de Saraceni, muito pelo contrário. Desde *Favela dos Meus Amores* (1935) pelo menos, chegando até *Rio 40 Graus* (1955), *Rio Zona Norte* (1957), *Orfeu Negro* (1959), *Barravento* e *Cinco Vezes Favela* (1962), foram vários os longas daquela nova safra de filmes do Cinema Novo, incluindo *Integração Racial* (1964), do próprio Saraceni, nos quais a representação da população negra tinha surgido como algo mais frequente, como meio de representação de segmentos sociais relativamente excluídos da representação cinematográfica anterior.

O fato é que, na dinâmica da trama de *Capitu*, a representação desse pano de fundo social, secundário e aparentemente desarticulado, mostra como a representação das classes mais pobres,

absolutamente necessárias como mão de obra, estava completamente apartada dos aspectos dramáticos mais relevantes (ou mesmo contrastantes) da representação cinematográfica. Podemos pensar em um contraexemplo de como a participação pontual mais aguda do “povo” empobrecido em *Terra em Transe*, onde vemos o contraste do elemento secundário bem enfatizado em relação à ação que ocorre em primeiro plano, dando amplo movimento à representação social do filme de Glauber Rocha. No caso de Saraceni, pelo contrário, tal contraste não existe, e, desse modo, tendo apenas um personagem como o serviçal Domingos à frente, os coadjuvantes de Saraceni são mais significativos como “cenário”, coletivamente, e em sua desarticulação dentro da narrativa. *Capitu* não é uma história de escravizados, nem de uma sociedade escravocrata, mas o ruído que foi causado pela inserção desses personagens na trama cria todo um sentido (involuntário?) de um filme com intenções artísticas de alcance nacional.

A primeira questão que pode surgir para um crítico literário, quando se fala em adaptação cinematográfica de *Dom Casmurro*, poderia ser: “como criar no cinema um ponto de vista narrativo equivalente ao narrador criado por Machado de Assis?” Pela concepção que usamos de “adaptação”, essa pergunta não teria tanta relevância, pois romance e livro são objetos independentes. Entretanto, o simples fato da pergunta ser feita, mostra como o problema gera expectativas...

Para o crítico Ismail Xavier, a questão do ponto de vista no cinema não é redutível a termos de “onisciência” ou “subjetividade”. Pelo contrário, o problema se coloca em relação aos recursos da linguagem por meio dos quais o ponto de vista interfere: interpretação, conhecimento sobre o enredo, voz em *off*, diálogo “intruso” com o espectador, interação, enquadramento etc. Também poderiam ser acrescentados: movimentos da câmera, fotografia, cenário, montagem e trilha sonora. Independente das escolhas entre os recursos de linguagem pelos cineastas, Ismail Xavier enfatiza é que o “trabalho de artistas que inventam histórias deve, antes de tudo, inventar uma forma de contá-las”. Ele cita como exemplos duas outras adaptações de Machado de Assis, a partir do romance *Brás Cubas*, uma de Júlio Bressane e outra de André Klotzel. Ambos os diretores se valeram da voz-over e do diálogo direto com espectador para destacar mais a técnica narrativa que o enredo das histórias. O outro exemplo citado por Ismail é o filme *Morte em Veneza*, de Visconti. Na adaptação do romance de Thomas Mann, um personagem-interlocutor, inexistente no romance, é inventado para representar o fluxo de pensamento do narrador onisciente criado pelo escritor. (XAVIER, 2003b)

No caso de *Capitu*, essa questão também se coloca de forma não menos simples. Em primeiro lugar, o ponto de vista narrativo do filme não pode ser inteiramente associado a apenas um personagem-narrador. Fazendo um paralelo com as diferenças entre primeira e terceira pessoa de um texto literário, a narração cinematográfica de Saraceni varia entre alguns poucos elementos de “subjetividade” e muitos outros de “objetividade”, inclusive com níveis intermediários de ambiguidades. Justamente por isso, *a instância narrativa do filme não pode ser explicada isoladamente apenas a partir de uma ou de outra dessas características, mas por meio da dinâmica como uma determina a outra.*

Por exemplo, voltando à cena inicial do longa, em que o protagonista ouve a promessa: “Serás feliz, Bentinho...”. Não se pode afirmar se a frase foi proferida, pensada, lembrada ou se é uma imaginação do personagem. Essa ambiguidade é um exemplo do “discurso indireto livre” cinematográfico que ajuda a compreender a polissemia objetiva-subjetiva da representação.

O discurso indireto livre na literatura possibilita a interação dialógica entre dois sujeitos, dois gêneros, dois textos. Estendendo tais ideias para o cinema, Pasolini via o “discurso indireto livre” como atípico de um “cinema de poesia”, ou seja, um cinema transnarrativo em “primeira pessoa” em que o caráter filmico torna-se um trampolim para a maestria estilística do cineasta, em que o delírio do personagem, por exemplo, mistura-se ao brilhantismo criativo do diretor. Assim, para Pasolini, os cineastas “modernos” exploram personagens doentes e neuróticos ou particularmente sensíveis como um trampolim para transformar o estilo no verdadeiro protagonista do filme. Lentes anômalas, posições barrocas de câmera, enquadramentos descentralizados, edições desencontradas, todos trabalham no sentido de expressar, simultaneamente, a psicologia amoral do protagonista e as ambições estéticas delirantes do diretor. (STAM, 2008, p. 200-201)

Pelo ponto de vista do Bento-Bastos, os acontecimentos da sua vida não são, nem podem ser, apresentados de forma “delirante”. Isso iria contra a autoimagem do personagem. Assim, semelhante ao livro, os recursos de linguagem cinematográfica também trazem pontas soltas que servem de discurso indireto livre para representação moderna da consciência obtusa do personagem.

Em primeiro lugar: Bento-Bastos não é um sujeito explicitamente apartado da realidade, porém, nos poucos momentos em que a narração do filme se afasta de seu ponto de vista, as *sugestões objetivas do enredo crescem ou refutam as razões para os ciúmes* do personagem. Por exemplo, quando Capitu e Escobar se veem pela primeira vez, a personagem de Isabella parece esquecer a melancolia de instantes atrás. Enquadramento e montagem destacam como Capitu ficou contente com a aproximação do amigo. Na mesma sequência, o enquadramento continua revelando outras visões subjetivas (mas não as de Bento), por exemplo, quando Escobar observa e comenta a joia que Capitu está usando.

Do mesmo modo, o uso do recurso sonoro também sugere uma sintonia entre Escobar e Capitu, que nenhum personagem, só o espectador, pode perceber: quando os maridos conversam

sozinhos no escritório e as mulheres permanecem na sala, é Capitu quem identifica que os amigos riem das piadas de Escobar por causa dos sons das risadas; da mesma forma, é Escobar quem observa que Capitu toca piano e elogia os progressos dela no instrumento.

O fotógrafo do filme, Mário Carneiro, já havia estabelecido um estilo de sucesso e era reconhecido pelos trabalhos anteriores, realizados com Saraceni. Principalmente com *Porto das Caixas*, a chamada “luz brasileira” valorizada por Carneiro foi aproveitada com mais ênfase: com seus altos contrastes, forte luminosidade natural do Sol à pino e efeitos de fundo estourado. A “luz brasileira”, inspirada no trabalho do “mestre” Edgar Brasil, era rica para dramatizar os cenários abertos e naturais dos trópicos, como as cenas no litoral ou nos ambientes pobres e secos do sertão (com a luz forte refletida na água ou o contraste expressivo de sombras nos rostos). Entretanto, tais efeitos fotográficos não são vistos nos cenários históricos e fechados, onde foram filmadas a maior parte das sequências de *Capitu*. De acordo com Saraceni, a produção precisou de “muitos refletores para iluminar aquela [Fundação] Casa de Rui Barbosa, com pé-direito altíssimo”. (SARACENI, 1993, p. 227-228)

As exceções mais significativas que trouxeram a expressão da “luz brasileira” foram as cenas externas, especialmente, as duas sequências que se passam na praia. Primeiro, quando os dois casais passeiam com os filhos e, depois, quando o corpo de Escobar-Cortez é retirado do mar por pescadores. Na primeira, o espectador não acompanha o ponto de vista do protagonista. As crianças, Capituzinha e Ezequiel vão na frente, enquanto os casais os seguem, invertidos: Bento fala para Sancha sobre a possibilidade dos filhos virem a se casar, e Capitu e Escobar seguem atrás em um diálogo incompreensível, coberto pela trilha sonora, uma espécie de coro noturno. Na gravação da cena, Saraceni lembra que chegou a ser feito um extenso buraco na areia para que pudesse ser realizado um travelling com câmera baixa e contra-plongée aproveitasse o peso “dramático” das nuvens naquele dia. (SARACENI, 1993, p. 229) Deixando de lado a perspectiva de Bento-Bastos, é uma das poucas vezes em que o diretor enfatiza o semblante grave de Escobar-Cortez, que se afasta em direção ao mar, enquanto Capitu-Isabella se junta ao esposo e à amiga. Apesar do dia estar claro, a contraluz (e o reflexo da luz no mar) proposta por Mário Carneiro torna a sequência bastante sombria, tornando a imagem de Escobar uma escura silhueta. Na trilha sonora, ouvimos o acompanhamento noturno da música *Canindê Ioune*, de Heitor Villa-Lobos, e que já havia sido usada no filme *Descoberta do Brasil*, de Humberto Mauro, também em uma cena na praia, no caso, de uma procissão religiosa. (ALVIM, 2021) Nesse momento, prenunciando a morte do personagem ou sugerindo um estado de ânimo alterado, Raul Cortez realiza seu gesto habitual, pensativo, de levar a mão à boca, antes de sair de enquadramento.

Já na sequência em que os pescadores trazem o corpo de Escobar, a iluminação também remete, principalmente, ao trabalho já feito por Carneiro e Saraceni em *Arraial do Cabo*. Ao som das ondas do mar quebrando e do choro das mulheres, o corpo é trazido para areia e o enquadramento final destaca a reação de Capitu, também antes de sair de enquadramento.

Capitu teve locações nas cidades do Rio de Janeiro, Niterói e Petrópolis, entretanto, mais da metade de todas as cenas do filme foram feitas dentro da Fundação Casa Rui Barbosa, que, além de sugerir *concretude visual para riqueza* de Bento Santiago, também serve como cenário de época para diferentes partes do Rio de Janeiro.

Já em segundo lugar (e ainda complementando o outro lado da moeda desse “discurso indireto livre” no filme): Saraceni também usa deliberadamente recursos que conotam aspectos subjetivos do protagonista. A intenção declarada do diretor era criar uma *mise-en-scène* semelhante à de Roberto Rossellini, no filme feito para televisão, *Tomada do poder por Luís XIV*.

Cheio de travellings, panorâmicas e zooms. [...] Achava que podia usar esses zooms para fazer o filme ficar na primeira pessoa, ponto de vista de Bentinho, a única forma de manter o enigma de Capitu [...] Eu não iria cair na facilidade da voz em *off* para a narração de Bentinho, ou [...] câmera subjetiva. Não, eu queria era ver o ciúme crescendo no rosto de Bentinho. Analisar esse ciúme meticulosamente, demonstrando a fraqueza da burguesia de cidade. [...] Tudo isto visto pelo nosso maior analista, Machado de Assis. A narração de Bentinho, vou transformá-la em um zoom [...]. (SARACENI, 1993, p. 225-226)

Uma das principais sequências “rossellinianas” que Saraceni quis filmar corresponde à cena do baile, na qual Bento-Bastos chega a comentar que todos ali presentes olhava para sua esposa. Porém, o próprio movimento da câmera nega isso ao mostrar, em um plano aberto, que cada pessoa olhava para seu respectivo par de dança. Em seguida, no momento da quadrilha, na qual Bento-Bastos se recusa a participar, as cenas intercalam a dança e o sorriso de Capitu, girando, passando de braço em braço, com as imagens cada vez mais desfocadas e fechadas no corpo dela. Paralelamente, é contrastado o progressivo incômodo expresso pelo *zoom* no rosto de Bento-Bastos.

Essas intenções “artísticas” de Saraceni também se manifestam desde a escolha pela filmagem em preto e branco, que sugere uma opção comum entre os cineastas do Cinema Novo, que davam um toque “autoral” para produções semelhantes.

Algo similar pode ser dito sobre a sequência no passeio público, após o nascimento de Ezequiel. Enquanto Escobar, Capitu e Sancha passeiam de barco no lago, paralelamente, Bento-Bastos está sentado, na “relva quente” como ele próprio descreve, brincando com o filho, enquanto suspira sozinho: “Ezequiel... Ezequiel...” Assim, tal imagem caracteriza mais o estado de espírito do personagem do que apresenta uma ação determinante para narrativa.

Assim, Bento-Bastos é o real protagonista do filme, pois os recursos da linguagem cinematográfica recaem, sobretudo, para caracterização de seu estado mental. A montagem que sugere a “confirmação” do adultério de Capitu é notória desse aspecto: enquanto o ciúme, no livro original, é mostrado de forma progressiva e contínua; no filme, ele tem seus momentos de ruptura e “revelação”. Por exemplo, diferente do enredo original, em que o processo de separação de Bento e Capitu demora meses até se concluir; no filme, ele se desdobra rapidamente a partir da observação do filho pela janela... O *zoom* acompanhado da trilha sonora marca um novo corte seco para a foto de Escobar; em seguida, para o cartaz da peça *Othelo*; e finalmente, a montagem “joga” Bento-Bastos dentro do teatro, assistindo à peça shakespeariana, da qual falaremos mais adiante.... A condensação temporal dada por essa montagem estabelece, assim, um único estado emocional do protagonista, que atravessa as várias cenas até o desfecho da ação.

Há ainda outros momentos marcados pela linguagem que também remete às fantasias e às representações da subjetividade de Bento-Bastos. A cena do velório, por exemplo, está repleta de convidados, mas, de repente, Bento-Bastos e Capitu-Isabella aparecem sozinhos, entre eles, o amigo no caixão. Após o silêncio para observar os olhos de Capitu que “fitaram o defunto, quais os da viúva”, na hora de fechar o caixão, ela segue o cortejo e ele fica para trás, em meio a multidão de convidados que ressurgem em cena.

A subjetividade de Bento também é ressaltada, de modo mais óbvio, a partir da representação dos *flashbacks*, que podem ser identificados ambigualmente, tanto como passado, imaginação ou lembranças. Por exemplo, no diálogo inicial que remete à lua de mel na Tijuca, o casal recorda promessas passadas, enquanto a cena é intercalada por uma Capitu adolescente, de costas, escrevendo o nome dos dois jovens no muro de casa. Em seguida, corte para a imagem de Pádua (Nelson Dantas), em uma estranha *mise-en-scène*, em que ele dialoga com as vozes das crianças em *off* enquanto ele encara a câmera, que corresponderia à visão subjetiva de Bentinho. Assim, memórias e fantasias do Bento adulto parecem indissociavelmente ligadas...

Momentos depois, no ambiente fechado de casa, os dois atores adultos encenam a famosa cena do penteado. Eles estão relembando ou recriando a cena? Mas o toque de sentimentalidade juvenil e romântica do livro simplesmente não funciona no filme. Em primeiro lugar, porque no livro a cena estava contextualizada na descoberta do primeiro “amor” entre dois adolescentes unidos pelas esperanças em desfavor das intrigas e preconceitos dos adultos. Em segundo lugar, porque no filme, os “namorados” estão adultos e já casados, e o gesto do beijo, que nem chega a ser realizar, ganha um tom de artificialidade que poderia ser atribuída tanto à falta de intimidade dos personagens quanto ao trabalho dos atores. O fato é que a cena está inserida na atmosfera onírica da

sequência introdutória, cheia de memórias, e que vai desde a lua de mel até o início propriamente da trama...

Tal atmosfera de *indefinição entre passado e lembrança* volta a acontecer, por exemplo, nos *flashbacks* que sugerem Bento e Escobar ainda moços no seminário: as câmeras fazem longas panorâmicas, plano gerais mostrando amplamente o interior da igreja. No final, é até difícil identificar se a *voz off* corresponde realmente ao que os atores estariam conversando.

Em vez de deixar a tarefa para o espectador, o cinema preenche as lacunas do espaço retangular da tela [...]. Bentinho e Escobar são vistos à distância, através das janelas do dormitório do seminário, tomados num travelling. A câmera em carrinho acompanha os dois na mesma direção, mas as janelas passando num travelling não permite vê-los com exatidão. O ângulo de visão neutro faz desse plano algo equivalente a uma oração sem sujeito. (GUILHERMINO, 2008, p. 165)

Além da montagem, os próprios objetos em cena também auxiliam o constante exercício de memória de Bento-Bastos: a cópia do pregão das cocadas; os antigos sapatos de fita da Capitu adolescente que Bento se põe a beijar; os retratos de Sancha, Escobar e Capitu, significativamente guardados dentro do escritório (e sobre os quais falaremos mais adiante)... Todos esses objetos de cena remetem a fatos ocorridos antes da narrativa principal e dos quais o personagem não se afasta.

Nessa perspectiva, a trilha sonora também cumpre a função de intensificar tanto a atmosfera histórica do enredo, quanto o retrato psicológico do protagonista. Trechos famosos dos compositores Nunes Garcia, Villa-Lobos e Giuseppe Verdi ambientam os momentos mais graves e decisivos do enredo, como o prenúncio da tragédia na soturna cena da praia; as “descobertas” de ciúme de Bento; ou o clima religioso do casamento no início do filme. Entretanto, com uma trilha sonora menos “classicizante” e mais leve, as modinhas populares de Ernesto Nazareth criam o clima mais “fluminense” de cenas cotidianas, como os passeios dos recém-casados Bento e Capitu na Tijuca, por exemplo.

Entre os compositores escolhidos para fazer parte da trilha, merece especial comentário o uso da canção popularizada “Quem sabe?”, de Carlos Gomes.³⁷ O significado da canção no filme é central em uma das cenas que concretizam a intenção declarada de Saraceni de “representar o ciúme”. O diretor associa a expressão desse sentimento à própria linguagem cinematográfica.

37 Anos mais tarde, Lygia Fagundes Telles lembraria que foi dela a ideia de utilizar a “famosa modinha”. “O Paulo [Emílio] aprovou a ideia mas perguntou, e a data? Ó, alívio! Quando fui verificar, parecia até que o compositor se inspirara no próprio Bentinho quando entrou no seu inferno de suspeitas”. (GOMES; TELLES, 2008) Anos depois, a mesma composição também seria usada na versão de *Brás Cubas*, de André Klotzel, para expressar a relação entre Brás e Virgília.

O sentimento [ciúme] é cheio de mistérios e enigmas. É uma outra forma de fazer o suspense de Hitchcock, a espera rosselliana, grandes mestres cristãos, e o enigma de Capitu também segue por esse caminho. (SARACENI, 1993, p. 98)

Quando o protagonista interpretado por Othon Bastos admite para Capitu estar exagerando no ciúme que sente por ela, o filme estabelece uma sequência truncada de episódios que ilustram como esse sentimento atuou progressivamente sobre Bento, permitindo que ele *tenha alguma satisfação* no modo como ele reage ao próprio ciúme que sente pela esposa.

A sequência inicia com um *zoom out* do rosto (e dos pensamentos?) de Bento-Bastos até enquadrar o casal, em plano aberto, dentro da casa na Rua da Glória. Até aqui, o ciúme que o protagonista admite é do “rival”, o *mar*, que tem para si a atenção da esposa. O marido quer saber o que se passa “dentro da cabeça” dela. Nessa hora, o filho aparece em cena quebrando a seriedade do pai, que alegremente se lembra do “pregão das cocadas”. Ao ouvir que ela não se recorda da música, Bento-Bastos se aborrece novamente, cobrando-a por ter esquecido o “juramento” feito na adolescência. Quando ele retorna a cena, com a composição nas mãos, Capitu-Isabella conta para o filho a história do “pregão” e toca no piano a música que havia “esquecido” (e que poderia remeter à própria infância: “Chora menina, chora, / Chora porque não tem vintém...”).

À noite, no quarto do casal, Capitu se diz indisposta, mas insiste para o agora zeloso marido não deixar de ir ao teatro. A trilha sonora estabelece a transição entre a cena do quarto e a imagem de Bento-Bastos, pensativo e silencioso na carruagem, até sua entrada solitária no camarote do teatro. Em uma sequência de planos e contraplanos, o protagonista reage à apresentação da cantora, interpretada pela lírica Lídia Podorolski (1933-2004), que canta trecho de *Quem Sabe?*, remetendo imediatamente à cena anterior: “*Tão longe, de mim distante... / Onde irá, onde irá teu pensamento? / Quisera saber agora... / Se esqueceste o juramento. / Quem sabe se és constante, / se ainda é meu seu pensamento...*”

Se a trilha sonora “leva” Bento para o teatro, dando voz aos seus pensamentos, essa sugestão se confirma na saída, pois a mesma melodia o “traz” de volta, dessa vez, expressa no assobio do personagem. É nesse trecho que ele encontra o amigo na frente de casa, com necessidade de falar sobre determinado processo judicial, no qual uma testemunha havia desistido de prestar depoimento. Subindo a escada para casa, o advogado sorri, calmo e seguro, desconversando: “A testemunha não fará falta...”, e complementa dizendo que o determinado testemunho não seria essencial, pois “vale tanto quanto o chá que vamos tomar. Ou menos...” Ambos descem as escadas, saindo de cena, e o enquadramento fica em Capitu-Isabella, ao fundo, sempre pensativa.

O encadeamento de cenas se encerra com o casal sozinho de volta no quarto, e o marido novamente preocupado, comentando que a esposa nem quis tomar chá... O amigo achava que a

falta do depoimento “teria grande importância na sentença, mas não tem, foi o que lhe disse”. Em seguida, evitando um gesto afetuoso da esposa, Bento-Bastos muda de assunto: “Hoje estou com tantas dúvidas”. Ela insiste em saber quais. Bento: “Você não acha mamãe diferente? Mudou também com Ezequiel”. Capitu-Isabella discorda e propõe que eles façam uma visita no dia seguinte à Dona Glória... Assim, além do assunto “Escobar” e das mudanças no comportamento de Dona Glória, o casal já está falando sobre um terceiro tema, que complementa a rede de sugestões que sustentam o peso do ciúme crescente do protagonista. Sobre a ida ao teatro lírico, Bento-Bastos conta para esposa que, da apresentação, “não ouvi nada, só pensava em você...”

Dessa forma, a longa sequência demonstra como a representação do ciúme é o que dá movimento à alegoria principal do filme.

Em seu ensaio sobre *Dom Casmurro*, publicado poucos anos antes do filme, a escritora Helen Caldwell descreve no capítulo “O Mal de Santiago” as várias formas como o ciúme do protagonista vem surgindo, como “a lepra de Manduca”, tomando conta da consciência do personagem. Seus primeiros sinais estariam já na insinuação de Prima Justina; depois, na ansiedade de Capitu para voltar ao Rio de Janeiro após o casamento; por meio dos parceiros de baile e nos braços nus da esposa; pela sua falta de interesse sobre astronomia; pela contemplação do mar; e por ela ter se esquecido o pregão de doces; mas, principalmente, pelas semelhanças entre Ezequiel e Escobar. (CALDWELL, 2008, p. 95)

No filme, apenas às referências diretas à Prima Justina estão ausentes (assim como a personagem). Mesmo assim, seu comentário desconfiado é “transferido” à amiga Sancha, interpretada por Marília Carneiro, que também no início da história, sugere que o “*plano*” de Capitu em se casar com Bento e ascender socialmente havia funcionado. No romance original, há outros indicativos dos ciúmes de Bento, mas é curioso que exatamente os destacados por Caldwell sejam os momentos ressaltados pelo roteiro do filme.

O próprio recorte que o roteiro filmado faz do enredo original já sinaliza que *Capitu* é uma *história sobre um casamento* por meio do qual Saraceni desenvolve sua alegoria central, da primeira à última cena. Quando o primeiro take do filme (na lua-de-mel) se repete no último (na separação), eles também estão unindo as “duas pontas” daquilo que se apresenta como principal: a união formal e a separação dos protagonistas.

Na época do lançamento, Saraceni chega a dizer que *Capitu* foi baseado apenas na “segunda parte” do romance. Os três roteiristas haviam subdividido a história original nas fases de: namoro,

casamento e pós-separação, e optado por mostrar apenas a parte central. (*Folha de S. Paulo*, 3 mai. 1968) Mas no espírito dos filmes do Cinema Novo da época, o diretor também tinha outras ambições de representação artística por meio da alegoria central, da qual ele tira seus significados.

A começar pelo comportamento de Bento, que sugere uma reação e uma incapacidade do homem de lidar com o “novo papel” que as mulheres assumiram na sociedade (tanto no século XIX, quanto, por extensão, nos anos 1960). Desde a cena inicial, na intimidade dos noivos, a citação bíblica usada aparece em chave irônica-contraditória, pois se refere à submissão da mulher e à ideia de que uma possível vaidade feminina possa ser suplantada pela devoção ao marido, mas isso em pleno contexto de filmes do Cinema Novo e das agitações políticas que antecederam 1968.

No enredo do filme, os roteiristas introduzem diferenças em relação ao enredo original, que ressaltam uma nova abordagem para os papéis de gênero. Como aponta a pesquisadora Carolinne Mendes da Silva, em *Capitu*, os encontros entre os dois casais são ampliados em relação ao livro e, em uma dessas cenas, os maridos se afastam das mulheres para fumar (atividade masculina) e as esposas ficam falando sobre filhos (atividade feminina). Se aproximando de certa visão (anos 1960) que questionava papéis tradicionais de gêneros, Bento-Bastos e Escobar-Cortez soam ridículos ao criticarem as “novas modas” europeias e se gabarem sobre o que permitem ou não suas mulheres fazerem.

Porém, as mulheres não aceitam mais essa segregação. *Capitu* declara que também vão aprender a fumar e Sancha acrescenta: “Ouvi dizer que na Europa já há mulheres que fumam em público”. Nesse momento Bento interfere, restabelecendo a moral válida para seu meio social: “Um certo tipo de mulheres, talvez”. (SILVA, 2020, p. 47)

Além disso, se o filme é sobre um casamento, também vale dizer que não há traço de sensualidade na relação do casal. Em determinado momento, *Capitu-Isabella* recorre à sedução para se aproximar de Bento-Bastos e, em um tom vaidoso, ironiza a amiga que obedece aos pudores do marido de cobrir os braços no baile. Em seguida, *Capitu* se despe na frente de Bento, mas tanto o marido quanto a câmera desviam o “olhar” e nada é mostrado na tela, a não ser um Bento igualmente cheio de pudores, mesmo na intimidade do casal.

Sem conseguir desfazer seu mau humor, acaba por recorrer à revelação da gravidez para dissolver o momento de tensão. Bento, que já tinha se mostrado ansioso no desejo de ter um filho, muda completamente de ânimo com o anúncio. Sendo assim, *Capitu* consegue ter o domínio da situação, ainda que para isso tenha um comportamento ambivalente: por vezes ousado, entrando em conflito com o marido, por vezes pautado por um padrão mais tradicional de feminilidade que permite a reconciliação no casamento. (SILVA, 2020, p. 47)

As promessas e juramentos não cumpridos, o ciúme corrosivo e o “domínio” sobre a esposa, o comportamento “dissimulado” - ora ousado, ora resiliente - da mulher, todas essas são as tintas com as quais Saraceni pinta o retrato do fim de uma relação amorosa, fadada a fracassar desde a primeira cena. Mas, no contexto do circuito cinematográfico brasileiro do Cinema Novo, as intenções dos artistas com o retrato do casamento vão muito além de uma representação individual e fechada. Segundo o diretor, a intenção era trazer Machado de Assis para as discussões da sua época, e a imagem do Casamento foi escolhida para

seguir o desenvolvimento da neurose, ciúme de Bento. [...] É no ritmo interior dos personagens que consigo captar o mundo. [...] Como ensinam Rossellini e Bresson, são nos momentos da vida cotidiana dos personagens, que as grandes batalhas, as grandes revoluções se passam. [...] Capitu e Escobar pertencem a uma mesma classe social, em ascensão, eles têm afinidade e são muito parecidos até mesmo na maestria com que dissimulam seu sentimento. [...] Procurei usar o decoro, gestos e principalmente o jogo dos olhares para pintar a decadência de uma aristocracia rural do fim do segundo império, a aproximação da república e abolição da escravatura, como está no *Dom Casmurro* e em Machado de Assis. Esses temas, luta contra qualquer imperialismo, o que é uma forma de opressão social, são muito sérios para que fiquem servindo de fundo. (*Tribuna de Imprensa*, 23 agosto, 1968)

Na verdade, a imagem das tensões de uma situação particular como representação de tensões coletivas estava longe de ser uma novidade, muito pelo contrário. Conforme lembra Ismail Xavier, a década de 1960 consolidou um senso de história vista como catástrofe e rompimentos no cinema brasileiro. Em razão disso, surgiram uma série de alegorias marcadas “pelo desfile de iniquidades, incongruências, anomias, violência, fragmentação ou incompetência constitutiva” (XAVIER, 2013, p. 16-17) Obedecendo a lógicas de composição mais didáticas, como *Brasil Ano 2000*, até retratos mais “fragmentados”, como *Bang bang*, o fato é que o cinema brasileiro da época deu uma nova voz a uma classe média atrás de sua própria ideologia. (XAVIER, 2019, p. 160) No caso de Machado de Assis, “retratista da classe dominante”, não se pode deixar de citar também a alegoria em torno do hospício, que foi central na proposta feita por Nelson Pereira, em *Azyllo muito louco*.

Já alegoria do “casamento” era também uma imagem recorrente, especialmente, na filmografia anterior de Saraceni. Em *Porto das Caixas*, por exemplo, ele é a condição de sujeição da protagonista, submetida financeira e fisicamente ao marido, que dá ao ato de assassiná-lo uma dimensão de revolta social extrema. Em outras palavras, o crime se torna uma emancipação simbólica, em vários sentidos, já no contexto anterior ao Golpe de 1964. Posteriormente, a situação política no país mudou e, junto com ela, as alegorias sobre os relacionamentos amorosos no cinema. Em *O Desafio*, já é a situação clandestina da relação entre os amantes (Ada, vinda da burguesia industrial, e Marcelo, da classe intelectual) que permite associar a crise do relacionamento às possibilidades de um rompimento de classe. O final em aberto, do filme de 1965, deu a dimensão do

“desafio” diante do qual se colocava o país no contexto posterior ao Golpe. Já a trama de *Capitu*, que também tem um desfecho relativamente aberto e é centralizada na representação do casamento, buscava grande potencial de representação social. Isto é, conforme a visão do diretor.

Eu sentia, enquanto me aprofundava em Machado de Assis, conduzido pelos mestres Lygia, Paulo Emílio e Almeida Sales, e vendo o movimento estudantil do Brasil se movimentar contra a ditadura, o mesmo que tinha visto na Europa e no Chile: o mundo ia sofrer uma profunda mudança, eu não sabia bem o que era, mas seria nos costumes. Seria uma revolução, diferente do comunismo e diferente do capitalismo. O casamento, assim como todas as instituições, iam ser abaladíssimos e o filme que eu queria fazer tinha muito a ver com isso, como também com o que o cubano Alfredo Guevara me contara da Revolução Cubana. Lá, quando se tomou o poder, tiveram que garimpar muito para encontrar os resquícios da cultura cubana, completamente extinta pela ditadura de Batista. Era preciso preservar a nossa tradição cultural. Nada melhor que Machado de Assis! (SARACENI, 1993, p. 255)

A despeito das intenções do diretor, Bento-Bastos permanece sozinho, fechado no escritório, após “concordar” com a separação, enquanto a imagem corta para o exterior, marcada novamente por uma peça musical de Nunes Garcia, mais animada e quase esperançosa dessa vez. Capitu-Isabella segue caminhando em direção à missa, altiva, levando Ezequiel pelas mãos. Trata-se do retrato de um rompimento digno, de acordo com o espírito da época. Entretanto, trata-se também de um destino ainda em aberto, afinal, um final “feliz” para Capitu seria muito difícil de se cumprir de forma verossímil. Apesar do sentido emancipatório atribuído à imagem final do divórcio e do caminhar da personagem, na prática, não existe um horizonte de expectativas positivas à frente. Para onde Capitu-Isabella iria após a missa? Qual destino possível o filme sugere para a personagem, diferente do romance original? O final do filme até pode sugerir Capitu-Isabella em um momento de “autonomia”, mas que não se sustenta, pois esse final em “aberto” não está dentro da lógica da emancipação, apenas da “alienação” de uma imagem emancipatória sem fundamento.

Assim, a alegoria do filme propõe uma pergunta: ao caminharem em direção a uma suposta emancipação social, Capitu e, por extensão, as classes secundárias “dependentes” e “agregadas” presas à elite econômica brasileira, teriam realmente “traído” a aliança que forjaram a unidade da sociedade nacional? Entretanto é Bento e, por extensão, as classes dirigentes que se valem de argumentos arbitrários, convenientes, fantasiosos e subjetivos, conforme uma necessidade pragmática, para justificarem, pela força e coerção, o fim do casamento e da aliança de classe, por meio da promoção de uma nova submissão e resiliência.

A alegoria do casamento em *Capitu*, talvez, ainda seja insuficiente para dar conta do problema que tenta abordar. O comportamento de Capitu-Isabella pode remeter a mudanças nos papéis sociais das mulheres, tanto do passado quanto contemporâneas, mas é significativo que essa

representação esteja restrita apenas ao plano individual, ou melhor, de classe, sem generalização para a esfera pública. De forma geral, nos filmes do Cinema Novo, foi notável

a representação da mulher que questiona os comportamentos vigentes em sua época e atua para transformá-los. No entanto, ao restringir essa transformação às classes média e alta da população brasileira, ela não pode ser caracterizada como demanda do grupo mulheres, no geral. Aliás, as narrativas não permitem pensar esse coletivo, já que as personagens agem sempre enquanto indivíduos. (SILVA, 2020, p. 50-51)

Por um lado, o destino de Capitu-Isabella inventado por Saraceni parece estar de acordo com certa linha de leitura crítica da obra de Machado Assis, que teve certa continuidade em décadas mais recentes. Esse caminho interpretativo, que evita ser associado a um “recorte ideológico específico” destaca, por exemplo, alguma possibilidade do divórcio ter representado uma vantagem (possível) para a personagem, emancipada na medida do possível dos desmandos diretos da sociedade machista e patriarcal e da convivência com o marido opressor e obsessivo. (BOSI, 2007) O problema, porém, é que o final proposto por Saraceni também não dá conta dessa leitura, pois o desfecho do filme é tomado por um caráter “sublimador”, entretanto, inverossímil, para a personagem.

Afinal de contas (em outra chave de leitura da crítica literária), nem o casamento nem o divórcio de Capitu representaria algum tipo de “vitória” da personagem, mas apenas a reafirmação da ordem tradicional. O crítico John Gledson, por exemplo, também viu na imagem do casamento em *Dom Casmurro*, uma das criações máximas de Machado de Assis sobre a interação entre casamento-arbítrio-agregada, pois naquela sociedade retratada o

casamento entre senhor e agregada quase nunca se realiza; *Dom Casmurro* é uma exceção que comprova a regra, pois o casamento se transforma num desastre devido às mesmas forças que, em outros casos, evitariam que a união se consumasse. (GLEDSON, 2005, p. 11)

Uma das razões possíveis para a insuficiência da alegoria do casamento em *Capitu* é que parte dos sentidos atribuídos a ele haviam sido gestados durante a infância dos protagonistas e suas consequências só foram dimensionadas após a separação. No filme de Saraceni, a evidência da “falta” dessa parte inicial e final do enredo é a inclusão de diálogos da infância, em *voz over*, sobre as imagens dos personagens já crescidos, ou a reprodução, feita pelos atores adultos, de momentos do enredo original quando os personagens ainda eram adolescentes.

A escolha de se concentrar apenas no período do casamento jogou para o plano das lembranças, das suposições e do repertório do espectador, as referências narrativas em relação a $\frac{3}{5}$ do livro, ou seja, da fase da juventude, marcada pela dinâmica do jovem casal de namorados

“esclarecidos” que lutavam “contra a superstição e o preconceito social”. Já o restante do livro (e a totalidade do filme) são marcados pelas muitas dúvidas e a única certeza: o ciúme de Bento já consolidado. (SCHWARZ, 2006, p. 14) Aliás, seria justamente esse contraste entre as duas partes do enredo original que tornaria as “sombras” que dominam o segundo trecho do romance, o do casamento, ainda mais obscuras. O que não ocorre no filme...

Além da alegoria central (problemática) em torno do casamento, a adaptação de Saraceni também recorre a outras imagens recorrentes na crítica literária, que já faziam parte do imaginário geral em torno do romance. Diferentemente da alegoria do casamento, tratam-se de outras *citações secundárias e pontuais* que permitem serem reconhecidas, mas que não estão devidamente integradas à dinâmica central do filme...

Em primeiro lugar, conforme destacado por Mário de Andrade, houve uma linha interpretativa bastante interessada pela imagem dos olhos e dos braços das personagens machadianas, tal como os escritos do médico Peregrino Junior, publicadas no contexto do centenário do escritor. (ANDRADE, 1972, p. 92) Essa valorização de *pedaços* de corpos, independentemente da superficialidade do juízo, tem grande apelo para a reinterpretação audiovisual, por meio das possibilidade de exposição na tela daquilo que a leitura permite o leitor apenas conjecturar.

Foi nesse mesmo caminho que Paulo César Saraceni não deixou de explicar como a imagem dos “braços” largos da cantora lírica Lídia Podorolski, em contraste com os braços expostos de Capitu durante o baile, contribuiriam para despertar os ciúmes de Bento-Bastos ao teatro, na peça de Carlos Gomes. (SARACENI, 1993, p. 230) Da mesma forma, a imagem dos “olhares”, não apenas de Capitu, foram incorporados em diversos momentos. Na crítica difundida do livro *Dom Casmurro*, é um lugar-comum a referência a certa “poética do olhar”, mesmo que dessa referência derivem interpretações completamente divergentes, com mais ou menos relevância e pertinência. Saraceni tinha conhecimento sobre esse potencial interpretativo e faz questão de usá-lo.

Planos-detulhe e os primeiríssimos planos ressaltam os “olhos de ressaca” de Capitu, sugerindo sentimentos e pensamentos tanto do principal objeto observado (Capitu-Isabella), quanto do indivíduo observador (Bento-Bastos). Esses *zooms* também destacam a troca de olhares, entre Escobar e Capitu, Bento e Sancha etc. Assim, a tal “poética” se amplia para além da caracterização de Capitu, por meio também do testemunho ocular do personagem de Othon Bastos.

A essas *metonímicas sugestões visuais*, se somam outras citações secundárias que aparecem aqui ou ali, como a participação do personagem de José Dias (Rodolfo Arena). Mais do que cenas e diálogos resumidos, o roteiro do filme faz uma “brevíssima” alusão a sua defesa da homeopatia, e

principalmente, generaliza e inventa novos superlativos, verdadeiros cacoetes que tornam o papel do agregado na trama ainda mais simplório.

Ao lado dessas referências menores, algumas *intenções artísticas, bastante pessoais e de menor importância* também podem ser consideradas, uma vez que elas acabarão pesando, em seu conjunto, na interpretação sobre a instância narrativa do filme. Em primeiro lugar, o diretor Paulo César Saraceni diz que “a ideia de filmar Bentinho/Capitu” nasceu a partir dos ciúmes que ele sentia pela ex-esposa, a atriz Isabella Cerqueira. Em segundo lugar, que a expressão desse ciúme se somaria à aproximação que Saraceni teve com a atriz Marília Carneiro, que interpretaria Sancha, e que se casaria mais tarde com o diretor de fotografia do filme, Mário Carneiro, o qual também chegou a ter um relacionamento com Isabella.

Eu transmitiria essa emoção no filme *Capitu*, baseado na obra em que o genial Machado de Assis nos ensina sobre a confusão dos nossos sentimentos. Bentinho ama Sancha, que ama Escobar, que ama Capitu, que ama Bentinho, que ama Escobar. (SARACENI, 1993, p. 98)

Além disso, entre outras intenções pessoais, Saraceni lembra que enquanto seu filme anterior, *O Desafio*, continuava sendo debatido no Brasil e apresentado em festivais europeus, ele “pensava em continuar a análise da burguesia brasileira, que se mostrara tão frágil durante a expulsão de Jango e a tomada do poder por Castelo Branco, apoiado por político conservadores e essa mesma burguesia”. (SARACENI, 1993, p. 210)

Eu ainda ia fazer um filme baseado em Machado de Assis, o maior romancista que um país pode desejar ter, e filmar uma obra sua, um clássico, para matar esse ciúme maluco que se apoderada de mim. Os costumes estavam mudando, a revolução sexual a toda... Vou fazer esse filme para mostrar que no Brasil o escritor Machado de Assis anteviu a revolução feminista e sexual, criticando seu tempo, atrasado e repressivo. (SARACENI, 1993, p. 217)³⁸

Além de motivações pessoais de Saraceni, *Capitu* também incorpora diversos temas e elementos de campos culturais mais relevantes e, todos, presentes no debate público de sua época. O primeiro deles, mais evidente, é a representação da população negra no cinema brasileiro. No curta *Integração Racial*, Saraceni já havia tematizado essa preocupação, alimentada pelo campo cultural ao longo das décadas anteriores e incorporada pelos cineastas progressivamente desde, pelo

38 A essa mescla de motivações pessoais de natureza distinta, se somam talvez outras referências à própria formação artística do diretor, escondidas sob a forma de citações literárias.

Por exemplo, vale lembrar que a adaptação de *Othello* dentro do filme *Capitu* não é apenas uma citação shakespeariana e uma citação de *Dom Casmurro*, mas também pode ser uma referência ao trabalho que Saraceni realizou anos antes, incentivado pelos atores Tônia Carrero e Paulo Autran, na adaptação da mesma peça.

Nesse mesmo sentido, há também as “homenagens” a outros iniciadores artísticos do diretor. A começar pela dedicatória do filme *Capitu*, feita a Francisco Almeida Salles, e a breve aparição do diretor polonês Zbigniew Ziembinski (Zimba), como figurante durante o velório de Escobar.

menos, a geração anterior ao Cinema Novo. Mas, na prática, como já sugerido acima, o elenco que interpreta os escravizados no filme cumpre uma função *coletiva* de apoio, realizando as tarefas subentendidas que o narrador de *Dom Casmurro* não precisou descrever para manter o entendimento da trama. Para Saraceni, a presença constante desse elenco coadjuvante parece ter um efeito inverso. Por exemplo, no romance original, as referências muito pontuais e econômicas aos escravizados contrastavam agudamente com o grotesco generalizado das situações sociais, seja quando apareciam nas contas de Escobar sobre as propriedades de Dona Glória, seja pelo “alembro” do escravizado Tomás, que não se esquecia da roça, etc. (SCHWARZ, 2019, p. 310) Já no filme *Capitu*, a presença coletiva dos escravizados chama atenção para o tema em voga da questão racial, incorporando na tela a presença relativamente rara de corpos negros no cinema brasileiro, entretanto, eles continuam representados de forma *limitada e estereotipada, com pouca naturalidade*, e sem qualquer tipo de complexidade.

Por exemplo, seu principal representante, a postura discreta, silenciosa e apartada do serviçal Domingos confirma a distância social entre as “categorias” de diferentes classes de personagens. Escravizado, Domingos é um figurante “sem conflitos, sem saudades, sem demandas”, de outra ordem. Em seu silêncio, ele “representa o clichê do trabalhador braçal” e “sua existência é o reflexo vitalizado da triste existência de seus patrões, e as tarefas a cumprir botam ordem e sentido nos dias”, que ele executa sem perguntar nada, nem demonstrar indisposição. Na nossa interpretação, trata-se de um personagem que poderia ser parafraseado, em grande medida, de forma semelhante à interpretações já feitas sobre outros serviçais, tal como a governante Nini, do romance *As Brasas*, de Sándor Márai. (KHEL, 2020, p. 149)

Esse tratamento desigual entre personagens principais, secundários e coadjuvantes, estabelecido pela instância narrativa de *Capitu*, não era exclusivo de Saraceni, mas era próprio também de outros cineastas contemporâneos. Para ficarmos em mais um exemplo significativo da época: em outros filmes marcantes, como *Os Fuzis*, de Ruy Guerra, é notória a diferença de tratamento que a instância narrativa dá aos “soldados” e aos “pobres”, dando protagonismo apenas para os primeiros, a despeito das intenções de também incorporar essa segunda classe na trama principal. (SCHWARZ, 1978, p. 27-33)

Por último, e não mesmo importante, completando o leque das muitas possíveis referências à realidade histórica de sua época, o roteiro de Lygia Fagundes Telles e Paulo Emílio Salles Gomes também escolhe, sem alarde, uma deslocada e invertida citação retirada da peça *Othelo ou O Mouro*

de Veneza - Tragédia de Ducis (MAGALHÃES, 1865)³⁹ usado no momento em que Bento-Bastos vai ao teatro, no auge de sua crise de ciúme.

No filme, o trecho segue a montagem onírica que eclode na certeza do adultério. Não sabemos até que ponto Saraceni tinha conhecimento sobre os debates da crítica machadiana contemporânea, mas o fato é que a “viravolta” nos estudos machadianos, iniciada com Caldwell, se deu pouco antes, quando seu estudo reforça que o episódio da ida de Bento ao teatro tornou inquestionável para crítica que

Bento Santiago também deseja ver as coisas como elas não são. Como Otelo, ele tenta iludir “o espectador” – seus leitores – pois, aplaudindo-o mais do que a Otelo, tê-lo-ão absolvido; sua autoilusão estará completa, ele estará livre de qualquer culpa a seus próprios olhos [...]. Mas, se nós, leitores, o virmos “como ele quer ser visto”, estaremos então “distorcendo a tragédia”. (CALDWELL, 2008, p. 191)

Em primeiro lugar, Bento-Bastos assiste a peça protagonizada por um Othello interpretado pelo próprio ator Othon Bastos; Heldemonda/Desdêmona é interpretada por Isabella Cerqueira; e seu pai, Odalberto/Brabâncio, por Nelson Dantas novamente. Mantendo a representação da subjetividade do Bento, os atores no palco se dirigem diretamente para câmera, enquanto a montagem entrecorta as reações do protagonista, que assiste a tudo no camarote. Em meio às falas da peça, o roteiro do filme intercala trechos: da mesma Epístola de S. Pedro, mostrada no início do filme; e dos diálogos da infância dos personagens, aumentando a confusão mental de Bento e sua identificação com o personagem shakespeariano.

Há outras alterações significativas no modo como o roteiro adapta o texto teatral traduzido por Gonçalves de Magalhães. Por exemplo, o “sorriso” - colocado pelo roteiro - toma o lugar do “pranto” - da peça original -, como meio pelo qual Hedelmonda/Capitu teria traído Othelo/Bento; da mesma forma, é substituída a fala de Hedelmonda, que deixa de não ver “o amante [...], nem o esposo” e passa a ver diante de si apenas a “morte” como destino. Othelo/Bento, por sua vez, em um único take, mata Hedelmonda/Capitu, em seguida cita o trecho em que se arrepende do ato, e depois se suicida, tudo isso em ato contínuo... Da citação da citação, o conteúdo original da peça vai se modificando, sugerindo que Capitu ri enquanto trai, em vez de chorar, como Desdêmona; além disso, diante dessa Capitu há apenas a “morte”, enquanto de Desdêmona, o esposo. Dessa

39 O cartaz da peça que aparece no filme traz o nome do tradutor “Domingos José Gonçalves de Magalhães”, que, além de médico, diplomata, poeta e homem de teatro, foi um dos introdutores da psicologia no país. No Brasil, as encenações de Shakespeare chegaram de maneira mais que indireta por volta dos anos 1830, pela via de “adaptações de origem ou ascendência francesa”. As primeiras delas foram feitas para montagens da companhia de João Caetano, ator-empresário entre 1830-1860. Entre seus tradutores, o nome mais conhecido foi Gonçalves de Magalhães; sua tradução de *Otelo* foi feita provavelmente em 1838 e publicada em 1842, com o subtítulo “uma tragédia de Ducis”, assim como aparece no cartaz do filme. Jean-François Ducis, por sua vez, havia modificado as peças shakespearianas no final do XVIII, para elas se adequarem ao gênero do teatro clássico francês. (GOMES, 1961, p. 13-14)

forma, as alterações na tradução de Gonçalves Magalhães também dão o tom da mescla de fantasia, memória, subjetividade e manipulação que toma conta do enredo e da trama.

Antes disso de tudo isso, outros trechos deslocados e invertidos parecem mais significativos para interpretação do filme, sob ponto de vista político. Essa sequência no teatro começa com a voz em *off* dos atores: “De um dito, de um olhar se ofende o Estado, / E a justiça tem sempre ar de vingança... E roubaram ao povo a liberdade; / E, fingindo deixar-lhe seus direitos, / Só para si o mando reservaram”. Trata-se de dois trechos de atos diferentes da peça e ditos por personagens diferentes na tradução de Gonçalves Magalhães. O primeiro trecho está no segundo ato e é uma fala de Othello, que a complementa falando em seguida sobre os mortos pela “Lei” sem que os parentes saibam o destino das vítimas. Já o complemento posterior é uma fala do primeiro ato, em que Pézaro/Iago acusa os “grandes” de se unirem pela “sede de reinar” e de considerarem que Othello não passa de um “soldado aventureiro”...

É difícil acreditar que seja mera coincidência a seleção, alteração e inversão justamente desses dois trechos para introduzir a sequência da peça teatral no filme. Pensando no contexto dos anos 1960, a junção desses dois trechos parece sugerir para o espectador a imagem de um Estado político capaz de punir até mesmo um “olhar” que o ofenda, e que, tal Estado autocrático já teria retirado as liberdades do povo, deixando no lugar apenas uma estrutura de fachada. Literalmente, esses são os sentidos dos versos deslocados: a referência a uma população que teria a liberdade cerceada por aqueles que assumiram o governo sob o pretexto de garantir a constitucionalidade. Em outras palavras, trata-se de uma interpretação que vai ao encontro dos cinemanovistas e da oposição política à ditadura. Para um espectador da época que tenha notado a citação, talvez não tenha sido difícil não associá-la ao contexto de censura e de Ditadura Militar que estava se acirrando no Brasil.

Apesar desse potencial crítico, ainda assim, trata-se de *um trecho deslocado e que pouco se articula com o restante do filme*. Quando o faz, se coloca ao lado de outras sequências, citadas acima, em que os realizadores parecem ter enxergado potenciais diversos de significação: seja nas referências à infância dos protagonistas; na “poética do olhar”; nos braços e no olhar de Capitu; nos cacoetes de José Dias; ou na quase onipresença “de fundo” dos personagens escravizados...

Outras referências e citações soltas poderiam continuar a ser aqui listadas, porém sem muito proveito. Por exemplo, na sequência do diálogo entre Escobar e Bento no seu escritório, faz parte da cenografia o busto da deusa Tétis, “deusa do mar, esposa dos oceanos e filha do céu e da terra”, e que foi referida pelo narrador do romance mais de uma vez associada à imagem de Capitu. No caso do filme, não deixa de ser significativo que a estátua seja constantemente enquadrada e até manipulada por Escobar-Cortez. (GUILHERMINO, 2008, p. 173) Entretanto, todo esse repertório de imagens, verdadeiros “pedaços mortos” retirados do livro original e do contexto cultural dos

anos 1960, não ganhou vida na alegoria central do filme, que ainda gira em torno do casamento dos protagonistas.

Esse conjunto de imagens que é mobilizado pelo diretor, mas permanece desarticulado, dão a dimensão de como o filme *Capitu* buscou ligação com seu campo cultural, seu contexto de produção cinematográfica e com o campo literário que usa como fonte. Por outro lado, a alegoria do casamento se mostrou insuficiente para ser generalizada como representação social mais ampla. Pelo contrário, *a desarticulação interna do filme é evidência de uma visão identitária parcial, em transformação, correspondente a de uma classe intelectual, artística (e futuramente midiática) que tentava recolher os “pedaços mortos” que faziam parte das descobertas sobre o subdesenvolvimento na época.* Essas eram as evidências que estavam na ordem do dia e que Saraceni, assim como muitos outros artistas e realizadores culturais, reconheceram, manipularam, mas não conseguira dar o “salto” para representação na tela. (SCHWARZ, 2019, p. 378)

Algumas coincidências de datas nos sugerem afirmar que 1968, lançamento de *Capitu*, foi um ano importante para a obra de Machado Assis. Não apenas pelo filme de Saraceni, ou por ter sido lançado junto com outra importante obra cinematográfica, *Viagem ao fim do mundo*, de Fernando Coni Campos, parcialmente inspirado em trechos do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Ou, provavelmente, Nelson Pereira dos Santos já ter em mente o projeto de adaptar *O Alienista*, o que seria feito no ano seguinte. Mas a coincidência das produções do campo cinematográfico mostram a amplitude como a obra do escritor estava sendo revista, principalmente no campo literário, para se pensar o tempo presente.

O ano 1968 também foi o da concepção da adaptação teatral *A Lata de Lixo da História: chanchada política*, publicada na década seguinte por Roberto Schwarz. O ano também coincide, entre outros estudos futuros, com etapas importantes de dois ensaios de crítica literária fundamentais sobre Machado de Assis.

Em primeiro lugar, a apresentação do “Esquema de Machado de Assis”, escrito por Antonio Candido, levou adiante a exploração naquele mesmo ano sobre o caráter “subterrâneo” e de “anormalidade” dos narradores, menos anedóticos e passadistas, e que ainda estava sendo reconhecido pela geração de críticos dos anos 1960. (CANDIDO, 2004)

Nesse mesmo sentido, em segundo lugar e especificamente sobre *Dom Casmurro*, Silviano Santiago também demonstrava a “retórica da verossimilhança” da prosa de Bento Santiago, cuja moral conservadora confunde e mistura concepções diversas, tais como “amar” e “comprar título de

propriedade”, expondo, assim, a dimensão da classe patriarcal do narrador, em sua formação seminarista e de bacharel. (SANTIAGO, 2000)

Quanto ao filme *Capitu*, um sinal mais evidente dessa confluência de ideias com a crítica literária da época, é a própria participação (mesmo que problemática) dos roteiristas, Lygia e Paulo. Ambos levariam ao espírito do longa-metragem algumas reflexões que estavam sendo continuamente fixadas pela crítica literária.

Entretanto, o legado da crítica literária era muito maior do que essas concepções mais “contemporâneas” (e, ainda assim, parcialmente incorporadas ao filme, mais em termos de intenção do que efetivamente). Em primeiro lugar, o filme parece descartar os aspectos “populares” do romance *Dom Casmurro*, considerado, por uma vertente importante da crítica, o mais “fácil” de Machado de Assis. (MERQUIOR, 1998) O romance tinha um espaço privilegiado na preferência de parte da crítica, por lhe ser atribuída uma leitura ingênua, adequada facilmente ao realismo, ajustado às tendências psicologizantes e às tendências do narrador não confiável. Entretanto, o apelo “mais epidérmico” da trama, igualmente válido, corresponderia a uma vertente de leitura própria dos “folhetins” antigos, que, em meados do século XX, havia derivado nas tramas populares das radionovelas e do cinema.

Acontece que a crítica literária já demonstrou diversas vezes, o caráter complementar das múltiplas leituras de um romance. No caso de *Dom Casmurro*, a sugestão de identificação entre o leitor e os jovens namorados da primeira parte do livro é parte indispensável da “retórica” do narrador, sem a qual “um certo” ponto de vista perde sua ardileza (riqueza literária), correndo risco de se tornar simplesmente vil e antipático. Em outras palavras, para parafrasear o título de um ensaio famoso, o “veneno” de Bento perderia toda sua “poesia” sem o relato da infância. E é isso que a trama do filme *Capitu* acaba fazendo, ao retratar apenas os aspectos sombrios do protagonista.

Além disso, a principal incorporação genérica dos achados anteriores da crítica machadiana no filme de Saraceni, e já difundidos em outros campos culturais, talvez tenha sido a importância dada à personagem Capitu na trama de *Dom Casmurro*. Para parte da crítica brasileira, desde anos 1930, ela já havia se consagrado como a principal personagem do principal livro do principal autor brasileiro. (MATOS, 1939) Entretanto, mais do que um sucessão genérica de adjetivos, algumas autoras, como Lúcia Miguel Pereira e Helen Caldwell também já haviam descrito detalhadamente essa importância. Se antes, as personagens machadianas era recorrentemente definidas pela “perfidia”, Caldwell formalizou a fundamentação para melhor caracterizá-la dentro da sociedade patriarcal brasileira.

Os homens retratados por Machado de Assis em sua ficção são, em sua maioria, filhos de mulheres, não de homens – muitas vezes ausentes [...]. Tem sido notado [pela crítica] que as

mulheres de Machado de Assis são, com frequência, melhor retratadas e constituem personagens maiores que os homens em sua obra. (CALDWELL, 2008, p. 201)

Se a “poesia” da primeira parte, mais “popular”, do romance foi inteiramente descartada (ou insuficientemente adaptada) por Paulo César Saraceni, perdeu-se com isso a força da personagem feminina, que, mais que bons sentimentos, é a representação do esclarecimento e das luzes que fazem das sombras de Bentinho algo ainda mais sombrio. Afinal, é no retrato da juventude de Capitu que se mostra uma personalidade que

sabe a diferença entre compensações imaginárias e realidade, e não tem apreços pela primeira [...]. Em um país tão sentimental, ainda mais se tratando de mocinhas, deve-se assinalar o incomum dessa iniciativa machadiana de estudar a beleza, a aventura e a tensão próprias ao uso da razão. [...] Capitu não só tem desígnios próprios, os quais consulta, como tem opinião formada e crítica a respeito de seus protetores, e até da religião deles. [...] [Para ela,] notícia exata e verificação interior [...] vão juntas, indicando nexos entre liberdade de espírito e objetividade, verdadeiro esforço metodizado de pensamento. [...] Em ambas as linhas não podia ser mais completa a superioridade de Capitu: ela não foge da realidade para a imaginação, e é forte o bastante para não se desagregar diante da vontade superior. (SCHWARZ, 1997, p. 24)

Seguindo o que havia sido demonstrado pela crítica literária, restou ao filme de Saraceni, portanto, o enredo sobre um projeto pleno de vida conjugal, que aos poucos retrocede, sendo retirado das janelas, dos bailes etc. “A gaiola da autoridade patriarcal volta a se fechar, sem apelação, conforme sugere a resignação lúcida e comovente em que termina Capitu”. (SCHWARZ, 1997, p. 30) É a imagem dessa reposição da “autoridade patriarcal” que Saraceni teve a intenção de reinventar, preenchida por significações contemporâneas: acerca do papel feminino na sociedade; da crítica às relações de classe; de referências culturais nacionais; e do contexto político da sociedade sob o Regime Militar. Apesar das intenções, novamente, o inverossímil potencial progressista do desfecho “em aberto” do filme, no qual Capitu-Isabella caminha em direção a uma suposta emancipação, não dá conta de se contrapor a “resignação” que caracteriza a personagem, nem que se impõe como real horizonte de expectativas...

O intenso diálogo entre cinema e literatura também ajuda a atribuir um significado coletivo à adaptação de romances brasileiros, tão em voga na época no Brasil, mostrando como a literatura havia se tornado uma espécie de lastro cultural que ampliava potencialmente o sentido das obras cinematográficas. Ao comentar os filmes brasileiros de maior sucesso lançados entre os 1950 e início dos anos 1960, grande parte deles adaptações literárias, o crítico Paulo Emílio Salles Gomes

considera que a existência de uma “capacidade de integrar as estruturas romanescas num filme é sinal de maturidade para qualquer cinema” e que, em 1963, o cinema brasileiro estava “atingindo” a sua maturidade. (GOMES, 2016, p. 295)

Acontece que a relevância dentro do circuito audiovisual brasileiro das adaptações - desde *Sinhá Moça* (1953) até o *Pagador de Promessa*, *Porto das Caixas* (1962), *Boca de Ouro* e *Vidas Secas* (1963) - foi resultado de um processo múltiplo e truncado que remete às diferentes adaptações feitas desde os primeiros “ciclos” do cinema regional até finalmente desaguar no Cinema Novo. Em todo esse trajeto, porém, o principal escritor brasileiro, Machado de Assis, esteve praticamente ausente, só sendo “descoberto” pelos cineastas no final dos anos 1960. Por outro lado, não se pode ignorar que a presença de Machado no audiovisual tenha sido marcante mais de uma década antes, em uma nova mídia: a televisão. Ou seja, mais do que uma figura literária “pura”, a imaginário audiovisual em torno de Machado de Assis também já poderia trazer elementos da linguagem melodramática televisiva, uma vez que, antes de 1961, pelo menos cinco novelas televisivas já haviam sido lançadas baseadas em romances machadianos.

Somado a esse “lastro” popular potencial, nos anos seguintes ao Golpe de 1964, outro fator contextual contribuiu para adaptações de escritores de envergadura “nacional” como Machado de Assis. Ao comentar o relançamento da peça *A lata de lixo da História*, Roberto Schwarz lembra do contexto de censura dos meios artísticos na época em que começou a escrevê-la, dezembro de 1968, pouco antes do AI-5: “Como se tratava de contornar a censura, o recurso ao [adaptar] ‘Alienista’ era oportuno, pois seria incômodo para os censores ficar contra uma das obras ilustres da literatura brasileira”. (SCHWARZ, 2015) Por extensão, consideramos que a mesma “estratégia” de publicação da adaptação teatral pode ser atribuída ao filme *Capitu*, assim como a outras adaptações, como *Macunaíma*, *Viagem ao fim do mundo* ou *Azyllo muito louco*.

No momento em que o regime militar se torna mais sanguinário e, por outro lado, começa a articular a Política Nacional de Cultura (à qual mais tarde os cineastas ligados ao movimento do Cinema Novo também buscarão se adaptar), os “grande vultos” da cultura brasileira, Machado de Assis incluso, passam a ser importantes “cavalos-de-troia” para se negociar com a censura - e se protestar contra ela. (MELO, 2008)

Em sua biografia, Paulo César Saraceni confirma que *Capitu* passou pela censura sem alterações do corte original. Tal fato exemplifica, portanto, como um projeto cinematográfico que se propunha questionar o status político nacional do Regime Militar poderia parecer estar em comum acordo com a política oficial da Ditadura. Da mesma forma, a ausência de cortes da censura também exemplifica como a suposta crítica, por exemplo, da manipulação do texto shakespeariano adaptado por Gonçalves Magalhães, também teria limitado alcance e assimilação junto ao público.

Enquanto isso, o circuito internacional de cinema era ainda tomado pelas “Primaveras” nacionais que ocorriam em cinemas de todo o mundo. Na visão de Saraceni, *Capitu* tinha potencial para representar um novo cinema continental para o público dos festivais europeus. Segundo o diretor, “com *Capitu*, eu inaugurava o cinema latino-americano, o que poderia ser o cinema latino-americano. Com o argentino Nello Melli e o espanhol Carlos Della Riva. Estava feliz também e me preparando para Cannes.” (SARACENI, 1993, p. 234) Alinhado parcialmente às “novas ondas” cinematográficas mundiais, sobretudo francesas e italianas, os filmes de Saraceni e do Cinema Novo seguiam a tendência - e em *Capitu* não foi diferente - de dar, se não um protagonismo, pelo menos um destaque cada vez maior para as personagens femininas, ou como supostas protagonistas das histórias, ou como objeto complementar dos protagonistas masculinos.

A pesquisadora Carolinne Mendes da Silva chama atenção para um aspecto. Em *Viagem ao Fim do Mundo*, por exemplo, o diretor Fernando Coni Campos chega a questionar essa condição erotizada tão marcante na cinematografia internacional contemporânea. Através desse novo “protagonismo”, boa parte dos filmes do Cinema Novo reforçava um novo espaço de restrição para as figuras femininas: quando as atrizes não estava servindo como atrativo visual para o espectador ou servindo como auxílio dramático para complexificação dos protagonistas masculinos, elas estavam restritas a representações do espaço privado da sociedade, nunca o espaço público, muito menos através de uma postura política clara. (SILVA, 2020) Junto com a pesquisadora, acreditamos que a mudança do título para *Capitu* seja uma evidência de como a discussão o papel feminino na sociedade foi incorporado pelo filme de Saraceni, porém, assim como outros cinemanovistas, a personagem feminina permanece submetida à lógica de uma instância narrativa problemática.

De forma semelhante, havia também no cinema mundial a tendência recorrente dos “finais em aberto”, da qual, como explicado acima, o filme *Capitu* também não escapa. Em *O Desafio*, filme anterior de Saraceni, o diretor já havia utilizado essa mesma estratégia narrativa para não ser nem otimista nem pessimista com o destino dos personagens. Ao descer as escadas correndo, não se sabe qual será o destino do jornalista Marcelo, mas o que fica é apenas o desalento diante dos desafios impostos pela nova situação política do país. (CAMPO, 2011, p. 247) Os personagens Marcelo-Vianinha e Capitu-Isabella, nesse sentido, se aproximam um do outro no sentido de que seus destinos “em aberto” são cercados de ambiguidades, porém, com possibilidades inverossímeis que não escondem seus aspectos negativos e problemáticos.

O filme *Capitu* foi pré-lançado em maio de 1968 e enviado para participar de festivais na Europa. Em Cannes, Saraceni escreveu que encontrou Paris “de pernas pro ar” com as revoltas estudantis, por isso “não haveria festival nenhum em Cannes. Godard e os cineastas presentes” boicotaram o festival, retirando seus filmes da competição, “baixaram o pano e encobriram a tela.

Insurreição total.” (SARACENI, 1993, p. 236) Complementando essa informação, agências de notícias indicaram que o “Brasil não participa do festival, [pois] os quatro filmes selecionados [entre eles, *Capitu*] foram recusados pela comissão de seleção, que não informou as razões.” (*Folha de S. Paulo*, 11 mai. 1968) Apesar de não ser exibido, a única cópia do filme na Europa permanecia com os organizadores do festival, o que impediu ser oferecido para outros festivais na época. (SARACENI, 1993, p. 241)

Com o AI-5 e a porrada correndo solta na rua, ninguém tinha muita cabeça para ver *Capitu*. Nem para ver filme nenhum. Mas *Capitu* ia bem de bilheteria. Se os exibidores não tivessem sacaneado, até que daria bem. A crítica, [estava] fechada com os militares e a direita [...] Gláuber, que não gostava de Machado de Assis, escreveu que eu rompia com “o convencionalismo do mísero realismo crítico num toque a la Visconti, último baile da Corte antes da Abolição [...] Rossellini barroco, de *zooms* e *travellings*, operístico e sem paixão”. (apud SARACENI, 1993, p. 243)

Levando em conta todo panorama político e de censura que o ano de 1968 traz consigo, o filme *Capitu* representou a continuidade do Cinema Novo feito durante o acirramento do regime militar. A aproximação de cineastas e críticos literários reconhecidos dentro do circuito audiovisual, ao lado de produtoras comerciais captando recursos de diversas fontes, denotam a imbricação estabelecida entre o aval dado pelo financiamento necessário para produção/distribuição e o trabalho artístico/intelectual, que mobilizava seu acervo de recursos literários, além de outros temas contemporâneos em debate.

No lançamento, em agosto de 1968, o diretor negava que não houvesse em *Capitu* preocupações políticas, como em seus filmes anteriores. Embora menos evidentes, talvez camufladas pelo fato de a ação ocorrer no século XIX, elas seriam encontradas na busca da decadência da burguesia brasileira [...]. Não há dúvida de que *Capitu* expressa determinada visão do mundo dos anos 1960, sobretudo na abordagem das relações amorosas, em uma cenografia do século XIX. No entanto, o filme aponta angústias de seu tempo [...], muito mais pelo que não diz, não mostra, não discute, ou seja, por seu silêncio sob a “voz” de Machado de Assis. *Capitu* [...] é assim testemunha da mudança de direção imposta à política do Cinema Novo. (CARVALHO, 2006, p. 303-304)

Durante o avanço da censura, a força das adaptações literárias se mostrou uma opção cada vez mais viável. Entre as produções imediatamente anteriores ao Ato Institucional No. 5, *Capitu* é um exemplo da tentativa de não “retomar os embates com censores”.

Era o Cinema Novo ajustando-se mais explicitamente à desfavorável conjuntura política. [...] Já se notara certa dispersão do movimento como projeto coletivo, pois cada um buscava individualmente produzir algo possível na nova realidade. (CARVALHO, 2006, p. 302)

Assim que o projeto *Capitu* foi financeiramente viabilizado com aval do novo chefe da CAIC - Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica, Saraceni convidou Paulo Emílio e Lygia Fagundes para escreverem com ele o roteiro.⁴⁰ Saraceni descreve o processo de escrita como um aprendizado, com respeito e admiração, apesar de alguma dificuldade de diálogo.

Eram conversas de alto nível [...]. Roteiro original e sua diferenciação com a obra adaptada de romance. Eu não via muita diferença [...]. Quando saía dali, ia encontrar com Almeida Salles. [...] Eu achava um privilégio ser amigo dos dois e estarmos vivendo juntos, mais a Lygia, a aventura de levar Machado de Assis para o cinema. (SARACENI, 1993, p. 255)

Apesar de, assim como outros filmes de Saraceni que se concentram em torno de uma única locação, *Capitu* foi também o mais “caro” já feito pelo diretor até então. Pelo menos até a co-produção francesa *Natal da Portela*, vinte anos depois.

Além da CAIC [Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica], do Banco Nacional e do estado de São Paulo, tinha a Difilm, a Saga Filmes [produtoras], Luís Carlos Barreto e Cacá Diegues completando orçamento. [...] Deve ter custado uns 120 mil dólares, mas que pareciam muito mais. Era um grande trunfo do Cinema Novo. Na Europa ninguém acreditava que nossos filmes custassem tão pouco, íamos fazendo milagre todo dia. Uma barra fazer filme caprichado, do fim do século XIX, com a pouca grana que tínhamos. Sérgio Saraceni [produtor executivo] teve que pular de banco em banco [...] contava com empréstimos de amigos, [...] e até a bilheteria do Paissandu, que Wilson Cunha [que também foi assistente de direção e pianista no filme] me adiantava”. (SARACENI, 1993, p. 227-228)

Nos créditos iniciais do filme são também citados, entre outros bancos colaboradores, também um antiquário e até o empréstimo de um piano. O que se vê, assim, é a formação de uma nova rede eclética e alternativa de financiamento e apoio para viabilizar a produção: um verdadeiro “nó” que ligava diretores, realizadores, intelectuais, artistas e simpatizantes envolvidos com o circuito audiovisual.

Atraídos pelo mercado internacional e marcados pelas condições restritivas impostas pela Censura, a produção cinematográfica mais “autoral” também arrefeceu, buscando novas formas de expressão (por exemplo, uma nova relação entre cinema e as fontes literárias) e viabilizando produções comercialmente mais seguras.

Talvez a biografia de Saraceni seja um bom exemplo de memórias daquela época escritas com algum saudosismo contraditório, e da qual *Capitu* pode representar uma passagem entre o que o Cinema Novo havia sido e o que uma nova configuração do circuito audiovisual brasileiro iria se tornar. Por vezes, o diretor ressaltou o bom momento comercial (dos filmes mais adequados à nova

40 Ao longo dos anos 1960, Paulo Emílio chegou a escrever quatro roteiros. Além de *Capitu*, havia feito também *Dina do cavalo branco* (1962), *Amar, verbo intransitivo* (1968-69) e *Memória de Helena* (1969), junto com David Neves. Desses três, apenas o último chegou a ser filmado (além de *Capitu*).

configuração do circuito audiovisual estabelecida nos primeiros anos da Ditadura Militar), mas também, não deixou de lamentar a perda do caráter autoral das produções que restaram. Semanas após o lançamento de *Capitu*, ainda no primeiro semestre de 1968,

a Difilm estava em sua melhor fase, abarrotada de filmes que agora falariam para um público maior. Íamos entrar na esfera do público de Mazzaropi [...]. Tinha a pretensão de levar os melhores autores ao inconsciente brasileiro [...]. Acabava de vez qualquer preconceito com relação às outras artes, muito mais rápido do que eu suponha. (SARACENI, 1993, p. 234)

Saraceni também considera que, após 1968, a dinâmica do circuito audiovisual brasileiro foi modificada de tal forma, que passaria a girar progressivamente, nas duas décadas seguintes, pelo menos, em torno do novo centro estabelecido: a televisão. A começar pela crítica, que

tinha piorado muito. Almeida Salles parou de escrever. Paulo Emílio, só raramente. Os jornais pioraram muito, a TV Globo, aproveitando a força que a ditadura Médici dá, vai crescente e mediocrizando a cultura, e dominando as revistas e jornais, que falam de novelas. (SARACENI, 1993, p. 250)

A alguma estabilidade financeira alcançada por alguns poucos diretores individualmente não correspondeu a uma emancipação do circuito cinematográfico na época, pelo contrário. O peso da autoridade econômica real (não mais a censura política simplória) voltava a se fechar, sem apelação para antigas aspirações, restando apenas um novo horizonte de resignação para muitos.

Na Difilm, o todo-poderoso Luís Carlos Barreto [produtor] se junta com a família. Não faz o distrato da Difilm; se der prejuízo, a dívida é de todos, se der lucro, é só deles. Começa a preparar seus filhos Bruno e Fábio para dirigir os filmes que produzirá. Vende nossos filmes para a TV e não presta contas. Vai se adaptando aos novos tempos. [...] Me afastei do meio cinematográfico, desiludido. Ia dar um tempo para fazer o filme que mais esperei para fazer. “Mesmo que eu tenha que esperar ainda uns dois anos”, pensei, “será o momento de filmar *A casa assassinada*”. [...] Procurei Mário Carneiro para fundarmos uma firma de publicidade. Vamos ganhar um pouco de dinheiro, enquanto o cinema se debate com Censura e alegoria. (SARACENI, 1993, p. 245)

Esse novo horizonte trazido com a reconfiguração do circuito audiovisual se expressa no filme *Capitu*, mas não apenas em termos da trama. Se houve ambiguidades na narrativa, é porque também houve tensões específicas que se expressaram não apenas em termos de constituição dos personagens, linguagem audiovisual ou alegorias (como visto acima), mas também nas relações profissionais dentro da produção, *na inspiração intelectual* e *na relação do longa com seu contexto cinematográfico*.

Um comentário de perspectiva mais “pessoal”, sobre os bastidores da produção, é de certa forma “autorizado” pelo próprio diretor e pela sua ênfase sobre como suas relações com o elenco serviram de inspiração para a representação do ciúme de Bento-Bastos.

Relendo a crítica cinematográfica publicada no lançamento do filme, se vê que a relação estabelecida entre as imagens de Bento-Saraceni e Capitu-Isabella não deixou de ser notada por alguns autores. Por exemplo, em “A libertação fetichista em Capitu” - uma das análises que mais agradaram Saraceni -, o cineasta Miguel Borges repete a ideia de que aquilo que o personagem Bento “amava, em Capitolina, [era] sua própria dúvida” e que, entre os méritos do filme, estaria o drama de um protagonista que não queria se tornar “fantoche” da “mulher adorada”.

Isabela [Cerqueira] não está mal. A atriz, de uma beleza pessoal e intransferível neste filme, de uma elegância exata, não passa os limites de uma estrita (mas não estreita) correção funcional, e tem problemas de voz, inflexão, que a prejudicam mais nas cenas de “Otelo”. O importante é que, embora válida sua interpretação, ela se torna principalmente um objeto para o erotismo e a angústia de Bentinho. Se o espectador consegue integrar profundamente, passa a ver Capitu pelos olhos de Bentinho. E aí a presença de Isabela se explica completamente, mesmo nos erros. Comigo se passou assim. E é possível que, às voltas com uma atriz teoricamente insuficiente para o mistério de Capitu, Saraceni tenha sido conduzido por essa inteligência não consciente que muitas vezes toma conta dos cineastas, soprando-lhes soluções nunca sonhadas na vigília do racionalismo, da técnica ou do artesanato cinematográficos. (*Tribuna de Imprensa*, 23 agosto 1968)

Saraceni lembra que, durante as filmagens de *Capitu*, sua relação com Isabella era bastante problemática e que ela só havia falado com o diretor “profissionalmente”. Desde a divulgação do longa *O Desafio*, anos antes, a relação com do casal estava bastante conflituosa. Na época, Isabella Cerqueira havia viajado para Cannes e ido para Itália, em uma viagem na qual Saraceni não teve financiamento para ir. Tenho ficado no Brasil, o diretor ainda rememoraria, sucintamente, vinte anos depois, o que achava das notícias que recebia sobre a viagem da ex-esposa. “Tinham ido à boate. Putas.” (SARACENI, 1993, p. 210) Na década de 1970, uma entrevista com a atriz Isabella Cerqueira mostra como as divergências com Saraceni eram grandes, mesmo antes de iniciar a produção de *Capitu*. Suas opiniões parecem estar em um pólo oposto às do ex-marido. Ela considerava, por exemplo, a personagem Ada, de *O Desafio*, demasiadamente passiva em sua situação com o amante e, portanto, seria uma representação incapaz de representar os conflitos sociais que o diretor quis retratar no longa de 1965. Da mesma forma, sobre sua outra personagem, Capitu, a atriz lamentou que a crítica cinematográfica jogou sobre ela toda a “responsabilidade” sobre os aspectos negativos do filme. Sem estabelecer uma relação direta entre os dois assuntos, mas no mesmo contexto, a atriz também comenta que o trabalho dos atores eram mais valorizados nas representações teatrais do que no Cinema, pois os palcos permitiriam um melhor desenvolvimento individual. Pela experiência de Isabella, já então referida como a “musa do cinema

marginal”, o trabalho dos atores na tela estava sempre submetido ao do diretor e, por consequência, “pode ser desastroso fazer um filme sob má direção”. Situação pior, segundo ela, seria no meio televisivo, pois a televisão já era a própria “estrela” das histórias que contava. Além disso, seria na TV que os atores se submetiam a baixos salários, somente pela oportunidade da exposição e por encontrarem na televisão o único lugar onde era possível trabalhar com continuidade no circuito audiovisual brasileiro. (FILME CULTURA, 1972b?)

Alvo de muitas e divergentes visões interpretativas, em parte herdadas da crítica literária, o fato é que a crítica cinematográfica não aprovou o filme na época do lançamento. A atriz Isabella Cerqueira Campos foi bastante criticada com argumentos mais ligados à idade da atriz do que à sua atuação. “Havia o problema da idade. Eles não conheciam a adaptação que eu, Lygia e Paulo Emílio fizemos, queriam uma Capitu adolescente... Mas para mim Capitu era Isabella. Foi com ela que eu imaginei o filme e o personagem”. (SARACENI, 1993, p. 232)

O roteiro de *Capitu* foi concebido a seis mãos, mas filmado apenas por duas delas. E a relação pessoal do diretor em relação a sua atriz principal é apenas um dos exemplos de como Saraceni não entrou em sintonia com as propostas de Paulo e Lygia. De acordo com a pesquisadora Emy Takada, o filme ficou “esquecido” por vinte e cinco anos, até que, em 1992, Lygia Fagundes Telles encontrou uma versão datilografada do roteiro no Acervo Paulo Emílio Salle Gomes, da Cinemateca Brasileira, e o publicou no ano seguinte. Quinze anos depois, ele foi republicado com revisões de Lygia. (TELLES, 2008) Segundo Takada, tanto a escritora quanto Paulo Emílio teriam ficado insatisfeitos com o filme finalizado, mas nunca teriam podido expressar isso “abertamente, e muito menos publicamente, devido à longa amizade do casal com Saraceni”. Takada descreve como a nova versão de Lygia era mais “técnica-literária” e criava um “distanciamento em relação às filmagens de Saraceni”.

Quando o jornal *O Estado de S. Paulo* perguntou a [Lygia Fagundes] Telles porque ela havia aceito o desafio de adaptar a obra de Machado para o cinema, a escritora respondeu: “Sempre gostei desse tipo de recriação, ou seja, usar um novo tipo de linguagem para transformar o original. Deformá-lo sem traí-lo”. [...] Se a escritora esperava que a mesma regra deveria ser aplicada à recriação de seu roteiro na tela do cinema, ela certamente esperava que Saraceni o deformasse, mas não o traísse, ou seja, que preservasse a sensibilidade do original. Porém, não foi o que aconteceu. Saraceni adotou um estilo narrativo peculiar, tomando grande liberdade na interpretação do roteiro e praticamente não seguindo as instruções de fotografia indicadas por Telles e Salles Gomes. Além disso, modificou a ordem de cenas, criando um efeito de estranheza. [...] Se por um lado Telles e Salles Gomes se dedicavam a compreender as minúcias de *Dom Casmurro* para fazer jus à obra-prima de Machado na tela do cinema, por outro, Saraceni fantasiava maneiras de reconquistar e de se vingar da esposa adúltera. (TAKADA, 2018, p. 150-156)

Não faz parte do escopo deste texto as muitas divergências possíveis entre: as concepções de Paulo e Lygia e o que foi filmado por Saraceni. Entretanto, é a distância, entre o que poderia ser a concepção intelectual e o resultado final, que ajuda a interpretar *Capitu*.

Paulo Emílio tinha uma visão realista e cruel sobre o mundo dos personagens machadianos. [...] Queria que eu terminasse o filme com as palavras terríveis de Bentinho, já [transformado em] Dom Casmurro. “Escobar morreu. Ezequiel e Capitu vão morrer. Eu também vou morrer. Que a terra nos seja leve.” Eu não estava filmando *Dom Casmurro*, estava filmando *Capitu*; logo, deixei-a livre em sua revolução feminista e sexual. Tinha que deixá-la partir em direção à câmera, como me advertiu Cacá Diegues. (SARACENI, 1993, p. 226)

Durante as filmagens, Saraceni diz ter deixado de lado o roteiro e ter pautado sua direção pela reação às possibilidades de *mise-en-scène* da produção. Anos depois, Lygia Fagundes Telles, em uma aula sobre roteiro de cinema no Museu de Imagem e do Som, em São Paulo, falou sobre sua experiência no filme *Capitu*, e sobre a participação dos roteiristas no processo: “No nosso caso, não pudemos sugerir atores, nem participar da montagem, e só voltamos a ver *Capitu* já nas telas. Certos aspectos do filme nos deixaram frustrados, porque ficamos, eu e Paulo, à margem da confecção da obra”. (*Folha de S. Paulo*, 17 dez. 1978)

Ainda no fim dos anos 1960, Paulo Emílio havia dado um curso universitário sobre cinema e literatura, onde utilizou *Capitu* como objeto de estudo. De acordo com o pesquisador Francisco Mariutti, há relatos que os alunos fizeram “restrições severas” ao filme, as quais Paulo Emílio “aceitava [...] com a maior tranquilidade”.

Algum tempo depois, a carreira machadiana de Paulo tomou novo curso, com a publicação de *Três mulheres de três PPPês* [...]. Saraceni adaptou o conto *Duas vezes com Helena* na fita que recebeu o título *Ao sul de meu corpo*, uma comovente homenagem ao crítico e professor entusiasta do Cinema Novo. *Ao sul* e *Capitu* podem ser entendidas como partes de uma unidade: o diálogo Machado – Paulo Emílio – Saraceni. (MARIUTTI, 2008)

No fim das contas, as expectativas contraditórias, nem de Paulo/Lygia nem de Saraceni, se cumpriram na versão final do filme. Suas divergências de concepções são exemplos de como o mesmo projeto poderia atrair leituras divergentes da obra machadiana, e de como os conflitos internos do circuito cinematográfico brasileiro parecem ter contaminado o próprio processo criativo de concepção do filme *Capitu*.

Vemos, por exemplo, que o tema “*Capitu*” continuou se manifestando de forma irresolvida ao longo dos anos seguintes na carreira de seus três “roteiristas”. Em outras palavras, as ambiguidades negativas e problemáticas, especialmente dadas pelo desfecho “em aberto” de *Capitu*, seriam também expressão das divergências que a condução supostamente “positiva” da trama, por Saraceni, não deu conta de resolver.

Em relação à filmografia de sua época, nacional ou internacional, Saraceni defendeu que “*Capitu* estava chegando adiantado na Europa”, que “estava ainda no clima dos filmes como *O Desafio*, *Terra em Transe* (de Glauber Rocha), não iam entender *Capitu*, eu achava. Mas aquela revolução que ninguém entendia [Maio de 1968] era mais parecida com *Capitu*.” (SARACENI, 1993, p. 237) Aqui no Brasil, na eclosão do tropicalismo, diferentes cineastas responderam cada qual à sua maneira aos transbordamentos deixados por filmes, como *Terra em Transe*. O terceiro longa de Glauber Rocha foi uma espécie de divisor de águas, pois representou e formalizou esteticamente melhor que qualquer outro os “impasses” do momento paradoxal vividos pela “modernização conservadora” durante o Golpe Militar. Após *Terra em Transe*, as antigas fantasias pareciam ter sido substituídas pela violência da real e o

corpo a corpo com os dados imediatos da experiência de país periférico não será mais mediado pela armadura teleológica que garantia a salvação e fornecia um critério determinado para separar o relevante do descartável. Uma suspensão de hierarquias colocará em foco alguns pontos cegos do presente que a racionalização anterior recalrava. (XAVIER, 2019, p. 226)

Assim como dezenas de outros filmes brasileiros da época, *Capitu* também recorre à Alegoria (no caso, à do casamento) para tentar dar conta de sua matéria social. Ditadura Militar, feminismo, racismo, moral burguesa, patriarcalismo: Saraceni foi atrás dos diversos “pontos cegos” para montar sua narrativa. Entretanto, como vimos acima, esses “*dados imediatos da experiência*” se apresentam de forma mal mediada pelo enredo, como temas secundários com pouca ou nenhuma articulação com a alegoria central da adaptação machadiana. Trata-se de um problema que também já havia sido reconhecido pela crítica em relação a filmes e roteiros anteriores de Saraceni.

Em primeiro lugar, o crítico Jean-Claude Bernardet havia feito uma descrição algo semelhante do roteiro de *Fera da Penha*, que não chegou a ser filmado, mas cuja trama tinha uma espécie de ritmo resoluto, conectando na forma de “*momentos mortos*” estabelecidos pelo diretor. O filme recriaria um crime real, que teve grande repercussão na imprensa no início dos anos 1960, envolvendo paixão e infanticídio.⁴¹ (BERNARDET, 2007, p. 113-114) Em segundo lugar, outro filme, *O Desafio* também seria reconhecido por sofrer semelhante problema, sendo um filme regido por “dois princípios irreconciliáveis de composição”, segundo a ensaísta Gilda de Mello e Souza. A necessidade de se contrapor ao Golpe Militar e a tensão entre os dois amantes do filme, marcada pelos diálogos e silêncios, caminhariam, “paradoxalmente” ao contrário dos discursos de seus protagonistas, para “uma exaltação dos valores burgueses”. (SOUZA, 2008, p. 224-228)

41 Entre documentários e adaptações para teatro e televisão, a história da *Fera da Penha* foi retratada, em anos recentes, no filme *O Lobo Atrás da Porta* (2013), dirigido por Fernando Coimbra.

Por um lado, tematizar relacionamentos amorosos com destaque para as personagens femininas foi uma das estruturas mais comuns que Saraceni utilizou em toda sua filmografia desde *Porto das Caixas*, passando pelo roteiro de *Fera da Penha*, *O Desafio*, *Capitu*, *A Casa Assassinada*, *Amor*, *Carnaval e Sonhos*, *Ao Sul do Meu Corpo* até *O Viajante*. Em cada um desses filmes, essas representações recorrem à imagem de traições, em ato ou potencial, ou outras “transgressões” mais sérias (criminosas), como forma de representar o questionamento, a “revolta” e a liberdade contra cada tipo de situação hostil enfrentada pelas protagonistas femininas em cada filme.

Em entrevista, Saraceni chegou a descrever a personagem Capitu dentro desse conjunto de personagens, como se ela fosse uma espécie de elemento “vingador” contra a moral burguesa representada pelo marido. (FILME CULTURA, 1972a?) Entretanto, se Saraceni foi mais feliz na representação feminina em filmes mais densos, como *Porto das Caixas*, vimos que a fachada do desfecho emancipatório em *Capitu* tem, na verdade, uma evidente *resignação que a instância narrativa do filme parece incapaz de assumir*.

Poucos meses antes de falecer, em 1977, Paulo Emílio Salles Gomes surpreendeu seus leitores ao lançar seu único livro de ficção. A crítica literária da época reconheceu imediatamente os aspectos artísticos da obra, assim como uma relação direta com o romance *Dom Casmurro*. Alguns anos antes, Paulo Emílio já havia voltado ao tema “Machado de Assis”, por exemplo, em 1974-1975, quando ministrou na pós-graduação do departamento de Teoria Literária os cursos “Dom Casmurro e o cinema” e “Machado de Assis e o cinema”. (TELLES, 2008, p. 185-196) Mas foi apenas com os três contos de seu único livro de ficção, *Três Mulheres de três PPPs*, (GOMES, 2015b) que Paulo Emílio talvez tenha conseguido atualizar aspectos de sua leitura de *Dom Casmurro*, de uma forma como o filme de Saraceni não pôde fazer.

Em *Três Mulheres*, o “tema do adultério” é apresentado de forma banal e é até razão de depreciação para os protagonistas, pela forma como são submetidos. Para além dos enredos dos três contos, o crítico Roberto Schwarz reconheceu que as três tramas formam uma “prosa solene, muito paulista, [...] um espírito moderno, de esquerda e anti-família”, mostrando ser possível encontrar na aparente justaposição de referências históricas e culturais contemporâneas, dos anos 1970, uma junção formal capaz de *também retratar, na linha machadiana, determinada classe social brasileira*, sob um ponto de vista bem contemporâneo e problemático.

A prosa de ficção de Paulo Emílio é de ensaísta, não de “artista”. Esta observação parece talvez errada, dados os elementos de artifício e vaudeville da narrativa (as coincidências, os enigmas a que o final traz resposta, as repetidas viravoltas de perspectiva, o precipitar dos acontecimentos, o suspense etc.). [...] A despeito da muita movimentação, a situação fictícia não é mais que um suporte, comicamente arbitrário e anacrônico, da dimensão reflexiva e documentária. [...] A prosa é de mestre, mas quem a formula são personagens escolhidamente calhordas [...]. Entre a limitação das personagens e a inteligência de sua escrita o desacordo é total, e a conjunção é forçada. [...] Em analogia com o cinema, digamos que se trata de um *thriller* cujas intenções intelectuais fossem muitas, mas estivessem a cargo do cenógrafo. Este procura dar o essencial da crítica contemporânea em toques de segundo plano, sempre ressaltando o convencionalismo do primeiro, que afinal também se salva, pelo toque satírico. [...] O fato é que neste livro, como na cena contemporânea, a inteligência é muita, está em toda parte, e a irracionalidade não podia ser maior (SCHWARZ, 1978, p. 130-136)

De acordo com José Antonio Pasta Jr., o livro de Paulo Emílio fez seus protagonistas transitarem pelos caminhos mais constrangedores da cultura brasileira-militar contemporânea. Mais do que “feminismos”, ou quaisquer outros pontos cegos da literatura e do cinema dos anos 1970, o roteirista de *Capitu* teria continuado seu trabalho de inspiração machadiana e proposto, com sucesso, na ficção, a representação de uma *instância narrativa* capaz de abarcar as tensões que caracterizam o sujeito/narrador contemporâneo, preso subjetivamente aos imperativos e ao arbítrio patriarcal brasileiros.

Para compreender o estabelecimento dessa feição mais característica da prosa de Paulo Emílio, convém não subestimar o efeito que produziu [...] a interação com a obra de maturidade de Machado de Assis – processo cujo ponto de cristalização foi muito provavelmente a mencionada adaptação, para roteiro de cinema do romance *Dom Casmurro*. [...] Tudo indica que o Machado de Assis perfeitamente negativo da alta maturidade – aquele que atinge sua maioridade artística e intelectual justamente no momento em que “descobre” o caráter ineducável das elites nacionais, renunciando a qualquer propósito de edificação ou reforma que lhes dissesse respeito – tenha fornecido a Paulo Emílio a pauta de que ele próprio necessitava àquela altura dos acontecimentos. [...] Tomadas por intensidades, frenesis e transe variados, suas “três mulheres” eram, na verdade, atuadas por uma malignidade que nada tinha de intrinsecamente “feminina”: na realidade, não procedia delas, mas da sufocação em um mundo patriarcal, caquético, baixo, envenenado – que, no entanto, estava com a palavra. [...] trata-se de ir tão longe quanto possível no insulto feito às elites brasileiras, que então sustentavam a ditadura e punham em liquidação, no sentido comercial do termo, o já de si precário patrimônio cultural do país. O Paulo Emílio [...] retoma temas e formas do romance machadiano da grande fase e, como esse escritor, dá a palavra aos membros das elites para fazê-los exhibir todo o seu impudor e perversidade, [...] rompe o decoro, que era a última barreira de respeitabilidade nesse mestre da negatividade realista... (GOMES, 2015b, p. 121-129)

O diagnóstico da crítica literária feita ao livro *Três Mulheres de Três PPPs* escapa ao nosso objeto, mas serve de contra-exemplo sobre como foram encarados os problemas relacionados à obra machadiana, de forma completamente diversa, pelos roteiristas do filme *Capitu*.

Por exemplo, diferentemente do narrador do livro *Dom Casmurro*, o Bento-Bastos cinematográfico de Saraceni pode ser muitas coisas, menos um memorialista que narrou sua história pregressa com algum distanciamento. Pelo contrário, preso no recorte cronológico de seu

“casamento”, ele está vivenciando o ápice de todos momentos mais dramáticos - para ele - de sua experiência enciumada. Por causa dessa diferença entre romance e filme, foram feitas alterações importantes no enredo original para tentar dar conta dessa representação.

Nas últimas sequências do filme, antes de tentar envenenar o próprio filho, Bento-Bastos começa a escrever ao menos duas cartas suicidas. Na primeira, destinada à esposa, ele lê em voz alta: “Capitu, não tenho mais nenhuma vontade de viver. Escobar, meu amigo e...”, mas é interrompido por uma dúvida que beira à comicidade na forma como é representada: Bento quer descrever mais precisamente a relação que tinha com Escobar e vai até a estante procurar no dicionário o significado da palavra “comborço”. Na tela, é enquadrada a página do dicionário: “indivíduo amancebado ao marido/amante da mulher”. Segundo Lygia Fagundes Telles, na ocasião da publicação do roteiro em livro, a introdução dessa cena foi inspirada no “gosto de Paulo Emílio por dicionários”. (*Folha de S. Paulo*, 27 jun. 1993) Nesse trecho específico, tal como um narrador dos contos de *Três Mulheres*, Bento-Bastos parece não ter sequer domínio sobre as próprias palavras. E *diferentemente de serem publicadas em um romance aberto para qualquer leitor ter acesso*, essas palavras “finais” não vão parar em um livro, nem são entregues a Capitu-Isabella, pois Bento-Bastos amassa e joga fora a carta. Depois, ainda no isolamento do escritório, o protagonista representado por Othon Bastos recomeça outra carta: “A minha primeira amiga e o meu maior amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me...” Mas a escrita é novamente interrompida pela chegada de Ezequiel. Daí, após Capitu-Isabella aparecer no escritório, o casal discutir, decidir pela separação, e Capitu e Ezequiel deixarem a casa, Bento-Bastos também amassa essa segunda carta...

Essa diferença entre os enredos do livro e do filme é fundamental, pois, se no romance original, os conteúdos das cartas correspondem ao “veredito final” publicizado nas memórias do narrador sobre o já vivenciado; no filme, eles são apenas momentos de reflexão introspectiva, descartados tal como tantos outros pensamentos... Quase na última cena, ao se despedir de Capitu-Isabella, já convicto da separação, Bento-Bastos se senta sozinho na poltrona e pronuncia as palavras finais do filme, alterando a prosa original e se incluindo entre os personagens que morrerão dali em diante: “Escobar morreu. Capitu e Ezequiel morrerão. *Eu também morrerei*. Que a terra nos seja leve”...

Poderia-se dizer que essa autoidentificação do protagonista, dentro do grupo dos demais personagens, vítimas da “fatalidade” da vida, seja interpretado com ironia pelo espectador. Entretanto, ao longo do filme, vimos que *não há elementos dados pela instância narrativa que corroborem esse “distanciamento” irônico*. A distância entre o protagonista (maior subjetividade representada no filme) e os demais personagens (Capitu, Escobar, escravizados etc.) mostra que a

instância narrativa do filme não se aproximou de outro personagem além de Bento-Bastos, nem se generaliza objetivamente. Da mesma forma, os recursos de linguagem cinematográfica foram quase todos usados para caracterizar os aspectos subjetivos de Bento, na trajetória de ciúmes que moveu a alegoria central do filme: um casamento antiquado e convencional. O próprio conjunto de símbolos e citações secundárias (braços, olhos de Capitu, superlativos de José Dias, onipresença dos escravizados etc.) tem pouca relevância na trama e, justamente por isso acabam ressaltando a centralidade da instância narrativa como o elo de identificação entre Bento-Bastos e o espectador. Se considerados algumas posturas pessoais do diretor, essa tese de identificação ganha mais um plano (mesmo relevante): a relacionada ao próprio Saraceni, que repetia a todo momento a intenção de filmar *Capitu* para “denunciar” a elite brasileira, sendo que a instância narrativa do longa (tal como em *O Desafio*) não deixava de se identificar com o próprio alvo que criticava...

Se por um lado, o título do filme *Capitu* promete “deslocar a atenção do espectador do personagem masculino [...] para a personagem feminina”, tal deslocamento

ironicamente acaba por devolver o interesse ao personagem masculino. [...] De fato, a tensão de *Capitu* parece estar exatamente na abordagem implícita desse tema, e talvez por isso a personagem feminina, interpretada por Isabella, tenha sido, na época, alvo de tantos protestos. Afinal, a ambiguidade necessária à *Capitu* é praticamente inexistente no rosto de Isabella, não porque o filme tenha optado por revelá-la “adúltera” ou “fiel”, mas porque esta já não mais deveria ser uma questão [...], restando ao filme investigar... o drama de Bentinho. (MELO, 2008)

Mesmo nos raros momentos em que a instância narrativa do filme se aproxima de Isabella-Capitu (sem a presença do marido em cena), o ponto de vista preserva o olhar inquisitivo de Bentinho sobre a personagem como um “objeto” a ser analisado. Nessas cenas, o diretor parece ressaltar os sinais que, isolados, nada significariam sobre Capitu-Isabella, mas que, quando considerados dentro dos pressupostos ciumentados do protagonista, eles corroboram as suspeitas do marido. Sendo um defeito ou não, o fato é que essa representação da personagem Capitu-Isabella se junta aos “pedaços mortos” que (não) organizam a instância narrativa do filme, e que correspondem a uma potencialidade de questionamentos, tal como outros filmes brasileiros da época também tentaram fazer.

Por exemplo, assim como Marcelo-Vianinha, em *O Desafio*, basta lembrar do desfecho do protagonista Carlos, do filme *São Paulo S/A*, cuja revolta não conseguiu escapar do campo individual e privado, portanto, iníquo ou regressivo, em relação às questões que o atormentava. Igualmente, no desfecho do filme seguinte de Saraceni, *A Casa Assassina*, o personagem Timóteo Meneses finalmente sai de seu quarto, onde vivia recluso, e celebra apoteoticamente a vida-morte da protagonista Nina, enquanto o corpo dela é velado. Defendendo que “só com a beleza” se pode

“destruir a mentira e a hipocrisia”, Timóteo, performático, surge em cena carregado por negros, para remetê-lo à postura *supostamente* libertária de uma admirada ancestral escravocrata, questionadora dos hábitos conservadores de sua época. O deslocamento ideológico por trás dessa “performance”, em relação à sociedade brasileira, não poderia ser maior...

De modo semelhante, o filme *Capitu* acaba preso nas *ambiguidades e nas tensões entre os pontos de vista subjetivo e objetivos* que ajudam a compor o clima de pontas soltas e desconfianças que atravessam o longa. Essas tensões, dadas pelas relações entre personagens, recursos de linguagens, alegoria principal e imagens secundárias, não devem ser vistas individualmente, mas no conjunto, como uma composição narrativa que ajuda a caracterizar os elementos oníricos, memorialísticos e fantasiosos do ponto de vista do protagonista, sempre aprimorados pela atmosfera elíptica de imprecisão e alusão. No fim das contas, o resultado é a *correspondência entre instância narrativa e a visão de um Bento fragmentado, incompleto e impreciso*.

Enquanto Bento-Bastos se comporta como fiscal das lembranças alheias e dos “juramentos” esquecidos pela esposa, as próprias memórias do personagem são igualmente desacreditadas pela forma como são apresentadas no filme. Sem decidir se leva Bento-Bastos à sério ou não, a instância narrativa do filme *Capitu* é a expressão dos próprios termos que caracterizam seu personagem principal. Associada à subjetividade do protagonista, a instância narrativa do filme é contaminada pela sua imaginação, memórias e desejos...

Essa abordagem onírica, por sua vez, poderia corresponder a uma versão específica da “analogia entre o sonho e o cinema”, como explorada pelo crítico André Bazin, em seu famoso estudo sobre o erotismo no cinema. A analogia cinematográfica, segundo Bazin,

reside não menos naquilo que desejaríamos profundamente ver na tela do que naquilo que não se poderia mostrar nela. É erroneamente que se assimila a palavra “sonho” a não sei que liberdade anárquica da imaginação. De fato, nada é mais predeterminado e censurado do que o sonho. [...] No cinema [...], a mulher, mesmo nua, pode ser abordada por seu parceiro, expressamente desejada e de fato acariciada, pois, diferentemente do teatro – lugar concreto de uma representação fundada sobre a consciência e a oposição –, o cinema desenrola-se num espaço imaginário que demanda a participação e a identificação. Conquistando a mulher, o ator me satisfaz por procuração. Sua sedução, sua beleza, sua audácia não entram em concorrência com meus desejos, e sim o realizam. (BAZIN, 2014, p. 266-267)

O que vemos em *Capitu* senão o oposto do “erotismo” cinematográfico descrito acima? Ao longo de todo o filme, quase não há cenas desse gênero. Se o filme é a história de um “Casamento”, é a *história da desconstrução desse relacionamento*. Uma vez que o ponto de vista do filme tende à aproximação subjetiva unicamente com Bento-Bastos, a dinâmica entre objetividade e subjetividade não leva o espectador a acompanhar o protagonista conquistando o objeto desejado, pelo contrário. Dentro da lógica do filme com “final em aberto”, não importa saber se *Capitu* morrerá ou não, se irá

para Suíça ou não, se voltará a se casar, já que toda a história narrada é a de uma *separação*. Dentro da alegoria central do filme, o enredo - do casamento ao divórcio - corresponde ao caminho de *deserotização do objeto de desejo, que tanto assombra o protagonista*.

Entretanto, a representação do casamento fadado ao fracasso de Bento-Bastos, mais do que a imagem de um mero divórcio, implica na mobilização de um conjunto de várias outras imagens retiradas do repertório cultural brasileiro, em associações de significados relacionados a questões contemporâneas de gênero, raciais, políticas e de classe social. Entre tantas outras citações secundárias reduzidas a “pedaços mortos” na tela de cinema, a própria referência central machadiana (e a tradição crítica literária e cultural que arrasta consigo) também parece ter seguido o mesmo caminho na representação cinematográfica. *Capitu* não é um filme dotado de organização formal capaz de dar conta dos problemas que levanta. Ele é “penosamente enquadrado” dentro de um momento “congelado” (o Casamento), cuja gênese e desdobramentos não fazem parte da perspectiva do filme. Os “ciúmes”, tão importante para Saraceni, são como uma “fotografia” sem passado (causas) nem futuro (consequências). Qualquer possibilidade de sujeição, superação, conciliação ou redenção permanecem tão desconhecidos quanto o futuro da “heroína” Capitu-Isabella. A “vingança” de Bento não se completa, a justiça não se cumpre, a conciliação não se forma e a reação às injustiças - no plano do enredo ou simbólica - não vão adiante.

O final do filme, por sua vez, traz apenas a suspensão de uma visão parcial, pautada em fragmentos (imaginários e concretos) de uma sociedade antagonica, muito mais complexa do que o retratado. Mesmo sendo “pedaços mortos”, eles não deixam de ser representativos de sua época e de seu lugar. Para investigá-los e se ter algum rendimento crítico deles, porém, foi necessário responder como eles operam dentro da lógica da instância narrativa do filme...

8. “Eu não acredito” - *O Idiota* (2003)

Pouco antes de morrer, em janeiro de 1948, o diretor soviético Serguei M. Eisenstein escreveu uma proposta teórica para revelar o subtexto por trás de uma encenação cinematográfica, a partir de, entre outros elementos, dos gestos dos atores, que deveriam ser equilibrados, para não caírem nem na interpretação naturalista sem forma, nem no mecanismo sem vida. O modelo eisensteiniano foi inspirado em um trecho do romance *O Idiota*. Para caracterizar a absurda postura do protagonista, Príncipe Míchkin, diante da realidade do mundo, Eisenstein se vale da cena em que o personagem encara o perigo real de ser assassinado, realizando os gestos justamente contrários às reações instintivas e às suas próprias palavras. O diretor se baseia no relato de Ivan S. Turguêniev, que reproduziu as palavras de Dostoiévski, sobre a ideia de que um homem, quando se apaixona ou se enfurece, “se exalta e permanece onde ele estava antes. Esse é o reverso do lugar-comum. Esse é o meio mais simples de se reconhecer um escritor original”. (apud EISENSTEIN, 2014, p. 395)

Na cena do romance, Míchkin salta em direção ao seu algoz, Parfen Rogójin, como se fosse ele o assassino e como se fosse seu agressor quem precisasse ser salvo. Nesse momento, Míchkin cai para trás tomado por um ataque epilético. Na proposta cinematográfica de Eisenstein para essa cena

1. Os olhos de Rogójin brilham. 2. Um sorriso de raiva retorce seu rosto. 3. A mão direita de Rogójin se ergue. 4. Algo brilha nela. 5. O príncipe não pensa em interrompê-la. 6. O príncipe grita: “Parfen, eu não acredito!...” 7. O príncipe emite um gemido terrível. 8. O príncipe tem o ataque de convulsão. 9. O príncipe cai de costas, batendo a cabeça em um degrau de pedra. (EISENSTEIN, 2014, p. 396; LARY, 1986, p. 105)⁴²

Com algumas poucas alterações, esse é uma espécie de “roteiro” de enquadramentos e gestos encenado no final do quarto episódio da minissérie *Idiota* (2003), dirigida por Vladimir V. Bortko. Apesar do modo como o ator Vladimir L. Mashkov segura a faca ser diferente do descrito por Eisenstein (que quis “cobrir” a expressão de Rogójin com o braço), o efeito causado pela sombra sobre o rosto, na versão da minissérie, cumpre essa mesma função.

Eisenstein descreve que os *olhos* de Rogójin precisam ser os mesmos que perseguiam Míchkin nas sequências imediatamente anteriores nas ruas de São Petersburgo, tal como também foi feito na versão de Bortko. (EISENSTEIN, 2014, p. 397) Da mesma forma, a tensão identificada na *faca* deveria ser alimentada com a presença do objeto nas sequências imediatamente anteriores (e nos momentos-chave da trama). A crítica literária já havia identificado esse objeto como espécie de

⁴² Esse trecho e outros do romance também serviram para outro artigo de Eisenstein, “Pro Domo Suo”, no qual o episódio está relacionado com a sequência da segunda parte de *Ivan, O Terrível - Иван Грозный*.

leitmotiv no romance, símbolo que concentra em si todo um conjunto de significações da narrativa. (GROSSMAN, 1967, p. 155) A minissérie de Bortko não é diferente e, novamente, por meio dos gestos dos atores, ela confirma a *tragédia latente* que ronda os personagens. Por exemplo, nos momentos anteriores à tentativa de assassinato, Rogójin-Mashkov já havia retirado duas vezes a mesma arma das mãos Míchkin, em um gesto contínuo, sem interrupção, como se, novamente no “reverso do lugar-comum”, a faca nada significasse naquele contexto.

Não se pode dizer que haja um pensamento direto sobre esse momento do enredo, que ligue a opinião de personalidades tão distintas como Turguêniev, Eisenstein, Grossman e Bortko. Entretanto, alguns elementos da obra dostoiévskiana se colocam de forma tão incontestável sobre esses “autores”, que fazem com que a minissérie feita para televisão na virada para o século XXI não escape de um diálogo com o campo já estabelecido pela crítica literária e cinematográfica anterior. O trabalho acumulado por gerações passadas, não só de críticos literários e cineastas, como Ivan Píriev, mas também de outros campos culturais, se acumula e atribui novos temas contemporâneos para releituras dos clássicos.

No início dos anos 2000, o nome do diretor Vladimir V. Bortko já tinha alguma repercussão no circuito audiovisual russo, principalmente por causa de duas produções feitas para televisão: *Coração de Cachorro - Собачье сердце* (1988), adaptação do conto de Mikhail A. Bulgákov, e a série *Gangster Petersburg - Бандитский Петербург* (2000). Por causa desse renome, Bortko conta que recebeu uma ligação inesperada do produtor Valerii P. Todorovski e a ideia da adaptação da história do Príncipe Míchkin surgiu de “improviso”. “A primeira coisa que veio à mente é *O Idiota*, de Dostoiévski. Ele [Todorovski] imediatamente responde: ‘Ótima ideia, vamos filmar.’” (BORTKO, 2015, p. 13) É assim que Bortko entra em disputa pela adaptação cinematográfica do clássico dostoiévskiano. Atrás de si, a principal referência cinematográfica da obra era a versão “clássica” dirigida por Ivan Píriev, em 1958.

Segundo Bortko, “a leitura de Píriev do romance é socialista” e foi feita em “condições históricas específicas”. Já os problemas propostos por Dostoiévski estavam em flagrante contradição com a ideologia “fortemente soviética”. Píriev havia se tornado uma referência não apenas cinematográfica, mas para a própria percepção popular do romance para parte das gerações mais novas. Bortko afirma que poderia assistir novamente as comédias-musicais do “stalinista” Píriev várias vezes, e inclusive de seus “sucessores”, como *Noite de Carnaval - Карнавальная*

ночь (1956), de Eldar A. Riazanov, mas que jamais poderia concordar com a versão soviética de Dostoiévski. (KOMSOMOLSKAIA PRAVDA, 2003)

As críticas do diretor em relação ao “clássico” recaíram também sobre os atores de Píriev, a começar pela personagem título, Nastácia. “É evidente que [Iulia] Boríssova está tentando, mas seus risos histéricos e soluços são todos falsos”. Da mesma forma, Bortko considera que Píriev reduziu personagens complexos como Rogójin e Liébediev a figuras “rudes” e “paródicas”. Bortko estende parte de suas críticas também para a versão internacional mais famosa, de Akira Kurosawa (1951), na qual o príncipe estaria representado como um elemento “abstrato” demais, entorno do qual as “paixões” e a “ação” apenas apareceriam de forma secundária. (BORTKO, 2015, p. 16-19; BONDARENKO, 2009b)

Em segundo lugar, novas adaptações contemporâneas de *O Idiota* também haviam surgido para os palcos teatrais e para o cinema em anos recentes. Bortko fala com desprezo da versão “pós-moderna” e “ocidentalizante” de *Down House - Дoун Хоуз* (2001), dirigida por Roman R. Katchanov. Segundo o Bortko, sua decisão em adaptar *O Idiota* se deu por “oposição” a versões do passado e do presente. Como sugere a pesquisadora Anna V. Krassavina, essas oposições são carregadas pelo esforço diretor “para se tornar um apologista do renascimento da autoconsciência nacional”. Nas palavras de Bortko, “o nosso lugar é aqui: este é o nosso país, a nossa fé. É sobre isso que o Dostoiévski escreveu, ao que me parece”. (apud KRASSAVINA, 2007b) Tal ideia foi reiterada pelo diretor em diversas entrevistas, nas quais ele reafirma que a tarefa de filmar *O Idiota* na televisão seria mesmo que “fazer Cinema para a nação”. (ROSSIA, 2003)

No fim, a versão televisiva do romance de Dostoiévski, exibida em dez episódios, foi reconhecida pela crítica como “o principal acontecimento cultural de 2003”, principalmente pela resposta do público que provocou. (APOSTOLOV, 2016, p. 142) A audiência da produção chegou a mais de 15% da população, mais que a concorrência de telenovelas populares (em geral, importadas) e que as novas minisséries russas, igualmente difundidas, como *Brigada - Бригада* (2000) (BORTKO, 2015, p. 14-19)

Exibido no canal *Rossiya 1 - Россия 1*, o segundo maior canal da época e que concentrava mais de 1/5 da audiência (VARTANOVA, 2017, p. 117), a minissérie de Bortko foi uma pioneira que confirmou que enredos “clássicos” da literatura nacional também poderiam ser extremamente populares como produtos televisivos. De acordo com Krassavina, a produção fundamentou práticas incorporadas por outras adaptações seguintes baseadas em clássicos nacionais. Já os críticos se dividiram entre exaltar características como, a representação da “identidade nacional” e a “articulação” das diferentes artes narrativas, ou também ressaltar o uso dos “clássicos russos” como

uma “reserva de ouro” que garantiria um farto “material etnográfico” para produzir um vendável “espetáculo para as massas”. (KRASSAVINA, 2009)

Na prática, produtores das novas narrativas televisivas, como *O Idiota*, alargaram uma vereda no mercado e serviram de referência para outros realizadores audiovisuais russos, atentos ao “gosto do público”, desenvolverem as vantagens comerciais da identificação que cada produção poderim estabelecer com a audiência. Explorando o repertório literário nacional, passaram a se valer da imensa fonte de “expectativas” difundidas por meio do campo literário em relação às obras adaptadas nesse renovado gênero televisivo. Para a crítica e para os próprios realizadores, essa condição ainda “prendia” os enredos originais estimados às formas audiovisuais rebaixadas da cultura popular contemporânea.

Independente da pertinência da avaliação, os gêneros televisivos foram reconhecidos como de baixa qualidade, não apenas quando comparados à literatura estimada, mas também à tradição cinematográfica soviética e russa. Esse juízo é compartilhado pelos próprios realizadores da minissérie *O Idiota*, entre eles o diretor Bortko e o ator principal Evguiêni Mironov. Na época de lançamento de *O Idiota*, eles chegaram a dizer que a minissérie deveria ser compreendida não como um trabalho televisivo, mas como o verdadeiro “Cinema”, em nível hierárquico artístico acima dos demais produtos televisivos. O termo “*kino*” (кино), ou seja, “cinema”, é citado pelo diretor e pelo ator para ressaltar o trabalho realizado em *O Idiota* em relação a outras produções da época. (ROSSIA, 2003)

Se a “modernização” das narrativas televisivas russas significaram uma suposta aproximação com os escritores renomados do passado, por outro lado, deram ao “arcaísmo intencional” das produções um espaço mercadológico tomado do antigo segmento restrito às telenovelas latino-americanas e aos “enlatados” norte-americanos. Em partes, o “sucesso” da produção de Bortko pode ser explicado, em grande medida, por ele transformar (assim como em *Coração de Cachorro*, uma década e meia antes) desvantagem do meio em vantagem artística. Em *O Idiota*, Bortko concilia a familiaridade entre símbolos (extraídos da literatura russa estimada); baixo custo de produção, ancorada nos padrões da linguagem televisiva; e, o principal, retorno comercial. (MACFADYEN, 2008, p. 42-44) De acordo com o pesquisador Konstantine Klioutchkine, todas essas leituras sobre a série devem ser vistas de forma complementar, pois elas exaltam “valores tradicionais” justamente por meio de formas estrangeiras consideradas “baixas” e “populares” e, por isso, expressam elementos complexos aos quais a cultura russa na virada do século estava presa.

Prevailing opinion was that in the aesthetically inferior medium of television, native production, in decline during the preceding two decades and dominated by low-quality Western models, had seldom if ever risen to the level of *The Idiot*. Among the prominent features that critics identified as responsible for *The Idiot*'s achievement were its creators' reliance on a national classic, their faithfulness to the original, and their focus on the nationalist aspect of its message. The series drew on a canonical text to remind its viewers that the Russian "soul" - that is, the nation's identity - consisted in "kindness, empathy, simplicity, sincerity, selflessness, and meekness," and that the Russian narrative was one of self-sacrificial suffering. Although the extreme emphasis on these features of Russian national identity was, in fact, new to post-Soviet culture, *The Idiot* deserved attention less for these narrow distinctions than for its broader significance as the most successful text in the genre that had come to dominate Russian media. [...] Instead of offering aesthetic innovations in the medium of television, *The Idiot* engaged industry trends and cultural horizons that had extended over the period from Brezhnev to Putin, [...]. These trends included late Soviet melodrama, the Soviet tradition of psychological theater (familiar to many viewers through television broadcasts from prominent theaters), post-Soviet television series, and - in an apparent contradiction to *The Idiot*'s nationalist message - Latin-American telenovelas and North-American day-time soap operas. [...] A discussion of the strong affinity between the poetics of telenovelas and *The Idiot* is best approached by way of statements by the show's creators, critics, and viewers, which contain consistent references to the telenovela. Since the term "telenovela," like "melodrama," carries pejorative connotations, references to the genre are often disparaging. And yet, despite their frequently scornful tenor, these references emphatically signal that both producers and consumers of *The Idiot* shared the telenovela as a crucial interpretive horizon. (KLIOUTCHKINE, 2005)

A existência conjunta dessas "contradições" decorre da adaptação de *O Idiota* retomar um padrão "estético" que foi avaliado de forma bastante subjetiva por parte da crítica. Vários comentários em revistas da época ressaltaram *menos as qualidades inerentes da obra e mais uma determinada noção de "fidelidade" narrativa em relação ao enredo original*. Um contra-exemplo: de acordo com o escritor Andrei I. Apostolov, um diretor como Andrei Tarkovski poderia ter finalizado sua adaptação de *O Idiota*, mas ainda assim seria a "versão de Tarkovski", e não uma referência geral para a cinematografia nacional. Tal como o diretor Serguei Bondartchuk teria transformado "sua" versão de *Guerra e Paz* em uma "adaptação cinematográfica de referência", o Míchkin de Evguiêni Mironov, um dos maiores atores russos contemporâneos, passou a ocupar um lugar equivalente, como referência inescapável, no imaginário audiovisual da época.

Isso não significa que, após o filme de Bondartchuk, nenhum dos diretores nacionais possa fazer a adaptação de *Guerra e paz*, mas ninguém pode fazer isso sem olhar constantemente para o filme de Bondartchuk. *O Idiota* de Tarkovski poderia ter se tornado, e certamente teria se tornado, a melhor adaptação desse romance, mas não poderia se tornar sua "adaptação padrão". [...] O filme de Bortko, com todos os seus erros artísticos significativos [...], claramente reivindica um status semelhante na consciência pública. (APOSTOLOV, 2016, p. 143)

O diretor, roteiristas, atores, produtores e a direção do canal [RTR] não promoveram artificialmente *O Idiota*, [ao contrário] eles permitiram que Dostoiévski se manifestasse, não interferiram. (NIKOLAIENKOVA, 2009)

Do nosso ponto de vista, essa descrição não poderia ser mais equivocada em relação aos recursos da linguagem audiovisual adotada pela minissérie *O Idiota*. Por outro lado, a descrição *também não poderia ser menos exata na exposição dos pressupostos que direcionam o uso dos mesmos recursos audiovisuais*. Em outras palavras, a série de Bortko pode não “ser” Dostoiévski, entretanto, sua imagem é de um projeto seriamente engajado nesse propósito.

A primeira vista, a narrativa dos dez episódios da série *O Idiota* é bastante “transparente”, no sentido que não destaca na consciência do espectador nem os dispositivos nem as técnicas da linguagem cinematográfica. Por meio de uma série de *convencionalidades narrativas*, ela destaca a reprodução de trechos e elementos diretamente inspirados em passagens do romance original e que aparecem, sobretudo, por meio do *trabalho de interpretação dos atores*. Ao permanecer “objetivo” e nunca tentar, através de justaposição de planos, exprimir novos sentidos às imagens, Bortko se aproxima da tradição da montagem “griffithiana”, e evita justamente a “opacidade” e a “descontinuidade”, tão marcantes em outras adaptações, como no filme *Down House*.⁴³

No caso da minissérie *O Idiota*, é a economia de sentidos dados estritamente pelos recursos audiovisuais que cria o efeito de uma história sendo contada por si só, cujo enredo é assimilado com certa “autonomia” em relação ao trabalho técnico de seus realizadores, apagando, ou ao menos diminuindo, as marcas da intervenção criativa. *Se o enredo original adaptador/copiado já é conhecido, a novidade para o telespectador estará na ressignificação que as formas audiovisuais teriam sobre ele...*

Entretanto, uma descrição mais apurada do uso dos recursos audiovisuais da série mostra que, a despeito da imagem de “fidelidade” em relação ao texto original, tudo na minissérie parece enviesado pelas opções estéticas escolhidas pelo diretor, principalmente por meio da *repetição de estruturas de linguagem*, que criam uma “versão de Bortko” para a famosa história do príncipe Míchkin.

Em primeiro lugar, a *iluminação* de toda a minissérie, por exemplo. Todo ela é marcada pelo uso de luzes constantemente saturadas, tanto nos cenários internos quanto nas tomadas externas, o que beira uma atmosfera de suspensão da realidade. Mesmo que não sejam apresentados eventos inverossímeis, no sentido realista mais convencional, as luzes trazem à narrativa um efeito de perspectiva onírica. Sem interferir no enredo, o esquema de cores saturadas corrobora, assim, o ponto de vista da narração, muito próximo ao da perspectiva pouco objetiva de Míchkin-Mironov

43 Oposição entre noções de “opacidade” e “transparência” é diretamente inspirada nas concepções descritas por Ismail Xavier. (XAVIER, 2012)

em relação aos eventos que ocorrem à sua volta. Desse modo, por meio do destaque dado reiteradamente ao rosto de vários personagens, a personalidade dos atores sobre o fundo neutro embaçado cria uma verdadeira sintaxe visual de personagens empalidecidos, como se as cores saturadas resultassem em “imagens coloridas”, mas em tons “preto e branco”. Essa ligação entre o uso da iluminação/cores e o ponto de vista subjetivo de Míchkin-Mironov se confirma também nas próprias palavras do personagem, para além de uma dicotomia simplista, no trecho em que ele diz para Aglaia: “Penso em você como uma luz [...]. Preto é a sombra, branco é a luz. [...] O preto é tão bonito, tão misterioso. E o branco é tão triste”. Para o protagonista, que vê os fatos como eles são mas age sempre “em reverso” das expectativas, a atmosfera narrativa reforçada pelo desenho de luz pesa de forma latente, como se, a qualquer momento, pudesse acontecer a tragédia que se anuncia.

Os cenários internos, em geral, representam interiores fechados dos apartamentos e das *datchas* são marcados pela iluminação forte, quase excessiva, no caso das cenas diurnas, ou pela *luz à pino* (posicionada em cima dos atores e direcionada para baixo), no caso das cenas noturnas. Esse efeito ressalta e dá severidade para a expressão facial dos atores, reforçando o trabalho de interpretação. No caso das sequências externas (nas ruas de São Petersburgo ou nos bosques de Pavlovsk), o uso é o “contrário”: a iluminação excessiva ainda parece “natural”, e essa atmosfera toma conta das cenas. Tanto as ruas desertas de São Petersburgo, quanto os caminhos solitários de Pavlovsk, na claridade das solitárias noites brancas, reforçam ainda mais a atmosfera onírica da narrativa. Já nas cenas externas escurecidas, chama a atenção como a iluminação branca estourada destaca especialmente as expressões de Míchkin-Míchkin. Por exemplo, na sequência da apresentação musical, durante o recital da música de Strauss, Míchkin se isola de Aglaia e das outras companhias, se senta em um banco para lembrar/imaginar como seria abandonar tudo e voltar para Suíça. Nessa hora, a iluminação direta sobre o rosto do Mironov contrasta com a iluminação geral da sequência e, inclusive, é um usado um dos poucos *takes* subjetivos da minissérie: o Príncipe olha para Aglaia, que reage sem entender aquela introspecção repentina. Assim, a iluminação que incide intensamente sobre o símbolo mais expressivo e essencialmente subjetivo (o rosto humano) reitera a expressão de arrebatamento dos personagens...

Em segundo lugar, os *figurinos* dos personagens parecem remeter a um repertório neutro, sem grandes significados além da tentativa da convencional reconstituição de época, de forma mais ou menos fidedigna. Segundo os atores, ao contrário de outros trabalhos de Direção de Arte, a maior parte das roupas não foi produzida especificamente para a minissérie. O figurino foi reaproveitado do acervo do estúdio responsável, o que corrobora a proposta de economia de recursos de uma linguagem audiovisual que ressalte, por contraste, os outros recursos de linguagem narrativa...

Segundo a atriz Olga Budina (Aglaia Iepántchina), alguns vestidos da personagem eram peças antigas, recosturadas e refeitas para dar maior veracidade aos personagens. (ROSSIA, 2003)

Mas é no contraste entre os figurinos que também se acompanha a trajetória dos personagens. O antagonismo entre Míchkin-Mironov e Rogójin-Mashkov, por exemplo, está didaticamente sugerido na oposição de cores de suas roupas, sempre muito brancas ou muito pretas, respectivamente. Branco e preto confirmam, tal como no romance, que os personagens estão em pólos opostos que balizam a eterna oscilação da decisão a ser tomada por Nastácia Filíppovna. Ora ela opta pela “compaixão” e pela redenção representada pelo “alvo” e ingênuo Príncipe; ora ela opta pela autocondenação e sujeição moral, enquanto “mercadoria”, ao se punir escolhendo a paixão violenta do “negro” Rogójin.

Nesse contraste, materializado nas cores, ocorre também a mudança de figurinos que sugere a “evolução” em direção ao final trágico, uma vez que, ao longo dos capítulos finais, o figurino de Rogójin-Mashkov se torna cada vez mais escurecido e formal, enquanto o de Míchkin-Mironov (e igualmente o de Aglaia-Budina) passam a ser predominantemente enegrecidos, o que sugere a aproximação de personagens, antes diametralmente afastados, agora, ao encontro no polo “negativo”.

A busca pela “fidelidade” textual em relação ao romance original, é aqui compreendida em seu caráter *metonímico*: da citação das palavras, tais como no romance, mas apelando para uma significação que seja derivada de certa contiguidade entre obra original e minissérie derivada). Essa necessidade técnica também impõe características à montagem e ao ritmo de fala dos personagens. Por isso, em terceiro lugar, os necessários cortes de páginas e mais páginas do romance, para que toda história “caiba” dentro dos dez episódios da minissérie, não impede que alguns personagens cheguem a ter extensos discursos, que chegam até a 8 minutos em tela, um tempo extremamente incomum para o formato televisivo. Essa tentativa de “fidelidade” ao texto original também exige, por outro lado, um desenvolvimento da ação em sequências curtas, com uma necessária dicção acelerada, o que dá um dinamismo particularmente veloz e genérico para o ritmo da narrativa.

Lembrando que muitos comentadores citados, no capítulo segundo deste trabalho, reconheceram que os textos de Dostoiévski têm características internas que permitem relacioná-los direta e “naturalmente” com a linguagem cinematográfica: do cineasta Serguei Eisenstein ao pesquisador Roman Kruglov. Aqui no Brasil, da crítica literária Arlete Cavaliere ao crítico cinematográfico Ismail Xavier. E se for considerada a estrutura dramática dos textos, potencialmente teatral, essa lista de nomes aumenta significativamente.

Por sua vez, esse “apagamento” do trabalho de direção (fidelidade verbal), em nome de uma suposta exaltação do texto original, pode remeter a uma característica de certo grupo de longas da

filmografia soviética, que deram uma “solução” semelhante para as necessidades de representação de sua época. O historiador Evguiêni Dobrenko já havia reconhecido em importantes filmes nacionais, desde os primeiros filmes “falados”, nos anos 1930, que a verborragia dos protagonistas poderia esconder justamente a “falta de conteúdo” específico das narrativas. Como se a ausência de conteúdo seria, paradoxalmente e a despeito das intenções, se torna-se o conteúdo dos personagens verborrágicos.

These films were not called “talkies” by accident; in “historical-revolutionary” (“historical-Party”) films characters are forever delivering orations, enthusiastically polemicising and arguing until they are hoarse. But, as Lilya Mamatova observed: “One should not think that the distinctly expressed ideas of the orators and disputants are conclusively confirmed or rejected. This verbal abundance conceals an extreme poverty of content, and moreover not only moral and philosophical, but also strictly political content. We never learn anything instructive [...]”. Words here mean everything – and precisely nothing. (apud DOBRENKO, 2008, p. 195)

A minissérie *O Idiota* parece reproduzir, em algum grau, essa estrutura comum a tantos filmes soviético, relegando ao elenco a função de expressar e trazer à tona o texto. Assim, ao continuar representando ações, diálogos, comportamento, gestual, psicologia, mas sem o “auxílio” de outros recursos da linguagem audiovisual, muitos atores se aproximam de um estilo de interpretação *naturalista*.

Complementando esse estilo, em quarto lugar, o *enquadramento* das cenas se coloca de frente aos atores, tal como o um tradicional palco teatral. Apesar de todos os dispositivos cinematográficos estarem presentes, trata-se de um registro que é *essencialmente teatral*, pois, no núcleo dos recursos mais significativos da narrativa não há o peso de elementos essencialmente cinematográficos, preservando-se aspectos da dinâmica essencialmente teatral.

The “overacting” emphasized by the static camera conveys the heightened emotional pitch of the melodramatic narrative, a standard feature of silent cinema. Since at issue in the series are matters of good and evil, as well as love and hate, the characters consistently find themselves on the verge of hysteria and collapse. The actors’ histrionics appropriately communicate these liminal states. Close-up shots, focusing on the actors’ faces and obscuring the background, highlight facial expressions. The enormity of emotional drama and spiritual crisis often renders the characters mute, relegating them to the language of pantomime, sometimes enhanced by artificial effects. [...] The aesthetic framework of *The Idiot* bespeaks the goal of its creators to bring their rendition of Dostoevskii’s text closer to its original by simulating conventions of photography and early cinema as well as the “achievements of Russian psychological theater.” The viewers readily perceived that the series’ aesthetic orientation was conceived as an alternative to the conventions of contemporary television, particularly as they manifested themselves in domestic crime dramas, based, both creators and viewers believed, on American models. Furthermore, authors and viewers agreed that the series provided a timely opportunity to recover a set of inherently national values. The very archaism of the series’ aesthetics was conducive to the broad recognition of the series’ Russianness. (KLIOUTCHKINE, 2005)

O uso conjunto de recursos como: ritmo narrativo descompassado, atuação exageradamente dramática e qualidade técnica da imagem e fotografia “inferiores”, mais do que defeitos, remetem a uma espécie de “resistência estratégica” em relação aos modelos audiovisuais estrangeiros. Se considerarmos o imaginário difundido em torno dos narradores literários dostoevskianos, compreendemos que essas dimensões técnicas audiovisuais mais “neutras” se complementam também, graças a seus traços convencionais e conservadores comuns. Estes, por sua vez, se associam por analogia ao narrador convencional “invisível” dos romances dostoevskianos, que se “apaga” no fundo da ação, deixando o palco aberto para o embate entre vozes, personagens e ideias (ЛИХАТЧОВ, D. Ленинград : Наука, 1967 apud VÁSSINA, 2008, p. 61) (como já citado no capítulo segundo).

Além da ausência de efeitos claros de sentido dados especificamente pelos recursos de linguagem, o uso *repetitivo* dessas formas audiovisuais também dão o tom da narrativa para a série *O Idiota*. Tal como o *apagamento do narrador* (seja literário, seja audiovisual) está associada ao imaginário em torno de Dostoiévski, a reiteração de diversas formas de uma “ideia central” (o que também se tornou lugar comum na crítica literária). Entretanto, o uso do *leitmotiv* não pode ser associado diretamente à obra dostoevskiana, uma vez que é estrutura generalizada em boa parte da filmografia popular soviética e russa. Por outro lado, pensar a estrutura do *leitmotiv* apenas abre caminhos para explorar as relações intertextuais com a obra de Dostoiévski.

Uma vez que a repetição por si só não implica em redundância, ela pode fazer parte de um “princípio organizativo” que evolui ao longo do tempo e de cada aparição, em termos de reiteração de trilha sonora, de temas e personagens, fazendo com que a minissérie *O Idiota* se constitua como um mosaico, verdadeira peça de “arte da tapeçaria”, que vai desenhando seu todo ao longo de cada um dos dez episódios.

A *trilha sonora* composta pelo músico Igor Korneliuk⁴⁴ é um bom exemplo da reiteração de uma ideia central ao longo de todos os capítulos, que corroboram a construção da “fatalidade” trágica da narrativa, e que relembra o uso comum na filmografia soviética como espécie de “motivo estrutural maior”. Em *O Idiota*, o tema principal está presente desde os créditos iniciais de cada episódio, nos quais fica explícita a intenção de reprodução histórica, pois até o título da minissérie é mostrado na grafia antiga (“Идиотъ”). O tema musical também volta no encerramento de cada

44 Na época do lançamento, Korneliuk - que já havia trabalhado com Bortko na série *Gangsteres Petersburgo* - era um músico conhecido pelas canções populares modernas. Isso nos chama a atenção, pois contrasta com o “tom dramático” da trilha sonora da minissérie.

episódio, criando uma “moldura” (típico recurso televisivo), cujo sentido vai se formando e sendo definido ao longo da trama. Não por outro motivo, a trilha sonora principal foi nomeada como “Destino”, pois nos momentos da narrativa em que ela é usada é a reflexão e as expectativas sobre o futuro dos personagens que a trilha sonora ressalta. (TSITSICHVILI, 2013, 197-198) Se levada em conta a “fidelidade” ao romance original, esse efeito “trágico” é reforçado pelo espectador já se saber o destino final das personagens, restando apenas conhecer como o caminho narrativo para esse destino será traçado.

Mas a trilha sonora também é significativa pelas sutis diferenças como é utilizada ao longo dos capítulos. Essas variações melódicas caracterizam os *elementos e temas subordinados à ideia principal da narrativa*, formando uma verdadeira hierarquia de variantes derivadas da trilha principal. Essas variantes (e os respectivos temas) são: a “Lembrança e Nostalgia”, dos momentos de reflexão de Míchkin e suas dúvidas sobre voltar ou não para Suíça; a trilha do “Encontro”, entre Míchkin e Nastácia, que reforça o choque do primeiro olhar e, no último episódio, das esperanças de Míchkin de que Nastácia ainda estivesse viva; a trilha da “Esperança”, que acompanha as fantasias de Aglaia; e, por fim, a de “Obsessão”, com elementos de percussão mais pesados e soturnos, que destaca o clima mórbido e ameaçador associado a Rogójin. Assim, a própria caracterização da trilha também reforça e espelha a caracterização dos personagens. (TSITSICHVILI, 2012) Apesar das intenções de Bortko, de se diferenciar das adaptações mais antigas, tal uso da trilha sonora já havia sido feito, de forma semelhante, por Akira Kurosawa, em sua adaptação de 1951. (TSITSICHVILI, 2013, p. 198)

Especificamente sobre a minissérie de Bortko, é interessante também dois ou três momentos em que a trilha sonora é usada para acompanhar o fluxo de fala dos personagens, chegando a uma sutil representação que mescla o som dos instrumentos e a voz dos atores para caracterizar os efeitos dramáticos dos diálogos. Por exemplo, no trecho do terceiro episódio, em que Totski narra seu falso relato sobre suas “Camélias”, a o enquadramento se fecha sobre rosto de Nastácia, para introduzir o flashback com os fatos verdadeiros sobre o abuso que ela sofreu. Nesse momento, a trilha sonora, se sobrepõe quase totalmente à voz de Totski, ressaltando a farsa e o cinismo de seu relato.

Desenvolvendo algumas ideias do escritor e historiador Igor L. Volguin sobre a minissérie, é como se a direção de Vladimir Bortko tivesse “entregado” para os atores o caráter teatral no enredo,

refletindo não um esforço de recursos estritamente televisivos, mas as possíveis qualidades e aspectos interpretativos de uma encenação teatral.

É improvável que “especialistas em Dostoiévski” possam interferir muito no livre desenvolvimento do pensamento cinematográfico. O estudo do romance vem ocorrendo nos últimos anos em um ritmo *allegro*. O volume, e muitas vezes o humor das interpretações propostas podem, por si só, se tornar objeto de reflexões culturais específicas. Mas, se os criadores da série ousassem provar os frutos mais recentes dessa árvore erudita, eles, como os primeiros habitantes do paraíso, perderiam instantaneamente sua inocência cinematográfica. Vladimir Bortko foi por outro caminho. Ele confiou no própria instinto de diretor, destacando do gigantesco e, à princípio, inesgotável texto, sua “primeira” série, de modo notavelmente tangível, eu ainda diria, uma espetacular psicológica. Ele deu a excelentes atores a oportunidade de interpretar com excelência, limitando, conforme exigido pelo escopo de sua arte, o número de significados incorporados. (VOLGUIN, 2003)

É nesse sentido, que a linguagem audiovisual que ressalta a teatralidade na minissérie *O Idiota* se afastou de padrões televisivos considerados contemporâneos, até então, e se colocou como uma narrativa, por oposição, ainda mais próxima do texto original de Dostoiévski.

Nesse aspecto, sobre o elenco, vale lembrar que significados atribuídos aos personagens do cinema e da televisão são resultado não apenas do enredo e do trabalho de interpretação, mas também dos significados que a “personalidade” dos atores carrega consigo. Por exemplo, os “jovens” atores que interpretam Míchkin e Rogójin tinham status de “celebridades” na época das filmagens. Evguiêni Mironov, que faz o personagem-título, e seu “antagonista”, Vladímir Mashkov, pertencem a uma geração que ascendeu profissionalmente já no contexto pós-soviético. A outra parte dos personagens principais é interpretada, em sua maioria, por atores conhecidos de produções soviéticas de décadas anteriores, tais como Inna Tchurikova (Lisavieta Prokófievna) e Oleg Basilashvili (General Iepántchin)

Throughout the 1990s, the decline of cinema pushed the industry’s elite professionals, whose careers had been established since the 1960s and 1970s, to search for opportunities on television. Most of those who would come to participate in *The Idiot* — including actors Oleg Basilashvili, Mikhail Boiarskii, Vladimir Il’in, Andrei Smirnov, Aleksei Petrenko, Olga Budina, Aleksandr Lazarev, Larisa Malevannaia, Aleksandr Domogarov, and Anastasiia Melnikova — had worked in crime dramas, which had come to dominate domestic teleserial production since the last years of the 1990s. (KLIOUTCHKINE, 2005)

No *casting*, chama a atenção também a presença de outras “personalidades”, como Maria Kesiliova, ex-nadadora e apresentadora de televisão, que interpreta um papel “menor”, de Varvára Ívolguina. Assim, observa-se que na escalação do elenco, há pouco espaço para “atores” que não sejam, em algum grau, já conhecidos do público, o que reforça o projeto e as condições de algum apelo “popular”, por parte da produção.

Outra “problema” colocado ao *casting* foi sobre qual ator poderia interpretar um personagem tão fortemente associado aos trabalhos anteriores de Iuri Iakovliev e Innokentii Smoktunovski? Tal dúvida, como visto no capítulo terceiro, teria sido uma das razões pelas quais Tarkovski não levou adiante sua adaptação da história do Príncipe Míchkin nos anos 1970-1980. No fim, o escolhido para produção de Bortko, o ator Evguiêni Mironov, também carregava em si uma imagem associada à adaptações literárias recentes. Entre outros papéis, no cinema, Mironov havia se destacado como Gregor Samsa, em *A Metamorfose – Превращение* (2002), dirigido por Valeri Fokin; e, no teatro, como Konstantin Treplev, na peça de Tchekhov, *A Gaivota – Чайка* (2001). Da mesma forma, após *O Idiota*, a tarefa de interpretar personalidades do universo literário continuaria marcando a carreira de Mironov nos anos seguintes.⁴⁵

Pela “fidelidade” ao romance, o roteiro de *O Idiota* deu a Mironov longos monólogos que reproduzem trechos inteiros do original. Com a direção “discreta” de Bortko, as palavras escritas por Dostoiévski parecem ser o principal meio de expressão de Mironov-Míchkin. O ator, por sua vez, incorporar ao roteiro textual do personagem um roteiro próprio de tons de voz e gestos, que se tornam uma extensão das palavras pronunciadas, por meio de hesitações, troca de olhares incisivos e movimentos das mãos, principalmente. A fala acelerada e o ritmo irregular de Mironov dão ao personagem uma expressão de ansiedade e confusão mental, que tornam sempre misteriosas as intenções do protagonista. (EROKHINA; UCHENINA, 2017)

Quanto ao enredo, ao ser “tragado” pela paisagem de São Peterburgo e pela intriga em torno de Nastácia Filíppovna, esse novo Míchkin televisivo se entrega ao fluxo de acontecimentos de forma contrária às expectativas, pois o faz em um sentido quase sempre “alegre”. Um dos momentos em que isso fica evidenciado é no monólogo interno, no quinto episódio, quando Míchkin-Mironov caminha sozinho por Pavlovsk, à princípio, se questionando sobre seu “papal” dentro de toda aquela “intriga” que ele pressente se torna tragédia. Entretanto, ao contrário das expectativas, suas reflexões o conduzem para uma reação inesperada...

Primeiro, o príncipe anda sem rumo, repetindo tudo em sua cabeça indefinidamente. Parece que não vê para onde está indo, pois caminha por um caminho abandonado entre as árvores. A cabeça está abaixada, os braços balançam ao longo do corpo. Tem-se a impressão de que o corpo está absolutamente relaxado e todas as forças são para pensar em seu problema. O príncipe sobe ao topo de uma pequena montanha, senta-se e decide ir embora. Seu olhar está fixo em algum lugar distante, na distância que ninguém vê. À sua frente está um campo verde vazio. Com os braços estendidos, Míchkin sai correndo da montanha, inspirado por sua decisão. (UCHENINA, 2017)

45 Entre outros personagens do campo literário, Mironov chegou a interpretar o próprio Dostoiévski em uma série biográfica (2011).

Outro exemplo da sujeição dos recursos audiovisuais em relação ao trabalhos do atores é dado pelo próprio diretor Vladimir Bortko, para quem a “carga semântica” do enredo está justamente nas palavras do texto, e quando proferidas são os “pontos centrais do filme”. No primeiro episódio, ao contar para a família Iepántchin sobre um prisioneiro que, nos últimos minutos de sua vida, olhou para a cruz sobre o telhado de uma igreja, Míchkin-Mironov estende a mão como se a tentasse alcançar essa imagem. Nessa hora, os demais recursos audiovisuais estão todos ilustrando as palavras do Príncipe, e o espectador “vê” e “ouve” o ponto de vista do prisioneiro, conforme a ênfase escolhida como ponto alto do relato. (EROKHINA; UCHENINA, 2017)

Dessa forma, as ações de Míchkin-Mironov se acumulam de uma série de ênfases e quebras de expectativas, o que não se explica pelos elementos internos da trama, pelo contrário. Diferentemente das outras versões audiovisuais, nacionais ou estrangeiras, Míchkin-Mironov não parece ser uma pessoa doente, ingênua, fantasiosamente positiva ou absurda. Em entrevista na época, o ator conta que não interpretava seu personagem como realmente um “personagem”, mas repetiu um lugar comum na crítica literária, que classifica Míchkin, abstratamente, como a representação, nas palavras de Mironov, como uma “*ideia*”. Em razão disso, Míchkin-Mironov não está “doente”, o que faria de sua epilepsia algo muito além de uma mera situação patológica ou psicológica. (ROSSIA, 2003) Se na crítica literária, a associação dos personagens dostoiévskianos como “ideias”, elevadas acima de questões imediatas, psicológicas ou sociais, já abre campo para diferentes denominadores ideológicos tentarem explicar (e se apropriar) dos textos do autor, com a adaptação televisiva, não seria diferente.

O Míchkin de Mironov parece consciente de suas contradições e de como elas alimentam a postura que o conduzirá de volta ao estado catatônico ao final da narrativa. A representação proposta para o personagem seria mais próxima de um leitura mística-religiosa do enredo, mas não por causa das inúmeras vezes que as figuras do Príncipe e de Jesus Cristo foram comparadas entre si. É que no caso da minissérie de Bortko, as dúvidas que vêm à consciência de Míchkin-Mironov são do mesmo tipo daquelas que movem figuras do tipo *messiânicas*, como o próprio Cristo. Sua consciência superior está presa à sua condição humana, e o horizonte moral de possibilidades que se abre parece inalcançável diante de acontecimentos trágicos incontornáveis que expressam a fatalidade do destino de toda uma coletividade. O drama de Míchkin-Mironov é, por um lado, não saber exatamente como seguir adiante estando ciente sobre o destino trágico dos personagens; por outro lado, é estar no centro dessa mesma dinâmica da qual ele não pode, nem quer, se libertar.

Míchkin-Mironov é reflexo dos demais personagens e isso é revelado pela relação que ele estabelece com o restante do elenco. Analisar as características do protagonista acaba sendo, também, analisar os demais personagens que o orbitam. Em um olhar geral, observa-se que há algumas características comuns entre a maior parte dos personagens principais. Em primeiro lugar, eles são *órfãos de pai*: Míchkin perdeu os pais e ficou anos sob a responsabilidade de seu médico, antes desse também falecer; Rogójin perde o pai, com quem tinha uma relação agressiva e conflituosa; Nastácia perdeu os pais na tragédia que trouxe os abusos de Toski para sua vida; Hippolit também perdeu o pai, ex-capitão subordinado ao General Ívolguin; este, por sua vez, bêbado, senil e decadente, não é propriamente uma referência paterna positiva para Gavrila Ardalionovitch; a única personagem importante que fugiria dessa regra seria Aglaia Iepántchina, porém, se observada mais de perto, se vê que a relação desta com o pai também é um contraexemplo, pois seu projeto íntimo é se libertar da “proteção” familiar.

No centro dessa constelação de personagens problemáticos surge Míchkin, que se torna uma referência “positiva” (mesmo que temporária) para quase todos eles: Míchkin é o “sonho” de ser inocente, que Nastácia nutria desde a adolescência; Míchkin se torna o “irmão de cruces” de Rogójin, a quem influencia seu *amor fraternal*; o protagonista também acolhe o suicida Hippolit; e em relação a Gânia, Míchkin se impõe como um *exemplo moral* que conquista sua proximidade, seu espaço familiar e o respeito de Nastácia; por fim, Aglaia encontra em Míchkin não apenas a personificação idealizada do “pobre cavaleiro” puchkiniano, ou do “cavaleiro da triste figura” cervantiano, mas também encontra um meio de *emancipação* da ordem familiar.

Assim como no romance, Míchkin-Mironov também ajuda a definir as três principais personagens femininas por meio de sua *aura infantil*. Nastácia Filíppovna, Aglaia e Lisavieta Prokófievna têm como característica comum a angústia social que as prendem às expectativas frustradas da juventude: Aglaia, por ser a mais jovens das três filhas do casal Iepántchin, é ávida por se emancipar, mesmo que seja se cansando com o “pobre cavaleiro” quixotesco; Nastácia sofreu na juventude o trauma que definiu sua *egomania* da vida adulta; e Lisavieta, desde as primeiras palavras, fica corada de vaidade ao ser reconhecida como uma “criança” pelo olhar do desconhecido visitante. Todas as três trazem na relação com essa imagem da inocência, perdida ou não, a definição do próprio caráter. Não por acaso, as três personagens femininas são igualmente arrebatadas por Míchkin da mesma forma como elas idealizam a própria juventude. (MELETÍNSKI, 2008, p. 36-39)

Deixando Míchkin-Mironov “de lado” e olhando individualmente para os personagens “secundários” da minissérie, um “novo” rosto aparece pela primeira vez em versão audiovisual

(algo inédito entre as adaptações mais conhecidas): o jovem Hippolit Terentiev é interpretado por Evguiêni E. Semionov. Daí se vê que, se a direção de Vladimir Bortko tenta ser “fiel” ao texto original, deixando as palavras de Dostoiévski trazerem a trama pela voz dos atores, por outro lado, o tratamento dado ao personagem Hippolit, por exemplo, evidencia o desvio dessas intenções...

Diferentemente do protagonista, o personagem de Hippolit é um dos mais claramente modificados em relação à versão original, justamente por causa dos vários trechos suprimidos. O roteiro da minissérie resume sua participação a algumas falas, como por exemplo no sétimo episódio, na leitura da “Explicação Necessária” feita antes da tentativa de suicídio. A despeito do conteúdo original, na forma resumida da minissérie, essa sequência leva apenas à triste desaprovação por parte das testemunhas da execução patética do plano.

Um segundo exemplo, no episódio seguinte, é o reencontro de Míchkin e Hippolit. Na minissérie, o enredo original é suprimido em vários dias, fazendo com que a felicidade de Míchkin-Mironov na cena do noivado com Aglaia seja justaposta imediatamente com as agruras da despedida de Hippolit. Esse forte contraste entre os dois momentos, que é diluído pela passagem do tempo no romance, faz com que as palavras do protagonista - animado por causa do noivado - não criem espaço para qualquer tipo de identificação ou empatia com Hippolit...

Assim, se a minissérie de Bortko buscou ser fidedigna e “realista”, trata-se de um realismo “popular”, que ainda se caracteriza pela síntese própria do gênero televisivo. A imagem de Hippolit-Semionov resume bem esse estilo: em vez de complexo e ambíguo, Bortko introduz por meio da supressão, contrastes onde eles não existem no livro. Se no romance original, as palavras de Hippolit atravessam os “limites do sono e da realidade” do mundo idealizado de Míchkin, de acordo com a escritora Tatiana Kasatkina, “de forma contrabandeada, escurecida e distorcida”,

uma realidade diferente não penetra no espaço artístico do filme de Vladimir Bortko, nem mesmo por “contrabando”. O diretor bloqueia seu acesso em todas as direções: ele exclui os sonhos de Hippolit - os episódios mais importantes para a compreensão da visão de mundo do herói - da narração do filme.[...] “A Explicação” permanece sem a atenção do diretor. [...] Na cena da conversa no parque, onde o príncipe, respondendo a Hippolit sobre como seria melhor ele morrer, lhe diz: “Passe por nós e perdoe-nos a nossa felicidade”. Míchkin é extraordinariamente insensível. Essa impressão é criada devido ao fato de Vladimir Bortko colocar esta cena imediatamente após a cena do noivado do príncipe com Aglaia. [...] Nesse contexto, a frase que o príncipe pronuncia em resposta à pergunta do jovem soa como uma frase de indiferença filisteia. (apud RIABOKON, 2019c, p. 97-98)

De acordo com a pesquisadora Anastasia V. Riabokon, todas as adaptações audiovisuais, que representaram o personagem Hippolit - Bortko, Katchanov (2001) e Sarnet (2011) -, repetem uma abordagem comum: as três versões de Hippolit Terentiev funcionam como um contraponto ao protagonista Míchkin. No caso da minissérie de Bortko, Hippolit-Semionov tem como

características a racionalidade, doença, materialismo e individualismo; enquanto Míchkin-Mironov assume conotações místicas, idealistas, nacionalistas e religiosas. Entretanto, mais do que uma oposição simples e um conflito em aberto, o tratamento dado a Hippolit-Semionov, simplificando-o e rebaixando-o dentro da economia narrativa da minissérie o torna um “opositor” simplório demais. Ao contrário de Míchkin-Mironov, as motivações de Hippolit-Semionov ficam claras para todos desde o princípio. Como suas razões são sumarizadas, seu “ato falho” converte a cena da tentativa de suicídio em uma cena patética, esse personagem que representaria uma “alternativa” ao protagonista é denunciado e desqualificado pela própria narrativa. A frase de Míchkin-Mironov (“Passe por nós e perdoe-nos a nossa felicidade”) ressoa carregada de amarga ironia, sem contraposição, proferida por alguém que não tem mais tempo para gastar com seu opositor.

A relação com Hippolit é também exemplar do modo como Míchkin-Mironov se porta diante da constelação de personagens. Hippolit se mostra o paradigma de um tipo bem comum, disposto a expor com o máximo de inventividade suas motivações pessoais pretéritas, desconfiar e agredir as pessoas à sua volta, de quem, no fundo, deseja a aprovação. Localizado em outro nível hierárquico, o “sacerdote ascético” nietzschiano se aproxima dele, mas em vez de ser o salvador que interrompe o ciclo de negatividade, Míchkin-Mironov, no fim das coisas, dá mais uma volta no parafuso da negatividade.

“Eu sofro: disso alguém deve ser culpado” – assim pensa a pobre ovelha doente. Mas seu pastor, o sacerdote ascético, lhe diz: “Isso mesmo, minha ovelha! Alguém deve ser culpado: mas você mesma é esse alguém – somente você é culpada de si!...”. (apud KEHL, 2020, p. 76) [...] O padre ascético que [...] acusa o ressentido por seu ressentimento, não lhe oferece o lenitivo de uma expiação; espera apenas que ele reconheça sua culpa e se torture com ela. A infinita bondade de Deus não alivia a culpa cristã, e sim, ao contrário, inaugura uma dívida impossível de se pagar. A moral civilizada, fundada sobre os valores cristãos do perdão e da piedade, instala o criminoso na culpa e o enfraquece. (KEHL, 2020, p. 96)

Se há outro personagem em *O Idiota*, além de Míchkin-Mironov, que concorre para mover o destino dos demais personagens é Nastácia Filíppovna (Lídia L. Velejeva). Ao contrário de Hippolit, sua importância é ressaltada desde a primeira cena do primeiro episódio da minissérie. Diferentemente do romance, que abre com o encontro entre Rogójin e Míchkin na chegada a São Petersburgo de trem, a minissérie de Bortko se inicia “inventando” uma nova cena entre Totski, General Iepántchin e Nastácia Filíppovna, na qual ela escuta resilientemente as razões pelas quais ela deveria aceitar se casar com Gavrila Ardalionovitch Ívolguin. No final dessa primeira sequência, silenciosamente, Nastácia-Velejeva faz o gesto de uma cruz sob seu reflexo (outra cena inventada por Bortko), reforçando didaticamente a ênfase sobre o destino trágico que a personagem terá pela frente.

Reiterado como *leitmotiv*, esse destino trágico “inescapável” reforça para o espectador o fatalismo em torno da personagem que morrerá ao final. Resta apenas ao espectador *testemunhar como* a personagem chegará ao seu fim. Nesse aspecto, cabe a Míchkin-Mironov “salvar” Nastácia, cujo nome remete à ideia de “ressurreição”. Submetida ao arbítrio dos homens mais ricos que decidem reduzi-la a objeto de negociação, a órfã orgulhosa que decide se rebelar contra sua condição não é retratada com a envergadura moral de seu “salvador”, o “positivo” e resiliente Míchkin. Questionado sobre esse estereótipo de “mulher meio caída”, interpretado por Velejeva, o diretor Vladimir Bortko, ao comentar o sucesso da repercussão da minissérie, resume sua concepção de Nastácia: “Mulher meio caída... - Por que meio caída? Uma prostituta.” (*Исвестия*, 9 jun. 2003)

O trabalho da atriz Lídia Velejeva (aliás, muito parecida fisicamente, inclusive no figurino, com a bailarina que interpretou Nastácia Filíppovna, na versão do ballet nos anos 1980) não foi bem recebido pela crítica televisiva. Assim como outras críticas para papéis femininos importantes, reiterou-se o fato de Velejeva ser muito “velha” para representar a personagem. Na montagem final, porém, mais do que uma questão sobre fidelidade à personagem, a figura de Nastácia-Velejeva serve para aumentar ainda mais o contraste com sua “rival”, Aglaia-Budina, na disputa por Míchkin-Mironov.

Esse retrato de Nastácia-Velejeva reforça no audiovisual uma visão sobre o feminino, que desde o campo da literatura, o divide entre as funções de “mãe”, “histórica” ou “puta”. (KEHL, 2016, p. 176) No caso da personagem Nastácia Filíppovna, a tradição crítica literária reiterou os dois últimos adjetivos. Ainda assim, a personagem não deixa soar igualmente “maternal” na cena em que “rejeita” o noivado com Míchkin-Mironov sob o pretexto de não querer ferir essa “criança”. A trajetória de Nastácia Filíppovna parece uma ramificação do paradigma moderno representado por *Madame Bovary*. No modelo do romance francês, a morte de Emma foi uma última tentativa de produzir um significante capaz de representar a individualidade da personagem. Sua morte “exemplar” se assemelha a de Anna Karienina, de Tolstói, e é a conclusão inevitável do aprendizado da “artista heroína”. (KEHL, 2016, p. 142) Assim como Emma, Nastácia Filíppovna também tem *uma longa busca frustrada pela afirmação da identidade*, e cuja morte representa uma derradeira tentativa de se constituir como sujeito: ou seja, um ponto de vista narrativo e/ou condições históricas específicas, que só encontram na “morte” o símbolo capaz de (não) representar a personagem feminina.

Se a consciência sobre o destino trágico de Nastácia Filíppovna está na primeira cena e a efetivação desse destino encerra a trama a a minissérie, o desejo assassino de Parfen S. Rogójin (Vladimir L. Mashkov) também “emoldura” uma parte importante do enredo: toda a segunda

metade da trama (que corresponde às partes dois, três e quatro do romance). Apesar dos trechos que ocorrem em Pavlovsk serem considerados mais “leves” que o início, dia do conclave de Nastácia, a segunda parte da história também se abre com um dos pontos altos da narrativa: a tentativa de Rogójin matar Míchkin (já descrita no início desse texto). Impossibilitado de destruir seu “objeto de desejo” (Míchkin), a violência assassina de Rogójin-Mashkov mistura amor e ódio e só se completa em sua *forma tirânica* com o assassinato de Nastácia Filíppovna. Nesse sentido, se repetem nos dois momentos, no quarto e décimo episódio, a claridade desoladora das ruas de São Petersburgo somada e contrastada com a atmosfera tenebrosa do apartamento de Rogójin, que se confunde com a representação do personagem. Além do contraste entre as cores dos figurinos, a interpretação taciturna de Mashkov também se diferencia da de seu “antagonista”. Diferentemente da verborragia de Míchkin-Mironov, Rogójin-Mashkov não pode vivenciar a própria passionalidade (por Nastácia, por Míchkin, pelo pai, pela mãe ou qualquer outro). Ciente disso, ele é grave na escolha e no tom das palavras, marcando sua expressão muitas vezes pelos sussurros ou pelo completo silêncio.

While most actors behave in this realistically unlikely but melodramatically coherent way, Rogozhin performs special feats of mute expressivity. In a number of scenes, the camera closes in on his face, illuminated against a dark background, capturing his eyes bulging out of their sockets and profound perspiration on his forehead and cheeks. Since these features are standard for Rogozhin throughout the series, it is the artificial tear escaping from one of his eyes that conveys the particular extremity of his role as a character driven by the power of evil. (KLIOUTCHKINE, 2005)

Representando a incapacidade de expressar a própria interioridade, em vez de palavras e da eloquência, resta a popular e facilmente reconhecível linguagem “universal” da violência. Não por acaso, o estereótipo masculino de posturas como essas encontra um terreno fértil e variado na filmografia russa, desde pelo menos a década de 1990, com filmes como os “blockbusters” *Brat I e II* (1997, 2000), de Aleksei Balabonov; ou *Voroshilov Sharpshooter* (1999), de Stanislav Govorukhin, até produções de anos mais recentes, como dos diretores Andrei P. Zviagintsev ou Aleksei P. Popogrebski. (LIPOVETSKY, 2013, p. 36-37) Pode-se dizer que Rogójin-Mashkov chega a representar uma atualização audiovisual da validação dada à velha “bravura indolente” (GOMIDE, 2013, p. 75), tão associada ao personagem dostoiévskiano pela crítica literária.

Levando em conta os parâmetros do melodrama audiovisual, gênero televisivo predominante, um personagem como Rogójin-Mashkov descarta a contenção e elegância, e legitima seus atos, fala e gestos desmedidos, como um meio para expressão da sua “verdade” interior, mesmo que para isso o “outro” seja violentamente submetido (XAVIER, 2009, p. 184) Nesse aspecto, o “melodrama” de Rogójin-Mashkov, que oscila entre a tensão contida e a explosão violenta, também se distancia diametralmente da imagem de Míchkin-Mironov. Este último, por

mais que discursar e gesticular ao longo do enredo, não se permite desenvolver muito além da imagem misteriosa de uma subjetividade pacífica e inacessível.

Entre os demais personagens principais, Lisavieta Prokófievna Iepántchina (Inna Churikova) se destaca com um ritmo de fala, ricamente modulado, conforme as necessidades dramáticas da personagem, de modo semelhante ao trabalho feito por Mironov. Por sua vez, Churikova, com “apenas um balanço o lenço” ou “enxugando as lágrimas”, a atriz acrescenta ao texto a representação de uma ingenuidade da *antiga aristocracia que não consegue encontrar seu lugar* na sociedade que se moderniza. A alegria e a espontaneidade dela evidencia como a “troça” feminina é uma proteção. Se o riso de Nastácia-Velejeva é repleto de ironia e amargura, o de Lisavieta-Churikova corresponde ao aspecto “infantil” da personagem, que também a identifica com Míchkin-Mironov.

Essa sensação de *deslocamento diante dos novos tempo* também é compartilhada, de diferentes formas, por outros personagens, como Lukian Timofeevitch Liébediev. Mais do que um “sabe tudo” parasita seguidor de Rogójin, o personagem ganha mais individualidade e importância para a narrativa no momento em que aluga sua *datcha* em Pavlovsk e, na sequência do quinto episódio, quando faz sua leitura para Míchkin-Mironov sobre os sentidos proféticos do Apocalipse bíblico... Segundo Liébediev, interpretado por Vladímir Ilin, os acontecimentos contemporâneos vividos na segunda metade do XIX, que chegam a eles cotidianamente por meio dos jornais, corresponderiam ao prenúncio de uma época futura de maus presságios. Pensando no contexto de exibição televisiva, no início do século XXI, a leitura religiosa, dogmática e alegórica da passagem bíblica passa a valer não apenas para o contexto do enredo ficcional do romance, mas também para qualquer contexto de mudanças históricas profundas, nos quais os fatos de uma época sejam interpretados, numa perspectiva escatológica, como a origem de desgraças futuras. Assim, as palavras de Liébediev podem ser entendidas não apenas como parte de sua demagogia característica, mas também sugeriram para o leitor do século XIX um comentário sobre o contexto histórico de publicação do romance (e, porque não? para o espectador televisivo do século XXI, paralelamente, um comentário sobre as perspectivas de seu tempo).

Um pouco mais distantes do centro da trama, orbitam outros personagens que também sofrem e exercem alguma influência em relação a Míchkin. Entre aqueles que se aproximam do protagonista logo após o recebimento da inesperada herança recebida estão: Liébediev, que se torna espécie de intermediário para vários assuntos; e General Iepántchin, que passa a aceitá-lo e até a sugerir que ele se case com a filha Aglaia. No desenrolar da trama, outros personagens também se aproximam, como Evguiêni Pavlovitch Radomski (Aleksandr Iu. Domogarov), que estabelece um

papel de interlocutor para as ideias e visão de mundo do protagonista, cada vez mais sem pé no chão na realidade prática.

Na lógica narrativa da minissérie, o primeiro grupo de personagens citados anteriormente ajuda a caracterizar os principais caminhos trágicos da história. Já este segundo grupo, assim como os demais coadjuvantes quase anônimos, ajudam coletivamente a traçar o pano de fundo das questões da época, recuperadas e trazidas para a nova versão audiovisual da narrativa. Por exemplo, apesar de ser o responsável imediato pelo “pecado original” de Nastácia, o personagem Afanássi I. Totski (Andrei S. Smirnov) é retratado como um entediado proprietário de terras que vive acima das questões morais que atormentam o núcleo de personagens mais representativos do enredo, porém, na prática, parece preso a eles. Sem lugar no enredo após o conclave no apartamento de Nastácia, Totski simplesmente se afasta daquela sociedade, se casa com uma desconhecida estrangeira e sabemos, pela voz de um terceiro, que ele se muda para o exterior.

Outros personagens, por exemplo, os “bufões” como General Ívolguin e Ferdíchenko são carregados da tensão cômica da minissérie. Em especial esse último, que também cumpre o papel de cínico “comentador” das cenas, parente distante do “coro épico”, com aquele sorriso irônico que apenas um narrador onisciente seria capaz de trazer para o primeiro plano. Em diversos momentos, enquanto muitos personagens se calam, julgando os escândalos silenciosamente, é o som da risada de Ferdíchenko que se ouve, dando “voz”: para a humilhação do mentiroso General Ívolguin, no segundo episódio; ou quando Míchkin declara que poderia se casar com Nastácia, no terceiro episódio; mas também na condenação do patético suicídio malfadado de Hippolit. No fim das contas, Ferdíchenko cumpre a função comentário diegético, um recurso narrativo que não é propriamente cinematográfico, pelo contrário, já que reforça os aspectos essencialmente teatrais dominantes da linguagem audiovisual da minissérie.

Há outros personagens, com uma participação ainda mais reduzida, como uma das irmãs de Aglaia, Aleksandra. Na minissérie, ela parece ser pouco mais que uma citação estereotipada de como a “questão feminina” teria aparecido na Rússia na segunda metade do XIX, uma imagem sisuda, com roupas “masculinas” e postura contrastantemente séria.

No meio desse “turbilhão” de diferentes personagens, a “elevação moral” de Míchkin-Mironov se impõe não pela convicção de suas palavras, atos e gestos, mas pela reação dos ouvintes, bem destacadas pelo diretor Vladimir Bortko. Cada personagem, desde os principais, como Rogójin, Hippolit, Nastácia, Gânia e Aglaia, até os secundários, como Kolia, Lisavieta, Radomski, Liébediev, Keller e os Generais Iepántchin e Ívolguin, além de outros, cada um deles tem razões particulares para serem profundamente tocados pelas palavras do Príncipe. Assim, Míchkin-Mironov se alinha à vertente interpretativa da crítica que reconheceu no enredo de *O Idiota* uma

“ação dramática dupla ou múltipla”, e que se fundamentou na intenção de Dostoiévski de criar a história do Príncipe ancorada e ancorando as histórias paralelas. (apud GROSSMAN, 1967, p. 37)

As palavras de Míchkin-Mironov só atingem seu grau de misterioso idealismo ao serem complementadas pelas reações dos demais personagens, profundamente tocados por elas. Para isso, Mironov prolonga seu contato por meio de olhares e gestos que estabelecem uma verdadeira partitura de “trocas” entre os atores. Assim, independente da efetividade de palavras isoladas, o “*mise-en-geste*” (para voltarmos a usar o termo de Eisenstein) se torna o meio concreto pelo qual os atores realizam o processo dialógico de ressignificação do texto original transposto para televisão.

De acordo com o pesquisador Konstantine Klioutchkine, os longos monólogos de Míchkin-Mironov também são “aceitos” pelo telespectadores porque, dentro dos parâmetros do gênero melodramático, são percebidos como expressões da intensidade dos sentimentos. Vladimir Bortko transforma Míchkin-Mironov em um modelo audiovisual “convicente”, pois faz com que as *diferentes reações dos demais personagens sirvam como o campo de identificação por meio do qual o espectador também articula a própria leitura sobre o conteúdo as cenas.* (KLIOUTCHIKINE, 2005) Assim, sem uma postura objetiva e pragmática diante da vida prática, as palavras de Míchkin não representam um ideal único no enredo, pelo contrário, representa todos os ideais que os demais personagens consideram “perdidos”.

Por isso o *inexplicável* das ações e posturas do Príncipe constituem seu mistério, enquanto a *influência de sua personalidade* representa sua força. A “loucura” de Míchkin se irradia e ilumina o subsolo íntimo de cada um à sua volta: ele é o objeto do amor de Nastácia, algo que Rogójin jamais será; ele representa o perdão que Nastácia jamais aceitará; também representa o futuro que Hippolit jamais terá; igualmente, a emancipação que Aglaia busca etc. A lista de contrastes poderia se alongar indefinidamente, mas uma característica comum a todos é a de que *Míchkin se torna um personagem “positivo” justamente por ser o contrário do mundo “negativo” à sua volta.* No fim das contas, a imagem do protagonista é mais *definida pelo que os outros não são, do que pelo que ele mostra de integridade interna.*

A pesquisadora Tatiana A. Kassatkina mostra que o significado dessa relação pode ser ainda mais “inacessível” e complexa. Ela se baseia em uma característica do enredo dado desde o título do romance, atribuído ao protagonista, que cria o campo para interpretação “em aberto”, pronto para ser preenchido pelos sentidos latentes. Por exemplo, o uso do termo “Idiota” (*Идиот*) é feito sem convicção por muitos personagens em relação a Míchkin. De acordo com Kassatkina, a palavra pode remeter a “imbecil, ingênuo, infantil, santo, burro, inteligente” etc., sem descartar a dimensão irônica, como é usado por Aglaia. Assim, o nome “idiota” suporta os significados que cada personagem dá para ele. O termo funciona como um “eufemismo” ambíguo que encobre o

conteúdo reconhecido por cada personagem em sua forma particular. Mais do que um significado específico a ser compreendido, seu “significado” real está na rede de valores que o personagem é capaz de carregar consigo. Processo semelhante fica mais claro se tentarmos traduzir o termo: “Tchudak” (*Чудак*), que poderia ser “esquisito”, “excêntrico”, mas também remete a “milagre” ou “maravilhoso”, e ao mesmo tempo traz a mesma raiz de “horrível”, “monstruoso”. De acordo com Kassatkina, a lógica da relação que Aglaia e Lisavieta estabelecem com Míchkin, por exemplo, trazem ambiguidades dessa mesma natureza: ambas desejam do estranho Míchkin uma ação monstruosamente enérgica, ou seja, justamente o contrário da forma maravilhosa como enxergam o personagem. O mesmo pode ser dito de Rogójin: seu encontro fraternal com Míchkin, antes maravilhoso e repleto de significados religiosos, se revela e se converte em uma monstruosa tentativa de assassinato. (KASSATKINA, 2001)

Para cada um dos personagens secundários, esse “Idiota” representa o “trabalho da memória”, no sentido de que todos à sua volta sofrem de uma “memória reiterada, de um impedimento a esquecer”, o qual o Príncipe faz ressurgir. A presença de Míchkin-Mironov os impede de esquecer esse “agravo”. (KEHL, 2020, p. 77) Ao trazer certo imaginário comum e coletivo consigo, Míchkin-Mironov atua como a memória doente que se nega a aceitar que o tempo não pode ser detido, por isso ele é tão cativante para personagens como Lisavieta Prokófievna (eterna infância) e Nastácia Filíppovna (infância roubada). O próprio Míchkin é um personagem infantilizado que acaba “preso” ao solo russo. Incapaz de abandonar tudo e voltar para Suíça, mais uma vez, seu retorno será sempre para a Rússia...

Essa é a *contraditória influência* de Míchkin-Mironov. Por um lado, ele é um sol de bondade e compaixão ingênua que ilumina tudo e a todos; por outro, seu brilho é frágil e efêmero: sua influência moral, exercida por meio de uma passividade singular acelera as posturas às quais ele supostamente serviria como contraexemplo. No fim, é a insistente compaixão de Míchkin por Nastácia Filíppovna que não a permite se libertar da oscilação entre o Perdão e a Culpa, ou seja, é a compaixão de Míchkin que viabiliza o assassinato de Nastácia. Essa mesma compaixão leva Aglaia às desilusões, ao abandono da família e a fugir para Gavrila Ívolguin, ou com um falso aristocrata, enganador e estrangeiro, qualquer.

Fora do ciclo central dos personagens, a insistência na compaixão e no espírito conciliador alimenta o mal ao qual ela se contrapõe. Ao ser condescendente com as artimanhas de Liébediev ou do grupo de jovens que tentam se apropriar de sua herança, Míchkin-Mironov insiste nas justificativas que corroboram as teses daqueles que tentam ludibriá-lo. Do mesmo modo, ao fingir serem verdadeiras as histórias mentirosas do senil General Ívolguin, Míchkin o ofende mais do que lhe consola. Os exemplos na narrativa se acumulam e demonstram *a tese eisensteiniana de que o*

sentido contrário entre a expectativa do ato e o ato praticado pelo protagonista dostoiévskiano é sua característica mais definidora. (EISENSTEIN, , 2014)⁴⁶

Outro elemento não necessariamente cinematográfico nem televisivo, mas que foi incorporado na minissérie *são as imagens, referências e citações* que se tornaram quase “lugares-comuns” no repertório difundido sobre o enredo de *O Idiota*.

A principal delas foi verbalizada pelo próprio ator Evguiêni Mironov, ao descrever seu personagem como uma “ideia” abstrata. Essa imagem reiterada pela crítica literária ainda na primeira metade do século XX (SOLOVIOV, 2013; ENGELGARDT, 1924; BERDIAEV, 2008) foi reforçada após divulgação dos cadernos de rascunho escritos pelo próprio Dostoiévski. Para o próprio autor de *O Idiota*, seu protagonista era um “enigma”-caleidoscópico: Míchkin é descrito desde sua gênese, como um “Cristo”; e por isso também é um *iurodvi*; ao mesmo tempo que também é uma “criança”. Essa imagem evolui, e Míchkin passa a ser descrito também como uma “esfinge”, uma vez que é mais do que inexplicável, pois se torna uma figura que convida a ser desvendada. Até que, finalmente, Dostoiévski chega a uma imagem em seus rascunhos que sugerem Míchkin como “A Ideia” do romance, sendo nele que a Rússia inteira se reflete. Segundo Dostoiévski, não deveria haver explicação sobre o personagem, pois ele seria “simples” e justamente a falta de explicação é o elemento que intriga tanto personagens quanto os leitores. (DOSTOIEVSKI, 2017)

Os rascunhos do escritor, somados aos inúmeros trabalhos das diferentes vertentes críticas, contribuíram para criação de “chaves imagético-estruturais” (BERNARDINI, 2008, p. 306-307), que se colaram a interpretação dos romances, de tal forma, que passaram a fazer do repertório de análise crítica dos enredos, inclusive quando transposto para outros campos, como o audiovisual.

A “compaixão” do protagonista, as personagens “humilhadas e ofendidas”, o estereótipo da “menina ofendida” presente em quase todos grandes romances do autor, são algumas das muitas imagens esperadas para se compor uma adaptação de Dostoiévski. No caso de *O Idiota*, tornou-se lugar-comum associar Míchkin à “pureza” e à “compaixão”, Nastácia à “auto-humilhação” e à “histeria”, Rogójin à “paixão violenta e insaciável”, Gânia à “cobiça e avareza” etc. Ou, como já descrito acima, também reitera-se as imagens dos *olhos* ansiosos que se cruzam e conectam

46 O diretor soviético lembra que contraste da personalidade de Míchkin está presente desde o próprio nome do protagonista, que carrega os símbolos de força e de fraqueza, já que ele é tanto o “Leão” (Liev) quanto o “Rato” (Míchkin). (LARY, 1986, p. 90)

personagens; ou da *faca*, instrumento ameaçador e constante, que parece antecipar a todo momento a tragédia futura.

Como visto no capítulo segundo, ao longo das décadas, a conceitualização prévia dos personagens principais se torna matéria-prima para o trabalho de novos “adaptadores” para o teatro e para o cinema. O fato é que, por mais “fiel” ao texto original que um diretor como Vladimir Bortko tenha sido, ele também não escapa dessas imagens-chave que foram consolidadas ao longo do século XX. A começar pela expectativa trágica dos romances, que giram, “segundo Bakhtin, essencialmente em volta desse tema: *a catástrofe que ronda uma consciência isolada*”. (BERNARDINI, 2008, p. 303) No caso da minissérie, não apenas de Míchkin-Mironov, mas também de Nastácia-Velejeva e que sustentam a tensão em toda a produção.

De forma semelhante, a evocação dos “*nacionalismos*” também são pontuados pela trama: desde o mais tragicômico, proferido por personagens secundários, como General Ívolguin, que inventa histórias ufanistas e absurdas sobre ele ter sido pajem de Napoleão durante a invasão francesa, em 1812; até o mais seriamente fervoroso, não por acaso, no mais longo monólogo de uma minissérie que é repleta de monólogos, no nono episódio, em que Míchkin acusa a Igreja Católica de ser ainda pior que o ateísmo ocidental, pois ela promoveria não a descrença em Deus, mas a própria crença no anticristo. Como contraste a essa ideia “ocidental”, nas palavras do protagonista, haveria o solo nacional da ortodoxia russa.

No fim, na lógica narrativa das duas cenas, General Ívolguin cumpre sua função tragicômica secundária; enquanto o “radicalismo” repentino de Míchkin é atenuado por servir de exemplo de sua inadequação ingênua ao mundo; em comum, esses nacionalismos completamente diversos compõem o pano de fundo comum, que apontam as diretrizes positivas válidas para todo contexto social representado.

Outra imagem indissociável de Míchkin-Mironov, é a do tipo social “*iurodiv*”, indivíduo que renuncia a vida convencional por meio da crença e da paz interior, tornando-se uma espécie de “louco santo” estimado e considerado próximo de Deus. A “loucura santa” do personagem lhe dá certo caráter messiânico ao mesmo tempo que, ambigualmente, também remete a um caráter simplesmente tolo ou antissocial. No fim, essa indefinição integra a ambivalência maior que sustenta o mistério idealizado em torno do personagem.

Nesse sentido, o(s) ideal(is) representado(s) representado(s) por Míchkin fazem dele o “sacerdote ascético”, no sentido nietzschiano. O personagem é um derrotado nas questões objetivas da vida, mas, justamente por isso, representa o “insaciado instinto e vontade de poder que deseja senhorear-se, não de algo da vida, mas da vida mesma, de suas condições maiores, mais profundas e fundamentais”. Sua aparência contraditória “só pode ser aparente, deve ser uma espécie de

expressão provisória, interpretação, fórmula, arranjo, incompreensão psicológica de algo cuja verdadeira natureza por muito tempo não pôde ser compreendida”. A plenitude do personagem está

na desventura, no feneçimento, no feio, na perda voluntária, na negação de si, autoflagelação e autossacrifício. Tudo isso é paradoxal no mais alto grau: estamos aqui diante de uma desarmonia que se quer desarmônica, que frui a si mesma neste sofrimento, e torna-se inclusive mais triunfante e confiante à medida que diminui o seu pressuposto, a vitalidade fisiológica. [...] Neste enigma de sedução, nesta imagem de êxtase e tormento ele reconheceu sua luz mais intensa, sua salvação, sua vitória final. (NIETZSCHE, 1987, p. 87)

A “fidelidade” metonímica de Bortko também não ignora outra imagem comum recorrente na crítica, a da frase atribuída à Míchkin, de que a “*beleza salvará o mundo*”. A despeito de parte da crítica literária ter reproduzido a citação de forma positiva, a minissérie não deixa de registrá-la no tom irônico como foi usada originalmente duas vezes no romance, tanto por um Hippolit, “sarcástico” e “moribundo”, quanto por uma Aglaia, impaciente e orgulhosa.

Outras imagens usadas por Dostoiévski a partir de *citações de outras obras* também passaram a fazer parte do imaginário em torno de *O Idiota*. Na minissérie, como esperado, elas são recriadas de forma a serem reconhecidas, mesmo que pouco desenvolvidas. No quarto episódio, por exemplo, Míchkin-Mironov e Rogójin-Mashkov passam em frente à cópia do quadro *Cristo Morto*, de Hans Holbein, da mesma forma como citado no romance original. Ou então, no episódio três, Totski faz seu relato sobre o episódio envolvendo as flores de camélia, que remetem diretamente à repercussão do romance *A Dama das Camélias*, de Dumas Fils.

O roteiro da minissérie não deixa de citar nem mesmo a referência de Dostoiévski ao poema puchkiniano sobre o “Cavaleiro Pobre” (*Жил на свете рыцарь бедный*), que, não por acaso foi o mesmo citado por Dostoiévski no famoso discurso em homenagem a Púchkin, como exemplo de expressividade do grande poeta nacional, capaz de tudo conciliar: talento literário, expressão de diferentes nacionalidades e a religião ortodoxa. Também é de Púchkin a imagem do “Cavaleiro Pobre”, atribuída por Aglaia a Míchkin, que Vladimir Bortko não deixa de pontuar em sua versão.

A direção de Vladimir Bortko é “fiel” ao texto original, mas seletivamente, na medida que explora algumas imagens e personagens mais do que outros. Se o uso dos lugares-comuns corresponde à colagem sem vida de referências passadas, que retomam aspectos dos clássicos russos estimados, o estilo de Bortko segue um caminho completamente diverso dos tomados por Vladimir Sorókin e Roman R. Katchanov. Enquanto estes representam a chave paródica e irônica da adaptação, Bortko representa uma chave convencionalmente conservadora, mas que “reinventa” completamente personagens como Hippolit, por exemplo, reduzindo-os ao estereótipo, sem a perda do efeito de fidelidade textual. Da mesma forma, Bortko reitera a imagem do “nacionalismo” dos

personagens e outras várias citações literárias objetivas, sem deixar que esses lugares-comuns desviem o diretor da representação de temas contemporâneos...

O universo ficcional dostoiévskiano criado em torno do protagonista Míchkin serviu como base para diferentes pensadores e artistas, de diferentes campos do conhecimento, desenvolveram questões ligadas à nacionalidade, religião, moralidade, estética, ideias políticas, entre muitas outras abordagens que acumularam conhecimento derivado e formaram linhas de pensamento, verdadeiras “tradições”, dentro de cada uma dessas áreas.

A dificuldade em se aproximar do imaginário em torno do protagonista de *O Idiota* começa pelo fato desse imaginário se confundir, para muitos autores, com ideias do próprio Dostoiévski. Na prática, faz com que as palavras do escritor, muitas vezes, sejam associadas às de Míchkin e vice-versa. O complexo ideológico, incluindo ficção e biografia, que compõem o “debate” dos jornais russos onde Dostoiévski publicou ajuda a confirmar algumas características idealistas, nacionalistas, eslavófilas e religiosas atribuídas, historicamente, ao protagonista de *O Idiota*.

Para Dostoiévski, pensar num sistema que pudesse satisfazer toda a humanidade, como queriam os *socialistas* de sua geração [1840], os *radicais* da década de [18]60, ou mesmo os *populistas* de [18]70, era algo impossível. Pior ainda se para atingir esse sistema milagroso fosse necessário derramar uma gota de sangue [...]. A concepção de mundo de Dostoiévski deve muito aos eslavófilos da década de [18]40, notadamente [Aleksei] Khomiakov e [Ivan] Kiriéievski, com sua concepção religiosa de mundo [...]. Não cabe a revolução, cabe a mudança de atitude, a moral, a união de todos como partes diversas de um mesmo organismo, seja a união das nações, seja a união dos indivíduos, sempre na palavra de Cristo. (SILVA, 2011. p. 104)

Especificamente sobre o enredo de *O Idiota*, uma dessas dimensões extraliterárias mais imediatas, que o diretor Vladimir Bortko e sua proposta de “fidelidade” textual parecem evocar, é a relação de sua (re)criação ficcional com a representação histórica da sociedade russa, especificamente de meados do século XIX. Ao reproduzir figurinos, cenários e edificações, a minissérie remete ao imaginário de uma sociedade específica localizada no passado. Quanto aos personagens, não é diferente.

Se, em termos de dinâmica narrativa, Míchkin-Mironov é o protagonista do enredo, em termos de retrato social, a hierarquia dos personagens é clara e historicamente localizável. A começar pelos mais “poderosos” (e quase ausentes no enredo), como a Princesa Bielokonskaia, personagem mais velha, cuja principal função na trama parece ser assentir a posição social da família Iepántchin. A personagem, que remete a ordem social, não se constitui tanto como um

indivíduo na narrativa, porém, mais como uma referência comportamental que autoriza e valida a posição da família de Lisavieta-Churikova.

Logo abaixo estão os Iepántchins e Totski, proprietários cujas rendas lhe dão status, porém, nem por isso, são menos dependentes dos casamentos por conveniência. Na descrição do filósofo russo Gregori Gutner, a partir de meados do XIX, os “nobres conquistaram liberdade pessoal e civil, trabalhando dentro do estado, porém sem liberdade política”. Pela condição feminina no século XIX, não é possível que essa associação de Gutner seja feita individualmente à Lisavieta, mas pode ser feita em termos de classe, complementarmente, ao esposo, General Iepántchin. Dessa forma, o papel do casal na trama, de forma mais dramática para Lisavieta (única “nobre” de origem) está ligada à classe que, segundo Gutner,

teve que entrar na carreira estatal não como um executor obediente, mas como uma pessoa livre que percebeu independentemente o significado de seu serviço. Mas foi aqui que ele ficou desapontado. As autoridades não convidaram os nobres para este tipo de cooperação. A mudança do status pessoal e civil não mudou o status político. Relacionando-se com as autoridades, o nobre continuava sendo um servo, um executor das decisões alheias. Ele poderia, como antes, ir para o serviço militar ou civil, fazer carreira e, tendo alcançado altos níveis da hierarquia de serviço, influenciar a tomada de decisões políticas. Mas, ao mesmo tempo, ele agia não como um cidadão independente e livre, não como um representante de sua classe, mas como parte da estrutura burocrática, em última análise, como um servidor do autocrata. A única alternativa era a vida privada: administração de bens ou entretenimento social. Pode-se supor que, para uma parte significativa da nobreza, essa situação se tornou a fonte de uma profunda crise interna. (GUTNER, 2017, p. 13)

Hierarquicamente mais “abaixo”, no enredo de *O Idiota*, se encontram vários personagens que se misturam e se alternam, desde os mais assíduos, saídos “debaixo”, como o usurário Ptítsin, passando pelos decadentes, como Ardalion Aleksándrovitch Ívolguin, que, não por acaso, mantém a alcunha de “general”. Mas também fazem parte desse grupo que circula em volta dos herdeiros Rogójin e Míchkin, personagens ainda mais “baixos”, como o funcionário interesseiro Liébediev até os mais abertamente “bufões”, como Fierdischenko.

A posição de Míchkin nessa ordem social, se coloca “fora” dessa hierarquia, pois assume um caráter de ideal “nacionalista” que concentra em si: a origem de família aristocrática; laços com aspectos ancestrais da cultura nacional; uma dissociação prática dos mecanismos sociais modernos de sua época; e, principalmente e mais importante, uma *incoerência essencial* que dá ao personagem o ar necessário de abstração, para que suas incoerências particulares não sejam levadas às últimas consequências pelo leitor/espectador.

A divulgação dos rascunhos do romance *O Idiota* reforçaram a ideia de que o protagonista, muito antes de ser concebido como um “príncipe” sempre havia sido descrito por Dostoiévski como um indivíduo “deslocado”, vindo de algum lugar do exterior da Rússia, ou do interior do país, de

volta para São Petersburgo. Essa característica do “deslocamento” corresponderia à reentrada dos “valores russos” em um contexto social afetado pelas mudanças modernas do século XIX. Se pensarmos que Míchkin é um personagem que, além de ser “perfeitamente belo” e um “herói positivo”, também traz laços de sangue com a ordem social passada, encontra-se nele um sólido ponto de vista crítico à ocidentalização-modernização dos meios jurídicos, dos novos hábitos religiosos, e em favor de uma valorização do “caráter russo”. (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 203-204)

Nesse sentido, se Míchkin remete a algum “ideal”, ele está ligado às necessidades de uma classe em crise, que já foi localizada na literatura russa do XIX, por muitos autores, como filósofo Gregori Gutner, que descreve a *origem ressentida* desse “ideal” como uma espécie de referência originária de um “nacionalismo” que viria a ser assumido de forma mais genérica, ao longo das décadas seguintes.

Tanto a literatura de ficção quanto a de memórias estão repletas de descrições dessa crise. Tipos de nobres russos muitas vezes deixam uma impressão pesada de uma busca infrutífera por si mesmos ou de uma melancolia desesperadora. O primeiro tipo inclui inúmeras excentricidades, chegando ao ponto da *tiranía*. O segundo tipo é a “pessoa supérflua” conhecida por todos. Esta imagem é extremamente complexa e ambígua, [...] marca de vazio gerada pela dissonância grosseira entre dignidade pessoal, inteligência e educação, por um lado, e a atividade sem sentido a que essa pessoa está condenada, por outro, é claramente revelada. Essa crise foi agravada por duas circunstâncias. A primeira é de natureza puramente econômica. A nobreza russa faliu muito rapidamente. A ausência de direitos e a divisão permanente de propriedades resultante levou ao fato de que todos os nobres foram gradualmente privados da base de seu bem-estar, e muitos foram simplesmente privados dos meios de subsistência. Em essência, eles deixaram de ser nobres. [...] Em outras palavras, a nobreza russa no início do século 19 enfrentou uma perda de identidade. Por um lado, eles se viam como uma propriedade privilegiada que tinha uma responsabilidade especial pelo destino do país. Por outro lado, entretanto, eles não podiam encontrar seu lugar neste país, não podiam realmente avaliar seu status, os limites de sua classe, a natureza das relações com as autoridades e outras classes do Império. A situação claramente provocou a busca por uma nova identidade. Foi encontrado e definido como uma identidade nacional. Aos poucos, o nobre adquiriu a identidade de um nobre russo, e depois apenas de um russo. (GUTNER, 2017, p. 14)

Em termos de significado histórico, é sobre essa “perda”, essa falta, que atua a influência central do personagem Míchkin-Mironov. Para compreender melhor essa atuação e a dimensão política dessa representação nacionalista, basta comparar sua presença “ontológica” na narrativa, com a de outras figuras da tradição cinematográfica soviética. Por exemplo, como reconhecido pela crítica, o culto à personalidade foi uma estrutura própria de muitos filmes do Realismo-Socialista, nos quais o caráter nacionalista dos enredos era todo fundamento pela influência de um personagem único, e em torno do qual toda girava toda a realidade social e histórica. Mas como enfatizado pelo historiador Evguiêni Dobrenko, uma das diferenças dos filmes do período totalitário era o fato dos protagonistas, verdadeiros “mitos”, serem figuras históricas ou contemporâneas reais:

revolucionários, comunistas, militares, cientistas e artistas, até finalmente explicitarem o culto a Stálin.

Em comum, o personagem nacional exaltado, seja Míchkin-Mironov, seja Stálin, é colocado no centro ontológico de um enredo mais complexo que remete à sociedade russa como um todo. Tratam-se de narrativas sobre vidas “iluminadas”, de seres humanos exemplares, cujas vidas servem de modelo para toda a sociedade. Tais traços de representação biográfica, que poderiam reverberar a influência de *gêneros literários mais antigos*, mas os quais não vamos desenvolver aqui...

A centralidade de Míchkin-Mironov na narrativa é um caminho de duas vias, uma vez que sua “aura santa” se irradia para a constelação de personagens em seu entorno, também é forjada e legitimada pelos olhares e reações de seus seguidores, admiradores, pecadores redimidos etc. Nesse sentido, ao contrário de adaptações que optaram pela recriação em chave paródica e irônica, Vladimir Bortko é conservador por também reproduzir, no meio televisivo contemporâneo, todo um sistema histórico de representações culturais no qual a obra literária original e seu autor permanecem como centro fundante e irradiador.

Em termos de linguagem audiovisual: a fotografia, cenário e figurinos convencionais, a tonalidade sépia, a narrativa melodramática, a função da linguagem teatral naturalista, a fidelidade textual, todos esses elementos cumprem uma função metonímica maior do que ressaltar o caráter “literário” do enredo, mas também de remeter a técnicas “antigas”, correspondentes a um cinema soviético que sobrevive graças a uma relativa economia de recursos.

Em múltiplos sentidos, trata-se de uma verdadeira *tradição de nostalgias* que se repõem simultaneamente em diversas camadas de sentido: assim como o enredo histórico remete aos anseios de uma classe social “nobre” deslocada em meados do século XIX; as referências de linguagem cinematográfica da minissérie parecem sempre se apoiar: em um modelo de trajetória do “herói” fundamentada em princípios comuns ao cinema do Realismo-Socialista; e no uso de técnicas cinematográficas, que remete diretamente ao cinema soviético tardio, que formam, no conjunto, a representação do passado como uma espécie de grandeza social perdida.

Nada mais “nostálgico”, portanto, que o novo retrato para um “herói” nacional proposto por Vladimir Bortko. O pesquisador Konstantine Klioutchkine reconhece, por exemplo, que Míchkin-Mironov compartilha também traços com os principais heróis cinematográficos e televisivos russos de sua época: “simplicidade, transparência, integridade, discrição e boas intenções”. Entretanto, essas características são genéricas demais para representar uma ligação específica com os protagonistas populares do século XXI, tal como os do filmes *Brat* ou das séries televisivas, como *Brigada*. Como visto no capítulo segundo, seria mais coerente associar também esses outros protagonistas audiovisuais ao caráter nostálgico...

Além disso, porém, Klioutchkine observa que, a essas características comuns, se somam o fato de Míchkin-Mironov também ser um “intelectual” e um “perdedor”, o que o associaria também a outro período da história do cinema soviético.

Casting Míchkin as a positive hero for the new cultural environment, the series offers an “intelligent,” whose esoteric braininess, clumsy but endearing humanity, and lack of touch with real life turn him into an appealing victim. Ultimately, these personal features link the Míchkin of the television series to a cohort of intelligentsia heroes of the Brezhnev era. (KLIOUTCHKINE, 2005)

Às técnicas cinematográficas tradicionais, é somado o retrato de um herói utópico que parece também saído das comédias-dramáticas populares nacionais do período pós-Degelo. Klioutchkine sugere semelhanças entre Míchkin-Mironov e os protagonistas dos filmes: do diretor Georgi Danelia (*Autumn Marathon - Осенний марафон* (1979), protagonizado por Oleg Basilashvili, o General Iepántchin na minissérie); do diretor Eldar Riazanov (*Ironia do Destino - Ирония судьбы* (1975), protagonizado por Andrei V. Miagkov, o Aliocha Karamazov, da versão de Píriev; e *Beware of the Car - Берегись автомобиля* (1966), interpretado por Smoktunovski, sempre associado à versão teatral de Míchkin.

E além dos possíveis paralelos com os protagonistas “ontológicos” do Realismo Socialista; e dos heróis moralizantes, intelectuais e “perdedores” do cinema soviético mais popular dos anos 1970; os ecos nacionalistas do personagem dostoiévskiano também ressoam ao lado de outras referências contemporâneas “mundiais”. Por exemplo, é sabido que Míchkin possui traços que o aproximam de um arquétipo que deu muitos frutos na cultura ocidental, algo reconhecido pelo próprio Dostoiévski: a começar pelos idealistas de bom coração Dom Quixote, de Cervantes, e Mr. Pickwick, de Charles Dickens. (DOSTOIÉVSKI, 2017) Acreditamos que, pelas mesmas características, Míchkin-Mironov foi comparado com versões cinematográficas soviéticas do mesmo arquétipo, nos anos 1960 e 1970. Porém, o cinema internacional continuou reinventando esses personagens que, de alguma forma, se ligam uma incontável galeria de protagonistas ingênuos e de bom coração - sempre homens. No final dos anos 1990, talvez o mais popular deles, na indústria do entretenimento, talvez tenha sido o personagem hollywoodiano Forrest Gump...

Ao comentar o *blockbuster* norte-americano, lançado em 1994, o crítico Ismail Xavier faz uma descrição que parece ser da própria minissérie lançada por Vladimir Bortko, poucos anos depois. Seria improvável assumir que houve uma influência direta entre as produções audiovisuais (até porque o livro que dá origem ao filme norte-americano foi publicado poucos anos antes e é mais provável que ele tenha sido ele o “influenciado”).

O que importa é que o diretor Robert Zemeckis, assim como Bortko iria fazer posteriormente, constrói o retrato de “um tipo peculiar de inocência impermeável e repõe o tema do ‘estado de graça’ alcançado pela idiotia”. Levando em conta que os recursos audiovisuais da minissérie *O Idiota* parecem ser usados em contraposição aos “enlatados” policiais norte-americanos da época, pode-se dizer que são *inesperadas* as semelhanças com o filme hollywoodiano. Aliás, as semelhanças são muitas: a começar pela ênfase do banco de jardim e as roupas muito claras, verdadeiros “clichês” que sugerem um “halo de transcendência” para o melodrama que remete à história nacional de cada país. Míchkin e Forrest também encerram suas trajetórias da mesma forma como iniciam, mas é no meio da “jornada” que percorrem o todo social mais significativo de cada narrativa.

A outra semelhança cabe à personagem feminina principal das duas histórias. Nastácia e Jenny são complemento para o retrato dos protagonistas, ambas representam um certo “anti-establishment” e, por isso, acabam “sacrificadas” pela lógica narrativa melodramática, restabelecendo o fundo moral conservador da história. Nesse ponto, Xavier lembra que a morte pode ser “essencial para completar o papel simbólico da personagem na parábola: ela [Jenny, mas também poderia Nastácia] é polo vulnerável do par eleito, corpo em que devem incidir os males da sociedade”. Complementando esse paralelo: a origem da personagem feminina do filme norte-americano é marcada pela presença de um pai obscuro; a de Nastácia, pelos abusos de Totski; já na vida adulta, Jenny leva uma vida de “drogas”, já Nastácia mergulha no turbilhão da sociedade de São Petersburgo e, posteriormente, ao lado de Rogójin. As duas personagens, entretanto, são acolhidas pela “pureza moral” dos protagonistas que fizeram da própria “simplicidade uma vantagem ética”. Em suma, Xavier escreve sobre Forrest Gump, mas parece também descrever a nova versão audiovisual melodramática de Míchkin.

Tudo se fecha numa chave elegíaca que afasta as gracinhas de um “olhar superior” dirigido ao herói [...], reservando ao provincianismo recluso, com ares de mônada, a condição de reserva moral da nação. [...] O herói atravessa o mundo sem mácula, sem se contaminar, pois sua “verdade interior” não tem a mesma medida das situações práticas e da história. O protagonista é ele mesmo a Alegoria cristã-nacional, a força da natureza que traz a benção consigo e move-se em um campo aberto hostil. (XAVIER, 2003a, p. 120-123)

Por outro lado, olhar as semelhanças entre personagens tão distintos, que fazem parte de um mesmo circuito audiovisual mundial, evidencia o peso de suas principais diferenças, as quais impedem de considerá-los num mesmo patamar: no filme norte-americano, o “sucesso” do protagonista decorre de suas habilidades físicas incomuns, por estar protegido por uma espécie de Providência *exterior* e pelo “acaso” que o coloca em situações peculiarmente favoráveis.

Além disso, ao fazer seu protagonista passear pelo “ethos nacional”, o filme hollywoodiano idealiza um tipo de mentalidade que desqualifica a política e exalta um “indivíduo cujo horizonte se mede pelo movimento do cortador de grama”. Em *Forrest Gump*, por exemplo, o uso dos aspectos religiosos também têm mais a ver com retorno de uma matriz puritana branca, do que com respeito ao direito civil e espírito de conciliação tolerante. (XAVIER, 2003a, 120-123)

Já em *O Idiota*, o protagonista, mesmo tendo recebido a “providência” da inesperada herança, não é caracterizado por habilidades físicas ou por algum tipo de inesperada proteção, nem o “acaso” lhe coloca em situações favoráveis, pelo contrário. É justamente sua chegada no cenário “montado” em torno de Nastácia Filíppovna, que o arrasta para dentro do turbilhão social. Mesmo que Míchkin pareça, em um primeiro contato, um sujeito simplório cujo horizonte poderia ser medido pela “beleza de um asno”, essa impressão é logo desfeita pela exposição de sua personalidade *interior*. Enquanto o protagonista do filme norte-americano só se constitui como sujeito por meio de sua exterioridade superexposta, a relevância do protagonista russo na narrativa ocorre, *justamente, apesar da* sua aparência frágil, doente e de sua inabilidade social.

No fim das contas, a minissérie de Vladimir Bortko também se posiciona dentro de um circuito audiovisual internacional cujas diretrizes principais o diretor parece querer ignorar. No fim das contas, todos esses *lugares-comuns* mobilizados pela narrativa da minissérie e as *tradições nacionais* com as quais a produção televisiva parece querer dialogar foram incorporadas e encontram seu lugar, dentro do espectro político de seu tempo. Se os ecos nacionalistas que o personagem Míchkin traz consigo remetem a uma postura de negação do curso histórico *à europeia*, sua imagem também expressa o desconforto de parte da sociedade russa que havia atravessado os anos de profunda crise econômica e social na década de 1990. Desde a publicação do romance, o personagem dostoiévskiano é reconhecido pelo “conservadorismo”. Não por acaso, Míchkin-Mironov teve como um dos pontos altos de sua atuação o famoso monólogo do vaso chinês, que chamou atenção, ainda no século XIX, do crítico Nikolai Mikhailóvski, no qual o Príncipe acusa “aquele que ataca a ordem das coisas, de atacar o ‘essencial’, não apenas a ordem russa, mas a própria Rússia”. (MIKHAILOVSKI, 2013, p. 487)

Dessa forma, todos os estereótipos acima citados, junto com as possíveis aproximações com o legado cultural em diferentes campos de expressão nacional, se tornam o fundamento para a expressão de um posicionamento político mais imediato por parte dos realizadores da minissérie. Os dez episódios de *O Idiota* são contaminados pela ambiguidade e desafio do debate político-cultural do período: como contribuir para construção de uma identidade pós-soviética a partir da recuperação de convenções históricas deslocadas para tempo presente? Na virada para o século XXI, a minissérie de Bortko se mostrou a condensação de diversas tendências, passando pela

nostalgia brejneviana até finalmente as estratégias narrativas da modernização conservadora que marcaram o início do governo Putin.

Não por acaso, não faltaram comentadores em revistas e portais da época que compararam o peso do papel de Míchkin-Mironov diretamente às expectativas em torno do “jovem” presidente em seu primeiro mandato. Posteriormente, essa sugestão foi reiterada pelo apoio “oficial” do líder político ao considerar Evguiêni Mironov - ator amplamente reconhecido e premiado por muitos outros trabalhos - como um representante da “elite cultural nacional”. Parte da crítica também não deixou de associar Mironov a um dos principais apoiadores do governo russo no meio artístico (BEUMERS, 2013)

Independente de apoios individuais por parte de atores e do diretor, o pesquisador Konstantine Klioutchkine considera que a minissérie *O Idiota* se tornou uma das principais apostas da televisão russa do período, e que teve sucesso em expressar o projeto cultural do novo governo. Klioutchkine, inclusive, brinca com a coincidência dos nomes do diretor e do presidente, para expressar o contexto político imediato do qual a minissérie de Bortko fazia parte.

It is not immediately clear from the review whether its author was aware of the ambiguity of the latter referent: while the show was directed by Vladimir Vladimirovich Bortko, the country knows only one Vladimir Vladimirovich - Putin. Yet, in an important sense, the referent of the name is not ambiguous, for the two Vladimir Vladimirovichs were engaged in the same cultural project, guided by the goal of re-animating the national narratives of the past while also catering to the desires of the present. The poetics of *The Idiot* television series epitomized the conservative populism of Putin's cultural regime. (KLIOUTCHKINE, 2005)

Klioutchkine considera que a fidelidade da minissérie ao texto de Dostoiévski, associado a uma fotografia convencional, que remete à forma teatral e ao cinema antigo, também levaram os realizadores a também se aproximarem das “convenções estéticas das novelas latino-americanas”, populares entre os telespectadores russos. Apesar do exagero da comparação,⁴⁷ essa opinião ressalta o reconhecimento, por parte do espectador, da exploração (nacionalista) dos símbolos históricos e do relativo “baixo custo” da produção, em comparação com outros produtos importados.

By 2003, the purposeful archaism of *The Idiot* marked a step back from leading North-American shows - not to domestic television, which was short on non-criminal serial drama, but also, and more importantly, to the rich Latin American tradition. Despite its creators' focus on returning to national aesthetic standards, what *The Idiot* proved most successful in achieving and what in large measure accounted for its remarkable success was a return to Latin American telenovelas and, to a lesser degree, day-time North-American soap operas. [...] Indeed, the series shares with telenovelas an abundance of easily recognizable generic features, including, in the words of one review, spiritual suffering, countless betrayals, romantic perversions, insanity, foolish actions, whether because of despair or pride, the

47 Na verdade, Klioutchkine ignora que a tradição do folhetim televisivo brasileiro (e latino-americano) remete as mesmas fontes literária do romantismo popular do século XIX.

sudden appearance of some fully grown offspring whose existence is known to no one, villainous fathers who hunt for young beauties... [...] Like the telenovela, *The Idiot* focuses on passions and suffering in the context of family relations and relies on criminal subplots. Similarly to *The Idiot*, telenovelas explore the combination of national and human values often setting their narratives in a vaguely pre-industrial past. Oppositions between demonic and spiritual men, as well as between loose and honest women - staple fare in telenovelas - also fashion the character structure for *The Idiot*. Finally, the telenovela is a highly theatrical genre relying on rigid camera work, long close-ups of the actors' faces, theatrical sets, "overacting," and incessant relationship-talk, all features central to the aesthetic organization of *The Idiot*. (KLIOUTCHKINE, 2005)

Assim, ao se adaptar um enredo sobre os "valores espirituais nacionais", a minissérie conciliou dentro de uma "nova ideologia nacional" as imagens de um herói simultaneamente tradicional, contemporâneo e "da cultura Brejnev" (além de outras referências citadas acima), o que demonstra a multiplicidade de fontes da indústria de entretenimento televisivo.

Despite a measure of disjunction between the creators' intentions and the patterns that accounted for the reception of their text, the series proved highly successful in engaging the relevant cultural horizons shared by both authors and viewers. The patterns of production and reception of *The Idiot* are characteristic of Putin's cultural regime. The authors embraced the task of establishing a new national grand narrative, which was also a key cultural objective of Putin's presidency. In constructing such a narrative in the series, the creators began with a literary classic and included early cinema, the tradition of Russian theater, and the myth of the role of reading in Soviet culture. A narrative of this kind had to work by way of excluding or transcending the recent past of national television. Yet, these excluded aspects, such as the melodramas of the Brezhnev era and Latin-American telenovelas of the 1990s, folded back into the viewing experience of the audience, prompted by the cultural and creative experience of the authors that they resisted acknowledging fully. [...] In large measure, the success of the series was conditioned by the ability of the audience to legitimize its visceral enjoyment of the show by acknowledging its moral message. Putin's cultural regime and *The Idiot* as its representative product shared the ambiguous desires both to construct a new national tradition, which would exclude morally questionable aesthetic trends, and, at the same time, to tap into the popular appeal of the very trends this tradition purported to exclude. Ultimately, the cultural dynamic reflected in the production and consumption of *The Idiot* pointed to a symbiotic relationship between the cultural elites and power. (KLIOUTCHKINE, 2005)

De acordo com Iuri Lotman, quando a descrição de um acontecimento é reproduzido muito frequentemente, como a difusão de um enredo literário por exemplo, repetido à exaustão em diferentes adaptações, ele passa a fazer parte da "ordem do mundo". Assim, qualquer "história original", quando multiplicada e dissipada em uma rede pretérita de narrativas, pode ser esvaziada de sua *função principal*, em benefício de outros temas trazidos pelas novas versões do mesmo enredo. (LOTMAN, 1978, p. 132)

Desse processo cultural vem a força de muitos filmes, como no caso da minissérie *O Idiota*. Foi assim que, por meio de diferentes ênfases no uso dos *recursos de linguagem audiovisual*; de

trajetórias e pontos de vista dos *personagens*; de recortes e tratamentos dados às *chaves imagético-estruturais*; além do modo como se posiciona em relação às *tradições anteriores*, a edição final da minissérie dirigida por Vladimir Bortko converteu apenas alguns desses elementos em *temas principais* mais amplos e significativos. É por isso que boa parte dos elementos “fielmente” reproduzidos (diálogos, monólogos, ordem do enredo, reconstituição histórica e as mais diversas citações), mesmo que pareçam dispersos e acumulados ao longo dos episódios, nem por isso, deixam de cumprir sua função fundamental e complementar de dar *legitimidade literária a um novo objeto essencialmente audiovisual*.

Como visto, a centralidade do tema “nacionalismo” é um dos poucos temas que foram além das características mais superficiais da produção e formaram o amálgama que une: universo ficcional, forma audiovisual e contexto da adaptação. Na hierarquia dos personagens, desde o coadjuvante General Ívolguin ao protagonista Míchkin-Mironov, a imagem da moral que obedece princípios nacionalistas é o pano de fundo comum para todo elenco, um verdadeiro imaginário compartilhado que dá unidade social para o universo ficcional representado. Além de permitir “imaginar” concretamente sua comunidade, o nacionalismo de Míchkin-Mironov se mostra acolhedor para com diferentes personagens, pois é “globalizante”; por outro lado, é também excludente em relação à *determinadas alteridades*, no caso, as que questione a *sua Rússia*. O monólogo de Míchkin-Mironov na cena do vaso chinês evoca esse debate que foi aproveitado por diferentes ideologias ao longo da história russa e soviética.⁴⁸

A despeito de incoerências específicas, representar a defesa eloquente dessa “ideia”, na entrada do século XXI, pode reafirmar uma linha histórica que interliga as representações artísticas do passado e que se fundamentam na mesma imagem comum dessa ideia (a despeito das incongruências como ela tenha sido utilizada). Analisando o monólogo da cena do vaso chinês na minissérie, vemos que ao mesmo tempo que Míchkin-Mironov exalta os princípios da ortodoxia russa, ele reforça seu argumento criticando veementemente a relação que a Igreja Católica ocidental estabeleceu com o poder secular, sendo essa relação uma “profanação” dos princípios da Igreja. Em outras palavras, para Míchkin-Mironov, a instituição católica seria a principal responsável pela corrupção moral que teria levado as ideias ocidentais ao temido “socialismo”. Para o protagonista da minissérie, os católicos estariam em um patamar ainda mais baixo que os ateístas, pois ao

48 Para Nikolai Berdiaev, por exemplo, a referência (distorcida) à “ideia russa” chegou inclusive a fundamentar a prática da retórica comunista. “Russian communism is a distortion of the Russian messianic idea; it proclaims light from the East which is destined to enlighten the bourgeois darkness of the West. [...] Its truth is a social truth, a revelation of the possibility of the brotherhood of man and of peoples, the suppression of classes, whereas its falsehood lies in its spiritual foundations which result in a process of dehumanization, in the denial of the worth of the individual plan, in the narrowing of human thought, a thing which had already existed in Russian nihilism.” (BERDIAV, 2008, p. 250; 1948, p. 296)

contrário da ausência da religião, a igreja do Papa romano propagaria a fé deturpada em um Deus absolutamente falso. Trata-se de um posicionamento religioso, em muitos aspectos, próximo à opinião pessoal do escritor registrada em vários de seus escritos, principalmente na última década de vida.⁴⁹

Dessa forma, Dostoiévski trouxe para dentro do romance as cisões que marcaram o debate público cultural-religioso de sua época, e a minissérie de Bortko assim as evoca. Outro exemplo: o então jovem pensador eslavófilo Soloviov, cujo trabalho chegou a influenciar o velho escritor no fim da vida, foi um dos primeiros a comentar e exaltar a necessidade da perspectiva religiosa para compreensão da obra de Dostoiévski. Segundo o filósofo, parecendo ecoar o monólogo do vaso chinês de Míchkin, o escritor até poderia ser apreciado por alguém que não fosse russo, mas seu sentido pleno seria incompreensível para alguém que não tivesse vivido a experiência de “pertencer” ao solo russo. Para Soloviov, a existência dos russos fora da religião ortodoxa seriam como a vida de Míchkin no estrangeiro, como pessoas desgarradas de suas bases espirituais, como um “errante russo” na busca de elementos externos de felicidade, quando, na verdade, o principal elemento estaria em si mesmo, e a única entidade social e espiritual capaz de trazer a unidade harmoniosa para o homem seria a Igreja Ortodoxa. É nesse comentário que Soloviov se une e exalta a posição pública de Dostoiévski a respeito da irmandade harmoniosa com todos os povos, mas sempre guiada pelo espírito ortodoxo russo, em contraste com as correntes de pensamento identificadas com o “socialismo ocidental”.

Ao pregar a Igreja como ideal social, ele [Dostoiévski] manifestou uma condição plenamente clara e determinada, tão clara e determinada quanto aquela condição anunciada pelo socialismo europeu (embora diretamente oposta a ela). (Por isso, em seu último diário, Dostoiévski chamou a fé do povo na Igreja em “nosso socialismo russo”.) Os socialistas europeus exigem o rebaixamento de todos, à força, ao nível puramente material de operários bem alimentados e autossuficientes, exigem o rebaixamento do governo e da sociedade ao grau de simples associação econômica. O “socialismo russo” de que fala Dostoiévski, ao contrário, eleva todos ao nível moral da Igreja como irmandade espiritual, e, embora conserve a desigualdade externa das posições sociais exige a espiritualização de todo o regime governamental e social por meio da personificação nele da verdade e da vida de Cristo. (SOLOVIOV, 2013, p. 522)

O diagnóstico de Soloviov parte da separação que acontece no Iluminismo Europeu (portanto, “ocidental”). Segundo o pensador russo, o homem sem Deus pode decair no assassinato e no suicídio; a natureza sem Deus é a existência sem sentido; e Deus sem homem sem a natureza se torna distração vazia. (SOLOVIOV, 2013, p. 536) Trata-se de um posicionamento que reverbera não

49 Não é difícil encontrar críticos literários associando o retrato artístico das visões de mundo de Míchkin às opiniões pessoais de Dostoiévski. Alguns, inclusive, equivocadamente. (FRANK, 2010; BERDIAV, 2008, 237-238; 1948, p. 195)

apenas as palavras do escritor russo, mas também as ideias de Míchkin, tanto o original do romance, quanto o da minissérie.

A imagem da religiosidade (subjativa) inacessível, como uma mônada, base do dogma, nos interessa aqui em seu aspecto formal, como objeto simulado pela linguagem audiovisual: a “fidelidade” textual decorrente da economia de recursos se associa à iluminação e fotografia que ressaltam o rosto e a expressividade dos atores, evocando aspectos semelhantes à estética dos ícones antigos da cultura russa medieval. Vale ressaltar que a estética dos ícones, assim como muitas manifestações artísticas medievais, também passaram por um processo de valorização nacionalista ao longo do século XIX, sendo conscientemente resgatadas e valorizadas por pintores e escritores contemporâneos a Dostoiévski. Há uma evidente semelhança imagética entre diversos *takes* da minissérie (enquadramentos fechados no rosto dos personagens, olhos bem abertos, palidez da face provocada pela iluminação, fundo desfocado etc.) e as figuras da arte iconográfica.

Na minissérie de Bortko, a imagem idealizada de Míchkin-Mironov não aparece, apenas como um símbolo único, mas ela se dá através de sua trajetória exemplar e da busca interior pela relação com a rede de demais personagens, os quais ele define e por eles é definido. O valor “positivo” do protagonista é fruto da “intermediação de subjetividades” (BREITMAN, 2019, p. 27) entre os personagens, os quais estão cercados de símbolos culturais e religiosos.

Dentro da lógica da montagem descrita acima, que parte da preparação da tensão até a irrupção melodramática, a já citada troca de cruzes entre Míchkin-Mironov e Rogójin-Mashkov, no quarto episódio, é uma das sequências centrais desse encadeamento narrativo, que se vale justamente da representação dos aspectos religiosos para alcançar seus efeitos de sentido mais importantes. Em primeiro lugar, a cena das cruzes serve como símbolo da relação de “irmandade” entre os dois “antagonistas”. Em segundo, ela se passa no cenário da escada onde mora Rogójin e é até visualmente similar à sequência em que ele tenta assassinar Míchkin, momentos depois. Além disso, a troca de cruzes também é expressão da tensão moral entre os personagens, pois é carregada da simbologia religiosa que marca as sequências anteriores.

Em primeiro lugar, pouco antes, no apartamento de Rogójin, o Príncipe havia se impressionado com a cópia, pendurada na parede, de *O Cristo Morto no Túmulo*, de Hans Holbein. Pouco depois, Míchkin-Mironov conta sobre os quatro diálogos sobre a fé, que tivera recentemente com quatro pessoas diferentes: uma das quais lhe deu a cruz de madeira que ele dará para Rogójin-Mashkov; outro, que esfaqueou e matou um amigo por causa de um relógio (nesse momento, Rogójin ri). No mesmo contexto, em que cruzam com os vários símbolos religiosos do apartamento e do prédio, Rogójin-Mashkov conduz Míchkin-Mironov para apresentá-lo à mãe. Ao saírem do ambiente religioso, Rogójin revela que a mãe está senil, não compreende mais nada e o teria

benzido qualquer um. O príncipe, por sua vez, deixa o apartamento e se despede do amigo, concluindo que o sentimento religioso não se enquadraria em qualquer juízo, ato, crime ou ateísmo, sendo, portanto, inacessível à descrição. Vale enfatizar que toda essa longa sequência se passa no prédio cujo histórico também havia sido ocupado por eunucos *Skoptsy*, seita da qual o pai de Rogójin era próximo.⁵⁰

Essa série de encadeamentos, durante o quarto episódio, antecipa também a sequência final da minissérie, convertendo novamente o aspecto religioso do lugar na tensão assassina de Rogójin. Dentro da economia narrativa, toda a sequência reforça a tensão místico-religiosa que liga os instintos passionais de Rogójin a Míchkin e também torna o conjunto dos cenários prédio-apartamento em uma espécie de local “sagrado”, para a relação dos dois. Não por outro motivo, é nesse mesmo local que Rogójin e Nastácia tinham planejado se casar, e que, no último episódio, ocorre a revelação do assassinato de Nastácia.

Uma perspectiva teológica permitiria olhar essa estrutura audiovisual adotada pela minissérie *O Idiota* como a criação de um “movimento circular” em que todo o conjunto de referências usadas, em última instância, leva a um sentido de “verdade” que já existe anteriormente à produção. Levando adiante a reflexão do crítico Ismail Xavier, baseada em Auerbach, a “ideia de incompletude, de enunciado trancado” pode se concretizar em um dilema, de uma escolha nunca feita, que leva à tragédia, como os dilemas vividos por Míchkin-Mironov ou Nastácia-Velejeva. É importante salientar todo o caminho que leva às pretensões de sentido da minissérie, pois não se trata de abstrair seu caráter de “ficção” ou de “entretenimento televisivo”, mas de encaixar a minissérie dentro de uma “tradição” já estabelecida.

Em suma, seus realizadores relacionaram a produção a muitos fatos culturais distantes no tempo, para “mostrar sua pertinência a um movimento de revelação da verdade”. Assim, os responsáveis pela minissérie criaram uma adaptação de Dostoiévski como se a obra original e obra derivada representassem etapas de um mesmo processo de significação.

Na perspectiva cristã, é a própria textura da história que se transforma em alegoria (lugar de incompletude que solicita preenchimento) quando visualizada a experiência humana no tempo como um desenrolar do plano divino, o homem vivendo um drama cósmico de culpa e redenção. A alegoria, entendida como manifestação de uma linguagem especial ou sagrada, tem uma natureza enigmática determinada pelo “ocultamento intencional”, jogo de senhas necessário à salvaguarda da verdade, cifra dos deuses disponível à leitura, tanto mais lúcido quanto mais iluminado é o intérprete. (XAVIER, 2013, p. 447-453)

50 A seita *Skoptsy* “pregava a luta contra a carne através da castração. A seita atraía muitos ricos, principalmente comerciantes. Impossibilitados de gozar dos prazeres da carne, os eunucos transformavam a cobiça no principal móvel de suas vidas. A maioria dos eunucos que moravam nas cidades era constituída de cambistas de moedas, negociantes de prata ou artesãos que trabalhavam com ouro e prata.” (DOSTOIÉVSKI, 2010. p. 240)

Em nome de “voos mais livres” para experiência do espectador, esse tipo de interpretação se contrapõe a leituras mais esquemáticas das alegorias narrativas. A “liberdade” almejada dentro dessa perspectiva “teológica” é livre, mas, contraditoriamente, dentro dos sentidos pressupostos anteriores à própria obra. Ou seja, é “livre” no interior de uma concepção própria de representação conservadora.

A superfície nacionalista do tema representado pela imagem de Míchkin-Mironov, defendida como a representação máxima de uma “ideia” inominável parece assumir, portanto, uma lógica de representação fundamentada em outros símbolos mais estruturantes e mais profundos, pertencentes ao campo do discurso religioso. Se Míchkin-Mironov tenta reproduzir um lugar-comum da crítica literária dostoiévskiana, essa tentativa reproduz a lógica da *organicidade*, ou seja, uma entranhada na cultura nacional russa que leva em conta: as especificidades do circuito televisivo; os recursos de linguagem audiovisuais disponíveis; as interpretações e lugares comuns difundidos pela crítica literária em relação ao romance; e também os elos de ligação com as demais referências pertencentes a outros campos culturais russos. Em suma, “inédita”, a minissérie *O Idiota* se apresenta de forma reconhecível para o espectador. Mas essa lógica de reconhecimento é, contraditoriamente, *anárquica*, pois não tem pontos de conexão claros com suas múltiplas referências, e *ortodoxa*, pois o discurso político que sustenta seu conteúdo e forma é essencialmente conservador.

Se for correta essa interpretação sobre uma *representação nacionalista orgânica, anárquica e ortodoxa*, não seria demais associá-la a linhas de pensamento consolidadas na tradição crítica russa. Talvez esse caminho, de “aprofundamento” de uma *imagem nacionalista* na superfície da minissérie para uma *lógica religiosa*, pode parecer mais uma volta no parafuso, que ainda fica girando em falso, caso não seja identificado um novo denominador ideológico comum específico da adaptação...

Na época do lançamento da minissérie, o escritor Dmitri L. Bíkov descreveu diversos paralelos entre os dilemas dos personagens e a situação política do início do século XXI. Em um século e meio desde a publicação do livro original, a Rússia não havia “mudado nada” e continuava “obcecada pela mesma escolha impossível”. As alegorias que representavam os impasses da nação se multiplicam na minissérie de Bortko, significando mais do que dilemas: o de Míchkin-Mironov, entre escolher a “compaixão” por Nastácia ou o “amor” por Aglaia; de Nastácia-Velejeva, ter que escolher entre “dois grandes insanos”, o abstrato idealista Míchkin ou o passional-tirânico Rogójin;

ou de Rogójin-Mashkov, por sua vez, também escolher qual Rússia ele deve “esfaquear”? (BÍKOV, 2003)

Dostoiévski é nosso arquétipo nacional. Ele incorporou não apenas as características ocultas do espírito russo, mas também o dramático curso da história nacional. Ele capturou o desejo de um russo de olhar para o abismo, sem olhar para trás. (BÍKOV, 2003)

De acordo com Bíkov, o diálogo entre Míchkin-Mironov e Radomski sintetiza o dilema do espectro político, refletindo a crítica ao “liberal russo”, que seria válida tanto para a segunda metade do século XIX quanto, atualizada pela minissérie, para entrada do século XXI. Na última conversa com Míchkin, Radomski reflete que

o liberalismo russo não é um ataque à ordem existente das coisas, mas é um ataque à própria essência das nossas coisas, às próprias coisas, e não apenas à ordem, não à ordem russa, mas à própria Rússia [...]. Ele odeia costumes populares, a história russa, tudo. Se há uma desculpa para ele, é que ele não entende o que está fazendo, e toma seu ódio da Rússia pelo liberalismo mais frutífero. (apud BÍKOV, 2003)

No fim, diante de tantos impasses, os diversos caminhos possíveis fizeram com que os russos do final do século XX, “leitores de *O Idiota*”, buscassem *correr igualmente em direção à paisagem fantasiosa da Suíça*, para usar uma expressão do historiado Igor Volguin (VOLGUIN, 2003), tal como na metáfora do romance e que estrutura a última cena da minissérie. Assim, toda a “ação dramática dupla ou múltipla” (GROSSMAN, 1967, p. 37), até aqui descrita, parece ser construída, com todas suas várias referências e incoerências estruturais, para o retrato do drama contido na cena final, do “diálogo” entre Lisavieta-Churikova e Míchkin-Mironov, que havia sido conduzido de volta ao sanatório suíço. Nessa cena final, há o encadeamento de pelo menos três aspectos centrais da minissérie.

O primeiro deles, e mais claro, são as referências literais a “*fantasia*”, contra a qual se posicionaram muitos personagens, mas que, assim como em relação a Míchkin, eles não conseguem se afastar. Durante os dez episódios, a “fantasia” é literalmente citada diversas vezes: primeiro, no relato que o príncipe Míchkin faz a respeito da condenação à morte que assistiu na França, sobre como ele interpreta a desproporcionalidade de uma punição que leva a qualquer pena de morte ser em si uma “fantasia”; depois, no artigo lido por Kolia sobre as acusações de como Míchkin deveria dividir sua herança recebida com o grupo de jovens que vieram lhe pressionar na *datcha* de Liébediev, pois, para eles, a excêntrica “generosidade” de Míchkin seria algo tão dissociado da realidade nacional, que a única razão para ela existir seria a influência ocidental sobre a mentalidade russa; a “fantasia” também representa o lado obscuro e inescapável das personagens, que, segundo o ponto de vista e as palavras de Liébediev, no quinto episódio, é ela que move a intriga e a relação entre as pessoas...

Certa característica “ocidentalizante” dessas fantasias também é reforçada por outras cenas menores e citações que associam a influência estrangeira à fuga de uma concepção “russa” de sociedade: por exemplo, no segundo episódio, em que General Ívolguin inventa a história sobre o cachorro atirado pela janela do trem, mas que, na verdade, corresponde a uma história de um jornal estrangeiro publicada na semana anterior. Outro exemplo é o modo como o “ocidente” também é pintado com cores hostis em relação ao destino de Totski: ao cumprir sua função narrativa, como “corruptor” de Nastácia, o personagem é deixado de lado pela narração, se casa com uma francesa e vai morar na Inglaterra, não tendo mais participação direta no enredo.

Em segundo lugar, o estilo da linguagem audiovisual adotado por Bortko, também reforça essa atmosfera “fantasiosa”: com suas cores saturadas; (aparente) ausência da intervenção dos realizadores; reiteração de temas; trilhas sonoras; enquadramentos etc. Por exemplo, no romance original, o narrador chega a descrever como uma “fantasia” a desistência de Míchkin em ir viajar para Pavlovsk, jogando fora os bilhetes do trem, antes dele retornar para o prédio de Rogójin, e que resultará em sua tentativa de assassinato, no quarto episódio da minissérie. Mas na versão de Bortko, não há um narrador para adjetivar literalmente o que se passa na mente de Míchkin. Em compensação, a interpretação de Mironov, o uso da trilha sonora, os efeitos de zoom e da montagem, ou seja, os usos de recursos audiovisuais, destacam a importância do ato de Míchkin em jogar fora os bilhetes de trem. Desse modo, a importância da ideia da “fantasia”, mesmo sem ser citada, é recriada não apenas pela referência verbal da fala dos personagens, mas também por meio da linguagem audiovisual.

Em terceiro lugar, a maioria absoluta dos *personagens sofrem por anseios que não conseguem realizar*. Para ficar apenas entre os personagens principais: Rogójin não é aceito por Nastácia; Nastácia não dá a si mesma o “perdão” que ela parece buscar; Aglaia “perde” Míchkin para a rival e corre em direção a um aventureiro polonês. Mas os secundários também são frustrados no mesmo sentido: Lisavieta não mantém sua família unida; Gavrila não se torna o “Rei dos Judeus”; e Hippolit falha resilientemente ao tentar se colocar acima da própria doença e morte. Em suma, praticamente todos personagens mais relevantes sofrem generalizadamente por suas próprias “fantasias” irrealizáveis: aquilo que, em maior ou menor grau, sabem ou acreditam que não poderão conquistar.

Dessa forma, a centralidade de Míchkin na narrativa e sua influência sobre os demais personagens, dispostos “moralmente” abaixo dele, reforçam que a ideia que paira sobre o enredo: justamente, uma *fantasia*. E na cena final, a referência a essa “fantasia” é destaca em sua forma abstrata... No romance original, a reflexão final cabe à interação com o personagem Evguiêni P. Radomski, que, por um lado, assim como Míchkin, é um representante de uma antiga nobreza,

deslocada na Rússia moderna, mas que, por outro, não carrega o mesmo idealismo simbólico que caracteriza o protagonista. No fim do romance, Radomski, último representante dessa antiga “positividade” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 239), se torna uma espécie de “interlocutor” de Míchkin e, nas últimas páginas do livro, é ele quem participa do relato sobre os destinos dos demais personagens.

O escritor Leonid Grossman também considerou essa cena a “catástrofe conclusiva” que veio sendo paulatinamente acumulada durante todo o enredo. Segundo o autor, fica claro na própria estrutura dos capítulos que todo o romance *O Idiota* leva a esse desfecho, cujo monólogo soa, contraditoriamente, em um ritmo tão dissoluto, em contraste com a verborragia de todos anteriores... (GROSSMAN, 1967, p. 56)

Já na versão televisiva, a referência final à “fantasia” vem enfatizada em uma das poucas recriações introduzidas pelos realizadores da minissérie, o que, por si só, já é um contraste na reiterada “fidelidade” que caracteriza o roteiro em relação ao enredo original. Nesse momento final, o relato de uma das personagens confirma o destino infeliz do pequeno núcleo central da narrativa: eles acabam a história, ou loucos, ou assassinados, ou mortos por doença, ou presos, desgarrados, humilhados, etc. Diante desse quadro catastrófico, a minissérie encerra com uma reflexão (inventada por Bortko) de Lisavieta Prokófievna, na qual ela relata os principais acontecimentos após o assassinato de Nastácia-Velejeva para um Míchkin-Mironov catatônico, internado de volta no sanatório suíço.

A imagem evocada pelas palavras finais de Lisavieta-Churikova ressaltam um pensamento recorrente sobre uma Rússia que precisaria ser preservada da deterioração provocada por ideias “vazias”. Pode-se dizer que as palavras finais da personagem têm uma raiz eslavófila, que repudia os “pensamentos de gabinete”, ocidentais, que correm o risco de se tornarem “convicção das massas” e que, levando adiante as palavras de pensadores como o irracionalista Ivan V. Kirievski, ressaltam que a “solução” para Rússia e para o catatônico Míchkin não estaria no pensamento abstrato ocidental, compartimentado, racional e violento, no qual as formas das coisas são confundidas com suas essência. Lisavieta-Churikova reclama sobre como estão fragmentadas as relações sociais à sua volta, no núcleo familiar patriarcal, e sobre as crianças que se afastam para seguir caminhos incertos. A personagem expressa nostalgia pela ordem, não fixada pela força da lei, mas por meio da tradição, convicção e constância religiosa. Espiritualmente, ela se sente mais acolhida ao lado de Míchkin-Mironov, seu “iurodivi”, fisicamente incapacitado, do que nos altos círculos sociais. Em resumo, a imagem final de Lisavieta-Churikova na minissérie quase materializa uma visão de fundo eslavófilo de exaltação a uma Rússia íntegra, em detrimentos dos efeitos

deletérios de má influência de uma Europa bipartida, para parafrasearmos uma das principais referências sobre essa visão. (KIRIEVSKI, 2013, p. 227-228)

Nas palavras de Lisavieta-Churikova, o “estrangeiro” não passa de uma “fantasia” e seria uma tolice “da nossa parte” (russos) “vir para cá” (ocidente). “Você [Míchkin] viverá para concordar comigo”. A frase resume bastante a lógica da narrativa: trata-se de um julgamento que utiliza adjetivação severa, com um enunciador que toma para si o papel de representante coletivo, inclusive do ponto de vista narrativo. Em paralelo, a personagem é muito clara na descrição de seus sentimentos simpáticos por Míchkin, assim como sua mágoa pessoal em relação ao desgarramento e destino de sua filha, Aglaia.

Assim, as diferenças mais significativas entre o final do romance e da minissérie são duas: primeiro, o pedido para Míchkin acorde e retorne para a Rússia, pois a falta dele é sentida por todos lá, é um acréscimo feito pelos roteiristas da minissérie em relação ao texto original. Segundo: a cena traz uma reação de Míchkin-Mironov que também não estava indicada no romance. No *take* final, ambos os personagens aparecem de costas, olhando para a paisagem suíça. Um zoom seguido de um *fade out*, que torna tudo branco antes de escurecer, repete a mesma imagem já usada anteriormente, em capítulos anteriores, quando Míchkin-Mironov se recordava dos anos que passou no sanatório, o que por sua vez, já era um *flashback* de outros acontecimentos passados. Mais uma vez, como ao longo de toda a minissérie, a repetição do *take* final serve para reforçar a ideia do inescapável no destino dos personagens...

Em entrevista, Bortko chegou a descrever que o “patriotismo” era o tema da minissérie. Para exemplificar essa abordagem, ele evocada essa fala final de Lisavieta, pronunciada “com simplicidade, sem pressa, [...] apesar de o médico ter dito que Míchkin não ouviria nada”. Lisavieta beija o Príncipe na cabeça e, ao contrário do romance original, em que ela fala “biliosa” e “irada”, diz com uma contida emoção: “Príncipe, fique bom e volte para a Rússia. Este *exterior* é uma fantasia. E todos nós, no exterior, somos uma fantasia. Veja você mesmo”. Se no romance original, não vemos esse “diálogo”, e a consciência do Príncipe já está inacessível seja para Lisavieta, seja o leitor, na versão televisiva, Míchkin-Mironov dá um sorriso “agonizante, meio louco, meio feliz”. É como se ele estivesse provavelmente vendo ou ouvindo algo daquela “conversa entre mãe e filho. Ou a Mãe de Deus com o Filho”. A câmera se afasta de Míchkin-Mironov e de Lisavieta-Churikova, e gradualmente mostra um panorama da paisagem da Suíça, então sobe para o céu coberto de nuvens, daí vem nove corte e a escuridão. (apud NIKOLAIENKOVA, 2009)

É um vislumbre, não a esperança em si. Eu não queria que o espectador de repente acreditasse que estava tudo bem, o príncipe se recuperaria e voltaria para a Rússia. Mas eu não queria que o espectador tivesse certeza de que isso não aconteceria. Em meu próprio

nome, acrescentei apenas uma frase ao texto de Dostoiévski: “Oh, príncipe, fique bom, volte para a Rússia”. Nada mais. [...] Então eu acrescentei – “veja por si mesmo”. E Jenia [Evguiêni Mironov] fez uma coisa incrível: ele de repente sorriu neste close-up com olhos sem sentido, você entendeu? - E o ponto virou reticências... (*Известия*, 9 jun. 2003)

Há, portanto, uma inédita sugestão de “esperança” no desfecho da minissérie, acrescentada por Bortko. Essa “esperança” é a de que, após as perdas ao longo do caminho, a tragédia representada pelo final do enredo poderia ainda não ser o fim absoluto. Enquanto o personagem original mal é visto e está completamente inacessível em seu estado catatônico, na minissérie, Míchkin-Mironov parece ouvir as palavras da amiga, balbucia algo inaudível, ergue os olhos (como se a reconhecesse?) e esboça uma espécie de sorriso simpático (às suas palavras? mera reação involuntária?). Não podemos afirmar quais são os sentidos desses dois gestos acrescentados por Mironov, mas é certo que ele estabelece uma relação concreta de “encontro” entre os personagens isolados no país estrangeiro. (ROSSIA, 2018; BORTKO, 2015, p. 18)

Assim como no monólogo do vaso chinês, a extensão da fala final de Lisavieta se contrapõe à “fidelidade” de outros discursos semelhantes do romance, ditos por outros personagens, e que não estão transpostos para a minissérie. Ou que são tão reduzidos, que podem ser considerados deturpados. Vladimir Bortko decidiu enfatizar, não por acaso, a fala final da personagem para arrematar sua versão do enredo.

The series foregrounds Míchkin and Epanchina as the carriers of a positive national idea at the expense of other, more ambiguous, ideologues in the novel. Thus, Radomskii’s exploration of liberalism in Russia and Liébediev’s discourse on Alexander Herzen’s idiom “the carts delivering the bread” — two passages that are of importance to the ideological texture of the original — a re-reduced, respectively, to twenty and ten seconds of screen time in Part Six of the series. [...] Whereas the only character in the novel who maintains contact with the deranged Prince is the Western-style, skeptical liberal Radomskii, in the series it is Epanchina who comes to the Swiss asylum to perform this important task. Here, she delivers the message the authors of the series distilled from Dostoevskii’s text as follows: “Get well, Prince, and return to Russia, because this entire abroad is simply a fantasy, and we who are abroad are a fantasy as well, as you can see for yourself.” In response, the series’ Míchkin departs from the original by issuing a faint smile, which clearly bespeaks the creators’ hope for the nation’s and his own future. (KLIOUTCHKINE, 2005)

Onde o diretor Vladimir Bortko defende haver complexidade, ambiguidade, sugestão e incompletude, parece haver também *contradição*. Assim como é contraditória a imagem de uma vítima, prestes a ser esfaqueada, que corre em direção ao assassino que a ataca, os detalhes acrescidos pelo diretor criam uma recalçada esperança para uma cena que, em termos realistas convencionais, seria total fatalidade. Assim como um telespectador que assiste a uma “nova” versão de um enredo já reconhecidamente trágico, *a última sequência da produção é ela mesmo a imagem de uma nova “fantasia” criada pela minissérie*.

Ao mesmo tempo que é sugestão de memória e imaginação, também não deixa de continuar a seduzir e a confundir. De acordo com o pesquisador Robert Efird, ao “prometer” o retorno de Míchkin à Rússia, Bortko pode estar conciliando em uma única imagem as referências que subjazeram toda a minissérie: o patriotismo fanático de Dostoiévski e a memória cultural soviética. O sutil desvio criativo final de Bortko pode ser explicado por ele não querer levar a “fidelidade” às últimas consequências, mas por querer adaptar pontualmente a própria história cultural literária a certas tendências de um melodrama revisionista.

Bortko's adaptation of *Idiot*, for all of its very real faithfulness to the letter of Dostoevsky's text, very much reshapes the author's narrative and does so in a way that seems almost wholly dedicated to serving the desires of the newly established regime under Vladimir Putin (in 2003). This is nowhere more apparent than in Bortko's conclusion to his work which, at a glance, would seem to be an unmotivated but major departure from the original conclusion. [...] By adding a new phrase [...] in the imperative mood, Bortko's character tries to create a strong and direct impact on the addressees: Míchkin, of course, but also more broadly the implied audience. In essence, Lizaveta Prokofievna's words, filled with antagonism toward “abroad,” restate Dostoevsky's commentary on Russia's relationship with Europe. Bortko makes only a slight textual alteration as he removes “Europe” from Dostoevsky's text altogether and inserts “abroad” in its stead. The use of the more abstract “abroad” for the specific “Europe” has two advantages. For Russia in the twenty-first century, when Bortko's adaptation was made, it is a more accurate reflection of the current geopolitical situation, in which Russia defines itself against the United States, not just Europe. Yet, Bortko preserves the binary opposition between “Russia” and “the other,” creating a parallel between the contemporary reality of Putin's Russia and nationalist sentiments of Dostoevsky's day. (EFIRD; YOON, 2019)

A interpretação no sentido de contextualização política da minissérie não foi ignorada pela crítica da época do lançamento. Nem por parte dos apoiadores, nem pelos detratores do, então, novo governo russo. Em ambos os casos, há o reconhecimento de que a “mensagem” da minissérie tinha um telespectador-interlocutor potencial bem definido e que pertencia ao contexto econômico e político pela qual passou a Rússia ao longo da década de 1990.

As Konstantin Klioutchkine describes it, Lizaveta Prokofievna's speech in this final scene, a concise distillation of this adaptation's primary message, “departs from Dostoevsky's original and moves to the idiom of the late Soviet middle class.” Here Klioutchkine notes that the “evacuation of irony from Dostoevsky's text” creates a type of discourse that denies the novelist's characteristic ambiguity and complexity in favor of the clear, one-dimensional message of national sentiment. It is worth noting that Bortko's adaptation was commissioned by the government-controlled TV station ‘Russia’ and the Russian Ministry of Culture. [...] Indeed, the revisions to historical and classic literary texts in contemporary Russia is not unlike numerous cultural products of the stalinist regime, in which figures from diverse periods of Russian history became avatars of contemporary Soviet values. Seen in this light, in the time of so-called “Soviet nostalgia”, Bortko's allegedly faithful rendition of Dostoevsky's classic is in fact a reinterpretation catering to the spirit of the Putin era and the promotion of Soviet cultural heritage. (EFIRD; YOON, 2019)

O trabalho do crítico literário Erich Auerbach consolidou uma importante distinção entre concepções de “realismo” ao longo da história ocidental. Uma dessas concepções pôde ser associada a uma forma de leitura cristã-figural da realidade. Tomando como exemplo um relato bíblico, Auerbach descreve uma representação da “realidade”, na qual só a ação é iluminada, enquanto cada camada interior de significação é projetada dentro de uma escuridão inacessível, como se recusasse a possibilidade de interpretação direta. Esse realismo exige um método exegético de leitura, o que possibilita uma interpretação potencialmente infinita, pois abre espaço para uma pretensão de significados históricos e universais. (AUERBACH, 2015, p. 9-20)

Certos aspectos da prosa de *O Idiota*, sem consenso por parte das diferentes vertentes da crítica literária, talvez possam ser explicadas por essas mesmas possibilidades de leituras exegéticas acumuladas ao longo de décadas. Uma das leituras, *presas ao enredo* e que parecem levar em conta esse aspecto desenvolvido por Auerbach é a do filósofo Walter Benjamin, que reconheceu como uma das singularidades do personagem Míchkin ser sua capacidade de ser “inesquecível” tanto *pelo contexto cultural que o evoca, e que é refletido no personagem, quanto na relação que Míchkin estabelece com os demais personagens da narrativa.*

A vida do príncipe Míchkin se apresenta sob a forma de episódio unicamente para tornar visível de maneira simbólica a imortalidade desta vida. [...] A natureza talvez seja eterna, mas a vida do príncipe é certamente – e num sentido interior e espiritual, entenda-se bem – imortal. [...] Mas que vida é essa imortal, se não é a da natureza e nem a da pessoa? [...] A vida imortal é inesquecível, esse é o sinal que nos permite reconhecê-la. É a vida que, sem monumento e sem lembrança, mesmo sem testemunho, deveria ser esquecida. Não pode ser esquecida. Esta vida permanece, por assim dizer, sem recipiente nem forma, imperecível. E dizer “inesquecível” significa mais do que dizer que não pode esquecer-la; é remeter a algo que está na essência do inesquecível mesmo, por meio do que ele é inesquecível. (BENJAMIN, 2013, p. 78)

Vejamos no casos do romances, como parte da crítica contemporânea aborda a questão da leitura exegética. Assim como muitos críticos literários ao longo das décadas, a pesquisadora Tatiana A. Kassatkina lembra que os romances de Dostoiévski são marcados por certa “ausência” do autor-narrador, que acaba enfatizando a “voz” dos personagens. Essas interpretações tiveram repercussão por descreverem modelos para análise, como o “romance ideológico” ou o “romance polifônico”, para citar apenas duas das linhas mais difundidas. No caso de Kassatkina, a autora fala sobre a linguagem dos romances que se constrói em pelo menos três níveis que “escondem” o autor.

O primeiro corresponde ao significado das palavras usadas dentro do enredo, como as referências religiosas, discussões da política imediata e da sociedade. O segundo, é o “nível

figurativo”, em que palavras acumulam significados a partir do desenvolvimento do enredo, e no qual estão incluídos o ponto de vista dos personagens, seus gostos, suas referências e visões de mundo. Mas há um terceiro nível, que são as motivações não explicitadas, as palavras não ditas, que confirmariam as razões secretas, que atuam justamente na forma de mistérios e enigmas (ou seja, *fantasias* não confessadas), mas que também fundamentam aspectos “espirituais” das tramas, ou seja, a *uma leitura exegética*. Não se trata apenas de silêncios e “não ditos”, mas também dos prolixos e extensos conclaves repletos de monólogos. Segundo Kassatkina, as “coisas que são extremamente importantes do ponto de vista da posição do autor ficam ‘escondidas’ na tagarelice dos personagens”. (KASSATKINA, 2008)

Nos romances, sem “verdades” impostas, a narrativa “corrói” por dentro, e cada leitor tem sua experiência subjetiva de reconhecimento na leitura, assim como cada personagem de *O Idiota* tem sua própria experiência subjetiva de reconhecimento no encontro com Míchkin. Na prosa de Dostoiévski, a

realidade costuma ser tão esmagadora que não apenas os leitores, mas também os heróis não reconhecem imediatamente a imagem dada anteriormente em suas profundezas. [...] Dostoiévski nos fornece seu olhar, vendo a profundidade de todos os casos, para que, por trás do turbilhão de imagens que nos surpreendem, percebamos a inabalável imagem anteriormente fornecida da eternidade – mas, ao mesmo tempo, de modo que a tradição consolidada em nosso cérebro se choque com sua novidade. (KASSATKINA, 2008)

Kassatkina lembra que a realidade noticiada pelos jornais russos do século XIX fundamentou a ficção dostoiévskiana, mas teve seus elos de ligação devidamente apagados pelo autor, o que deu um tom mais “universal” e mais próximo das parábolas bíblicas, confirmando o fundamento “religioso” para a interpretação da realidade. Um exemplo citado foi a descrição da entrada no “inferno” da “Casa dos Mortos”, em que o realismo “externo” descrito coincide com o realismo “metafísico”, fazendo com que a coincidência das imagens tornasse as imagens “verdadeiras em um sentido elevado”. Outro exemplo é o relato do condenado à morte, narrado por Míchkin, e que ganha estrutura de “parábola” bíblica. Considerando a dimensão religiosa em torno de *O Idiota*, por exemplo, Kassatkina lembra que, assim como Cristo na cena do lava-pés, o que era um momento “infernado” se torna, repentinamente, um momento de “êxtase”, com o condenado do relato de Míchkin decidindo aproveitar “cada segundo” restante de sua vida. Se tal parábola é continuidade moderna da leitura dos evangelhos, e isso é o mais importante, só os leitores “preparados” seriam capazes de compreendê-la, em outras palavras, eis a leitura exegética.

Dostoiévski constrói seus romances sobre a modernidade de maneira que a história do evangelho continue neles. Mas ele não impõe sua posição aos leitores, permitindo que vejam

exatamente o que estão prontos para ver. E exatamente por isso, ele nunca aparece em seus textos artísticos com o “próprio rosto”. (KASSATKINA, 2008)

Assim, a leitura exegética permite uma interpretação que penetra nos muitos campos culturais com os quais o enredo de *O Idiota* se relaciona. Já no caso da minissérie, essas possibilidades parecem não ter continuidade. Em primeiro lugar, a forma melodramática televisiva é a que organiza a representação de mundo, por mais ambiciosa que a narrativa seja, ela aparece de forma muito mais simplista. Além da redução, por meio da dicotômica e do maniqueísmo dos muitos elementos de tensão da trama original, o melodrama televisivo “não suporta ambiguidades nem a carga de ironia contida na experiência social”, (XAVIER, 2003a, p. 85) assim, a forma melodramática assumida pela minissérie reduz a “profundidade da ambiguidade irônica” e enfatiza uma “hierarquia de valores morais” específica de seu contexto de produção. Por exemplo, na comparação direta com o romance, o pesquisador Konstantine Klioutchkine exemplifica essa transformação de uma fonte literária original elevada, para uma forma audiovisual melodramática torna superficial o retrato de importantes personagens originais.

Lesser characters also receive a much sharper moral evaluation in the series than they do in the novel. Particularly characteristic among them are Liebediev and Hippolit, both of whom the series treats as unequivocally negative, the first as little more than a base liar and the latter as a manipulative self-aggrandizer. This treatment neglects a crucial point of the novel, which consists in the parallelism between each of these characters and Mychkin. Like the Prince, Liebediev is a teller of tales on Christian themes [...]. Hippolit is also similar to the Prince in that he is another ideologue whose ideology forcefully affects his relations with people. Mychkin believes that Hippolit’s views on existential abandonment are profoundly valid and, in fact, experiences this abandonment himself. By omitting such ambivalent details, the series redefines the terms of the moral conflict inherent in the novel. In Dostoevskii’s text, the confrontation between good and evil takes place within characters who struggle internally with their mutually contradictory impulses. In the series, by contrast, the struggle between good and evil unfolds not within but between characters. This important rearrangement shifts the novel’s narrative to more emphatically melodramatic lines. Rather than exploring the ambiguous middle ground between the melodramatic extremes both within and between characters (as does Dostoevskii’s novel), the series tells the story of *virtue’s path* through adversity on the way to a *hopeful conclusion*. [itálico nosso] (KLIOUTCHKINE, 2005)

Em outras palavras, invés da expectativa de uma representação que se eleva, em última instância, até o “insondável abismo da cratera” (BENJAMIN, 2013), guiado pela riqueza e complexidade de uma leitura exegética, a instância narrativa da minissérie se limita, entre outros fatores, à identificação da instância narrativa limitada à *nostalgia* fundamentada em suas relações contextuais, conotações imediatas, limitações da linguagem televisiva, recorrência a lugares-comuns da crítica literária, temas conhecidos, e referências a diferentes tradições culturais consolidadas. Por exemplo, em termos de forma audiovisual, a minissérie é pautada na reiteração de forma conhecidas (trilha sonora, enquadramentos, situações, interpretação, reposicionamento de

cânones culturais etc.). Quanto ao ponto de vista narrativo, as trajetórias dos personagens também são apresentadas de forma semelhante entre si, no sentido que tais repetições se ligam à vivência de “traumas” pessoais sem solução, presos dentro das próprias “fantasias” (manias, loucuras etc.).

O que não é dito (apresentado pela narrativa) é que a reiteração dessas derrotas (culpas) é por si só significativa, pois se transformam na tentativa de reviver a experiência traumática anterior. Por isso a repetição. No caso da linguagem da minissérie, a repetição das formas faz “eco” ao trauma dos personagens, com a fatalidade de suas trajetórias compartilhada coletivamente.

Por trás dessa nostalgia, porém, a forma do “mistério” inacessível representado por Míchkin-Mironov também ser explicada pela falta de capacidade de se expressar, ou seja, a substituição forçada de símbolos para expressar a própria identidade. De acordo com o historiador e antropólogo Serguei A. Oushakine, as estruturas simbólicas reconhecíveis, mesmo que esvaziadas de sentido, continuam exercendo novas funções simbólicas por meio da substituição. Essa também é a lógica de funcionamento da “nostalgia”, uma espécie de regressão a formas anteriores de expressão.

Discutindo o que chama de “afasia pós-soviética”, o historiador se baseia no “impasse” associado à crise de representação da identidade russa dos anos 1990 e enxerga, no início dos anos 2000, formas de representação intersubjetiva por meio da apropriação das referências contextuais e interpretativas sobre o passado. Para Oushakine, referências à “alma” russa, à “espiritualidade” ou ao “caráter nacional”, sem especificação desses conceitos, podem transformar essas palavras em “clichês abstratos” ou a formas de “mistérios”. (OUSHAKINE, 2009)

Assim, se o enredo da minissérie *O Idiota* para televisão russa narra a história de algo que se encerra - ou que já se encerrou, enquanto os personagens parecem não saber ou não admitem isso - é porque a presença de Míchkin-Mironov os impede que eles se apropriem desse fato. A lógica do enredo mostra que seus atos de “bondade” e “compaixão” se transformam, fatalmente, em seu reverso, favorecendo as situações que levam aos erros e a crimes que determinam o enredo. Por exemplo, a despeito das intenções, Míchkin falha em sua tentativa de conciliar os pólos conflitantes da narrativa: primeiro, ele é incapaz de se posicionar por si só diante do dilema imposto por Aglaia e Nastácia, restando a essa última (polo mais forte da disputa) a “resolução” do conflito, obrigando Míchkin a ficar ao lado dela; segundo, é a fraternidade de Míchkin em relação à Rogójin que viabiliza as condições para o assassinato de Nastácia, mesmo após Míchkin ter pressentido essa intenção desde seu primeiro encontro com Rogójin na chegada do trem a São Petersburgo. Essa *passividade nociva* também é marcante em relação a personagens menores e a detalhes da trama, como em sua insistência em não parecer ofender os jovens “socialistas” que querem roubar parte de sua herança, sendo que tal “compaixão” pelos agressores, além de tudo, ainda tensiona sua relação

com Lisavieta e sua família; além disso, nas intrigas entre Liébediev e General Ívolguin, em relação ao sumiço de uma carteira, a passiva tentativa de conciliação do Príncipe faz com que as provocações do funcionário se prolonguem indefinidamente... Em todos os aspectos, a trajetória de Míchkin-Mironov leva a uma grande derrota, em termos práticos, de seus supostos ideais de bondade e fraternidade. Afinal, o “herói” teria falhado no suposto objetivo de “salvar” Nastácia, Rogójin, Aglaia, Hippolit etc., já que, sem exceção, todos esses personagens principais tiveram um destino infeliz. Caberia perguntar se, em última instância, o próprio Míchkin, “centro moral”, “ideal abstrato”, “herói positivo”, “essência do inesquecível”, “perfeitamente belo” não seria ele mesmo a maior e mais significativa “Fantasia” da minissérie?

Pode-se dizer que sim, pois o símbolo de positividade do protagonista depende, contraditoriamente, de sua ostensiva derrota em quase todos aspectos da vida prática. Uma consequência pouco considerada e derivada dessa contradição da “Fantasia maior” que organiza a narrativa é a dimensão da *Culpa*, que não pode ser ignorada. A representação da *Culpa* é trazida ao enredo da minissérie, desde a escolha/invenção da primeira cena: o diálogo entre Totski e General Iepántchin traz como pano de fundo o “pecado original” de Nastácia, ou melhor, sua *culpa original*, a qual coloca em movimento o eixo central da narrativa. Tal culpa só se extingue quase na última sequência do último episódio, por meio da “condenação” da personagem: o assassinato de Nastácia. A “culpa” de Nastácia Filíppovna talvez seja o que melhor traduza o “subsolo” compartilhado pelos personagens: ela mantém consigo *a falta de um ideário que, na visão dos próprios personagens, foi perdido anteriormente à possibilidade de reação*. A narrativa da minissérie se encontra em um estado intermediário da construção dessa nova “Fantasia”.

Por exemplo, na trajetória de Nastácia Filíppovna, a plenitude da infância, síntese entre desejo e realidade, já não passava de uma longínqua ilusão passada; sobre essa ilusão (destruída pela morte dos pais e por Totski) havia sido instaurada a “culpa” e o “esvaziamento”; chegando finalmente, ao momento da *reposição da falta*, simbolizada pela chegada de Míchkin. Mas em vez de encontrar em Míchkin-Mironov a superação prometida do trauma, ela não se livra dessa nova Fantasia, a qual tem consciência que não suprirá sua falta.

Mas tal como a representação de Míchkin-Mironov está protegida em sua mônada de idealismo abstrato, a instância narrativa da minissérie também é conduzida de forma tal a não permitir uma associação explícita entre pontos de vistas “polêmicos” da sociedade russa contemporânea e a superfície da trama, protegida pela fidelidade metonímica em relação ao texto original. Por exemplo, se na simplificação operada pelo estilo melodramático audiovisual, “a virtude de caráter de um personagem sanciona sua posição política”, (XAVIER, 2003a, p. 95) a minissérie autoriza tanto o nacionalismo e a ortodoxia associados a Míchkin, quanto sua xenofobia,

em contraposição aos cosmopolitismos, ocidentalismos e nihilismos dos personagens “vilanizados” nas figuras de Totski, Gânia e Hippolit. Bortko opera com a dimensão simbólica inacessível (afásica) de Míchkin-Mironov como um enigma, mas apenas em sua aparência e força dogmática. Nikolai A. Berdiaev, por exemplo, lembrava que o nacionalista do escritor tinha muito de valorização universal da humanidade, porém, correspondia também a um claro posicionamento xenofóbico (que, ao nosso ver, foi preservado na versão televisiva por Vladimir Bortko, por meio de sua “fidelidade” ao texto dostoiévskiano).

The national consciousness of Dostoyevsky is especially inconsistent and completely contradictory to his relation to the West. On the one hand he was a resolute universalist; to him the Russian is the all-man. The vocation of Russia is a world vocation. Russia is not shut up in itself and a self-sufficing world. Dostoyevsky gives particularly clear expression to the Russian messianic consciousness. The Russian people is a God-bearing people. A sensitiveness to the whole world belongs to the Russian people. On the other hand Dostoyevsky displays a real xenophobia; he cannot endure Jews, Poles, Frenchmen, and shows an inclination to nationalism. The duality of the Russian people reveals it self in him. (BERDIAEV, 2008, p. 101-102; 1948, p. 69)

Essa constatação também joga luz também sobre o significado dos recursos de linguagem audiovisual utilizados, que buscaram justamente a fidelidade em torno da referência literária original e o retorno às formas audiovisuais reconhecíveis, do passado, mas para expressar algo supostamente “novo”. O sentido da nostalgia se reforça no uso da linguagem audiovisual, pois demonstra que a reinvenção do circuito audiovisual, na virada do século, sob novos parâmetros de mercado de produção e distribuição, não estava baseada na novidade das formas, mas na *reposição da falta* deixada pelo vazio do mercado televisivo. Em última instância, em termos de enredo, forma narrativa e produto audiovisual, a minissérie *O Idiota* - metonimicamente associada a seu protagonista - representa a *continuidade de fundo dentro de uma superfície de ruptura*.

A força de Míchkin-Mironov está em não ter que responder a qualquer realidade para se afirmar. Pelo contrário, é na derrota de seu corpo físico e de suas ações sociais concretas, que a minissérie preserva o idealismo do personagem diante dos apontamentos críticos que indiquem suas contradições. Se a representação de um ideal é a representação de algo “infalível”, a representação de um “mito” (neste caso, Míchkin) se fortalece a partir de cada crítica que não seja direcionada também ao *discurso* e ao *contexto sócio-político* que o sustentam. (OUSHAKINE, 2009)

Não entender essa contradição é manter essa figura literária (e agora também audiovisual) inacessível à problematização. Nesse aspecto, o apelo à *nostalgia histórica* ou ao *renome literário* são estratégias comuns que já se mostraram comprovadamente eficientes para manutenção da ilusão “positiva” dessas fantasias, por mais absurdas que sejam.

Ao recriar, para o espectador do século XXI, uma imagem “fiel” e idealizada do escritor conservador e de seu protagonista, a minissérie serve de intermediação para a percepção entre aquele universo de referências literárias, históricas e cinematográficas, e o tempo presente. As soluções formais que caracterizam a minissérie de Bortko (sistemizadas em outras produções posteriores, também feitas a partir de adaptações literárias), ajudam a compreender uma tendência de representação coletiva carregada de um “conservadorismo” fechado em si mesmo.

Parcialmente excluído o elemento estrangeiro dessa dinâmica, ele fica estabelecida como a “alteridade” hostil, como a contraparte da “irmandade” tolerada. (SOUCH, 2017) Tal como a minissérie *O Idiota* foi um ponto importante, mas apenas um ponto, nas novas formas audiovisuais russas do início do século XXI, a adaptação conduzida por Vladimir Bortko também pode ser considerada um sintoma dos novos projetos apoiados pela política cultural da virada do século, conforme desenvolvido pelo pesquisador Ilya Kalinin.

A necessidade crescente de unidade comunitária provoca a necessidade de uma imagem negativa do *Outro interno e externo*. Ações hostis por parte do *Outro externo* reforçam sua imagem negativa imaginária, confirmam a objetividade do conflito e o forçam a se dissociar do oponente com ainda mais energia, construindo sua própria identidade. [...] Se a linguagem das diferenças estruturais é usada em relação ao *Outro Ocidental*, então em relação aos países que em um momento ou outro fizeram parte ou na esfera de influência do Império Russo ou da URSS, usa-se a linguagem da unidade orgânica, encontrada nas profundezas da tradição cultural e histórica. Os conceitos extraídos de suas profundezas (ou reinventados) - como o “mundo russo” ou a “Rússia histórica” - tornam-se instrumentos de política para os Estados que surgiram no espaço pós-soviético. [destaques nossos] (KALININ, 2011)

Em seu comentário, o pesquisador Ilya Kalinin tinha diante de si o início dos conflitos no território ucraniano há cerca de uma década, no início dos anos 2010. O autor aponta como, em termos estratégicos e econômicos, o discurso de promoção de uma identidade cultural nacional se pautava no “isolamento externo”, ao mesmo tempo que se justificava como “proteção da ‘população fraterna’ do sudeste ucraniano, culturalmente próximo da Rússia”. Seria de se perguntar se a defesa dogmática dos aspectos culturais nacionais, inclusive da passividade e idealismo de um figura como o Príncipe Míchkin, não corresponderia a uma postura equivalente e enérgica em outros campos da sociedade. Segundo Kalinin, o fundo social e econômico por trás da política cultural que constrói tais discursos de idealismo cultural é clara.

A parte influente da elite russa irá inevitavelmente transformar a cultura (entendida especificamente como “tradição nacional”, “herança do passado”, “memória comum”, “experiência histórica”, “código cultural”) em um recurso estratégico ainda mais significativo no qual o Estado terá que contar. Em uma situação de separação do capital global e do mercado de tecnologia, a Rússia será forçada a se concentrar em seus próprios recursos internos, que são os hidrocarbonetos... e o patrimônio cultural. Daí a necessidade de uma

política cultural mais ativa [...], que é cada vez mais claramente percebida pela elite política russa e pelas instituições culturais associadas ao Estado. (KALININ, 2011)

Mas é bom retomar o fio da minissérie *O Idiota*, para que a contextualização da exibição não desvie os propósitos desta conclusão. O exemplo explorado por Kalinin sugere que a contextualização de um projeto cultural, sem horizonte de expectativas concretas, que jamais poderia ser um *projeto de futuro*, sendo apenas um *projeto de passado*. É justamente nesse sentido que o enredo da minissérie *O Idiota* tenta encontrar em Míchkin-Mironov um novo “herói positivo”. No primeiro plano, a minissérie se opõe às “fantasias” do enredo, mas, ao mesmo tempo, se vistas mais de perto, as incongruências do protagonista e da minissérie criam um curto-circuito de valorização cultural em torno dos símbolos dostoiévskianos, que giram em falso nessa versão televisiva. Nesse sentido que é mais significativa a imagem final da minissérie: com Míchkin-Mironov catatônico diante da paisagem suíça, que representa o vazio da “fantasia ocidental”.

É como se Rogójin, cujos projetos “tirânicos” em relação à Nastácia foram interrompidos pela chegada de Míchkin a São Petersburgo, soubesse que o Príncipe era a maior fantasia de todas. Se Míchkin é o símbolo de uma ideia abstrata, a cena de seu quase assassinato no quarto episódio poderia representar a extirpação dessa mesma ideia. Mas impera o “reverso do lugar-comum” e a fragilidade física de Míchkin representa uma força moral muito maior que a de Rogójin.

Na última cena da minissérie, igualmente, Míchkin-Mironov (enquanto Fantasia maior) sobrevive não apenas aos destinos trágicos dos personagens secundários, como também sobrevive à própria morte simbólica (seu estado catatônico). Afinal, é nesse momento que os realizadores da série introduziram a última expressão no rosto do personagem, que projeto seu ideal para o futuro (“voltar à Rússia”). Em outras palavras, dentro do “abismo insondável” visto por Bortko, a História deixa de ser ameaça para o presente e volta a ser um inacessível e idealizado passado...

No comentário que fez sobre a minissérie *O Idiota*, Igor Volguin reconhece o modo problemático como figuras literárias, como Míchkin e Dostoiévski, entre outros, estavam sendo recuperadas pelo imaginário cultural do início do século XXI, se desdobrando nos mais diversos projetos e interpretações. No entanto, mesmo não sendo simpático às adaptações baseadas na obra do escritor, Volguin também as aceitava, respaldado na mesma “tolerância” a qual já havia expressado Dostoiévski...

Não faz muito tempo, um pastor bem-intencionado propôs canonizar Dostoiévski (e junto com Puchkin, Rozanov, Tolstoi!). Esta é uma ideia muito liberal. Não importa que essas pessoas já tenham sido canonizadas por nossa consciência cultural. E que a Igreja tem seus próprios padrões de santidade, longe de coincidir com nossos conceitos mundanos. A glorificação não é um prêmio póstumo concedido por mérito literário excepcional. Talvez a arte e a santidade tenham fins comuns, mas seus meios são essencialmente diferentes.

Lembremos que os textos que transformam nossas almas em bondade e luz foram criados por pessoas que não eram de forma alguma sem pecado: talvez seja por isso que eles foram capazes de criá-los. [...]. Não confunda o celestial com o terreno. Mas assim é a Rússia - o único país que está tentando trazer o céu para a terra. Ela sonha com o melhor e exclama: "Parfeon, eu não acredito!" - no momento em que Parfeon já está trazendo sua faca. A propósito, o mesmo objeto pode servir para cortar livros: os romances de Dostoiévski, por exemplo. (VOLGUIN, 2003)

9. “Camadas de Vidros” - *Capitu* (2008)⁵¹

Na trilha sonora, os *riffs* da música *Voodoo Child*, de Jimi Hendrix. Nas imagens, recortes de documentos, fotos e mapas antigos da cidade do Rio de Janeiro, sobrepostos e sendo rasgados. Uma linha de trem corta os mapas e vemos uma tomada aérea do Rio de Janeiro contemporâneo. Do plano aberto, o enquadramento fecha no trem completamente grafitado. Um take “subjetivo”, posicionado na frente da locomotiva, é intercalado sucessivamente por imagens do “presente” e do “passado”, até finalmente o trem parar na estação. É nessa estética de “videoclipe” que o narrador da adaptação audiovisual de *Dom Casmurro* é introduzido por meio de, exatamente, as mesmas palavras do romance: “Uma noite destas, vindo da cidade para o Engenho Novo, encontrei no trem da Central um rapaz aqui do bairro, que eu conheço de vista e de chapéu.” Complementando a fidelidade textual, que também caracteriza essa adaptação, a fala do narrador é ilustrada com um efeito visual de gracejo, colado sobre imagens antigas genéricas.

Após essa primeira sequência de tomadas externas e de imagens envelhecidas, a sequência seguinte conduz o espectador para dentro de um trem suburbano da capital carioca, onde dois atores estereotipadamente maquiados e com roupas antigas interpretam com gestos exagerados. Eles estão cercados de figurantes que se vestem, em contraste, com roupas modernas, assim como o cenário, que continua sendo o interior de um trem urbano atual. Toda sequência é capturada com efeitos de cores contrastantes e lentes de distorção, além de uma descrição na voz arrastada do narrador, que continua reproduzindo trechos do romance original... Até que três *takes* breves evocam um acontecimento central na vida do protagonista: seu casamento. Daí, voltamos para dentro do trem suburbano. Irritado por ter sido ignorado pelo personagem mais velho, o jovem recitador de poemas sai do trem gritando, enfurecido, várias vezes: “Dom Casmurro! Dom Casmurro!”

É aí que o narrador conclui a cena introdutória, evocando uma série de metáforas que ficam à disposição para o telespectador interpretar como quiser: “A vida pode ser uma ópera, ou uma viagem de mar ou uma batalha”... Quando a nova trilha sonora (um trecho da ópera de Carlos Gomes, *O Guarani*), mais solene, ganha destaque, a câmera móvel e subjetiva cruza as cortinas vermelhas compridas e adentra no principal cenário que será usado durante toda a minissérie: um enorme salão com marcas de abandono.

Essa cena introdutória do primeiro episódio da minissérie *Capitu* antecipa de forma resumida vários elementos narrativos que caracterizam a forma audiovisual e as referências da adaptação. Para chegarmos à análise desses recursos e, principalmente, ao modo como o romance

51 Este capítulo é uma versão adaptada de artigo “‘Camadas de Vidro’ e o Narcisismo Cínico. Comentários sobre minissérie *Capitu*”. (CORRÊA, 2023)

de Machado de Assis foi ressignificado no formato audiovisual na primeira década do século XXI, é necessária uma apresentação mais geral.

Com cinco episódios, a minissérie *Capitu* foi exibida em dezembro de 2008, em ocasião do centenário da morte do autor. Transmitida no horário das 23 horas, essa faixa de horário era a última destinada para a teledramaturgia que, em geral, variava entre 22h e 23h. Esse horário foi estabelecido desde o início dos anos 1980 na programação da emissora e correspondia a uma espécie de espaço destinado ao ensaio de novas formas de narrativa televisiva, uso de fontes literárias, e de entrega de produtos tecnicamente mais apurados para um público “mais exigente”. (GUIMARÃES, 1995, p. 109)

Na minissérie, tal “exigência” de maior qualidade pode ser identificada incluindo o processo de concepção, elaboração e divulgação do projeto. Como referências, além do romance original adaptado, os realizadores da minissérie *Capitu* também parecem ter considerado parte da fortuna literária acumulada em relação à obra. Conforme veremos adiante, tais referências são usadas no processo de composição das alegorias, figurinos, interpretação etc. Por exemplo, durante a fase de ensaios de preparação técnica e do elemento, foi realizada uma série de palestras e workshops conduzidos por historiadores, psicanalistas e comunicadores, que dialogaram com a obra machadiana. Nessas palestras, foram feitas sugestões e propostas para adaptação do romance, com discussões de temas como modernidade, costumes, feminilidade, maternidade, amor, ciúme, homossexualidade, crueldade, ambiguidade e dúvida. Entretanto, lendo o conteúdo dos seminários, observa-se que houve em geral pouca unidade de pensamento entre os palestrantes, com exceção de alguns lugares comuns da crítica machadiana, tais como: a reiteração do desmascaramento do narrador não-confiável e certo “protagonismo” da personagem feminina *Capitu*, em vez do narrador. (CARVALHO, 2008)

Apesar de Machado de Assis não ter deixado de ganhar adaptações significativas para o cinema e para a televisão, mesmo que raras, desde o fim dos anos 1960, Luiz Fernando Carvalho parece, deliberadamente, ter se afastado dessas adaptações como referências. No formato final do projeto da minissérie, os realizadores alegam que o enredo de *Capitu* assumiu um único “diálogo” com sua única fonte central: o romance *Dom Casmurro*.

A adaptação fez parte do *Projeto Quadrante*, que tinha como objetivo “recriar” para televisão quatro obras da literatura brasileira, em diferentes regiões do país, com baixo orçamento, equipe e maioria do elenco vindos de diferentes locais onde as produções seriam realizadas, ou seja, “mambembe”. Um modo de produção aberto, descentralizado, que expandia o trabalho para além dos estúdios da emissora e confirmava o estilo do diretor de “organizar” as propostas e materiais

trazidos pela equipe. (CARTER, 2018) O projeto de adaptar quatro romances nacionais foi iniciado com *A Pedra do Reino* (2007), baseada na obra de Ariano Suassuna e foi gravada em Taperoá, na Paraíba. A obra seguinte foi *Dom Casmurro*, no Rio de Janeiro, e o terceiro e quarto projetos são *Dois Irmãos* (2017), de Milton Hatum, feito em Manaus, e *Dançar Tango em Porto Alegre*, de Sérgio Faraco, em Porto Alegre (ainda não realizado).

Dentro desse panorama de adaptações literárias, e entre as principais obras nacionais, *Dom Casmurro* é considerada na tradição crítica um dos pontos altos e mais populares já alcançados por um romance nacional. Esse aspecto “popular” foi aproveitado, inclusive, pela estratégia de divulgação da minissérie, marcada por: distribuição de DVDs, criação de *hotsites* interativos, e diversas outras ações de marketing para o lançamento multimídia, que interessam citar aqui enquanto iniciativas inédias de divulgação para uma produção do gênero. Uma dessas iniciativas ganhou o nome de “Mil Casmurros” e conquistou o Leão de Ouro de Relações Públicas no Festival Internacional de Publicidade em *Cannes*. (BIANCHI, 2015; CARTER, 2018)

Mas, muito além do contexto de produção, exibição e divulgação, considerar o estilo do diretor responsável pode contribuir ainda mais para compreendermos melhor como o romance foi ressignificado no novo formato audiovisual.

Para descrever seu trabalho como diretor de *Capitu*, Luiz Fernando Carvalho evita falar em “adaptação”, mas prefere o termo “aproximação” entre a sua versão e a obra original. Trata-se de uma concepção de adaptação que tenta dar as coordenadas de localização de uma minissérie que está dentro do complexo campo de ser, simultaneamente, uma “cópia”, mas também uma obra “nova”.

Instead of adaptation's implied transposition of the text from one medium to the next, *aproximação* is the synergistic, dialogic interaction between the director and the text. Perhaps a simpler way to understand *aproximação* would be as a close rereading, or an exploration of a text as a reader in search of extracting a creative response. (CARTER, 2014)

Por um lado, se a noção de “fidelidade” como critério estético qualitativo para adaptação estaria descartado, por outro, tal “fidelidade” reaparece na fala do próprio diretor, na medida em que a relação da minissérie com o texto original de Machado de Assis seria a de uma transposição muito “fiel”, segundo Carvalho, tal qual nunca havia sido realizada em outra adaptação machadiana anterior. (CARVALHO, 2008, p. 75) Contraditório? Em partes, já que em toda a minissérie

praticamente não há invenção textual dos roteiristas ou dos atores. No máximo, há a atualização da linguagem original, de algum termo que tenha caído em desuso, ou a recriação de elementos do discurso indireto livre, transformados na voz direta dos atores. O que pode haver com mais frequências são lacunas do texto original, trechos suprimidos, referências históricas ou literárias específicas não citadas. Por exemplo, não estão presentes: o diálogo com o barbeiro; as referências à guerra da Crimeia; as histórias sobre o panegírico de Santa Mônica; e diversos outros trechos.

Por isso, a suposta “fidelidade” do roteiro deve ser vista apenas como mais uma das etapas de elaboração do formato final da minissérie. Na verdade, por mais que o termo “fidelidade” possa sobrepor significados potenciais, especificamente no caso de uma adaptação do famoso enredo sobre um possível adultério, não é demais lembrar que o termo é um conceito histórico e, como tal, “sua conotação moral e, evidentemente sexual, ligada à cumplicidade ou traição [...] já foi unanimemente superado”, fazendo com que a “busca, desejo ou cobrança por fidelidade” uma ideia “a-histórica, subjetiva e, sobretudo, impraticável”. (FREIRE, 2018) Já a conotação literária do termo, igualmente questionável, por enquanto, ainda é útil para os propósitos desta análise. Por exemplo, no quarto episódio, no capítulo “Tu serás feliz, Bentinho”, são mostrados em uma tomada *contra-plongée* subjetiva as versões infantil e adulta de Capitu, além de Escobar, todos lhe repetindo a famosa frase, de que o protagonista seria feliz. Em seguida, Dona Glória vem reiterar a mesma promessa. Ou seja, apesar de suprimir poucas partes do texto original, a minissérie ainda reforça algumas ideias por meio da repetição variada de frases centrais do romance.

Uma característica da edição é que, nessa proposta de “preservar” o texto original, a separação em capítulos também é relativamente preservada. Entretanto, desde a “ligação” entre as partes, a intervenção criativa dos realizadores começa a se destacar: foram criadas vinhetas exclusivas para introdução de cada capítulo, carregadas de diferentes *grafismos*, com sobreposição acelerada de imagens e textos, que servem para marcar *um dos ritmos da montagem, que se dá entre as sequências menores do enredo*. Por reinventar a estrutura em “capítulos”, o recurso, mesmo em sua feição moderna, também cumpre a função de dar aparência de “fidelidade” à minissérie, mesmo que o conteúdo específico desses capítulos também seja bastante modificado para atender à lógica narrativa da minissérie. Por exemplo, capítulos inteiros são suprimidos, mesclados, invertidos e são complementados com *inserts* e referências visuais, remetendo uns aos outros. Apesar das interrupções dessas vinhetas, o fluxo narrativo também obedece outra lógica, mais contínua, assim como no romance. Por exemplo, muitas cenas, diálogos e usos de trilha sonora se iniciam antes do fim de capítulos anteriores, mas continuam nos seguintes, criando, assim, a sensação de progressão que se sobrepõe à divisão formal em “capítulos”.

Outro ritmo da montagem fica mais evidente dentro das sequências menores, como a destacada na introdução do primeiro episódio. Trata-se da linguagem de *videoclipe*, algo que ainda não era habitual na televisão brasileira da época, mas que criava um efeito de “transgressão” mais contemporânea e popular. A ordenação das cenas, que parecem obedecer uma ordem mais rítmica do que gráfica, cria aspectos visuais guiados, sobretudo, por critérios musicais. Nesse sentido, a linguagem de videoclipe também assume a “descontinuidade” como um princípio, pois, de um *take* para outro, tudo pode mudar: figurino, luz, cenário. De acordo com Arlindo Machado, quando a narração convencional subsiste dentro da linguagem de videoclipe, ela precisa ser apreendida entre os choques de cada *take*. (MACHADO, 2000, p. 174-181) Em outras palavras, trata-se de um “simulacro de ficção”, pois a narrativa de *Dom Casmurro* precisa ser “lida” entre os choques de imagens que mostram diálogos e até movimentos únicos que ocorrem dentro e fora do espaço cênico, mas são intermediados por um único corte, cabendo ao espectador abstrair os elementos concretos do contraste visual, para extrair os sentidos do enredo. Entre inúmeros exemplos, basta pensar na cena de afogamento de Escobar, cujos movimentos de retirada do corpo se passam em cenários fechados, mas também na praia à céu aberto.

A justaposição de imagens em estilo videoclipe, mesmo que soe mais “moderna”, parece a atualização de um processo de montagem identificável pelo uso de recursos de linguagem artística mais “tradicionais”. A noção de “fidelidade” textual, que subsiste apesar das imagens inventadas e sobrepostas, também é viabilizada por outro aspecto central da representação que obedece a mesma lógica de montagem: o jogo cênico por meio de elementos da linguagem *teatral* dentro da representação audiovisual. Por exemplo, no segundo episódio, no capítulo “Imperador”, vemos a representação onírica do sonho de Bentinho recebendo a visita de D. Pedro II: nessa hora, o protagonista adolescente é quem segura o aparelho que está soltando gelo seco no cenário, em clima de festa, enquanto um Imperador bonachão e momesco desce da carruagem e caminha em direção à Dona Glória. São inúmeros os outros exemplos similares na minissérie, indicando que a criação e a recriação das regras do espaço cênico são uma constante e fazem com que o telespectador fique sempre em alerta, pois tudo poderá se desmontar e remontar rapidamente. Contudo, a fidelidade textual ao romance é mantida, pois suas cenas são reproduções fiéis dos diálogos *já presentes* no texto original. É como se ao longo da prosa machadiana, essas pequenas cenas de caráter mais “teatral” servissem de retalhos para composição do todo narrativo. (CARTER, 2018, p. 198-200)

Em *Capitu*, há “um uso teatral potencializado, ou seja, algo como uma ‘confissão de sua origem teatral’, uma vez que se trata de uma narrativa fílmica”. Diferentemente da linguagem cinematográfica ou televisiva convencionais, “*Capitu* potencializa seus elementos teatrais constitutivos, o que rompe com o realismo cinematográfico.”

Segundo Jacques Aumont, a encenação, no cinema, “implica decisões relativas à localização da câmera e à duração do plano (é necessário organizar as deslocamentos, os movimentos, a coreografia dos corpos dos atores, os ritmos de elocução, os olhares e, além disso, é preciso pensar na cenografia, no guarda-roupa e nas iluminações).” A definição [de encenação], direcionada ao cinema, pode ser atribuída ao teatro [...] Segundo o crítico, nos primórdios cinematográficos, quando as imagens eram em preto e branco e o cinema era mudo, utilizavam-se variados recursos teatrais – “o cinema mudo está quase sempre associado no nosso espírito à ideia de atores cujos gestos impressionam pela incongruência, pelo exagero e pelo artifício”. A grande diferença entre as duas produções artísticas reside no uso da câmera, a qual possibilita múltiplos ângulos de abordagem, e não apenas a visão da “quarta parede”. [...] A minissérie [*Capitu*] é um híbrido, pois utiliza o palco, a dança e, por vezes, um enquadramento como o da “quarta parede”, mas alia a tudo isso o recurso da câmera, que se movimenta, criando diferentes planos. (BECKER, 2010, p. 61)

Visualmente, essa solução formal é bastante engenhosa, pois, se praticamente não há palavra “inventada” pelos roteiristas e atores, por outro lado, em termos de trilha sonora, encenação, interpretação e montagem, há invenção criativa em quase todo aspecto audiovisual que é colado ao plano das palavras. Sejam os elementos da interpretação teatral, os objetos e cenários, ou a movimentação e o enquadramento fotográfico, os recursos de linguagem se multiplicam na minissérie para criar significados independentes do texto original escrito por Machado.

As is characteristic of Carvalho's work, nonverbal forms of communication are preferred to the spoken word whenever possible because, in addition to diminishing the power of the writer, these forms of communication augment the director's creative input and engagement with the spectator. Along these lines, singing and theatrically performed monologues and dialogues directly follow the nonverbal in Carvalho's communicative hierarchy. (CARTER, 2014)

O resultado dessa “sobreposição” de texto e registro audiovisual mostra que não pode haver nada mais “infidel” ao narrador do romance, ao mesmo tempo, sendo absolutamente fiel. A justaposição de linguagens sobrepostas não era inédita no trabalho de Carvalho, muito pelo contrário, pois o diretor já havia “ensaiado” propostas audiovisuais semelhantes em especiais desde a década anterior. Não se pode perder do horizonte, entretanto, que essa “justaposição” não passa de uma aglutinação e expansão da linguagem especificamente televisiva, que se apropria dos recursos já existentes em outras linguagens artísticas. “O choque entre elementos pertencentes a sistemas diferentes é o processo habitual de formação artística” (LOTMAN, 1978, p. 91), ou seja, a linguagem “híbrida” de Luiz Fernando Carvalho nada mais é do que um avanço convencional do processo de incorporação de linguagens e que é constituidor da própria linguagem cinematográfica. A complexidade desse processo está no fato de que a unidade da significação (formalização em um único produto audiovisual) não suprime, mas pressupõe a dualidade desse choque/aglutinação.

A contradição desse efeito ambiguidade de fidelidade-infidelidade formal em relação ao romance aparece mais forte, por exemplo, em relação ao narrador do livro, que é “recriado” na forma audiovisual por meio de uma “instância narrativa fictícia” da minissérie, da qual ouvimos não apenas a voz, mas o vemos falando, olhando em direção à câmera e interagindo com os personagens da história que narra, como uma espécie de assombração onipresente. (CARTER, 2018, p. 196-197) Discutindo em termos conceituais a figura narrador, em geral, tanto para o romance quanto para a minissérie, partimos do fato que ele

é fictício, uma construção artística responsável pela organização da materialidade da obra ou, ainda: “O narrador é sempre um papel fictício, porque age como se a história fosse anterior à sua narrativa (enquanto é a narrativa que a constrói) e como se ele próprio e sua narrativa fossem neutros diante da ‘verdade’ da história.” Essa é a definição que podemos utilizar para conhecer os narradores romanesco e cinematográfico. A personagem-narrador, seja em *Dom Casmurro*, seja em *Capitu*, é especificamente uma personagem que assume a sua verdade, a sua perspectiva e tece um discurso. A enunciação, sendo assim, é dependente dessa identidade fictícia, criada e organizada por um autor empírico. [...] Retornando às propostas de [Jacques] Aumont, falamos, mais uma vez, no cinema. O crítico indaga se, de fato, podemos falar em um narrador no texto fílmico, tendo em vista que ele é construído por uma equipe o que implica uma noção de autoria multiplicada. Para fugir às dissonâncias, o crítico nomeia de “instância narrativa” o lugar abstrato em que se elaboram as escolhas para a conduta da narrativa, na qual está incluído o “narrador”. (AUMONT, Jaques. A estética do filme. São Paulo: Papyrus, 2006, p. 111 apud BECKER, 2010, p. 30)

Compreendido como uma concepção da “instância narrativa”, a entidade ficcional do narrador se dirige aos telespectadores ainda como “leitores”, o que reafirma a origem literária dentro do enredo da minissérie. Conceitualmente, nas palavras do diretor:

Criei essa figura presente de Dom Casmurro. Eu não o deixei só como uma voz *off*. [...] Então eu o convidei para que ele contracenasse com os acontecimentos da sua memória, como alguém que tem tanta saudade de si mesmo a ponto de materializar aquelas saudades, entrando na paisagem de seu passado. E entrando ora bastante emotivamente, ora com bastante sarcasmo nesse cenário, criei uma instância, eu “presentifiquei”, digamos, o Dom Casmurro. Seria só uma voz. Ele é uma voz, mas ele é uma voz com corpo, um corpo com voz. Artaud é que dizia: “Um corpo sem órgãos”. Então é isso: Dom Casmurro é para mim um corpo sem órgãos. Ele não tem organismos, os organismos são os outros personagens. O corpo sem órgãos não morre, ele é um corpo, ele tem uma potência narradora, ele está aqui transcendendo, estamos no século XXI falando desse corpo do Dom Casmurro. Seus organismos – D. Glória, Bentinho, José Dias e os outros todos – são passíveis de morte e esquecimento; ele, não. Inclusive é essa potência que gera o texto. (CARVALHO, 2008, p. 81)

Apesar disso, esse novo narrador ficcional não deixa de ser uma criação audiovisual independente, pois vemos que ele também é dotado de corpo, voz, e todas as outras características do ator, e que são inexistentes em um texto. O rosto do ator que interpreta o velho Casmurro “invade” a tela para narrar sua história, o que pode soar como

obsessivo e desequilibrado. [...] Sem dúvida, é no primeiro plano do rosto humano que se manifesta melhor o poder de significação psicológico e dramático do filme, e é esse tipo de plano que constitui a primeira, e no fundo a mais válida, tentativa de cinema interior. [...] O primeiro plano corresponde [...] a uma invasão do campo da consciência, a uma tensão mental considerável, a um modo de pensamento obsessivo. (MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990, p. 37 apud BECKER, 2010, p. 67)

Trata-se, portanto, de uma “transparência”, mas simulada na medida em que os elementos metalinguísticos remetem a uma instância criadora não realista, isto é, uma “instância narrativa ficcional”, mesmo que eles componham diegeticamente a linguagem audiovisual assumida pela minissérie. Ou seja, ficção sobre a ficção. Pode-se preservar, assim, o universo ficcional dentro de um suposto campo da memória (*teatralizada*) do narrador, a qual é subjetiva por definição. Vemos as lembranças do velho Casmurro encenadas naquele “palco” teatral. Assim, a narração audiovisual em primeira pessoa, que busca a promessa anunciada de reconstrução da experiência perdida, unindo “as duas pontas da vida”, é o que estrutura um *princípio de organização* narrativo que reverbera na estrutura ficcional audiovisual como um todo: tanto temporal, espacial, na relação entre personagens, quanto nos outros recursos audiovisuais e principalmente na representação do enredo. Não estamos falando sobre “princípio de composição” ou “redução estrutural”, essas ideias seriam outra coisa. Apesar de inspiradas nela, essa aproximação com esses dois conceitos exigiria mais reflexão e fundamentação...

Começando pela *representação temporal* da minissérie, vemos que a superfície do enredo original está preservada no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX, com suas relações sociais de época, tal como no romance: a estrutura da família patriarcal, a economia escravocrata, os meios de transporte característicos a influência das novidades e tecnologias do período, o aparecimento das pequenas profissões liberais, as polêmicas e assuntos políticos do império, a determinante influência das práticas e da moralidade católica etc. Por outro lado, esses elementos fazem parte do primeiro nível do enredo, pois na encenação, as referências temporais também são outras, por exemplo, a começar pela trilha sonora, que vai da música clássica do século XIX às referências do samba, do rock e até do samba-jazz do século XXI. Ao comentar esse aspecto, da representação temporal (e local), Luiz Fernando Carvalho explica que

como diretor de uma minissérie, não me interessa levantar uma simples reconstituição de época, porque isso não é o mais importante do texto. Então fui atrás de coordenadas mais latentes, que têm muito mais a ver com o tempo, com a questão da passagem do tempo, da consciência da finitude das coisas, [...] pois Dom Casmurro [...] estará ligado de forma indelével a um tempo e a um espaço que não voltarão jamais. (CARVALHO, 2008, p. 76.)

Dessa forma, muito além da música, outros elementos visuais concretizados na linguagem da minissérie misturam ainda mais épocas e locais das referências utilizadas: inserções de imagens antigas do Rio de Janeiro, cenas de filmes e documentários antigos - a maior parte estrangeiros do início do século passado —, trechos de filmes como *Otelo*, de Orson Welles. A própria concepção estética do figurino e interpretação dos atores, que, apesar de remeterem ao Rio de Janeiro do século XIX, também são *pastiches* atuais resultantes do aproveitamento de um campo de discussão televisiva e teatral estereotipado e idealizador das lembranças pessoais do protagonista.

Por meio dessa metalinguagem característica, o narrador transita “livremente” entre os diferentes tempos históricos: ele tem acesso ao passado do biografado (enredo), ao “presente” do envelhecido narrador (fim do século XIX) e às referências “futuras”: o passado e o presente do “telespectador” (até a virada para o século XXI).

In the microseries' opening scene, for example, Dom Casmurro rides on a modern-day train through contemporary Rio. Later, both he and his wife, Capitu, listen to an MP3 player while dancing at an elegant nineteenth-century ball. At other moments, in addition to a short clip from Orson Welles's film *Othello*, Dom Casmurro can be seen talking on a cell phone, while Capitu and her son, Ezequiel, stroll through modern-day downtown Rio de Janeiro. Additionally, an incongruous, jarring compilation of a wide range of music from artists including The Sex Pistols, Verdi, Pink Floyd, Brahms, Jimi Hendrix, Caetano Veloso, Black Sabbath, and Beirut, contrast with and undermine the theatrical caricature of Dom Casmurro as he narrates within an operatic setting. (CARTER, 2014)

Novamente, é no choque (teórico) entre diferentes linhas muitas temporais que a montagem da minissérie cria um efeito de sentido múltiplo para a narração, unida pela linha tênue do enredo e pela alegoria da memória do narrador.

Talvez eu tenha me agarrado um pouco àquela ideia borgeana de que o tempo não é linear, que o tempo é uma espiral, e que você contém dentro de você todos os outros tempos vividos. [...] No mundo moderno, somos cada vez mais educados, ou, melhor dizendo, deseducados a acessar esses planos da memória: eles são improdutivos, é o que nos ensinam hoje, na maioria das vezes. Mas Borges diz que todos esses tempos, todas essas idades fundamentais coexistem dentro de nós e continuam lá, contando nossa história. [...] Criei essa figura presente do Dom Casmurro, [...] alguém que tem tanta saudade de si mesmo a ponto de materializar aquelas saudades, entrando na paisagem de seu passado. (CARVALHO, 2008, p. 81)

Do nosso ponto de vista, a despeito dos efeitos de sentido “nostálgicos” que possam suscitar, esses “pastiches” também devem ser compreendidos na concepção usada por Fredric Jameson, a qual, aliás, parece descrever com precisão a forma como a minissérie dialoga com diversos elementos culturais que utiliza como referência.

O pastiche é, como a paródia, a imitação de um estilo singular ou exclusivo, a utilização de uma máscara impura estilística, uma fala em língua morta: mas a sua prática desse mimetismo é neutra, sem as motivações ocultas da paródia, sem o impulso satírico, sem a graça, em aquele sentimento ainda latente de que existe uma norma, em comparação com a qual aquilo que está sendo imitado é, sobretudo, cômico. O pastiche é paródia lacunar, paródia que perdeu seu senso de humor. [...] No mundo em que a inovação estilística não é mais possível, tudo o que restou é imitar estilos mortos, falar através de máscaras e com as vozes dos estilos do museu imaginário. Mas isto significa que a arte pós-moderna ou contemporânea deverá ser arte sobre a arte de um novo modo; mais ainda, isto significa que uma de suas mensagens essenciais implicará necessariamente a falência da estética e da arte, a falência do novo, o encarceramento no passado. Como isto talvez pareça muito abstrato, desejo apresentar alguns exemplos, um dos quais é tão presente que, raramente, ocorreria relacioná-lo às várias manifestações da arte erudita aqui discutida. Esta prática específica do pastiche não é “cultura”, mas existe no próprio interior da cultura de massa e é genericamente conhecida como o “filme de nostalgia”. (JAMESON, 1985, p. 19)

A nostalgia toma conta do ar solene como o narrador rememora sua vida passada, trazendo constantemente as “sombras” da infância para o tempo da narração. A encenação representa esse processo visualmente, por meio de um mobiliário antigo, mas também o mistura a outros elementos modernos, como máquinas fotográficas, filmadoras, projetores, celulares, MP3 Players, e outros produtos “tecnológicos” que destacam o anacronismo no centro da encenação. Dessa forma, por contraste, as principais referências históricas formam um arco de, pelo menos, um século e meio, e cujas fronteiras internas se confundem.

Esse mosaico, essa dupla referencialidade, pode ser compreendida como uma alusão à contemporaneidade das discussões temáticas da obra *Dom Casmurro*. Isto é, os pensamentos, as sensações e até mesmo o destino de Bento Santiago podem não estar presos a um passado, tampouco especificamente ao século XIX. Portanto, [...] isso não anula a construção do enredo de *Dom Casmurro* como uma narrativa baseada em um mundo patriarcalista, cuja composição social é motivadora das relações estabelecidas. [...] O anacronismo temporal na minissérie é, portanto, uma escolha estética. (BECKER, 2010, p. 45)

Em segundo lugar, quanto ao espaço: a *representação espacial* se coloca sobre o texto original principalmente por meio das *alegorias* incorporadas a partir do romance e dos comentadores. O uso do termo “alegoria” aqui aparece como versão corrente sobre modo de expressar ou interpretar representando ideias por meio de imagens estéticas figuradas. Como apontou Sérgio Rouanet, “tudo é alegoria, o mundo do Bentinho é um mundo de correspondências enlouquecidas onde tudo pode significar qualquer coisa”. (CARVALHO, 2008, p. 72)

O crítico Ismail Xavier define a alegoria desta maneira: “Da tradição clássica herdamos a noção de alegoria – etimologicamente *allos* (outro) + *agoureuin* (falar em lugar público) – como um tipo de enunciação na qual alguém diz algo, mas quer dizer algo diferente, ou manifesta algo para aludir a uma outra coisa”. [...] A alegoria permite uma ruptura com a necessidade de elementos mais verossímeis, ou seja, elementos que reproduzam a realidade na sua materialidade ou de modo naturalista. Uma vez dentro das memórias de *Dom Casmurro*, conduzidos por ele, nós, telespectadores, estamos no âmbito da subjetividade, da imaterialidade e da ilogicidade, por isso aceitamos que os elementos do cenário sejam

explicitamente falsos, como as portas, o trem, o cavalo, entre outros. (XAVIER, Ismail. A experiência do cinema: Antologia. Rio de Janeiro: Graal, 2003, p. 345 apud BECKER, 2010, p. 37)

Entre as principais metáforas do romance original transformadas em alegorias visuais estão: em primeiro lugar, a da *vida como uma ópera* e dos desvios do destino como a intervenção de um contrarregra; e, em segundo, a constância dos símbolos em torno do *olhar* e do *mar*, e dos atributos estereotipados de *cigana* em relação à Capitu...

Começando pelo “palco” principal dessa primeira alegoria: a produção da minissérie se concentrou no edifício do antigo “Automóvel Clube do Brasil”, no centro do Rio de Janeiro, e alegou “restrições” de orçamento para tal locação. Porém, o diretor admite também que essa limitação financeira viabilizou a criação da unidade visual que buscava dar à minissérie. O resultado é que o antigo prédio abandonado e “em ruínas” se tornou um grande “palco” pelo qual passam os atores, no qual são montados e desmontados cenários, como uma verdadeira “casca vazia”, e que é completamente reformulada praticamente a cada sequência, por meio de recursos pouco usuais na televisão..

Primeiramente, é importante demarcar que o edifício, construído em frente ao primeiro parque público da América Latina, e escolhido para a encenação da minissérie, concentra em si uma série de significados históricos que não podem ser ignorados. Um dos mais importantes salões da capital imperial, o edifício abrigou o famoso *Cassino Fluminense*; depois, provisoriamente, a primeira Assembleia Constituinte da República; e, posteriormente, enquanto esteve associada à entidade automobilística, foi palco do último discurso do presidente João Goulart, em 30 de março de 1964. Depois disso, entre outros usos, o edifício abrigou empresas, serviços públicos e até um bingo, até ser abandonado e estar com seu interior, atualmente, em ruínas. (PREFEITURA RIO) Esses sentidos históricos não estão diretamente referenciados pela narrativa da minissérie, entretanto, é importante destacá-los, pois eles acabam evocados, pela escolha e uso do edifício justamente em seu caráter histórico, além das demais referências cênicas e audiovisuais da minissérie, que atravessam todo o século XX.

Em segundo lugar, além dos sentidos derivados do edifício escolhido como “palco”, o uso dos demais signos “teatrais” também reforçam a ideia de uma representação irrealista, ou que, pelo menos, evite propositadamente a verossimilhança. Tal teatralidade dá corpo às alegorias, as quais, por sua vez, complementam o sentido do enredo. Por exemplo, o espaço cênico se transforma sempre por meio de: projeção de imagens e uso de projetores; manipulação de mobiliário; figurinos de época estilizados; e estruturas cênicas que remetem a animais, carros, bondes, trens e navios, mas que em nenhum momento aparecem com um mínimo de representação realista.

Mesmo as imagens e as sequências rodadas fora do salão do Automóvel Clube, nas ruas do centro carioca, também não podem ser lidas como representações realistas, pois nelas interagem, com estranhamento, mas sem prejuízo para o enredo: atuações estilizadas em meio a um cenário urbano contemporâneo; figurinos do passado que coexistem com figurantes vestindo roupas atuais; ou a montagem das sequências que mostram as mesmas ações ocorrendo em espaços diferentes, mas sem perda do sentido de continuidade para o enredo. Por exemplo, no quinto episódio, na parte “Amigos Próximos”, vemos por meio da lente distorcida os personagens subindo uma espécie de terreno ao ar livre, andando contra o vento em um cenário à beira mar, com figurinos de época, ao mesmo tempo em que vemos, ao fundo, pessoas andando com bicicletas modernas, ou passeando com trajes de banho atuais.

Apesar desses contrastes visuais chamarem a atenção, é no interior do Automóvel Clube, o principal cenário, onde a interação com os objetos se torna mais rica e central para composição visual do enredo. Esse cenário é o mais significativo por uma lógica *teatral* importante (e que é sempre complementar à linguagem audiovisual):

A estratégia para a leitura do signo teatral baseia-se na liberdade expressiva e suplementar de sua definição conceitual e função física fora de cena, no mundo externo à representação. [...] Os elementos presentes na composição da peça não possuem outra função além de representar. Um colar de pérolas, por exemplo, não é só um acessório para atribuir beleza a uma mulher, ele é um signo que representa a riqueza ou vaidade da personagem. [...] Repito: signo de signo, e não signo de objeto. (BOGATYRIEV, Petr. “Os signos do teatro”. In: “O signo teatral”. Porto Alegre: Editora Globo, 1977. p. 15 apud NONATO, 2013. p. 21)

Recorrendo a Roman Jakobson em seu ensaio “Decadência do cinema”, deparamo-nos com a preocupação do autor em delimitar a matéria-prima da arte audiovisual:

Material cinematográfico são precisamente os objetos reais. [...] Outrossim, lembramos que o signo é, precisamente, material de todas as artes, assim, o âmago do trabalho dos cineastas consiste em transformar elementos do próprio mundo real (sonoro e imagético) em significante na composição do filme. Determina-se aí a essência cinematográfica em contraste com a teatral. Todo fenômeno do mundo externo se transforma em signo na tela. (JAKOBSON, Roman. Linguística, Poética e Cinema. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 154 apud NONATO, 2013. p. 21)

Tendo essa perspectiva em mente, vemos que no cenário principal, o salão do Automóvel Clube, vários objetos cênicos foram trazidos, pendurados e utilizados pela produção, dividindo os espaços, como espelhos, lenços e tecidos, cortinas ou varais, por meio dos quais os personagens e o narrador estabelecem contato visual com as cenas, cruzando diversas “fronteiras” cênicas para interagir ou testemunhar o que se passa do outro lado. Por exemplo, seguindo literalmente a metáfora da vida como um teatro, as sequências da narrativa se ligam umas às outras pelo recurso

do narrador e de outros personagens que atravessam entradas de cenários delimitados por cortinas e tecidos que se abrem e se fecham para eles.

Além de cortinas e tecidos, vale registrar o proveito que a produção também tira da arquitetura interna do edifício, em muitas sequências, estabelecendo relações de sentido diversa entre o mezanino superior e o salão inferior, por exemplo, colocando o narrador ou outro personagem acima, simbolizando posições hierárquicas ou morais dentro da lógica narrativa; ou como mera testemunha da ação principal. “Ali, no palco, encontramos a personagem *Dom Casmurro* em um mezanino. Está iniciada a encenação de sua memória, a reconstrução do tempo passado no tempo presente, como em uma espiral. Nesse ambiente, a personagem assiste às suas memórias eternamente”. (BECKER, 2010, p. 41)

Esse uso da arquitetura do edifício se destaca também em outros trechos, que ressaltam a importância de alguns personagens: por exemplo, é também no mezanino que a atriz Maria Fernanda Cândido aparece pela primeira vez, incorporando a versão adulta de Capitu. Não por acaso, é no mesmo local que é montado o cenário que representa a nova casa de Escobar, símbolo de sua ameaçadora ascensão social, e local de umas das cenas mais importante da minissérie: é lá que, no quinto episódio, no capítulo “A mão de Sancha”, Escobar propõe para Bento seu projeto secreto, enquanto ri, misterioso. Após esse diálogo, Sancha vai até a sacada, trocando de lugar com o marido, na mesma posição e mesmo enquadramento, e conta para Bento que o projeto se trata de uma viagem à Europa, sussurrando, com as mãos muito próximas, tencionando tocá-lo, e, ao contrário do romance, sem chegar a fazê-lo. A interpretação dos atores e a edição das imagens, porém, com idas e vindas, sugerem muito mais entre o protagonista e a esposa do amigo, traduzindo o estado mental do narrador.

A representação espacial também se dá por meio da montagem, pois a edição mistura *takes* dos espaços exteriores e interiores, fazendo com que uma mesma ação seja representada ocorrendo simultaneamente em dois ou mais lugares. Por exemplo, no quinto episódio, o capítulo “A Catástrofe” mostra a, já citada acima, morte de Escobar. Ao mesmo tempo em que ele se “afoga” cercado por tecidos azuis dentro salão do Automóvel Clube, representando as ondas do mar, a cena é intercalada com imagens de mar bravio, envelhecidas e em preto e branco; assim como, intercalada pelo *take* do corpo de Escobar, que, já morto, aparece em um ambiente ao ar livre, sendo colocado sobre a areia de uma praia real.

Nesse sentido de valorizar uma representação cada vez mais subjetiva, os espaços são enquadrados por uma *fotografia* especialmente marcada pelo uso das mais diversas lentes de aumento, grande angulares e filtros de distorção, que se colocam entre a câmera e a cena filmada. Essas lentes chegam inclusive a ser manipuladas como objetos cênicos pelo narrador. Também são

inúmeros os usos de feixes de luz e de contraluz, para ressaltar os efeitos estéticos das imagens. Tudo parece muito translúcido, sendo a luz capaz de captar a poeira no ar, as ranhuras dos tecidos, os detalhes das íris dos atores. O esquema de iluminação cria também inúmeros jogos de “inquietas sombras”, as quais são evocadas pelo narrador desde a abertura, ou que o imergem em seus momentos mais soturnos, representando medos, memórias, silhuetas (ou seja, “sombras”) facilmente identificáveis e que assombram o velho Casmurro. Como lembrou Daniel Piza, durante o processo de pré-produção para a minissérie,

a imagem das sombras é recorrente também ao longo de todo o livro; já no começo ele fala delas, quando faz a citação do Fausto, fala das sombras inquietas, das sombras que habitam aquela casa. [Numericamente, aliás, essa citação é feita muito mais vezes na minissérie do que no romance]. É um recurso que vem da música, o *leitmotiv*, o motivo que aparece e depois vai reaparecer lá na frente – transformado, obviamente, por tudo que aconteceu entre um evento e outro, mudado em seu tratamento harmônico. (CARVALHO, 2008, p. 24)

Nesse mesmo argumento, Piza estava recuperando a ideia de outros críticos literários, para quem as “sombras” podem ser uma chave de leitura do romance, na perspectiva de que Bento é representante de uma obscuridade que define e a ser substituída por uma de lucidez, representada por Capitu. O retorno das “sombras”, porém, significaria o malogro dessa efêmera expectativa. Nesse sentido, o contraste das “sombras” também pode ser usado como metáfora para se falar num mundo distante da moral convencional, (CARVALHO, 2008, p. 28, p. 38) e que evoca o estilo cinematográfico expressionista, no qual a pré-estilização dos objetos cênicos e da iluminação “traem” o realismo do registro fotográfico, no qual, segundo o crítico Ismail Xavier, é criado um jogo de sombras, “num forte contraste entre zonas visíveis e zonas de trevas”, e que “privilegia comportamento obscuro, de seres humanos que se deslocam estranhamento num espaço cheio de dobras e, desta forma, instaura um espaço dramático regulado por forças distintas.” (XAVIER, 2012, p. 101-102)

Materialmente, tal “fantasmagoria”, além de sombras dos personagens, também é a luz das projeções dos cenários sobre as paredes, sobre o teto e até sobre o chão. Tais projeções representam imagens de jardins, cenários urbanos do centro antigo, dos escravizados de Dona Glória, do céu estrelado no teto e até das ondas do mar no chão...

Outro papel importante da iluminação nesta obra é conferir às cenas um caráter de espetáculo. Assim, o desenho da luz não obedece à realidade e vem acrescido de cor. Tinge um personagem ou todo um ambiente favorecendo uma emoção, uma ideia, um ponto de vista do protagonista em relação ao que está nos contando. Algumas vezes há também o teatral foco de luz. (MOURA, 2015, p. 338)

Como exemplo dessa iluminação cromática, podemos observar os usos da *cor azul*, quando ela se torna dominante na tonalidade dos cenários. Pode-se afirmar que tal tonalidade é usada para representar a *morte* de alguns personagens, pois é justamente nos ambientes iluminados em tons de azul-claro que personagens como Escobar, José Dias e D. Fortunata vêm a falecer, associando um significado específico a essa cor.

Uma soma de significados semelhantes pode ser associada à *interpretação dos atores* dentro do todo narrativo, pois as relações entre os personagens se dá não apenas pelo diálogo, mas muitas vezes por meio de *danças coreografadas*, que sobrepõem conotações sexuais às brincadeiras de Capitu e Bentinho e à homoafetividade entre o protagonista e Escobar; ou que funcionam como soluções cênicas para problemas técnicos: os próprios atores manipulam os objetos dos cenários, mesmo em cena, recriando os novos ambientes. Esse registro de interpretação “dançante” também se integra, para além da representação espacial, em muitos outros sentidos importantes para o enredo. Por exemplo, não por acaso, os únicos personagens que “montam” os cenários dançando de forma coreografada são justamente os mais baixos da escala social da narrativa: em primeiro lugar, as figurantes-escravizadas, fazem isso várias vezes; mas também os “agregados” de Dona Glória, tais como José Dias e Fortunata.

Ainda sobre danças e coreografias, vale destacar outra sequência, logo no início do primeiro episódio, em que a Capitu “moleca” conduz um velhaco Casmurro, por um risco de giz no chão.

Essa cena deixa clara a intenção de Carvalho em criar uma narrativa cinematográfica que priorize a materialização das noções abstratas e dos sentidos mais obscuros contidos na obra literária. Neste momento da narrativa, o que se vê figurativizada no meio audiovisual é a ideia de força condutora da personagem Capitu que determinou os passos, caminhos, escolhas e procedimentos de Dom Casmurro em sua passagem pela vida, sendo ela, portanto, dona de seus triunfos e fracassos. [...] “Seus gestos remetem a uma coreografia de dança flamenca. O flamenco é uma arte que nasceu, entre outras etnias, da cultura cigana [...]. Percebe-se uma ligação direta entre a adjetivação –“cigana oblíqua e dissimulada” – proposta por José Dias e a caracterização da personagem. (NONATO, 2013, p. 65)

Assim, a atuação farsesca não se restringe ao narrador, pelo contrário. Vemos personagens, como Dona Glória, cujas “pausas dramáticas” parecem traduzir em imagem as descrições da personagem feitas durante os ensaios. Carlos Byington, médico psiquiatra, chamado para falar na fase de pré-produção, define a mãe do protagonista nos seguintes termos: “D. Glória, em momento algum tem a noção saudável da maternidade. Sua postura como mãe é doentia porque ela quer Bentinho para si. Ela é o *monumento vivo*, a denúncia de um complexo materno deformado, de uma grande mãe devoradora e castradora”. (CARVALHO, 2008, p. 24)

E a solução dada pela direção de atores é justamente a representação visual dessa ideia, no primeiro episódio, no capítulo “Dona Glória”: o enquadramento fechado mostra seu corpo sendo vestido coreograficamente pelas mãos das escravizadas, e em seguida a personagem caminha com gestos artificialmente largos e solenes, e pausas dramáticas exageradamente demoradas, o que corrobora as impressões da subjetividade do narrador, que se constitui, também, por meio da interpretação dos demais atores.

Quanto a escalação do *elenco*, conforme previsto no *Projeto Quadrante*, ele é composto principalmente por atores “locais” que não fazem parte do circuito televisivo, nem são rostos conhecidos do grande público. Com exceção das atrizes que interpretam Dona Glória (Eliane Giardini) e a versão adulta de Capitu (Maria Fernanda Cândido), o elenco era relativamente anônimo para um público mais amplo *naquela época*. Esse conjunto se soma e se contrasta ao caráter de “estrelas”, característico das duas personagens, mulheres, tão determinantes na vida do protagonista, o que, por si só, já é significativo em relação ao peso da influência delas sobre Bentinho. Cândido e Giardini eram “estrelas”, mas em um sentido próximo de uma “versão brasileira” do modelo *star-system* cinematográfico hollywoodiano, (MORIN, 1989) ou seja, restrito ao elenco da Rede Globo.

Por exemplo, a personagem interpretada por Maria Fernanda Cândido, carrega consigo os símbolos de ser uma celebridade “global”, o que é ampliado pela direção e pelo fato dela ser a personagem-título da minissérie. Ao mesmo tempo, sua entrada na história é aguardada por mais de três capítulos, ocorrendo apenas na metade do penúltimo episódio. No trecho em que a atriz aparece pela primeira vez, a personagem se aproxima, precedida por suas sombras e silhuetas, esticando ao máximo o suspense, como se ela viesse de várias partes simultaneamente, em contraluz e com um véu que impede visualizar seu rosto imediatamente com nitidez. A primeira troca de olhares com Bento é mais demorada, com ela observando-o de cima, em um *take* bastante longo. Talvez, o mais longos de uma minissérie que é inteiramente marcada por um acelerado ritmo de edição de imagens, entrecortado e dinâmico.

Já o personagem de Bento adulto é interpretado por Michel Melamed, ator conhecido na cena teatral e que tinha participações em programas de televisão, mas que era um rosto relativamente “desconhecido” do público televisivo geral. Essa diferença entre a “fama” das mulheres da vida do protagonista e a fama do narrador se torna significativa na medida em que qualquer personagem audiovisual é “coberto” pelos significados e valores que invariavelmente estão associados ao ator que o interpreta. (GOMES, 1972)

Algo semelhante se pode dizer sobre a diferença de idade (e de aparência) entre a jovem Capitu e Bentinho. No enredo, ela é mais nova do que ele, mas entre os atores, a diferença de idade

é muito maior e inversa, sendo a atriz Leticia Persiles mais velha que o garoto César Cardadeiro, o que ressalta a diferença de maturidade entre a menina-mulher e o menino-mimado.

Pensando na sobreposição de sentidos inerentes à linguagem audiovisual, os gestos e o tom de voz dos atores se somam à fala presente pelo texto original, a qual, por mais fidedigna que fosse reproduzida, teria sempre nela acrescentadas as camadas de sentido dadas pela interpretação. É por meio dessa *tonalidade da voz* que o narrador explicita várias vezes o tom irônico de muitas palavras originais, que no livro estavam apenas sugeridas, tais como, os elementos religiosos que são invariavelmente referidos com claro tom de deboche por Bento-Melamed. Ou seja, aquilo que era uma *possibilidade no enredo do livro, pode se tornar certeza por meio da pré-interpretação do diretor* e da corporificação dada na voz e nos gestos dos personagens.

Por exemplo, o velho Casmurro não poupa conotações obscenas no tom da fala e dos gestos no quarto episódio, ao se referir a Capitu como “uma mocetona!”. Mas logo ele se corrige: “Mocetona é vulgar.” Ou então, no quinto episódio, no capítulo “Um Filho”, em que o narrador lembra que “as horas de maior encanto e mistério eram as de amamentação. Quando eu via o meu filho chupando o leite da mãe, e toda aquela união da natureza para a nutrição...” etc. Apesar de a sequência começar com cenas poéticas e sentimentais, ela termina com o comentário do narrador, ele mesmo, chupando vulgarmente o próprio dedo...

Logo em seguida, no capítulo “O Regresso”, o narrador ainda se refere a Ezequiel: “Tu eras perfeito nos teus caminhos, desde o dia da tua criação. Quando seria o dia da criação de Ezequiel?”, nessa hora, passando a língua entre os lábios, ele parece imaginar uma resposta lasciva, antes de mudar o tom de sua fala para a melancolia, e, em seguida, animar-se exageradamente e mudar de assunto... Outro exemplo é quando ele se refere aos olhos claros do filho, parecendo ressaltar para o telespectador, por meio de proximidade, gestos e expressões, que os olhos dele próprio eram castanhos...

Quanto à caracterização dos *figurinos das personagens*, a própria equipe que foi responsável por essa parte da produção afirmou trabalhar para ressaltar as características dos personagens por meio das roupas. O figurino de Capitu jovem (a “menina-positiva” da vez, das produções de Luiz Fernando Carvalho), por exemplo, foi concebido como uma roupa clara e mais simples,⁵² de forma que remetesse ao caráter infantil e mais pobre da personagem, durante todo o primeiro episódio... Mas, ao longo da trama da minissérie *Capitu*, o figurino da atriz foi literalmente ganhando mais camadas e cores, de outros tecidos, saias volumosas sobre crinolinas, adornos nos

52 O figurino foi parcialmente inspirado na criança do filme *O Piano* (1993), de Jane Campion. O longa é ambientado no século XIX e é centrado na mulher que viaja com a filha para a Nova Zelândia, e está prometida a se casar com um proprietário de terras.

cabelos, elementos que remetem à imagem de cigana, até chegar aos longos e volumosos vestidos de sua versão adulta.

No segundo episódio, no capítulo “Curiosidades de Capitu”, vemos a personagem trazendo pela primeira vez os adereços de “cigana”e. No terceiro episódio, no capítulo “Dissimulação”, ela volta a aparecer com um vestido de uma jovem mais “madura”, na sequência que questiona quem seria “Escobar”, aquele novo amigo de Bento. Mas é no último episódio, no capítulo “Enterro”, que o visual da personagem aparece “completo”: com um imenso vestido, volumoso, quase todo preto, enquanto chora silenciosamente ao lado do caixão de Escobar.

Metaforicamente, a figurinista responsável conta que a intenção foi se inspirar tanto na imagem das ondas do mar quanto na imagem da “fruta dentro da casca”.

Como suas roupas, Capitu só faz aumentar os territórios de seu domínio, conquistando a tudo e a todos. Até mesmo José Dias, com sua predisposição e desconfiança dos olhos de ressaca da menina, termina por se render aos seus encantos. Apesar de ter muitas camadas, o vestido de Capitu possui certa leveza; há displicência em sua sedução, uma inconsequência aparente. Mais curto do que o das outras moças, revela seus tornozelos e pés. Com os pés descalços, Capitolina ciganeia e envolve Bentinho. Suas camadas são enfeitadas com os caquinhos que *ela reúne*, são detalhes de florzinhas, fitas e rendas, pequenas intromissões e achados, coisas que Capitu junta e guarda ao longo do tempo, seus acúmulos, suas memórias em registro físico, literal e metafórico. (MILLECCO, 2017, p. 119)

Assim, o processo de criação de figurinos é um exemplo de trabalho integrado à concepções artísticas dos demais aspectos visuais da minissérie. Por exemplo, as flores, que fazem parte da composição visual da personagem, são um símbolo destacado desde a vinheta de abertura, mas se fazem também presentes em outros locais, como no capítulo “A Saída”, no quarto episódio, em que Bento vê as cartas recebidas por Capitu, e em todas elas há alguma flor enfeitando os envelopes.

A bricolagem e a luz extensiva são incorporadas pelo figurino nas sobreposições de diferentes materiais (rendas, musselinas, filós, tules, dentre outras), utilizando técnicas distintas (drapeamento, dobraduras, encaixes e cortes). Desse modo, obtivemos uma multiplicidade de efeitos que caracterizam no tempo os sentimentos e as emoções dos personagens. [...] As três idades da vida estão presentes no figurino de Bento Santiago e de Capitu. Trabalhamos as diferentes silhuetas a partir da decupagem precisa do texto original de Machado, seguindo sua cronologia. [...] O colorido do figurino da primeira fase – luz da infância e do lar – evoca a escola impressionista. Na idade adulta tratamos os figurinos de Bento com a luz da escola realista, pontuando com tons acinzentados os trajes do jurista burguês que lida com o trabalho e defende sua respeitabilidade. Deixamos apenas visíveis, em suas gravatas, os coloridos, as dobras e os movimentos ondulados que servem como metáfora da impregnação de Bento pelo “mar” de Capitu. Para Capitu, que nesta fase exhibe toda a plenitude de mulher, utilizamos um colorido intenso, uma palheta que reveza entre os azuis e os verdes profundos, aos tons dos vermelhos, vinhos e violetas, de acordo com a narrativa. Sua postura realça simbolicamente o sucesso do marido, e as dobras dos trajes exprimem a intensidade de seu temperamento. Na última fase, temos um Bento envelhecido e vítima da sua própria imaginação. A imagem distorcida de seu olhar é ressaltada pela luz expressionista. O figurino é beneficiado pelas lentes e pelos filtros usados pelo diretor. Esses dispositivos ampliam ou alteram texturas (ora mais borradas, ora granuladas) para tecer em

metros e metros de tules, sedas, rendas e filós a nossa homenagem à obra de Machado. (MILLECCO; SILVA, 2017, p. 151 et seq.)

Questionada sobre quais as principais influências para o trabalho, a figurinista Beth Filipecki responde levando em conta a multifuncionalidade das diversas inspirações, algumas estritamente machadianas, outras restritas às opções da produção da minissérie, entre outras:

A primeira foi a escolha do Automóvel Clube do Brasil como cenário de *Capitu*. A segunda inspiração é a espuma do mar retratada na fotografia de Miguel Rio Branco que utilizei como arquétipo da força de Capitu. [...] Menciono como inspiração os dois livros presenteados pelo diretor: *Machado de Assis: impostura e realismo*, de John Gledson, e o irresistível *Galliano*, do historiador da moda Colin McDowell. [...] O segundo livro [...] faz a interface entre arte, moda e figurino, sinalizando as dimensões estéticas, históricas e funcionais do processo criativo do estilista. (MILLECCO; SILVA, 2017, p. 153)

Do mesmo modo, a *maquiagem* também é um elemento fundamental na caracterização dos personagens, principalmente quanto ao “semblante” do narrador, criando, no conjunto, uma interpretação *clownesca* que contrasta com diversos outros elementos, ressaltando o efeito de farsa que mistura elementos impressionistas, melodramáticos e de ópera bufa.

O bigode de Bento Santiago, por exemplo, é pintado com lápis quando se trata do narrador e, nas cenas dele mais jovem, é postiço, colado à pele, e nós o vemos descolá-lo frente a um espelho, como se saísse daquele seu “personagem” para entrar na máscara, branca, de olhos marcados e bochechas rosadas, mais exageradamente teatral, que vai usar como o narrador, bem diferente da feição anterior, como se quisesse esconder quem é. Os grandes olhos do ator Michel Melamed, que interpreta este papel, são destacados ao serem delineados com lápis preto e esfumaçados, mas são também borrados, pois são olhos chorosos e molhados. Tal resultado alarga a tristeza sentida por Bento e nos faz sentir como se aquelas lágrimas tivessem borrado seu rosto de maneira definitiva. Ao mesmo tempo, a marcação escura ao redor dos olhos nos causa uma inevitável impressão de que o ciúme continuaria a lhe turvar a visão para sempre. (MOURA, 2015, p. 326)

Dessa forma, em *Capitu*, não apenas o narrador, mas praticamente todas as personagens estão exageradamente maquiadas, o que ressalta os aspectos teatrais da linguagem audiovisual da minissérie.

Na arte do semblante, a maquiagem pode, ao mesmo tempo, acentuar a teatralidade, a maquinaria facial – “as máquinas da Ópera” [...] – e dar novamente impressão de vida, renaturalizar e “interiorizar” a expressão mímica. Ela joga com a ambiguidade constitutiva da representação teatral: mescla de natural e artificial, de coisa e de signo. (PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. Perspectiva, 2008, p. 232, in: NONATO, 2013. p. 48)

Sendo este um recurso recorrente, é interessante pensar no efeito de sentido dos *closes-ups* (uso cinematográfico revelador de sentimentos) aplicados sobre os rostos maquiados, que funcionam como verdadeiras máscaras para os personagens. Seria o primeiríssimo plano capaz de

ressaltar alguma subjetividade sobre o falseamento das máscaras, quebrá-las simbolicamente revelando a humanidade escondida por elas, ou alcançar algum sentido novo e inesperado?

Por exemplo, a partir da morte e do enterro de Escobar, centrais no enredo, essas sequências reverberam visualmente sobre o narrador, sobretudo, por meio da mudança na maquiagem. A partir dos capítulos "O Discurso" e "Cismando", no quinto episódio, nos quais é mais utilizado o recurso das lentes de distorção de imagens, o narrador interpretado por Melamed não é mais *apenas* o velho Casmurro, mas passa a ser também o Bento Santiago adulto. Vemos, assim, concretizada na caracterização visual e na interpretação, a transição entre a segunda para a terceira versão do protagonista-narrador. Ao contrário de revelar algum sentido mais verdadeiro sob a máscara do velho Casmurro, o que vemos é a morte de Escobar despertar uma caracterização ainda mais complexa de Bento Santiago.

Outro aspecto que vale frisar são as diversas *referências musicais*, que criam um verdadeiro caleidoscópio de temas e ritmo de montagem: que vão desde a música clássica antiga e produzida nas últimas décadas, nacional e internacional, (Carlos Gomes, Tchaikovsky, Debussy, Brahms, Verdi, Khatchaturian e Samuel Barber) até as referências nacionais e internacionais populares contemporâneas (Fred Astaire, Jimi Hendrix, *Pink Floyd*, *Sex Pistols*, Janis Joplin, *The Bad Plus*, *Beirut*, *CocoRosie*, Nelson Cavaquinho, Caetano Veloso, Marcelo D2 e a banda *Manacá* - cuja vocalista era a atriz Letícia Persiles, que interpretou Capitu jovem). Além da já citada caracterização em várias épocas, essas músicas têm em comum um apelo popular dentro das suas respectivas faixas de público, sem exceção.

Assim, elas são usadas como ferramenta para caracterizar personagens e os acontecimentos do enredo: por exemplo, nos casos das bandas de *rock*, elas evidenciam especialmente a excitação juvenil do protagonista. A trilha desse estilo, mais intensa, aparece pela primeira vez, no primeiro episódio, quando o narrador diz voltar “àquela tarde de novembro” que seria o “princípio” da sua “vida” e o despertar dos amores por Capitu. Da mesma forma, uma trilha mais pesada volta quando Bento se vê surpreso com a revolta de Capitu contra Dona Glória (“Beata! Carola! Papa-missas!”), ou quando está excitado após o primeiro beijo, em que ele se reconhece “Homem!” pela primeira vez.

Em uma versão mais leve que esses trechos acima, a música *Elephant Gun* complementa essa “moldura” musical para os encontros do jovem casal Bentinho e Capitu, tanto nas cenas de dança, dos primeiros beijos, quanto das lembranças do velho Casmurro espalhadas por toda a minissérie.

Por outro lado, paralelamente, a direção musical também reitera uma versão ao piano, estilizada, da música *Iron Man*, que é associada ao personagem Escobar, sendo bastante sugestiva

sobre as conotações de sentido que assumem a ambígua relação entre Bento e o amigo. No terceiro episódio, no capítulo “O Seminarista”, Escobar aparece na contraluz e dança sobre a mesa de jantar, assustando o velho Casmurro e pisando sobre mãos dos outros seminaristas. Bentinho assiste à cena em êxtase e admiração. Escobar pára de dançar e começa a rir. A partir daí, a imagem do seu sorriso passará a ser associado cada vez mais a ameaças ao narrador...

Já as músicas que remetem às operetas caracterizam comicamente situações que envolvem os secundários Tio Cosme, José Dias e prima Justina. Para completar, o som do samba e da cuíca remeteriam à certa “brasilidade” das “afrancesadas” da Rua do Ouvidor. No caso das trilhas com trechos “clássicos” de Tchaikovski e Samuel Barber, tratam-se de referências “nostálgicas” a um tempo anterior, à extinta autoridade de Matacavalos e dos parentes já falecidos. De forma semelhante, Carlos Gomes traduz uma sisudez claramente anacrônica de certos hábitos e posturas solenes, uma vez que remetem não apenas à música clássica brasileira, mas também aos seus diversos usos radiofônicos, a partir da ditadura getulista, e ao longo do século XX. Em suma, o efeito de sentido do qual participa cada uma dessas músicas parece se dar em conjunto com as referências que elas trazem consigo.

Além disso, o uso de cada música não tem uma única função, pois uma canção que remete ao amor infantil no início das memórias do velho Casmurro pode adquirir sentidos nostálgicos, irônicos, trágicos, ao longo da narrativa. Sua repetição, como *leitmotiv* de sentimentos e presença de personagens, atua de forma dinâmica contribuindo para caracterizar, com certo distanciamento, a evolução destes mesmos personagens.

Há ainda outras metáforas visuais mais “óbvias” e pontuais, mas igualmente significativas para composição de uma narrativa que parece se apoiar em uma gama de referências múltiplas, em que a própria variedade já é em si significativa. Por exemplo, no quinto episódio, vemos uma sequência de capítulos, “Uma Ideia” e “O dia de Sábado”, no qual a encenação traduz na forma de metáforas visuais a fala do narrador, pois “negrejava” uma ideia, que “abriu as asas e entrou a batê-las de um lado para outro”. Tal metáfora é visualmente materializada pela imagem do velho Casmurro transformado em um pássaro de asas negras, que pousa ao lado de Dona Glória. Já a mãe do protagonista o recebe, deitado em seus colo, como uma verdadeira *pietà*. Assim, as metáforas se mostram uma sucessão de “pastiches”, retirados de um repertório relativamente comum, e que, sobretudo, cumpre a função de animar visualmente o fluxo de fala do narrador.

A integração de todos esses recursos constrói uma nova narrativa para um enredo já conhecido. Na leitura estabelecida pelo psicólogo Luiz Alberto Pinheiro de Freitas, e que pode ser atribuídas tanto à minissérie quanto ao romance, o ciúme de Bento Santiago é interpretado como o eixo narrativo de uma disputa pela perda do “objeto” para o rival melhor qualificado, Escobar. Mas essa leitura pode ser *aprofundada* em uma segunda possibilidade, a da negação da anterior, ou seja, de ser Bento o “verdadeiro” traidor de Capitu, ainda que apenas em pensamento, seja durante seus meses de “tentações” no seminário, durante seus anos como estudante de direito na isolada província de São Paulo, na aproximação com Sancha, ou posteriormente após o fim do casamento. Nessa leitura, o marido projetaria na esposa seu próprio desejo de trair, como se fosse dela a intenção “infidelidade”. Há, ainda, outras possibilidades nesse caminho, que reconhecem os desejos do marido por *outro objeto*, ou seja, Escobar, mas que são transferidos como se fossem da esposa. O personagem Bento Santiago projetaria, assim, em Capitu o sentimento reprimido que carrega pelo amigo, portanto, quanto mais esse desejo fosse negado, mais Capitu seria “culpada”. (CARVALHO, 2008, p. 52)

Porém, nos limitarmos a essas possibilidades de análise, ou pior, escolher apenas uma das três sobre o “ciúme” de Bento Santiago, seria reduzir o significado potencial do enredo. Mais importante para nosso argumento é destacar que um dos pontos de partida para a representação audiovisual da minissérie é justamente a *sobreposição de possibilidades de sentido* como essas, dentre outras leituras de outras áreas do conhecimento. Não se trata de dizer, porém, que a minissérie está totalmente aberta à interpretação polissêmica, mas que ela corresponde a uma representação narrativa que parte, dentre outros pressupostos, da polissemia.

Tal constatação nos faz considerar também outras leituras críticas mais significativas sobre a trama original e que já foram suficientemente enfatizadas ao longo dos anos pela crítica literária, e as quais vale a pena recuperarmos, de passagem. Em primeiro lugar, há a interpretação (do ponto de vista de Bentinho adolescente) sobre a infeliz história de amor infantil que fracassou, seja por causa da traição, seja por causa dos ciúmes. Em outro nível (do ponto de vista do bacharel Bento Santiago), há também a leitura que considera o peso da retórica jurídica do narrador, o qual acusa e julga, transformando o romance em uma grande busca pelo “desastre/pecado original” de Capitu, o qual seria suficiente para condenar a esposa e, principalmente, seria o álibi para todas as ações posteriores tomadas pelo narrador-protagonista. Mas há também outra leitura (a contrapelo, sobre o velho narrador Casmurro), que usa a narrativa para ressaltar sua posição de classe superior na sociedade patriarcal, ao reduzir os elementos de civilidade, individualização e esclarecimento, representados por personagens como Capitu e Escobar, até se tornarem meras justificativas para suas ações impositivas e violentas, no sentido metafórico ou não. (SCHWARZ, 2006) Sobre a

violência de Bento, vale observar que no quinto episódio, no capítulo “As imitações de Ezequiel”, ela não é só simbólica, como é enfatizada quando ele dá um tapa no rosto de Capitu, que o “responde” com uma desconcertante riso de deboche e um ambíguo gesto de carinho. Nessa hora, a trilha ressalta a tensão e o estranhamento entre os personagens.

Não por acaso, o personagem principal, assim como no romance, se desdobra também em “três fases”, tanto em termos de enredo quanto, visualmente, em termos de interpretação, figurino, maquiagem etc. Independente da posição crítica tomada pelo espectador sobre qual interpretação seguir, tal escolha se torna visualmente mais difícil, pois essas três faces do narrador estão bem delimitadas e até interagindo entre si, não apenas do ponto de vista da trama, mas também em termos de uso de recursos de linguagem audiovisual, fazendo com que a ênfase interpretativa isolada sobre qualquer uma delas seja praticamente impossível.

Por exemplo, como já dito, a imagem da “fruta dentro da casca”, serve de metáfora para a caracterização de Capitu. Além do figurino, que vai ganhando novas camadas, características e adereços, a própria “evolução” da personagem, de “moleca” para mulher pragmática e objetiva, traz novos elementos que se somam a sua composição. Da mesma forma, seu figurino e interpretação permitem estabelecer paralelos entre Dona Glória e Capitu. No coração de Bentinho, por sua vez, haveria uma disputa entre as duas mulheres (pode-se dizer, não raro, confundidas por ele), e que é reconhecida por alguns críticos como uma disputa entre a “santa” e a “pecadora”. Porém, o desenrolar do enredo revela que o ciúme de Bento Santiago era sustentado mais pela sua visão de mundo do que por elementos objetivos e factuais. Em uma leitura da obra original feita como apresentação para o elenco da minissérie, Maria Rita Kehl lembra que dentro da imagem da mulher “pecadora”, haveria tão somente a imagem do feminino que narrador se recusa enxergar. “A mulher de Bentinho, na verdade, é a mãe. [...] Como é que ele concilia as duas? Não se trata de juntar a santa com a puta, não é esse o paradoxo que Machado de Assis propõe. É conciliar a santa (mãe) e a mulher.” (CARVALHO, 2008, p. 62)

Da mesma forma, esse narrador que não consegue enxergar a verdade sobre si mesmo aparece em outras cenas, por exemplo, naquelas em que o jovem Bentinho lamenta as saudades que tem de Capitu, ao mesmo tempo que padece pela tentação e pelo despertar da sexualidade ao lembrar das “afrancesadas” da Rua do Ouvidor, e que tanto perturbam seu sono adolescente. Nessa cena em específico, há a reiteração do olhar do narrador-protagonista, observando por detrás dos lençóis estendidos nos varais as mulheres de seus sonhos, da mesma forma como ele observava Capitu em sequências anteriores da narrativa, o que estabelece, mais uma vez, uma confirmação visual de um paralelo que estava apenas sugerido pelo romance.

Ou então, somando mais sequências a esses paralelismo, podemos pensar nas cenas iniciais da dança sedutora de Capitu em volta de Bentinho. Posteriormente, outras coreografias igualmente significativas dão extensão de significados para essa interpretação: por exemplo, a dança dos jovens seminaristas, dentre os quais Escobar é o dançarino mais destacado, e que, ao dançarem, deixam mostrar as cintas-ligas que escondem sob as batinas, tal como as mulheres da Rua do Ouvidor. Mais uma vez, a interpretação sobre a atração homoafetiva traz um arco de possibilidades cada vez maior em suas interreferencialidades, que vão desde Escobar, atravessam as “afrancesadas” (presentes pontualmente na adolescência de Bentinho, e mais ostensivamente na velhice de Dom Casmurro) e chegam até o amor do protagonista por Capitu, mostrando visualmente, mais uma vez, a afirmação do que estava apenas sugerido pelas palavras do romance.

Quantos às personagens na narração desse Dom Casmurro audiovisual, suas intenções são descritas de forma sempre dissimulada. Quase que por extensão, imposta pelo ponto de vista do narrador e formalizado visualmente, nenhum personagem parece ser superficial. José Dias, por exemplo, além de ser um alívio cômico (com direito a trejeitos e à trilha sonora característica), está diretamente ligado à forma condescendente como o velho Casmurro se recorda das tentativas - e principalmente das frustrações - do antigo criado de manipular os “três viúvos” da casa.

Essa mesma prática de dissimulação pode ser vista também em relação a outros personagens. Por isso, não menos importante é a representação das segundas intenções desses personagens secundários: por exemplo, os desmandos do decadente tio Cosme e de prima Justina; assim como a tragicomicidade no destino do funcionário público Pádua, seja por causa dos percalços profissionais, seja por causa das intenções de casar a filha com o jovem herdeiro da Rua de Matacavalos.

Em suma, inspirada pela tradição crítica em relação ao romance, mas independente dela, abrem-se muitas outras possibilidades de leituras simultâneas, além daquelas que apresentamos acima. Trata-se de uma história de amor infantil frustrada pelo ciúme, destinada a aproximar uma obra clássica nacional do grande público massificado? Uma história sobre o protagonismo feminino (dado pelo próprio título), que é castrado e submetido à arbitrariedade do mando patriarcal? Pode se tratar de uma crítica às elites nacionais, representadas pela classe social do protagonista? Ou uma forma cínica de crítica a esses elementos sociais, cujas conclusões estão colocadas superficialmente, resultando no esvaziamento do potencial de representações e referências estimadas? Nossa hipótese interpretativa parte de outro local: por meio da análise formal até aqui desenvolvida, questionamos o que seria capaz de fundamentar a coexistência de tais possibilidades interpretativas.

Tentar compreender todos esses elementos apontados separadamente, e extrair deles uma resposta sobre o que a minissérie baseada no clássico centenário pode significar hoje, leva a pensar em uma imagem lançada pelo próprio diretor, ao explicar o processo de criação artística de *Capitu*. Luiz Fernando Carvalho se refere à minissérie como estruturas que se sobrepõem em busca de um significado.

Tudo isso me interessou muito. Aquela ideia de camadas que o texto traz e que nos dá a sensação de que não está acontecendo nada e quando nos damos conta, do meio para o final, principalmente no último terço do livro, somos tomados por uma emoção devastadora. [...] O conjunto desses planos narrativos todos, que ele [Machado] costura divinamente, e que talvez venha de sua experiência como cronista da época – cronista de jornal, digo -, fez com que ele conseguisse trançar a narrativa e passar, com sabor, de um tom para outro. [...] A escrita de Machado [...] dialoga bem com inúmeros movimentos, inclusive com as correntes do surrealismo, como o dadaísmo, que trabalha mais com *assemblages*, colagens, repetições, *afiches*, cartazes, cartelas e com a proposta de distanciamento entre obra e espectador, dando um valor à costura, à construção de uma estrutura, quanto ao tempo. Na minha opinião, de certa forma, *Dom Casmurro* é montado assim, [...] como um Duchamp, por exemplo. Ele também está construindo as suas *camadas de vidro*, nos fazendo ver outras coisas, criando nas entrelinhas, no pensamento. (CARVALHO, 2008, p. 78-80)

Importante ressaltar que, mais do que um aproveitamento crítico, a citação deve ser lida como fonte de informações sobre o ponto de vista do diretor. Além disso, essa ideia das “camadas” não é uma metáfora original, aliás, ela reverbera ideias recorrentes ao longo de toda a crítica literária sobre Machado de Assis (e esse é um dos principais motivos que fazem dela ainda mais pertinente): seja o “homem do subsolo”, a “retórica de verossimilhança”, “as máscaras e as fendas” de narradores e personagens, as “leituras à contrapelo”, enfim, são diversas as imagens consagradas pela tradição crítica machadiana para introduzir a explicação de uma ideia sobre a “realidade” com uma ou mais camadas aparentes, e que estruturam tanto a linguagem literária quanto a sociedade representada.

Discorrer devidamente sobre o aproveitamento crítico de cada uma dessas leituras, citadas acima, poderia ser feito em outro espaço, em um texto crítico específico sobre o romance, mas não aqui, senão correremos o risco de nos desviarmos da minissérie. Mas é assim mesmo que devemos citá-las, pois é dessa forma que elas parecem ser reutilizadas na discussão que originou a minissérie, como uma espécie de “compêndio” de imagens sobre certo nível do debate crítico literário.

Como estamos tratando do trabalho de Luiz Fernando Carvalho, fiquemos com a sugestão do diretor sobre as “camadas de vidro”. Nessa perspectiva, o fato é que: sobre um texto original relativamente preservado, são sobrepostas soluções audiovisuais que não se anulam, e que são

inspiradas nesse mesmo original, assim como nas referências trazidas pelo próprio diretor e sua equipe, além de outras referências culturais indiretamente disponíveis no repertório geral.

Por exemplo, o pesquisador Eli Lee Carter, que escreveu sobre a linguagem usada por Luiz Fernando Carvalho na televisão, cita o exemplo de uma sequência da minissérie (“De Casada”), na qual essa sobreposição de recursos de linguagem concretizam a variada possibilidade de leituras. Em primeiro lugar, a sequência mostra o casal protagonista passeando; porém, eles estão fisicamente dentro do cenário que simula o passeio na Tijuca, cabendo ao telespectador “imaginar” os aspectos reais da cena; somado a isso, a cena obedece ao registro sombrio associado ao narrador da minissérie; o qual, por sua vez, também é carregado de elementos metalinguísticos que, no fim, explicitam que a sequência pode e deve ter uma leitura realizada em múltiplos níveis: no enredo, no processo de escrita, no palco teatral, nas filmagens no interior do prédio em ruínas, no uso das imagens de arquivo, no estado psicológico do narrador, na performance narrativa etc. etc.

Although the interplay between lighting, decoration, camera movements, and framing multiplies the physical space into a seemingly much larger fictional universe, this fictional universe is only as large as the spectator’s imagination will allow it to be. In what might seem contradictory, the narrative milieu includes less to spark the spectator’s imagination. The point of this type of setting is to activate the spectator’s imagination and therefore participation. In this particular scene, Carvalho further activates the spectator’s participation through editing: he juxtaposes the images of the couple walking with the following shot of Dom Casmurro, both speaking and typing his story. Here, Machado’s written word is inversely transposed onto the screen as if Dom Casmurro were reading what he is writing. The contrast between the dark, tight, distorted framing of Dom Casmurro typing and the relatively bright and more open framing of the previous shot of the couple suggests two distinct spaces: the space in which Dom Casmurro writes and the space of the memories he is writing. [...] Rather than explicitly communicating to the spectator what these narrative spaces signify, the director pushes the spectator to arrive at her own conclusions. In the subsequent shots, Carvalho heightens the defamiliarized narrative spaces by adding even more explicitly theatrical elements, archival footage, and music to the piece. After Dom Casmurro theatrically punctuates the first part of his monologue, the camera zooms out to reveal him standing on a kind of stage directly behind the footlights. As constituted, the space evokes the operatic stage from the opening scene, also suggesting a level of performance in Dom Casmurro’s narration. The performative aspect, however, is distorted through the out-of-focus image of Dom Casmurro. In fact, the lens that exclusively captures Dom Casmurro or sometimes his point of view is distorted by placing a small filter filled with water directly in front of it. The Dom Casmurro Lens, as Carvalho refers to it, was designed to depict specific scenes where the protagonist’s fragile psychological state and nebulous memories were central to the narrative. (CARTER, 2018)

Se pensarmos na própria estrutura da linguagem cinematográfica, é como se tais “camadas”, explicitadas na descrição acima, dialogassem com a noção de “edição vertical”, afinal, a linguagem audiovisual se materializa sempre em uma camada visual que se sobrepõe, formalmente, a outra, sonora ou não. Vale lembrar que essas duas “bandas” (sonora e visual), podem também ser subdivididas. Enquanto o som é a soma das vozes dos atores, dos sons ambientes, efeitos extradiegéticos e da trilha sonora, a parte visual é composta pelo movimento, em conjunto com os

enquadramentos, interpretação dos atores, uso das cores etc. Isso sem falar no próprio campo de profundidade, por si só com vários níveis de distanciamento da câmera, que estabelece as relações entre enquadramento e encenação. (BAZIN, 2014, p. 95-112)

Na minissérie, essa estrutura pode ser percebida a começar pelo fato de que, na adaptação de *Dom Casmurro*, o texto original é mantido relativamente preservado sob todas as camadas de som e imagem. Quanto ao processo de criação, a equipe técnica e o elenco não receberam a descrição do trabalho a ser realizado, mas as coordenadas de referências e improviso, cujo resultado final foi organizado pelo diretor. Além disso, a forma da minissérie se constitui como um trajeto que atravessa e traz consigo linguagens de diferentes suportes: trata-se de um produto televisivo; que se vale de recursos e de estética cinematográfica; a qual retrabalha signos e linguagem teatral; para representar uma história originalmente literária. Apesar das possíveis semelhanças, evitamos o uso do termo “imagens híbridas”, por compreender que, no fim das contas, as diferentes linguagens não aparecem em pé de igualdade, estando todas emolduradas dentro da linguagem televisiva que se reinventa ao incorporá-las. Por exemplo, apesar das muitas referências à lógica teatral na representação, elas funcionam como parte integrante dos recursos técnicos da linguagem audiovisual e que viabilizam as principais características da narração.

o enquadramento do personagem [narrador] nestes momentos em que ele comenta algo conosco, é próximo, ou até, muito próximo, restringindo-se a partes de seu rosto às vezes. É usada uma lente grande angular que causa uma deformação na imagem aproximando-a daquela proporcionada apenas por um “olho mágico”. Isto é, embora o cenário seja majestoso e amplo, estes momentos de conversa com o espectador são muito íntimos e exigem proximidade, como se aquele que nos fala revelasse-nos o maior segredo de sua vida, o que de fato o é. Nesses momentos, inclusive, o tom da fala também é mais baixo, revelando a pouca distância entre ele e seu interlocutor, o que não acontece no teatro convencional. (MOURA, 2015, p. 322)

Essa estrutura se torna significativa também quando vista a partir do enredo. Já que estamos diante do espaço da memória e da narrativa do velho Casmurro, não se trata de pensar se a Capitu da Rua da Glória estava na de Matacavalos etc., pois todos ela e todos os personagens estão em última instância nas lembranças do narrador, como projeções dessa subjetividade. Nesse sentido, até mesmo as semelhanças físicas entre os atores que interpretam o amigo Escobar e o filho Ezequiel podem ser lidar com desconfiança, pois fazem parte de um universo onde todos os elementos são projeções da narrativa do velho Casmurro. Seria mais fácil perguntar (e comprovar), que o bacharel ciumento já estava dentro do inocente e futuro seminarista...

Da mesma forma, também se tocam os diferentes planos temporais: na narração, o velho memorialista vai e vem entre o tempo da escrita e o tempo narrado, assim como, por meio da encenação, ele se coloca fisicamente e simultaneamente em épocas diferentes. As referências

temporais se sobrepõem também pela trilha musical, pelo figurino, ou pelas imagens anacronicamente colocadas lado a lado, simulando uma continuidade impossível e dando status de atemporalidade para a narrativa. No fim, as referências mais parecem se equivaler na indiferenciação de significações profundas. Afinal, o que importa se as imagens em preto e branco sobrepostas sejam nas primeiras décadas do século XX na Europa, enquanto a narrativa se passa meio século antes no Brasil? Ou, qual problema se as filmadoras digitais e espelhos antigos coexistem para representar os mesmos sinais de vaidade do narrador?

A estrutura em camadas dos signos está presente também na própria ideia de “ruínas”, alegoria sobre a qual a minissérie também se sustenta. Independentemente dela correr o risco de parecer uma paródia de um conceito benjaminiano, o fato é que as locações secundárias nas ruas do centro antigo do Rio de Janeiro e dentro antigo prédio abandonado do Automóvel Clube, palco principal, são aproveitadas em acordo com os recursos da minissérie. “Paródia” aqui pode, portanto, ser interpretada no sentido dado por Terry Eagleton, o qual tem como alvo parodiado o pensamento crítico das vanguardas do século XX. (EAGLETON, 1995, p. 53)

Nesse sentido, vale enfatizar que um dos “locais” do enredo mais citados ao longo da minissérie é representado genericamente sempre da mesma forma e com a mesma cenografia: tratam-se de recortes coloridos, projetados ou colados, sobre a parede. Essa cenografia é utilizada para representar os “espaços públicos”, por exemplo, quando Bentinho anda de bonde, vai ao passeio público etc., ou seja, as ruas do Rio de Janeiro que são “trazidas” para dentro do Automóvel Club, e são sempre representadas com o fundo coberto por centenas de recortes sobrepostos de vários tipos de papéis e cores. Essa decoração de recortes e colagens é uma das mais utilizadas, e dá as coordenadas da Direção de Arte para toda a minissérie.

De diferentes formas, são muitos os exemplos em que vemos sendo utilizados jornais, recortes e, por extensão, áudio antigos e filmagens em preto e branco. Tanto as vinhetas de abertura e de encerramento são montadas utilizando uma animação que simula recortes de papel sendo rasgados, intercalando imagens da minissérie, conceitos visuais, recortes de jornais etc. Sobre as vinhetas, um detalhe chamou atenção: estranhamente alguns recortes de jornais da composição gráfica são estrangeiros ou então, são publicações antigas, em forma de folhetim, como os “Os Maias”, de Eça de Queiroz. Talvez essas referências estranhas sejam um detalhe destoante do todo - uma falha de produção, talvez? Independente da resposta, esses recortes estão cumprindo sua função dentro do todo narrativo.

Por exemplo, no capítulo “O Agregado”, são usados trechos de filmes antigos, verdadeiras “ruínas” audiovisuais, de forma igualmente incoerente, para contar a chegada de José Dias: afinal, pouco importa não haver registros audiovisuais daquela época, ou que as imagens utilizadas sejam

da Europa ou EUA no início do século XX. O que importa é utilizar uma ilustração audiovisual de uma época considerada “passada”, seja lá de onde ou quando for.

As “ruínas sonoras” também aparecem na parte em seguida, no capítulo “A Caminho!”, na qual é usado o som de leitura de, provavelmente, uma transmissão de rádio antiga (ou envelhecida), com um trecho da “Oração da manhã à Nossa Senhora”, durante a despedida de Bentinho para o seminário. Ou no episódio seguinte, no capítulo “A missa”, em que uma gravação antiga reproduz a oração “Lembrai-vos”, enquanto são exibidas imagens antigas de uma igreja que, é provável, nem fique no Rio de Janeiro...

A escolha por essas “ruínas” audiovisuais chama atenção pela possibilidade de serem todas estrangeiras, mas, ao mesmo tempo, representarem, na maior parte das vezes, o Rio de Janeiro antigo. Devido às conhecidas más condições de arquivamento desses materiais nos arquivos nacionais, não surpreende e é até significativo que inclusive os recortes de jornais da abertura também sejam “de fora”. O que, de uma forma ou de outra, ainda ajuda a qualificar qual tipo de memória e de subjetividade a narrativa da minissérie está representando. No fim, seria como se tanto essas realidades passadas (o arquivo audiovisual de apoio), quanto o Brasil de meados do século XIX (ou seja, o enredo), sejam realidades que se equivaleriam, pois são indistintamente distantes e apartadas do nosso século XXI.

A exceção mais significativa dessa lógica de imagens-ruínas e sons-ruínas (que têm sempre um verniz moderno) talvez esteja no quarto episódio, no capítulo “Um amigo por um defunto”. No início da sequência, vemos o ambiente da casa de Matacavalos por meio de uma lente distorcida e uma moldura no enquadramento (ponto de vista de Bento?). Escobar aparece no enquadramento, sempre impactante, fazendo todos os demais personagens se afastarem, impressionados, e fazendo o próprio enquadramento-narrador se afastar também. Essa cena antecede o diálogo em que Escobar olha em volta, para as propriedades da família Santiago, e questiona a idade de Dona Glória, que ainda seria “senhora distinta e moça, muito moça... e bonita”. Na trilha sonora, uma batida e cantos que remetem a uma música africana (conforme são cotidiana e estereotipadamente retratadas na televisão). Nessa hora, além da trilha sonora distinta, pela primeira vez, aparecem fotos antigas de trabalhadores escravizados do Brasil imperial daquela época, ao contrário dos arquivos falseados usados durante toda a minissérie e, além disso, sem os efeitos de videografia sobrepostos às fotos antigas. Há apenas aproximação das imagens.

Esse contraste no uso de recursos de linguagem em relação ao estilo audiovisual da minissérie como um todo é usado para introduzir o diálogo do capítulo seguinte, sobre as “Ideias Aritméticas”, no qual Escobar mescla a exposição das riquezas da família Santiago, à exibição de seus dotes matemáticos e a uma coreografia de gestos tão “sedutora” para Bentinho quanto as

anteriores. Ao longo de toda a minissérie, os escravizados mal aparecem como personagens coadjuvantes, limitando-se a participações pontuais: como o vendedor de cocadas, as mucamas de Dona Glória ou como evidência contábil da riqueza da família Santiago. Tal como no romance original, a evidência ou não de sua presença na superfície narrativa, não deixa de ser necessária à interpretação do enredo, mesmo que essa suposta “ausência” abra espaço para as interpretações do tipo mais retrógradas.⁵³

Feita a exceção mais significativa, porém, os símbolos de ruínas falsas ou estilizadas não faltam no restante da narrativa, parecendo reafirmar uma gramática própria: no uso dos móveis velhos, nas paredes descascando, no abandono das ruas, na precariedade dos transportes públicos modernos, na atmosfera sepulcral de uma narrativa onde todos os personagens já morreram, e até na maquiagem que os faz parecer mortos em vida. Assim, a caracterização dos personagens é usada para, simbolicamente, somar significados à superfície dos atores (e a sequência final da minissérie parece bem didática quanto a isso. Como veremos adiante...)

Além das ruínas, igualmente, as luzes atravessam fisicamente tecidos, rendas e frestas, revelando mais do que apenas os olhares dos personagens. Um dos elementos cênicos que mais estabelecem essas separações entre os espaços cênicos são as grandes cortinas vermelhas (objetos do universo teatral por excelência), que a todo momento se abrem e se fecham, permitindo a entrada e a saída da câmera subjetiva, do narrador e dos demais personagens, atuando verdadeiramente como reguladora da interação entre cenários, os quais, por sua vez, se organizam como as camadas de memórias do velho Casmurro.

Logo que termina a cena de abertura [da minissérie *Capitu*] indicando os caminhos de leitura do texto fílmico, surge a imagem da locação interna com uma cortina teatral que se abre lentamente. Esta ação anuncia o início da obra e ilustra de maneira marcante a teatralidade em cena. Assim como no teatro, na criação de Carvalho a cortina é: “A barreira entre o que é olhado e quem o olha, a fronteira entre o que é semiotizável e o que não o é [o público]. Como a pálpebra para o olho, a cortina protege o palco do olhar; introduz, por sua abertura, no mundo oculto, o qual se compõe ao mesmo tempo do que é concretamente visível na cena e do que pode ser imaginado, nos bastidores, com os ‘olhos do espírito’, como diz Hamlet, e, portanto, numa outra cena [a da fantasia]”. (PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro. Perspectiva*, 2008, p. 77 apud NONATO, 2013, p. 46)

Mas não se deve esquecer que, no caso da minissérie, o “público” fisicamente presente não existe, portanto, no caso da televisão, todos os aspectos dos mais rasos aos mais profundos da realidade podem ser todos “semiotizáveis”.

53 Não podemos ignorar que alguns especialistas que participaram dos workshops durante a fase de pré-produção chegaram a sugerir que os escravizados do Rio de Janeiro do século, época em que se passa o enredo, “não eram exatamente escravos”, pois no romance *Dom Casmurro*, apareceriam duas especificações, “escravos de ganho e de aluguel”, ou seja, uma relação “diferenciada com escravidão”. (CARVALHO, 2008, 12)

Diferentemente do teatro ilusionista tradicional, no qual a obra se inicia após a abertura das cortinas, *Capitu* já tinha começado; a cortina aparece somente depois de alguns minutos de filme e ressurgem muitas vezes depois, sendo que acaba por exercer função narrativa e figurativa no texto fílmico, ou seja, ela não indica o início da obra, ela materializa questões temáticas e reforça a plasticidade teatral, uma vez que “através de sua presença, a cortina fala da própria ausência, ausência esta constitutiva de todo desejo e de toda representação (teatral ou não)” (PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. Perspectiva, 2008, p. 77. apud NONATO, 2013, p. 46)

Tal reflexão sobre o potencial representativo da teatralidade das cortinas pode ser estendida também para diversos outros signos teatrais da minissérie, por exemplo, os elementos que compõem a representação do “cavalo” de Tio Cosme, no primeiro episódio.

Quando lemos a palavra *cavalo*, buscamos o conceito mental que possuímos e trabalhamos o potencial da visualidade, imaginamos um cavalo. Já no dispositivo cinematográfico, a imagem de um cavalo evoca diretamente sua identificação, sem a intervenção do entendimento pessoal. Ou seja, a palavra cavalo possibilita a criação imaginária de infinitas formas do que pode ser aceito como cavalo, mas a imagem fílmica de um cavalo é autoritária na medida em que não oferece ao espectador outro cavalo senão aquele representado na tela. [...] Já a representação teatral é de natureza polissêmica. O signo de um cavalo em cena num palco é, em geral, uma alusão ao conceito individual de cavalo por ser livre de sua imagem natural. Sendo artisticamente elaborado para uma representação, pode assim carregar consigo outros significados materializados em sua cor, forma, volume etc. A consequência disso é que vemos o cavalo de uma forma, mas, é possível compreendê-lo de diversas outras [...]. A arte cênica se vale do jogo de simbolizar: um objeto, um gesto cênico, uma música, pode fazer-nos evocar imediatamente a imagem de um cavalo e, como num passe de mágica da imaginação, somos capazes de visualizá-lo em cena – não na sua perfeição mimética, mas revestido de todos os vácuos metafóricos e simbólicos que tornam essa experiência sinestésica, pessoal, intransferível. [...] O signo teatral passa a ser um signo que remete não só a um objeto, como também a um objeto de representação artística, elaborando uma dupla representação, a da narrativa e também a representação da ficcionalidade. [...] Luiz Fernando Carvalho é capaz de construir uma metarrepresentação ao romper com os dados de base da linguagem audiovisual (mimética, ilusionista) e revestir sua *mise-en-scène* de teatralidade. Sua ambição não é fazer teatro, mas sim, traduzir estados, ideias e sensações. O diretor encontra na teatralidade o recurso que torna capaz a materialização de elementos mais subjetivos, optando por recursos teatrais dentre uma vasta possibilidade de outros meios para a criação de uma linguagem rica e aberta a diferentes leituras. (NONATO, 2013, p. 33-34)

Na cena específica, o caráter “abstrato” do cavalo cênico vem, como deboche, para estabelecer uma conotação cômica da decadência física e da impotência de Tio Cosme. De forma similar à arte teatral, a performance na minissérie caracteriza elementos do âmago das personagens, uma vez que “no teatro, as emoções são sempre manifestadas graças a uma retórica do corpo e dos gestos nos quais a expressão emocional é sistematizada, ou mesmo codificada. Quanto mais as emoções são traduzidas em atitudes ou em ações físicas, mais elas se liberam das sutilezas psicológicas do indizível e da sugestão”. (PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. Perspectiva, 2008, p. 50 apud NONATO, 2013, p. 67)

Assim, a linguagem audiovisual da série corresponde a uma organização formal que se dá: desde a escolha do tipo de signo representado audiovisualmente (*teatralidade*); passando pela

organização dos recursos de linguagem audiovisual (encenação, fotografia, interpretação, figurino); e pelo modo como adaptação sobrepõe camadas de sentido, preservando também elementos da estrutura original do romance.

Em termos de enredo, essa organização se dá desde a representação das relações sociais da cidade do Rio de Janeiro, quanto de suas questões e temas que reverberam na sociedade brasileira contemporânea.

Em termos narrativos, essa relação que se dá entre elementos tão díspares cumpre a função de estabelecer um universo ficcional de todo distante da realidade, em que o mais significativo não é a origem deles. Apesar de tantas referências históricas e culturais concretas, o tempo-espaço da minissérie se torna tão irreal quanto fantasioso, construído por meio de um dos romances mais estimados da tradição literária nacional, o qual se mesclada à miríade de outras referências populares. Mais significativo que o resultado final da minissérie é atravessar o caminho percorrido por todo esse processo de ressignificação. Em suma, parece não haver elemento formal que não possa ser interpretado e explicado pela imagem das “camadas de vidro”. Assim como a luz atravessa tecidos e olhares, este caminho de interpretação “atravessa”: diferentes níveis de leitura deixadas pela tradição crítica; diferentes processos de produção; diferentes suportes de representação; diferentes recursos audiovisuais; diferentes períodos históricos intra e extradiegéticos; e, mais importante, é guiado por diferentes níveis de subjetividade do narrador representado, sobrepondo uns aos outros, sem deixar de expor cada um deles.

O resultado de tudo isso, como vimos, é a representação de um espaço subjetivo da memória do narrador, afinal, é ela que dá vida ao enredo e à encenação. A centralidade desse ponto de vista está socialmente “autorizada” pelo fato de Bento Santiago, desde antes do nascimento, ser o centro prático das atenções e das disputas de todos aqueles personagens. Se Capitu é quem lhe dá vida existencial (afinal, não há Bentinho antes do seu amor ser denunciado por José Dias, nem existe mais Bento Santiago após a morte do amigo e da separação da esposa), por outro lado, também não há história, memória e nem representação dos demais personagens sem serem viabilizados pela narração do velho Casmurro. Nesse sentido, a vida concreta (real) precede a existencial (sentido). As diversas camadas de sentido da história só podem se estabelecer, portanto, a partir de um protagonista criador, ou seja, dentro do universo ficcional das suas memórias.

Importante, portanto, caracterizar essa narrativa a partir do ponto de vista da “instância narrativa”: um tanto frágil, outro tanto doentio, o personagem de Michel Melamed transparece todo tempo um claro deboche melancólico em relação às posturas inocentes da infância, mas quando trata das angústias não superadas na fase adulta, sua interpretação é de ressentida e franca ironia. Já o trabalho de edição expõe metalinguisticamente a elaboração desse falseamento, corroborando com

uma *mise-en-scène* igualmente farsesca, sobre a qual o narrador-protagonista parece nunca perder o controle em relação a representação de suas memórias. Desse modo, temas mais “sérios” podem trazer efeitos de sentido estereotipados quando somados a uma encenação e interpretação falseada. Eles podem perder a sisudez quando contrapostos aos elementos cômicos e bufos, os quais parecem pedir para serem relidos em chave irônica. Não se trata da eliminação ou concorrência de leituras, mas da sobreposição entre elas, cujos efeitos mais interessantes não devem desconsiderar *a priori* uma ou outra.

Com essa transparência polissêmica, as principais questões levantadas pela minissérie são apresentadas no fluxo de memória que puxa o fio condutor da trama. A esse fio, se liga a ironia e paródia maledicentes em relação aos acontecimentos do enredo: as paixões e esperanças da infância, os comportamentos familiares arcaicos e ressentidos, enfim, um revisionismo interesseiro e parcial que encobre a própria biografia.

O que é a ironia senão a expressão de um desdobramento do eu que [...] é capaz de sacrificar sua integridade para sobreviver aos maus-tratos da vida? O humor e a ironia são recursos capazes de deslocar a grande importância que atribuímos à autoestima [...]. Não se trata do oposto da autoestima, mas de um modo mais flexível de preservá-la: Freud, ao falar do humor, refere-se ao “triunfo narcísico” do pobre *eu* que, em circunstâncias de fracasso, perda e humilhação, ainda é capaz de lançar um olhar benigno sobre si mesmo e produzir um dito jocoso que transcenda a mesquinhez do momento. Um *eu* capaz de sacrificar sua integridade: aí temos, na ironia, uma alternativa para o ressentido, cujo caráter opressivo consiste justamente no fato de levar-se demasiadamente a sério. (KEHL, 2020, p. 157-158)

Desse modo, em termos formais, a linguagem da minissérie *Capitu* é marcada por constantes e controlados efeitos de distanciamento. Mas não se trata de um “distanciamento” que revela ao público as condições reais de produção da minissérie, e que permitiria questionar os limites de sua representação. Pelo contrário: trata-se de uma *simulação de distanciamento* incorporada na representação, a qual abre espaço para correrem em paralelo, mas de modo não explicitado, as linhas interpretativas já compreensíveis pelo espectador desde o início, pois as interpretações mais latentes sobre o enredo foram traduzidas desde o primeiro episódio (talvez desde a sequência inicial descrita no início deste texto), por meio de metáforas e relações audiovisuais bastante claras.

Enquanto o distanciamento brechtiano pode trabalhar em todos os níveis, inclusive nos aspectos de produção e extra-estéticos, o distanciamento no caso de *Capitu* está longe de ser desse tipo, pois ele é simulado pela “instância narrativa” e pouco explora a crítica que a minissérie parece

evocar. Citando um comentário de Roberto Schwarz sobre o conto “Pai contra a Mãe”, o distanciamento da minissérie pareceria “proto-brechtiano (quer dizer, maldosamente didático)”, pois, ao dar forma audiovisual ao texto, incorporando parte da fortuna crítica mais rica sobre o romance, se dá corpo e vida à ironia cínica, à interpretação grotesca, ao deboche rancoroso, à sexualidade reprimida, à violência física e simbólica etc.

O ritmo da montagem, como o de um videoclipe, não enriquece o conteúdo, mas não deixa conotar “modernidade”. A linguagem assumida pela instância narrativa é dotada de algo que Ismail Xavier chamou de “teatralidade narcísica que se apoia quase sempre em uma iconografia óbvia, abrigada pelo guarda-chuva da unidade fácil oferecida pela música”, algo mais associado a uma linguagem audiovisual da “moda”, do que a efeitos brechtianos. Tratando de outro objeto audiovisual, mas em contexto similar, Xavier considera que esse tipo de adesão ao dito moderno tem então muito de cinismo. (XAVIER, 2009, p. 104-105)

Após a narração audiovisual “pré-interpretar” as lacunas e sombras ressentidas do narrador, ela as exhibe com gracejo, preservando os símbolos “críticos”, mas agora inócuos e sem surpresa para o espectador. O resultado é que o conservadorismo ressentido não se afirma *apesar* de descartar e oprimir os focos de esclarecimento da realidade social representada, mas se afirma justamente *sobreposto* e *por causa* desse descaramento, da confissão vaidosa do crime, da opressão cínica e exposição do outro (da esposa, família, sociedade e da norma burguesa em geral).

Capitu traz como representação central um conjunto social, incluindo sua legitimação por meio do debate público, que está submetido ao cinismo da argumentação, essencialmente plástica, e que tem como resultado a manutenção espetaculosa de uma ordem social repressora. Esta, se impõe por meio da autoridade das referências que evoca, ignora e submete, ou seja, de uma ideologia cínica e acrítica. Se o cinismo for, “antes de tudo, uma patologia da crítica, uma patologia da possibilidade de dizer não de forma determinada ou indeterminada”, “o cínico recusa aceitando e aceita recusando, neutralizando assim a função de resistência e de detenção da demanda”, (DUNKER, 2015, p. 66) portanto, tal cinismo, quando representado artisticamente, se revela como uma espécie de “paródia” dos objetos estéticos.

Nos artefatos mercantilizados do pós-modernismo, o sonho vanguardista de uma integração de arte e sociedade retoma de forma monstruosamente caricatural; [...] É como se o pós-modernismo representasse a cínica e tardia vingança da cultura burguesa contra seus antagonistas revolucionários, cujo desejo utópico de uma fusão entre arte e práxis social é tomado, distorcido e zombeteiramente voltado contra eles próprios como realidade distópica. O pós-modernismo, nessa perspectiva, arremeda a resolução formal de arte e vida social tentada pela vanguarda, ao mesmo tempo que impiedosamente a esvazia de seu conteúdo político. (EAGLETON, 1995, p. 54)

É com nessa espécie de *narcisismo cínico* que está a força com a qual o protagonista-narrador da minissérie *Capitu* afirma a própria identidade. Em “Atualidade em Brecht”, Roberto Schwarz já comentava um cinismo similar, na cena da encenação de *Santa Joana dos Matadouros*, na qual a personagem principal é golpeada pelos capitalistas.

O riso diante dos golpes dos capitalistas [...], em especial quando vêm vestidos de alusões ilustres, talvez seja de um tipo novo. Não se trata, como antigamente, de detectar o interesse escuso sob a fórmula respeitada. Pelo contrário, o interesse antissocial é o ponto de partida notório, e a piada está na ingenuidade dos que ainda não sabem disso. [...] Nesse sentido, as citações clássicas deturpadas são uma espécie de análogo da disposição de reorganizar a legalidade em causa própria. (SCHWARZ, 1999, p. 147)

O mesmo ocorre no caso da minissérie, pois a “viravolta” materializada na forma de *Capitu* é não haver mais a possibilidade de uma leitura inocente da trama, pois tudo já foi explicitado, inclusive pelo narrador-Melamed. Muitas podem ser as ênfases do olhar do telespectador: desde as infelicidades da história de um amor infantil até a impossibilidade do desenvolvimento do ser autônomo esclarecido em uma sociedade moderna fundada sob o signo patriarcal, mas o fato é que a transparência entre as camadas de sentido tira a profundidade dessas leituras, deixando tudo excessivamente iluminado.

O que é o narrador da minissérie *Capitu*, representante máximo da crise moral da família patriarcal, senão esse novo cínico? As leituras continuam múltiplas, mas todas elas têm agora um elemento em comum: são conscientemente cínicas sobre seu descolamento da realidade e de sua desarticulação, afinal, somente uma subjetividade cínica é capaz de conciliar tantas contradições.

O crítico Roberto Schwarz resume o novo lugar de um aspecto da abordagem machadiana no Brasil contemporâneo. Se, sob a superfície narrativa, Machado de Assis escrevia coisas impúblicáveis, em Luiz Fernando Carvalho, esse impúblicável vem à superfície. Por um lado, Machado de Assis expressou e desnudou em *Dom Casmurro* “o arbítrio, o enlouquecimento do proprietário em face de seus dependentes; por outro, faz descrer do padrão universal que, além de não impedir nada, ajuda o narrador, patriarca e proprietário, a esconder eficazmente os seus interesses impúblicáveis.” (SCHWARZ, 2006, p. 41) O narcisismo cínico do narrador de *Capitu*, pelo contrário, pois justamente a partir da publicização desses “interesses impúblicáveis”, confirmados pelos aspectos audiovisuais não-verbais da minissérie, que ele constitui um caminho próprio para sua forma narrativa.

Ao contrário do romance, o narrador-protagonista de *Capitu*, a todo momento parece explicitar a possibilidade da farsa e do logro em sua narração. Por meio de um pacto cínico com espectador, o protagonista-narrador não esconde seu prazer exibicionista como objeto transparente

da narração, ao mesmo tempo que alimenta o prazer voyeur do leitor-telespectador. Ele parece não se levar a sério do início ao fim, e faz questão que o leitor também não o leve, mas pode ser que leve, ou não, agora tanto faz... O que é mais significativo é o efeito prático e o prazer do protagonista em expor os destinos infelizes de seus personagens e, sobretudo, a infelicidade de sua própria trajetória, que até pode ser, no final, realmente melancólica e não simulada.

Assim, se confirma uma espécie *princípio de organização* que submete tudo (narrador, personagens, trama e referências) a uma narração de autoexposição espetaculosa, em que a própria possibilidade de farsa, pelo privilégio do ato ser exposta, é o instrumento de afirmação narcisista e cínica do narrador. Afinal, apenas tal subjetividade poderia suportar a aproximação e a convivência de sentidos tão díspares dados pelo processo de desagregação derivada dos elementos culturais e sociais, citados ou representados na minissérie.

Se a questão for pensada em perspectiva contextual: como ficaria a representação do processo de integração social e cultural, evocados pela tradição crítica e literária sobre as quais a minissérie se sustenta? Em termos práticos, é assim que a grade de programação televisiva da emissora conciliou representações audiovisuais tão díspares, visando tanto o aprimoramento comercial de seus produtos quanto a segmentação de públicos coexistentes num mercado maior?

Basta pensar, por exemplo, que a segmentação do público é comercial e politicamente necessária para constituição de um mesmo “fluxo” televisivo. Por exemplo, a grade de programação pode conter programas de ficção/comédia que agradam públicos contrários à determinadas políticas, ao mesmo tempo, manter cinicamente um noticiário tolerante às más consequências econômicas dessas mesmas políticas. Raymond Williams já usava outros exemplos, no contexto dos anos 1970, de como a televisão conciliava diferentes públicos por meio de um mesmo fluxo de programação diversificado. (WILLIAMS, 2016) Politicamente, no Brasil, nada mais atual...

A estrutura narrativa da minissérie *Capitu* seria a possibilidade para elementos como “autoria” e engajamento artístico coexistirem em um meio massificado? Seria desse modo, como mais uma camada sobre as outras, que a referência a um autor estimado pela tradição crítica nacional poderia se aproximar da cultura popular difusa? Nossa hipótese é que tais referências culturais são ressignificadas como um projeto de coletividade que não foi formada, e cujas partes estão se desligando “umas às outras” e as referências à tradição cultural se tornariam mais “um elemento que pode ser utilizado no mercado das diferenças culturais”. Sobre esse aspecto, nossa hipótese ainda acompanha o comentário de Roberto Schwarz, feito mais de duas décadas, de que o “sistema literário nacional”, em suas diversas reapropriações populares, inclusive televisivas, mais “parece um repositório de forças em desagregação”. Assim como representado na minissérie, “o sistema passa a funcionar, ou pode funcionar”, tal como as “inquieta sombras” vindas do passado,

“como algo real e construtivo na medida em que é um dos espaços onde podemos sentir o que está se decompondo”. (SCHWARZ, 1999, p. 57-58)

Não seria exagero enxergar no próprio narrador da minissérie uma analogia com a linguagem televisiva de sua época. Casmurro-Melamed é dinâmico, engraçado, cínico e mobiliza todos recursos possíveis para isso. Desautorizado em sua estima moral e social, o narrador se torna uma espécie de “mestre-de-cerimônias obsessivo”, tal como a própria locução televisiva comum a qualquer programa ou propaganda, que “não descansa e não dá descanso”. Quando o narrador se cala, ou ele está no fundo da cena piscando para o telespectador, ou os efeitos visuais, sonoros e os choques de linguagem estão animando a atenção do público. Não é exagero, portanto, associar a lógica da “instância narrativa” da minissérie aos mesmos princípios da linguagem que assume e sustenta o fluxo televisivo.

Durante décadas, o discurso da emissora televisiva responsável pela minissérie foi ressaltar a identidade brasileira por meio de sua programação, colocando dentro dos dramas ficcionais privados os símbolos nacionais convencionais, e referências à música, paisagem, território, hábitos e história brasileira. De acordo com a pesquisadora Mônica Almeida Kornis, dentro desses limites, a Rede Globo construiu um imaginário difuso para a sociedade e a memória nacional, se firmando “como produtora de uma identidade de nação”. (KORNIS, 2011, p. 114) Na superfície, o cinismo do narrador-protagonista de *Capitu* é exposto em suas entranhas, porém, ao mesmo tempo, tal como a mais corrente metalinguagem televisiva, a organização discursiva de Bento Santiago só tem a aparência um pouco mais sofisticada que o restante dos produtos da emissora. Ignorar essa similaridade é descartar um dos principais significados da minissérie.

No fim das contas, as diversas possibilidades de interpretações narrativas de *Capitu* parecem submetidas a um mesmo fim: pesam pouco as referências literárias ou históricas (algumas delas, totalmente subtraídas); pesa pouco o destino dos personagens, eles servem mais como meio para construção da personalidade do narrador; pesa pouco a veracidade dos acontecimentos diegéticos, pois eles são apresentados como potencialmente falsos ou deturpados desde o princípio da trama; pesam pouco possíveis alusões a temas como sujeição feminina ou exploração do trabalho escravizado, que são marcas da condição da personagem-título e da realidade social representada. Tudo isso pesa pouco em comparação à representação de uma subjetividade manipuladora que a tudo submete. Parafraseando um comentário de um contexto crítico diverso: o casamento de Bento e Capitu é um símbolo de algo que acabou, mas a cada vez que ele é rememorado, “não acabou nem nunca acabará, pois é preciso derrotar de novo e sempre o ressentimento histórico dos vencidos, para não mencionar ainda as demais figurações do inimigo, no limite, a própria nação que precisa ser protegida contra si mesma”. (ARANTES, 2014, p. 287)

Importante conjecturar se esse narcisismo cínico do “centenário” narrador da minissérie, preso às tantas referências de um passado estilizado, porém esvaziado de conteúdo e cego em relação ao futuro imediato, não seria do mesmo tipo de outros “personagens” que circularam nos nossos meios culturais no início deste século... O comentário vale para muitos deles em anos mais recentes, mas, eu havia pensado, originalmente, um texto da mesma época da minissérie, escrito pelo cineasta João Moreira Salles, e no protagonista de *Leite Derramado*, de Chico Buarque. Ao comentar “O Andarilho”, o filósofo Paulo Arantes não deixa de ter no horizonte os narradores machadianos para explicar um tipo de subjetividade que parecia ganhar asas no contexto social e econômico brasileiro daquela década. Salles parece descrever o sujeito preso à sua realidade histórico-social e, por causa disso, onipotente sobre ela. Ao “Andarilho”,

resta por certo a obrigação de ser brasileiro, ofício maçante para quem se sente em casa no mundo, esse de não poder deixar de se comprometer por um país que continuará a ser medíocre. [...] Nunca se viu nem se verá expectativas decrescerem tão drasticamente esbanjando tamanha animação. Aliás, já vimos e a semelhança é tanto mais impressionante porque não foi buscada pelo cineasta-repórter: Brás Cubas, sem tirar nem pôr, mas o Brás Cubas enfim decifrado por Roberto Schwarz, justamente um Brás Cubas especialista em “desmanchar expectativas no nascedouro”, e no qual chega a ser grandioso “o ânimo vital da mediocridade”. Tempo morto e agitação vertiginosa. [...] Mas nada disso justificaria um retrato retroverso do Brasil atual, muito menos congelado num Bentinho centenário como estilizado no *Leite derramado*: o preço, o epílogo previsível de uma imensa periferia-desmanche, igualmente estilizada até o osso. (ARANTES, 2014, p. 349)

No conjunto, tratam-se de representativas consciências cínicas que cobriram as lacunas de interpretação sobre diferentes processos de identificação social. Se eles determinam nossa representação da realidade, não têm a fundamentação de uma consciência histórica à altura do desafio. Ficaram, portanto, à disposição de uma ideologia qualquer...

A instância narrativa da minissérie *Capitu* não se trata, porém, de uma figura presa ao ressentimento. O *narcisismo cínico* do personagem permite que o narrador-protagonista encontre no próprio “manejo irônico da ambiguidade” uma forma de superar o “afeto” do ressentimento. Mais do que um mero ressentido, o protagonista-narrador reconhece seu “afeto” e sua causa, mesmo assim, lida com ele igualmente com cinismo e ironia. Ele desafia-o em “trunfo narcísico sobre a adversidade”: uma condição que pode ser descrita, em termos psicanalíticos, como de “denegação perversa”. Na imagem usada por Maria Rita Khel, a despeito do gosto amargo do ressentimento, trata-se de uma saída buscada com o “humor satisfeito de quem sabe que tem o cabo do chicote na mão”. (KEHL, 2018, p. 52-53)⁵⁴

54 Um outro exemplo de adaptação audiovisual, cuja linguagem audiovisual e instância narrativa se aproximam, quanto ao cinismo, da minissérie *Capitu*, é o ensaio-documentário sobre a peça shakespeariana *Ricardo III, Looking for Richard* (1996), dirigido pelo norte-americano Al Pacino. Nela, o protagonista é igualmente “cínico demais” para ser um personagem ressentido. O personagem de Pacino “conhece a própria maldade, ainda que não perceba quanto sofre

Em um último olhar sobre o encerramento da minissérie, talvez, fique mais clara a interação das ideias de teatralidade, da estrutura em camadas transparentes e do narcisismo cínico. Nos dois últimos capítulos do quinto episódio da minissérie *Capitu* (“E bem, e o resto?” e “Final”), começamos ouvindo a trilha melancólica de uma caixinha de música. O narrador ajusta o relógio; algumas páginas escritas com trechos do início do romance; vemos os detalhes dessa caixinha de música; a pena e a tinta com as quais a história estaria sendo escrita; e finalmente, o protagonista-narrador começa a retirar a própria maquiagem em frente ao espelho. A trilha sonora de nostalgia infantil, cercada de elementos que remetem ao tempo e ao próprio ato de escrever, simulam a união das “duas pontas da vida”.

E aí que Bento-Melamed reflete sobre a “falta” no centro simbólico da sua vida: “Agora, por que é que nenhuma dessas caprichosas me fez esquecer a primeira amada do meu coração?”. Ele se olha no espelho, em um gesto muito similar como a *Capitu* jovem havia feito antes. “Talvez porque nenhuma delas tinha os olhos de ressaca, nem os de cigana oblíqua e dissimulada”. Sem as camadas de figuração do figurino e da maquiagem, o ator representaria qual camada da personalidade de Bento? A intenção só pode ser o da indefinição. Assim, em frente ao espelho, as três caracterizações (Bentinho, Bento Santiago adulto e velho Casmurro) podem se encontrar.

Sendo o espelho um objeto que materializa a imagem humana, por analogia, ver-se refletido no espelho é um modo de o sujeito construir um saber sobre si mesmo, como se o espelho lhe devolvesse uma imagem de outros acerca dele mesmo. Para Jacques Lacan, a fase na qual o ser humano se reconhece como indivíduo é denominada justamente a fase do espelho, uma vez que... “A criança distingue no espelho os objetos familiares da casa e também o seu objeto por excelência, a mãe, que o segura nos braços em frente ao espelho. Mas distingue sobretudo sua própria imagem. É daí que a identificação primária, [a formação do Eu] extrai alguns dos seus caracteres principais: a criança vê-se como um outrem, e ao lado de um outrem. Este outro outrem garante-lhe que o primeiro é mesmo ele. (METZ, C. O significante imaginário. Lisboa: Livros Horizonte, 1980, p. 55 apud NONATO, 2013. p. 85)

Como bom narcisista que é, ao não encontrar a própria identidade em frente ao espelho, Bento-Melamed volta a mergulhar nostalgicamente no passado quando abre a caixinha com um pequeno espelho e vê refletida a regressiva, e não superada, imagem do Bentinho adolescente, sorrindo inocentemente. É nessa hora que a trilha estereotipada *Elephant Gun*, junto com todas suas conotações amorosas adolescentes idealizadas, retornam junto com as saudosas “inquietas sombras”

por causa dela”. Especialmente a interpretação de Al Pacino, a despeito do texto original da peça cujos trechos são reproduzidos sem modificação, torna *visualmente explícito* na interação com espectador, mostrando que aquilo que lhe falta é, somente, uma “pretensão de pureza moral” e, por isso, também não pode ser caracterizado como “ressentido”. (KEHL, 2020, p. 116)

de sua vida: a câmera passeia pelas fotos da penteadeira; mostra as fotos de Capitu e de Escobar; uma voz chama o protagonista (já metamorfoseado no Bentinho jovem) e que se vira para olhar; mas já o ator Michel Melamed que aparece olhando. No palco de sua memória, com luzes se apagando, se acendendo e marcando a entrada e saída dos personagens, que surgem como imagens fantasmagóricas do passado e se congelam sem vida nas sombras, já é o velho Casmurro, extasiado, que busca cada um deles, em vão. Ele busca a jovem Capitu cigana, que dança riscando o chão com giz; uma Capitu adulta que chama carinhosamente pelo marido; os três viúvos, muito alegres e todos de branco; assim como o igualmente empolgado José Dias...

Fim da música, corte para a vinheta do último capítulo. “Mas não é este propriamente o resto do livro.” Reabrem-se as grandes cortinas vermelhas para o ato final e o velho Casmurro está do lado de lá do cenário que serve para representação das cenas que se passaram na casa de Matacavalos. É aí que, através da lente distorcida, vemos a silhueta do ator se aproximar, completamente travestido. A câmera se aproxima e ele levanta o véu que cobre o rosto. O protagonista, exagerando uma tendência de sua própria caracterização, maquiagem e figurino, ao longo de toda a minissérie,

veste saias, lenço e brincos como os de Capitu – lembrando uma cigana –, sua barba evoca Escobar, seu colar é idêntico ao que dona Glória usava; além disso, em suas mãos estão os óculos de tia Justina e a bengala de Tio Cosme [além do terço de Dona Glória]. De modo concreto, deparamo-nos com uma multiplicidade identitária: Dom Casmurro é construído por essas outras personagens. Talvez ele tenha perdido sua identidade; talvez ele esteja constituído, naquele instante, por todas as “inquietas sombras” que habitam suas reminiscências. Por fim, as cortinas fecham-se: o espetáculo da memória é encerrado. (BECKER, 2010, p. 73)

Sobre essa caracterização do narrador, Luiz Fernando Carvalho considera que está “materializada nesta cena, a composição de uma personagem incerta, vazia, constituída pelas outras figuras, pelas personagens que já não existem mais ou que continuam a existir tão somente dentro dele”. (CARVALHO, 2008, p. 81) Enquanto isso, o Bento-Melamed faz a famosa citação bíblica, do capítulo IX, versículo I: “Não tenhas ciúmes da tua mulher...” etc. Porém, em um movimento retórico muito característico do narrador autoritário e cínico, ele passa a acusar Capitu, em seguida. Não *apesar* da citação que fez, mas *por causa* dela. Se *sobrepondo* à passagem bíblica evocada, ele continua: “Mas eu creio que não, e tu concordarás comigo; se te lembras bem da Capitu menina, há de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca...”

Após um longo *take*, que segura a tensão da fala e do triste sorriso no rosto do personagem, novamente se destoando da montagem entrecortada de toda a minissérie, o narrador, como sempre, desconversa, evocando, tal como no livro, um novo assunto, a tal “História dos Subúrbios”.

Em uma última tomada, pelas suas costas, por “de trás das cortinas”, vemos ele sozinho despencando tristemente sobre si mesmo. Sobre esse último *take*, trata-se de um literal “apagar das luzes” do espaço cênico utilizado.

Em seguida a cortina se fecha. A maioria das vezes que a cortina aparece está em movimento de abertura, porém, aqui ela se fecha, indicando que a história chegou ao fim, que acabou o espetáculo e a espetacularização de si empreendida pelo narrador. (NONATO, 2013. p. 91)

De volta para fora daquele espaço cênico, voltamos a ver a tomada aérea dos “subúrbios” do Rio de Janeiro contemporâneo, com as mesmas sequências do caminho do trem que misturam passado e presente. Na trilha sonora, um samba de Nelson Cavaquinho, que canta a chegada do *Juízo Final*, e lembrando a promessa do “Serás feliz, Bentinho”, ouvimos a letra de um futuro incerto, onde “Sol vai brilhar mais uma vez” e o “Amor será eterno novamente”... Esperança, muito bonita, mas que, no final das contas, só faz sentido se for igualmente interpretada com o mesmo cinismo com o qual o narrador conduziu toda sua narrativa. O desfecho da minissérie não traz novos elementos que permitam pensar diferente.

Não é de hoje que Nelson Cavaquinho, Carlos Gomes, Machado de Assis, Luiz Fernando Carvalho etc., entre outras referências culturais brasileiras, que compõem o campo de referências do debate público corrente, são utilizados como instâncias legitimadoras de novas produções culturais. Por isso, não seria exagero encontrar um “antepassado” dessa versão televisiva de Bento Santiago em outro personagem clássico da filmografia brasileira, criado pelo Cinema Novo. Especialmente nesta sequência final de *Capitu*, há diversos paralelos possíveis a serem feitos com a famosa cena de coroação do personagem Porfírio Diaz, de *Terra em Transe*, de Glauber Rocha.

Para além das associações mais óbvias, como a dos personagens serem representantes violentos de elites brasileiras abastadas e conservadoras: o personagem do filme de Glauber é vestido com camadas visuais de significados simbólicos que remetem à ideia de uma coroação kitsch e grotesca, a qual arremata a imagem de sua tomada de poder no Theatro Municipal do Rio, um ambiente com “amplitude e decoração aptos a sustentar a feição ‘palaciana’ do evento.”

Já na minissérie de Luiz Fernando Carvalho, o personagem-narrador está no interior de um edifício histórico semelhante, mas, pelo contrário, que está literalmente em ruínas. O protagonista-narrador se veste com as referências simbólicas que remetem aos demais personagens (todos mortos e ausentes), que acabam remetendo mais à falta e à perda, do que ao antigo domínio sobre eles. No final das duas produções,

o tom do diálogo é empostado, passional, como um rompimento de amantes em que se destila ressentimento, se roga praga, se fala de traição, lealdades feridas e sordidez dos interesses a destruir uma relação. (XAVIER, 2013, p. 99)

Mas ao contrário da *ascensão em contexto militar e midiático* de Porfírio Diaz, cujas consequências históricas ainda estavam por se desenhar, o tom do desfecho da minissérie *Capitu* é de dissolução e decadência. Se Glauber usa a imagem da colagem de referências e símbolos nacionais sobrepostos para representar a consolidação de um golpe obscuro, cujo alcance ainda estava por ser descoberto (pelo próprios cineastas do Cinema Novo), a produção de Luiz Fernando Carvalho pertence a outro contexto e época: sua colagem final de símbolos, que representam o “destronamento” de Bento Santiago, tem mais a ver com um processo e projeto de poder já consolidado e em desagregação, aliás, em processo de desmanche com todas suas intenções, antes “impublicáveis”, agora expostas sob a transparência de “camadas de vidro”, que expõem todas suas falsas esperanças nostálgicas e infantilizadas, as quais apenas uma consciência cínica e autoritária é capaz de suportar. Um epitáfio ideal para *um sistema de representação televisivo, compreendido como nacional*, que, após tudo que foi feito, toma consciência e aceita o próprio fim.

10. Conclusão: Ressentimento e Nostalgia

Nosso ponto de partida para realização deste trabalho era investigar os possíveis sentidos contemporâneos de um imaginário literário nacional operando dentro de uma dinâmica maior, estabelecida pelas relações com os circuitos cinematográfico e televisivo. Essa “intenção” se transforma, porém, na medida que impõe uma série de especificidades sobre o modo como a tradição crítica literária se relacionou (ou não) com os campos audiovisuais em desenvolvimento; com o acúmulo de referências trazidas pelas adaptações literárias do passado e que se somaram ao universo de referências (formais e temáticas) dos novos circuitos culturais; além de, claro, da própria dinâmica de cada (sub)circuito nacional que estabelece uma relação complexa e desigual com seu centro de produção. Apesar de pressuposto no objeto da pesquisa, tal “centro” nunca era o recorte escolhido para abordagem direta.

O trabalho, porém, encarou algumas dificuldades determinantes de abordagem na comparação entre pressupostos literários e pressupostos audiovisuais, tanto na Rússia quanto no Brasil. Duas dessas dificuldades podem ser descritas em termos “formais” e de “conteúdo”.

A primeira delas é dada pelas próprias condições dos sistemas de produção audiovisual, cujo desenvolvimento da linguagem *parece estar quase sempre aquém* das proporções do complexo industrial que a embasa, gerando com isso um indústria cultural onipresente cujos fins não poderiam ser considerados propriamente “artísticos”. Mas esse suposto rebaixamento formal da linguagem audiovisual, “massiva” ou “popular” (caso quisermos generalizar), é consequência, porém, de um juízo crítico talvez excludente, na medida que pode subvalorizar *a priori* a relevância e as especificidades dessa indústria cultural na formação das identidades sociais e na expressão de valores de classe. Aliás, o trabalho aqui realizado, de comparação entre filmes e minisséries, produzidos a partir de adaptações literárias e enredos estimados dentro de seus respectivos contextos nacionais, demonstra como esse objeto chamado “adaptação literária” é um privilegiado ponto de conexão entre campos culturais tão diversos, entre eles, o literário, o cinematográfico e o televisivo. Entretanto, a análise precisou considerar características próprias do campo audiovisual, como: a compulsória reiteração de formas para viabilizar sua existência em determinados espaços do circuito cinematográfico ou do fluxo de programação televisiva.

Não se trata também de confundir o termo “adaptação” com “citação”, no sentido de serem produções que simplesmente se referem aos textos originais para lhes atribuir novos significados. Trata-se, porém, de relacionar a obra derivada com a própria tradição de representações desenvolvidas a partir do texto original. Mais do que considerar o acesso a esses espaços

“privilegiados” como exclusivos de produções meramente reificadas, pode-se compreendê-los dentro dos parâmetros de uma “estética da repetição”, em que se aceita como pressuposta as possibilidades de reiteração de enredos, arquétipos, alegorias, atores, tipos representados, técnicas de iluminação, repertório, trilha sonora, trechos de narrativa, citações e referências, rememoração e *flashbacks*, soluções técnicas similares e toda sorte de convenções que cada gênero audiovisual pode trazer consigo.

Nesse sentido, recuperando a sugestão de Arlindo Machado, que descreve o “princípio organizativo” televisivo como um “mosaico”, essas estruturas não se restringem ao formato televisivo, pelo contrário. O audiovisual como uma “arte de tapeçaria” é componente essencial para compreender a lógica de significação mais profunda do circuito, que pode retroceder no tempo remetendo até mesmo às chanchadas brasileiras ou as comédias-musicais soviéticas. Voltando ainda mais no tempo, essa estrutura se encontra na origem da produção literária “massificada”, como dos romances-folhetins do século XIX, um campo de exploração crítica em potencial, e cuja relação com as obras “clássicas” estimadas, como *O Idiota* ou *Dom Casmurro*, por exemplo, a crítica literária ainda não soube explorar. Não se trata, claro, de uma análise indiscriminada de obras irrelevantes dos campos literários ou audiovisuais massificados, mas de reconhecer as superestruturas mais significativas (caso existam), que subjazem determinado livro ou filme. Se pensarmos como Iuri Lotman, como citado no segundo capítulo, que o valor artístico de uma obra pode estar na experiência de “atravessá-la”, o caráter popular de uma obra audiovisual ou dos símbolos culturais que ela mobiliza pode dar um caráter coletivo (nacional?) para essa experiência.

Uma segunda dificuldade desse trabalho, relativa ao “conteúdo”, foi a demonstração da permutabilidade de símbolos e estruturas formais, entre sistemas literários e audiovisuais, sempre transnacionais, que poderiam entrar em choque com os *sistemas de valores* correntes em cada país. Ou seja, foi necessário compreender que uma das dinâmicas mais significativas no Brasil e na Rússia, das adaptações audiovisuais, se dava não apenas pelas condições materiais ou técnicas de produção, mas também entre os “valores” representados em cada obra. Por exemplo, mais do que a técnica audiovisual em si, grande parte dos “sentidos” de uma minissérie como *O Idiota*, de Vladimir Bortko, se deram, não pelas “novidades” estéticas ou formais, mas pelo modo como a produção se inseriu dentro de uma sistema de valores pressuposto e previamente reconhecido dentro de seu contexto de produção e exibição.

Saindo do cinema russo contemporâneo, e vindo para histórica do sul latino-americano, o uruguaio Eduardo Galeano tem um exemplo bem didático sobre esse problema:

O resgate da identidade cultural dos povos do Rio da Prata não consiste em substituir os blue-jeans pela bombacha, que surgiram graças a um excedente de produção dos ingleses na guerra da Crimeia. [...] No fundo, o choque se dá entre sistemas de valores, e não entre formalidades. O que é a genuína cultura popular, senão um complexo sistema de símbolos de identidade que o povo preserva e cria? Ao negar-lhe dimensão criadora, mandamos essa cultura popular para o museu. (GALEANO, 1990)

O escritor uruguaio tinha como referência um olhar sobre um aspecto formal de uma tradição cultural local já consolidada, mas que nos serve de demonstração de pelo menos três dificuldades encaradas por esta pesquisa. Em primeiro lugar, que os aspectos formais das adaptações audiovisuais precisaram ser analisados, sobretudo, a partir dos critérios de *valor* estabelecidos com seus contextos de *criação*. Ou seja, a análise formal dos filmes e séries estava a todo tempo espelhada em um sistema de valores específico, localizado no tempo e espaço, e era a fonte de significação. Em segundo lugar, a descrição feita por Galeano é de uma triangulação em escala global cujos extremos (América do Sul e a península europeia) não se tocam diretamente, mas cuja relação só existe por meio da existência de um *centro econômico* comum. A colocação desses termos evidenciam que, tal como o que quer que tenha sido criado nas literaturas ou nas filmografias brasileira e russa, o sentido histórico das condições de origem (não mitológico, lendário ou fabuloso) pode ser “reinventado” a partir de novas relações, que *não precisam necessariamente ser estabelecidas em escala global*. E, em terceiro lugar e mais importante, a citação de Galeano é referente a uma “tradição local” inventada no passado, mas que, apesar disso, pode iluminar também o reconhecimento de um *processo contemporâneo e inverso*: quando são os próprios símbolos identitários que “perdem” o antigo potencial de criação, o que pode ser ainda mais difícil se ser encarado de frente, principalmente se tratando de literaturas nacionais.

Nesses casos, vimos que as filmografias, reconhecidas como brasileiras e russas, são carregadas de recorrentes valores negativos que remetem a sucessivas formas de perda e de relações conflituosas com a lembrança de si mesmas.

No caso das adaptações literárias, por exemplo, o que aconteceria se a tradição literária sobre determinada obra nacional não se renovar nem responder às questões contemporâneas? A relevância daquele autor poderia ser compreendida dentro de um novo campo de conhecimento? Como o cinematográfico ou televisivo, por exemplo? Ou tais autores poderiam ser “adotados” como “universais” por diferentes contextos nacionais? Espero ter lembrado, nos capítulos segundo e quarto, que a história da recepção literária de autores como Dostoiévski e Machado, respectivamente, é exemplarmente complexa quanto a essas questões...

10.1 Primeiros capítulos

Para chegar a essas proposições, partimos de um ponto de vista comparativo e estabelecemos um quadro de referências (apesar de não realizar propriamente a comparação) entre quatro adaptações literárias que se estabeleceram como “coordenadas” para entrever os *sentidos de imaginários literários nacionais dentro da dinâmica do circuito mundial audiovisual*.

Em primeiro lugar, a descrição das filmografias nacionais evidenciou que, especialmente no caso russo/soviético, a influência da discussão crítica literária sobre a discussão e a produção cinematográfica foram marcadas por *um processo difuso*, com muitos “filtros” (alguns soviéticos, de natureza político-trágica) onde não foi estabelecida uma relação constante e direta entre escritores e produtores audiovisuais. Houve exceções, claro, e que estabeleceram pontes entre os dois campos, desde as primeiras iniciativas, como as pontuais e pouco relevantes dos brasileiros Medeiros de Albuquerque ou Olavo Bilac, até as teóricas e mais influentes, como dos soviéticos Anatoli Lunatchárski e Serguei Eisenstein. Também houve casos mais exemplares e conscientes das implicações teóricas e práticas desse processo em figuras que produziram, em diferentes partes da vida, para os dois campos, com Paulo Emílio Salles Gomes e Viktor Chklóvski.

Entretanto, por mais que a lista de pessoas que personificaram os elos entre literatura e cinema possa ser aumentada indefinidamente, suas realizações não mudam o fato de que houve *terceiros elementos* que viabilizaram que essa influência difusa se tornasse ainda mais concreta. Mais relevantes que escritores, cineastas e críticos, foram as condições do mercado espectador de entretenimento que determinaram o grau de difusão entre literatura e cinema, desde: as diretrizes estabelecidas por Estados centralizadores e de tendências totalitárias; as aberturas políticas e os projetos decorrentes do contexto de pós-guerra; o acirramento posterior de tensões políticas e da censura do período de guerra fria; o rolo compressor do neoliberalismo; até finalmente atual consolidação dos novos *players* da indústria audiovisual digital. No nosso trabalho, pudemos sugerir um breve recorte para mapear essas relações entre campos literário, cinematográfico e televisivo, cujo caráter “difuso” parece seguir determinantes contextuais próprias de cada circuito audiovisual local.

Nesse sentido, as adaptações literárias citadas evidenciaram que a busca pelos “significados últimos”, possivelmente encontrados nas obras derivadas de clássicos estimados da cultural nacional e universal, reproduziram não apenas interpretações retiradas do campo literário, inteiramente transpostas para o campo cinematográfico, por críticos que talvez buscassem nos filmes aquilo que já tinham lido nos romances. Essas adaptações trouxeram interpretações mais relevantes, permitindo encontrar dentro das “inquieta sombras” e do “insondável abismo” do

repertório literário do passado justamente o olhar sobre recalcado das condições de produção audiovisual contemporânea e sua instrumentalização sistemática estabelecida pelos terceiros elementos determinantes da indústria cultural. Tanto é assim, conforme esperamos ter demonstrado nos textos da primeira parte, que em vários contextos cinematográficos e televisivos, no Brasil e na Rússia, se torna praxe a crítica bater palmas para a luz artística de diretores que conseguiram iluminar através das brechas dos mecanismos da indústria audiovisual.

Para contrastar com a perspectiva de futuro sombrio, essa luz muitas vezes foi carregada com as cores de um passado estimado. O crítico Mark Lipovetsky considera que, no caso do cinema soviético e russo, uma quantidade significativa de filmes tiveram como pano de fundo a reiteração de traumas do passado recente como forma de projetar, por contraste, alguma positividade futura. As “fantasias compensatórias” se tornaram uma característica comum do cinema nos períodos de reconstrução dos pós-Guerras. Assim como o Realismo-Socialista recuperou, em partes, a experiência da Guerra Civil; e mais do que um conjunto de técnicas cinematográficas, o cinema do Degelo se pautou pela revisão do legado histórico, por meio da “Sinceridade” e da “Espiritualidade”, que reagiram aos traumas da Grande Guerra Patriótica e do terror stalinista; assim também a imagem de uma nostalgia de símbolos soviéticos foi o que se contrapôs à crise dos anos 1990. (LIPOVETSKY, 2013, p. 35-36) Revolucionária, totalitária, militar, científica, humanista... Os aspectos que corresponderiam à tradição “nostálgica” do cinema soviético são tão múltiplos de sentidos quanto sua própria história. Como sugerido pela pesquisadora Svetlana Boym, as muitas memórias, tanto sobre o Estado e Sociedade Soviética, quanto do Cinema Soviético, serviriam da tensão entre duas imagens similares, mas completamente opostas: a do “crepúsculo de uma civilização” que teria deixado de existir (e expressaria sua falta do presente) e a do “crepúsculo de *uma promessa* de civilização” que, afinal, nunca teria se cumprido. (BOYM, 1995)

A distância entre os pressupostos de uma concepção do que existiu e do que poderia ter existido é mínima, mas pode ser essencial para dar significado para essa imagem do passado. A tese do pesquisador Ilya Kalinin é de que, independente desse pressuposto, há uma contínua política de recodificação da nostalgia para legitimação de políticas presentes.

Accounts of the traumatic presence of the Soviet past in present-day Russia — descriptions that rely on analytical frameworks based in claims concerning the masses’ post-Soviet nostalgia and the restoration efforts of the political powers-that-be, which supports and guides this nostalgia — are becoming less and less adequate to grasp the current situation. We are no longer dealing with nostalgia and the desire for a return of the lost object, but with a politics whose objective is the positive recoding of nostalgia for the Soviet past into a new form of Russian patriotism for which “the Soviet” lacks any historical specificity, but is rather seen as part of a broadly conceived and comically heterogeneous cultural legacy. (KALININ, 2011)

Pelo argumento de Kalinin: Rússia medieval, imperial ou soviética, todas elas convergem para criação pragmática de um imaginário comum. Esse *processo de “nostalgia da nostalgia”*, em que o resgate da memória se ancora em outro período passado, já ressignificado, é o que cria a imagem “ecclética” de uma permanência que parece sem história.

O resgate de figuras culturais (literárias e históricas), assume uma papel de “modernização conservadora”, na medida que elementos biográficos polêmicos podem ser justificados pela circunstâncias de um passado remoto; os elementos sociais associados a esse passado distante são “conservados” no presente; ao mesmo tempo que novos avanços abruptos, tecnológicos e econômicos estariam justificados. O processo de ressignificação da complexa memória em torno de figuras históricas, por exemplo, vai englobando, com o passar dos anos, novos símbolos contraditórios mais recentes, dando continuidade a uma mesma lógica de “adaptação” da memória cultural. (KALININ, 2011)

Para nos mantermos nos limites do recorte proposto neste trabalho, o peso dessa recuperação de símbolos históricos parece não ter paralelo na filmografia brasileira. Por aqui, sem uma indústria cinematográfica com um mínimo de repertório imagético comum, até pelo menos algumas décadas atrás, esse processo de recuperação nostálgica da identidade cultural não teve qualquer base material para se realizar. Em compensação, viabilizou-se *outro processo de identificação, pelo olhar (da indústria cinematográfica) do Outro*, que passa a operar como “espelho” que retorna as imagens de exotismo (principalmente das manifestações culturais, esportivas e da violência urbana). Mas para além das histórias e enredos “anedóticos” ou “circunstanciais”, como os estilo das chanchadas cinematográficas e dos melodramas televisivos, se evidenciou o acúmulo desarticulado, mais revelador, entre as poucas linhas de continuidade e reflexão possíveis, sempre sobre as mais variadas experiências sobre “perdas”: desde a “estética da fome” dos primeiros cinemanovistas ao ressentimento marcante da virada do século, subsiste nos melhores filmes brasileiros essa espécie de contraparte mais significativa do que a imagem leve e exótica feita para consumo, externo e interno.

No Brasil, nosso compromisso com a alegria, a festa, a irresponsabilidade, nos faz rejeitar a memória e abandonar os projetos de reparação de injustiças passadas. Distantes das condições sociais dos países do chamado Primeiro Mundo, idealizado e invejado, contentamo-nos em ser reconhecidos internacionalmente a partir da imagem de povo alegre, despreocupado e sensual que o colonizador fez de nós, desde a carta de Caminha. Tal compromisso nos impede de levar a reparação das injustiças às últimas consequências. Temos pressa em perdoar os inimigos, com medo de parecer ressentidos – mas o ressentimento, afeto que não ousa dizer seu nome, se esconde justamente nas formações reativas do esquecimento apressado, tão característico da sociedade brasileira. (KEHL, 2020, p. 186-188)

10.2 Perspectiva histórica e sugestões pontuais de comparação sobre um objeto maior

A descrição cronológica parcial da tradição crítica literária e das relações entre literatura e os circuitos audiovisuais nacionais abriu um campo vasto para o cotejo das duas diferentes dinâmicas, russa e brasileira, integradas indiretamente, por meio da triangulação em escala global com um centro político-industrial comum. Podemos, por exemplo, questionar a *situação da indústria cultural* que viabilizou processos editoriais distantes no espaço, mas contemporâneos, válidos tanto para a Rússia quanto o Brasil.

Em primeiro lugar, a partir dos anos 1930, por exemplo, evidencia-se a amplificação significativa da exploração teórica dos escritores pelo viés biográfico, assim como a publicação de materiais paraliterários (biografias, cartas, etc.) sobre seus autores nacionais “consagrados” (mesmo que eles fossem politicamente “exilados”, como Dostoiévski). De forma complementar, na mesma década, os projetos totalitários de cada país, do Regime stalinista ou do Estado Novo getulista, se engajaram em explorar o circuito cinematográfico com peças carregadas de propaganda política, coexistindo com o desenvolvimento de gêneros populares e “leves” (como as comédias-musicais soviéticas e a chanchada brasileira), que contrastavam significativamente com a situação política, ao mesmo tempo que *tiveram grande repercussão popular, porém restrita ao mercado local*. De forma complementar a esse processo, chama a atenção também a integração de artistas de outros campos culturais, tais como Dmitri Shostakovitch e Heitor Villa-Lobos, que também foram “integrados” aos projetos político-culturais autoritários de cada país, ao mesmo tempo que produziram, justamente nesse contexto, uma parte significativa de suas obras.

Passando o marco da Segunda Guerra Mundial, observa-se que a indústria cinematográfica mundial reestruturou sua forma de integrar novas produções em diferentes países, por meio de Festivais Internacionais que fizeram circular não apenas produções europeias ocidentais, mas também filmes soviéticos e latino-americanos, que passaram a ser reconhecidos mundialmente e também incorporados, progressivamente, ao repertório do centro cinematográfico mundial, primeiramente na Europa e posteriormente nos Estados Unidos. No caso soviético, a historiadora Oksana Bulgakowa descreve bem as mudanças do cinema durante o Degelo, que precisam ser compreendidas, não apenas por processos políticos internos da União Soviética, mas dentro da perspectiva de “globalização da cultura cinematográfica soviética”, abrangendo, portanto, aspectos do contexto internacional, tais como

the expansion of production and technological innovations and their application to Soviet cinema as compared with the experience of Hollywood; physiognomic and stylistic changes in films of the late 1950s alongside the preservation of old narratives; and the breakdown of

collective identity, which cleared the way for the rise of auteur cinema. The emancipation of the national cinematic schools (the Ukrainian, Georgian, Armenian, and later those of the Central Asian republics) attendant upon the process of the Thaw and typologically reminiscent of post-colonial hybridization (the absorption of the achievements of neo-realism and Hollywood) in Indian, Japanese, Latin American, and later African cinema (GILBURD; KOZLOV, 2013, p. 439)

Por outro lado, antes desses processos eclodirem no circuito audiovisual, vimos que tanto na União Soviética quanto no Brasil, alguns fenômenos literários especificamente nacionais antecederam as chamadas “primaveras” ou “novas ondas” cinematográficas em cada país. Em outras palavras, seria de se questionar (para além das influências europeias, como o Neorrealismo Italiano) em que medida as literaturas nacionais, especificamente “modernistas” brasileiras (e seus retratos sobre o sertão brasileiro, reflexões metalinguísticas, fluxos de consciência), assim como a literatura soviética do pós-guerra (e seus retratos pacifistas, de reconstrução, sinceridade e de trauma do conflito militar, a partir sobretudo dos anos 1940), não teriam, ambas as literaturas, influenciado, respectivamente, os projetos artísticos “autorais” do Cinema Novo brasileiro e do cinema do Degelo soviético.

Por outro lado, nos anos 1970, chamou a atenção uma produção cinematográfica relativamente fraca em termos qualitativos, na comparação com as décadas anteriores, tanto na União Soviética quanto no Brasil. Entretanto, essa década representou os maiores alcances de bilheteria para produções nacionais feitas até então, demonstrando sucessos populares desses cinemas “periféricos” (dentro de suas fronteiras locais), ao mesmo tempo que mecanismos de censura político-ideológica (tanto na União Soviética quanto no Brasil) passaram por processos de “relaxamento”. Por um lado, isso poderia significar, de modo complementar, tanto a concessão feita por regimes autoritários nacionais à entrada de parâmetros de consumo ditados pelo centro do circuito cinematográfico, quanto a sofisticação e modernização dos mecanismos de censura, que deixariam de ser tão policialescos e passariam a se integrar estruturalmente à dinâmica das indústrias culturais. Como etapa complementar dessas mudanças na censura cinematográfica, nos dois países, pode-se questionar também em que medida o complexo processo de Abertura política do Regime Militar brasileiro e a *Glaznost* soviética não foram instrumentalizados para contribuir, cada qual ao seu modo, a um processo global de readequação de mercados?

No centro do circuito cinematográfico mundial, ocorreram profundas mudanças no sistema de produção audiovisual que viabilizaram a volta da hegemonia norte-americana em escala mundial. Em primeiro lugar, houve um salto tecnológico e a consolidação do modelo de “espetáculo” dos *blockbusters* norte-americanos. Em segundo lugar, Hollywood também havia se renovado e se reinventado, incorporando técnicas e profissionais dos cinemas periféricos,

demonstrando, na prática, os privilégios de serem o centro mundial em relação às dinâmicas cinematográficas restritamente locais. Incorporando a dimensão autocrítica (cínica?), tão denunciada pelos cinemas periféricos, Hollywood se legitima novamente por meio da reinvenção do “mito e tecnologia”. (XAVIER, 2012, p. 172-173; XAVIER, 2009, 193-194)

Do ponto de vista dos circuitos cinematográficos locais, a manifestação de um mesmo processo político-econômico reaparece também no aprofundamento dos problemas do circuito cinematográfico, que atingiram seu ponto mais profundo, para produções russas e brasileiras, no início dos anos 1990. Não por acaso, as consequências sociais da “crise” do neoliberalismo pareceram dominar as temáticas de cineastas e produtores televisivos que tentaram representar, cada qual ao seu modo, novas imagens sobre a identidade nacional. Quanto ao legado dos cinemas autorais e artísticos em cada país, as opções de postura dos cineastas brasileiros, sugeridos pelo crítico Ismail Xavier, parecem poder ser estendidas à produção russa do final do século XX.

A postura mais crítica hoje é de negação do mercado; assumir o pequeno público, o confinamento. [...] a questão é assumir a subjetividade, explorar seus caminhos, sem calcar o projeto em nenhuma ideia de vínculo com forças sociais. Ou, por outro lado, existe uma tendência a dialogar com aquela constelação modernista do Cinema Novo, só que numa versão mais ajustada ao mercado em sua dramaturgia, [...]. A grande maioria dos cineastas, porém, se insere no imperativo do entretenimento e da conquista de uma fatia maior do mercado... (DUTRA, 2007, p. 4)

O crítico se refere especificamente às tendências de produção cinematográfica vinculadas ao circuito brasileiro, mas conforme visto no capítulo terceiro, a situação do circuito cinematográfico russo na época, não pareceu de todo diferente. Em comum, tanto na Rússia quanto no Brasil, o circuito televisivo, menos ou mais desenvolvido, se mostrou o economicamente mais consolidado para produções audiovisuais nacionais no final do século XX.

Resumidamente, todos esses exemplos históricos aqui sugeridos não objetivam chegar a conclusão alguma (por enquanto), mas, apresentar possíveis portas de entrada para comparações que revelem especificidades de um circuito audiovisual mundial mais amplo para além de seu centro econômico. Em comum, todos esses exemplos - não restritos às adaptações literárias, mas relativos também às representações cinematográficas e televisivas, compreendidas em sua condição de representatividade nacional - fizeram parte de transformações sociais locais, que, em diferentes graus, também foram determinadas por condicionantes mundiais.⁵⁵

55 Há mais uma sugestão geral de comparação que foge parcialmente desse ponto de vista histórico, mas que vale a pena registrar. Ao longo da pesquisa se observou uma tendência entre as adaptações audiovisuais de se aproximarem das obras adaptadas por meio da encenação teatral. Trata-se de um ponto que talvez valha a pena ser investigado, pois além dessa porta de entrada que pode ser vista em obras diversas das últimas décadas, como *Nastazja* (1994), de Andrzej Wajda; *Capitu* (2008), de Luiz Fernando Carvalho; *Idiotot* (2011), de Rainer Sarnet, há ainda uma outra característica mais forte que une outras tantas adaptações citadas aqui: tratam-se de histórias paralelas em que a própria “encenação” da obra assume um lugar metalinguístico ficcional, por exemplo: *O*

10.3 Comparação sem parâmetro entre objetos

A tentativa de comparação entre objetos tão diferentes, como as adaptações e produções audiovisuais dos dois países, enfrenta alguns problemas muito claros que dificultam, em parte, ou até inviabilizam, a aproximação dos objetos. Talvez a comparação mais “inviável” de se fazer, dentro dos nossos propósitos iniciais de pesquisa, tenham sido a das *imagens cinematográficas assumidas pelos escritores Dostoiévski e Machado de Assis dentro de suas respectivas cinematografias nacionais*. Tratam-se de elementos não apenas de naturezas e contextos distintos, mas também de proporções inconciliáveis. Em primeiro lugar, enquanto o escritor brasileiro possui apenas algumas poucas dezenas de adaptações (somadas as produções de cinema e televisão, algumas sofrivelmente adaptadas, e praticamente nenhuma internacional); o escritor russo, possui mais de duas centenas de filmes, adaptações diretas que se multiplicam, equilibradamente, dentro e fora da Rússia. Assim, mais do que questões literárias, essa diferença entre a imagem cultural dos dois escritores se impõe, para além de questões estritamente literárias.

10.4 Comparações parciais entre objetos

Olhando especificamente para as quatro adaptações analisadas na segunda parte deste trabalho, há uma série de possibilidades de comparações, a partir de suas especificidades. Apesar dessas abordagens comparativas serem variadas, e algumas terem sido parcialmente sugeridas ao longo dos textos, devemos nos ater sobre alguns pontos mais relevantes. Por isso, vale sugerir algumas aproximações comparativas sobre aspectos específicos entre as adaptações dirigidas por Píriev, Saraceni, Bortko e Carvalho.

Em primeiro lugar, chama a atenção que, a despeito do panorama de um cinema mundial em transformação, marcado pela participação em Festivais Internacionais, pelas “primaveras” e “novas ondas” do Degelo e do Cinema Novo, *as duas produções aqui analisadas, de Ivan Píriev e de Paulo César Saraceni*, sejam marcadas por uma linguagem cinematográfica relativamente conservadora (mais notadamente *O Idiota*, do que *Capitu*). Ambas as produções acabam se afastando de parte dos pressupostos de um realismo mais “existencial”, associado ao “modelo de cinema dos anos 1960.” No caso de Píriev é mais fácil compreender essas características, já que se tratava de um diretor “veterano” e “consagrado” de comédias-musicais, e que havia ocupando os

Alienista (1993), de Guel Arraes; *A Causa Secreta* (1994), de Sérgio Bianchi; *Dostoiévski-Trip* (1997), de Vladímir Sorókin; *Karamazovi* (2008), de Piotr Zelenka.

mais altos postos da hierarquia do circuito cinematográfico soviético quando filmou sua adaptação de Dostoiévski. Já Saraceni, porém, tinha uma história mais curta como diretor, e já havia dirigido médias e longas-metragens marcados pelo “cinema de rua”, pela *mise-en-scène* improvisada, montagem intelectualizada, entre outras características associadas ao Cinema Novo. (XAVIER, 2012, p. 77) Tanto os filmes *O Idiota* quanto *Capitu* são marcados por um grau mais elevado de convencionalismo da linguagem, na comparação com produções nacionais contemporâneas. A despeito das intenções declaradas dos diretores (sobretudo Saraceni), é justamente na *representação das duas principais figuras femininas de cada filme (Nastácia Filíppovna-Iulia Boríssova e Capitu-Isabella Cerqueira)* que traços de “modernização conservadora” se revelam mais evidentes. Em primeiro lugar, “modernização”, pois a representação das personagens está enquadrada dentro de uma sintaxe própria do tempo, em que o papel feminino ganha destaque desde a escolha do títulos: tanto do filme de Píriev, cujo subtítulo é “Nastácia Filíppovna”, quanto do filme de Saraceni, no qual a personagem toma o título inteiro da produção. As duas produções, porém, demonstram que a escolha do título nada tem a ver com a representação das personagens, pelo contrário. Vimos que em Píriev, a figura de Nastácia-Boríssova cumpre uma função narrativa central na história, mas que ainda poderia ser complementar a uma representação recalcada de desejos inexprimíveis de uma sociedade soviética que se “modernizava”. De forma similar, vimos em Saraceni que o retrato por trás da alegoria do casamento e da suposta “denúncia” contra os ciúmes de Bento é, mais a fundo, o de um objeto de desejo (a esposa, Capitu) que havia sido “deserotizado”, sem qualquer indício de distanciamento crítico consequente. Dessa forma, a despeito da linguagem cinematográfica dos diretores, por mais “feministas”, “coloridas” ou “musicais” que parecessem, a própria representação da figura feminina central, transformaria as referências a Dostoiévski e a Machado de Assis em “pedaços mortos” acumulados sobre o recalcado de seu tempo.

Já em outra comparação, *entre o filme de Ivan Píriev e a minissérie dirigida por Vladimir Bortko* quase meio século depois, chama mais a atenção a distância dos retratos entre o Míchkin-Iakovliev e Míchkin-Mironov, *exemplos de heróis positivos*, cada qual em sua época. O primeiro é carregado de todas as características pacifistas, sinceras, fisicamente saudável e humanistas do novo herói soviético do Degelo, contraposto ao doente “karamazovismo” e às paixões desenfreadas (ou seja, um caminho também alternativo à representação do herói stakhanovista). O protagonista de Píriev é sereno, quase totalmente seguro de si, uma contraposição aos vícios e interesses mesquinhos da “sociedade burguesa” e do “vil” dinheiro: fonte de todos os males e corrupções morais. Já o segundo é humano, simples, comum, doente, porém, mais do que tudo, é um ideal “abstrato” carregado de símbolos nostálgicos, religiosos, nacionalistas e até mesmo xenofóbicos. Em muitos sentidos, o herói de Bortko reflete aspectos da sociedade de seu tempo, preso ao solo

russo de seu tempo, seu destino é compartilhado pelos demais, e sua imagem se torna a liga que une uma comunidade (pós-soviética) de forma muito mais sólida do que a “bufonaria capitalista” representada pelo filme de Píriev. Olhar lado a lado as adaptações da obra de Dostoiévski, feitas por Píriev e Bortko, sugere identificar algumas características desses “heróis” nacionais respaldados pela indústria cultural de cada época. E os contrastes sugeridos por essa comparação já foram parcialmente indicados e explorados no primeiro capítulo, a partir dos trabalhos citados de pesquisadores, como Roman Kruglov e Anastasia Riabokon...

Por outro lado, a comparação direta entre as adaptações de Ivan Píriev e Vladimir Bortko ainda sugere um segundo ponto de aproximação para além de seus protagonistas: no filme soviético, a sociedade russa retratada é caracterizada por aspectos negativos, mesquinhos, interesseiros, vis, bufões etc. Píriev falava sobre outro tempo-espço, com o qual o espectador não necessariamente iria se identificar, um universo representado pela alteridade, pelo “Outro”, em relação ao qual seu herói positivo, Míchkin-Iakovliev, era puro contraste. Já Vladimir Bortko assume a tarefa de representar a sociedade como se falasse sobre “si mesmo”, para criar pontes com seus espectadores, como se a realidade representada estivesse diretamente ligada à sociedade russa contemporânea. Míchkin-Mironov assume uma relação muito mais complexa e dinâmica com seu entorno social, e suas características pessoais ganham pleno significado, não pelo contraste, mas pela identificação com a realidade social.

Se a concepção totalitária de cinema soviético havia “limpado” Dostoiévski de seu “dostoiievskismo”, levou junto com essa ação toda uma complexidade de representações que não soube compensar. Por isso, apenas na minissérie de Vladimir Bortko, é possível uma reflexão como a do filósofo russo Gregori Gutner, sobre como a ideologia modernizante do “sujeito livre” contrastava com permanência da condição do sujeito limitado em seus status político e tendo a esfera privada como única alternativa de realização pessoal. Algo como a “dissonância grosseira entre dignidade pessoal, inteligência e educação, por um lado, e a atividade sem sentido [...], por outro” (GUTNER, 2017, p. 13-14) poderia ser encontrado tanto no universo ficcional de um romance como *O Idiota* quanto em sua adaptação televisiva no início do século XXI, mas que estaria ausente do retrato intencionalmente distorcido que Píriev havia criado nos anos 1950.

Em terceiro lugar, especificamente na comparação direta entre a *versão cinematográfica de Capitu, de Saraceni, e a televisiva, de Luiz Fernando Carvalho*, quarenta anos depois, chamou atenção uma “curiosidade menor”, talvez de pouco proveito crítico, mas que vale a pena registrar primeiramente: tanto Saraceni quanto Carvalho chegaram a filmar o trecho do enredo de *Dom Casmurro* em que o “velho tenor Marcolini” explica ao protagonista a alegoria da Vida como uma Ópera, escrita por Deus e musicada pelo Diabo. Mas nas duas produções, esses trechos sobre o

tenor foram suprimidos pelos diretores na edição final. Saraceni lamentou o corte, mais por razões pessoais do que artísticas, como, por exemplo, a quebra da sequência sobre a progressão dos Ciúmes de Bento.⁵⁶ Já na minissérie *Capitu*, a cena de Marcolini aconteceria dentro do trem suburbano no início, por isso, eu levanto a hipótese dela também ter sido suprimida por razões de quebra de ritmo. Afinal, sua inserção poderia ser redundante e adiaria a introdução de uma das alegorias centrais da minissérie: a da Vida ser como uma Ópera. Afinal, a própria imagem do cenário teatralizado da minissérie tornaria essa metáfora autoexplicativa.

Ainda sobre os recortes propostos pelo roteiro de uma das produções brasileiras: a minissérie *Capitu* “preservou” um elemento da obra original de Machado que parece ter feito falta na versão de Saraceni: a juventude de Bentinho. Em primeiro lugar, se Machado de Assis é um autor estimado pela crítica literária pelo caráter “subterrâneo” de sua obra, revelador dos aspectos mais sombrios da sociedade brasileira, essa construção não se dá sem o contraste com seus aspectos mais “anedóticos” e “circunstâncias”. Estes, por sua vez, são também uma porta de entrada possível para a popularidade do escritor. Ao preservar os episódios da infância (três quintos das páginas do livro), Luiz Fernando Carvalho permite que os episódios mais “juvenis” fossem representados em toda sua potencial polissemia de inocência (romantismo juvenil), ressentimento (retórica acusatória) e complexidade crítica (leitura à contrapelo). Já Saraceni, ao se restringir à representação de um Bento Santiago já adulto, perde a oportunidade de representar o desenvolvimento e a experiência da “poesia” juvenil que, no futuro, seria “envenenada”, como apresentado no capítulo sétimo. Desse modo, levando em conta que o *tratamento irônico das narrativas, com todas suas variações próprias de ponto de vista, pode corresponder aos múltiplos olhares de uma sociedade desigual sobre si mesma*, a ironia de Saraceni fica incompleta e apenas *coloca em frente à câmera, do enquadramento*, os representantes de classe oprimidos pela sociedade patriarcal (*Capitu*, Domingos etc.), mas *sem ceder a eles o ponto de vista narrativo*, em momento algum. Não que Carvalho tenha feito isso na minissérie *Capitu*, muito pelo contrário, ele não o faz. Porém, essa distância irônica está toda ela englobada pela instância narrativa da adaptação. A simulação de distanciamento, que tornou o Velho Casmurro um “narrador” ainda mais complexo, sugere a representação de diferenças

56 “A sequência [...] foi retirada do filme, uma sacanagem que não me perdoou. Retirada na montagem. Nello Melli [montador], de novo, o grande artista Nello, me disse que a sequência estava com muitas pausas e que atrapalhava o andamento do filme. Ele tinha razão. Era a sequência em que Bentinho, depois de comprar veneno na farmácia, vai a um bar e encontra um ex-cantor de ópera, senta-se à sua mesa e lhe diz que a vida é uma ópera. No romance de Machado, esse é o primeiro capítulo. No filme, não dava para pôr no início, porque o filme passaria a ser um *flashback* louco [...]. Tudo certo, só que o ator que fez o ex-cantor de ópera era a glória da representação, fosse teatro ou cinema, tela ou telinha: [Zbigniew] Ziembinski. Tivemos medo das pausas brilhantes do mestre Zimba. O mestre olhava as luzes de Mário [Carneiro] e aprovava, estava feliz de ver seu antigo discípulo saindo-se bem no cinema. [...] (Por fim, a Líder ainda completou a sacanagem, perdendo esse copião que eu guardava para usar num documento sobre o mestre).” (SARACENI, 1993, p. 231)

sociais já inteiramente cristalizadas na sociedade brasileira, onde qualquer distanciamento irônico já seria ele também parte da farsa transparente, cínica e narcisista.

10.5 Comparações possíveis entre as quatro adaptações

Pela análise isolada de cada uma das adaptações, dirigidas por Píriev, Saraceni, Bortko e Carvalho, podemos afirmar que elas foram significativas em seus circuitos audiovisuais, no sentido que expressaram e representaram um horizonte de expectativas de suas respectivas épocas. Em razão disso, outras comparações podem ser sugeridas, de forma mais abrangente, para evidenciar como as quatro produções lidaram com problemas comuns.

Primeiramente, vale começar pela sugestão de comparação de um aspecto mais “superficial”, restrito ao campo imagético. As quatro produções enfrentaram um “desafio” comum: reproduzir visualmente pinturas e fotos, fundamentais para o desenvolvimento dos enredos, e que, nos livros originais, estavam apenas descritos: os retratos de Nastácia Filíppovna (que causa a “crise” nos planos de Gânia); o quadro do *Cristo Morto*, de Holbein; as estátuas de imperadores romanos ou de outras figuras mitológicas da cultura “clássica”; os retratos da mãe de Sancha ou da família Santiago, todas essas foram imagens plásticas que os diretores artísticos de cada produção tiveram que “conceber” visualmente a partir das sugestões dos romances originais. Em comum, quase todas essas imagens denotam o formalismo e a sisudez de uma decoração pomposa, “sentinelas da tradição” (mesmo que estilizadas), que trouxeram um efeito de presença fantasmagórica em cena, uma “pressão moral dos ausentes”, que podem ser referências históricas do passado ou ser referentes a outros personagens, vivos ou mortos. (XAVIER, 2003a, p. 20)

Entretanto, para além das representações dadas plasticamente pelos objetos cênicos, essas relações sugeridas *entre a imagem de uma autoridade conservadora e os protagonistas fragilizados* se reproduz também dentro de cada trama, entre outros personagens secundários e as figuras que se colocam como autoridade social em cada enredo. Por exemplo, seja em sonhos ou na realidade, Bentinho-Capitu-José Dias buscam seus objetivos simulando e encenando para as “autoridades” de seu universo social: seja o Imperador, os padres do seminário ou Dona Glória; da mesma forma, essa é toda a relação complexa que Lisavieta-Gânia-Aglaiia estabelecem, em diferentes graus, com a sociedade em volta deles, especialmente com a autoridade personificada pela figura da Princesa Bielokonskaia. Mas essas ainda são relações essencialmente sociais, estabelecidas pela dinâmica dos enredos, dentro de um quadro de personagens menos favorecidos que buscam respaldo das antigas “autoridades” estabelecidas...

O fato é que a imagem dessas autoridades - sejam estátuas, retratos, ou personagens -, em todos os casos, afetam e abalam os protagonistas de forma semelhante: suas convicções pessoais são colocadas à prova pela expectativa do olhar que essas imagens lhes retornam.

De modo semelhante, as quatro adaptações também operam como se a “autoridade” dos escritores “clássicos nacionais”, Dostoiévski e Machado, também encarassem os espectadores em cada uma das adaptações. No caso das minisséries, esse “olhar” é visualmente explicitado, pois os retratos dos dois escritores se repetem na introdução de cada episódio, como se respaldassem as produções televisivas, mas também desafiassem o espectador do século XXI a decifrá-los. Na prática, pode-se dizer que cada uma das quatro adaptações expressou e representou o horizonte de expectativas de suas respectivas épocas, entre outras razões, pelo fato das *indústrias audiovisuais terem se tornado uma “moldura” dentro da qual o retrato dos autores “clássicos nacionais” encaram seus leitores-espectadores futuros*. Estúdios, cineastas e emissoras de televisão responsáveis pela produção das adaptações “capturaram” para si a autoridade e prestígio cultural dos escritores e a expuseram de volta aos espectadores, tal como a cópia do *Cristo Morto* no apartamento de Rogójin; o olhar de Nastácia que tanto atormenta Míchkin; a ambiguidade do retrato da mãe de Sancha; ou a “sombra” de Escobar sobreposta ao filho Ezequiel, que tanto atormenta Bento Santiago...

Ainda em termos visuais, cada época e lugar tem seu próprio código cinematográfico hegemônico, sua própria forma audiovisual padronizada para representar a realidade. Iuri Lotman escreve sobre o sentido de “realidade” dos filmes ser derivado dos novos aspectos que cada um deles incorpora às expectativas, tanto aquelas trazidas pelo espectador quanto as desenvolvidas pelo próprio filme. O semiótico tinha em mente o exemplo do impactante desfecho repentinamente “em cores” de *Andrei Rublev*, que obrigava o espectador a contrapor e a “revisitar” todas as mais de três horas do filme inteiramente em preto e branco de Tarkovski. (LOTMAN, 1978, p. 40)

Ao optar por uma paleta de luzes e cores avermelhadas e saturadas para sua versão soviética de *O Idiota*, a direção artística de Píriev parece buscar o efeito de vivacidade, passionalidade e até mesmo “alegria” para a narrativa, recuperando um estilo cinematográfico “anacrônico” de suas comédias-musicais anteriores, contrapondo-o à linguagem corrente mais associada ao cinema do Degelo... Outro exemplo que demonstra a importância do uso das cores, naquela época, foi a opção de Saraceni em filmar *Capitu*, inteiramente em preto e branco, em uma época em que o cinema colorido já se colocava como uma realidade na produção brasileira. Claro, o argumento da melhor qualidade das imagens, das películas em preto e branco, artisticamente mais prestigiadas, mas principalmente mais fáceis de trabalhar, ainda pesava, tanto no Brasil quanto na União Soviética. Entretanto, o próprio Saraceni aponta, em sua biografia, que a situação da indústria cinematográfica

brasileira, um par de anos depois, o fez ceder à ideia de seu filme deveria ser filmado em cores... De forma semelhante, chamou a atenção da crítica televisiva do início do século XXI a opção pelos “tons saturados” das cores usadas por Bortko na minissérie *O Idiota*. O efeito contrastante em relação às demais produções da época apenas aumentaram a atmosfera quase onírica, de quase suspensão da realidade, trazida pela presença abstrata da Míchkin... Além, disso, é claro, não deixa de ser característica e marcante a inventividade cromática, de tecidos e efeitos de iluminação, propostos pela direção artística de Luiz Fernando Carvalho na minissérie *Capitu*.

Por isso, a questão das luzes nos filmes e minisséries também pode ser pensada em suas características especificamente cromáticas e de intensidade. Em primeiro lugar, conforme a ideia eisensteiniana sobre significado das cores (matizes) no cinema, elas não possuem em si sentidos inerentes e prévios que precedam seus usos nos próprios filmes, a não ser os *sentidos que são dados pelas convenções culturais historicamente determinadas*: por exemplo, podemos associar a cor preta à “elegância”, mas também ao “luto”; ou a amarela à “alegria”, mas também à “angústia”, mas isso depende tanto da organização interna dos filmes, quanto do repertório cultural ao qual ele pertence. Por outro lado, segundo Eisenstein, *a intensidade das cores não são uma convenção social, mas são propriedades da luz*, o que é válido tanto para o cinema quanto para a pintura. (EISENSTEIN, 2002a, p. 13-50) Portanto, é o uso das intensidades das cores que nos interessa para sugerir as comparações entre as iluminações usadas nas adaptações dirigidas por Píriev, Saraceni, Bortko e Carvalho.

Levando em conta a sugestão do teórico Jacques Aumont, sobre o uso da luz na imagem cinematográfica, ela pode ser *simbólica, dramática e atmosférica*. (apud FREIRE, 2006, p. 103-104) Isso permite afirmar, sobre o filme *O Idiota*, que o diretor soviético abusa dos efeitos *dramáticos* da iluminação, ou seja, como complemento da caracterização da cena, dos cenários e dos personagens. Como espero ter demonstrado no quinto capítulo, as luzes no filme de Píriev foram essenciais para representar o drama dos personagens, afinal, também há uma relação direta entre a intensidade das cores e a intensidade da narrativa, fazendo-as coincidir e reverberar conforme evolui a trama sobre o “desenlace” final de Nastácia Filíppovna.

No caso de Saraceni, o uso da luz dramática de Mário Carneiro (tão essencial em filmes como *Porto das Caixas*) é mais comedido, se limitando, na maior parte das vezes, ao uso necessário para dar continuidade às cenas, o que talvez tenha sido dificultado pela própria estrutura dos cenários internos da Casa Rui Barbosa, conforme sugerido pelo próprio Saraceni em sua biografia. Nesse caso, a intensidade da iluminação parece se limitar aos seus efeitos *atmosféricos* (exceto nas já referidas cenas externas), passando ao largo de uma exploração mais dramática.

Já na minissérie *O Idiota*, de Bortko, a narrativa “transparente” do diretor pesa de tal forma sobre o uso da iluminação atmosférica que ela se converte em um uso também mais *dramático* das relações entre os personagens, o que parece a todo tempo lembrar que a narrativa se encaminha para um final trágico. É na baixa intensidade das cores (com exceção de alguns momentos explicitamente mais “subjetivos”) que a abstração representada pelo protagonista parece contaminar toda a narrativa.

Por fim, na minissérie *Capitu*, de Carvalho, o controle criativo das luzes se mostra mais “ecclético” e a iluminação é usada tanto em seus efeitos atmosféricos, dramáticos, mas principalmente *simbólicos* (ou seja, quando a própria luz se torna “objeto” cênico com sentido próprio), atravessando frestas, vidros, cortinas, mas principalmente guiando olhares do espectador para pontos específicos do “palco” onde o narrador-protagonista manipula sua narrativa. Na versão televisiva de *Capitu*, as convenções cromáticas também se destacam todo o tempo. Por exemplo, na sintaxe cromática criada internamente pela minissérie *Capitu*, a iluminação azul pode trazer consigo um sentido convencionalizado de “tranquilidade” (marítima, talvez?), mas com certeza também de “morte” (sentidos que não deixam de ser complementares).

Mas além dos aspectos restrito à linguagem audiovisual, outro ponto que pode ser comparado nas quatro adaptações é a relação que essas produções de Píriev, Saraceni, Bortko e Carvalho estabeleceram com a crítica literária acumulada em torno dos romances *O Idiota* e *Dom Casmurro*. Em comum, apesar das poucas informações que obtivemos sobre o assunto, as adaptações de Píriev e Bortko parecem estabelecer releituras sobre o romance de Dostoiévski fortemente vinculadas a críticas específicas difundidas na tradição literária soviética e russa de suas época.

No filme de 1958, por exemplo, além de referências pontuais a críticos que escreveram sobre Dostoiévski a partir de materiais paraliterários, Ivan Píriev parece querer se associar à vertente da crítica literária de décadas anteriores, que enxergou em características descritas como “karamazovismos” e “dostoiévskismos” os elementos de decadência, passionalidade, morbidez e doença dos personagens criados pelo escritor e que precisariam ser “limpos” das leituras correntes sobre o romance. Essas características, claro, se aproximavam da vertente “oficial” da crítica Realista-Socialista, mas que, desde anos recentes, vinha sendo constantemente reavaliada, passando a considerar novos aspectos estético-artísticos ou mesmo a recuperar antigas leituras de viés místico-religiosas sobre o autor. O fato é que, contextualizada a adaptação de Píriev nas leituras da época, sua releitura se confirma “conservadoramente modernizante”, na medida que se apoia sobre paradigmas político-sociais de uma realidade ideológica passada, ao mesmo tempo que “aceita”

Dostoiévski como um fenômeno editorial-cultural-industrial moderno, resgatado pelo Degelo e representante da cultura soviética que abria algum espaço (controlado e parcial) para o mundo.

Já a produção televisiva dirigida por Vladimir Bortko na virada do século, parece não se prender a uma vertente crítica específica em torno da obra de Dostoiévski. Pelo contrário, ao se restringir a uma versão particular de “fidelidade textual” em relação ao original, a produção não se fecha em releituras consolidadas pelas vertentes da tradição literária. Por isso que, em vez de associar a “ideia” abstrata que representa Míchkin-Mironov às leituras simbólico-místicas, talvez seja mais pertinente compreendê-la em diálogo com os argumentos como o do “Romance Ideológico”, de Boris M. Engelgardt. (ENGELGARDT, 1924) Como visto no capítulo segundo, o crítico compreendeu os heróis dostoiévskianos mais como personificações de princípios de orientação ideológica. Não se trata de dizer que a minissérie de Bortko buscou em alguma das ideias históricas citadas por Engelgardt correspondências para sua versão televisiva, mas que a dinâmica interna dessas imagens televisivas foram ressignificadas por uma relação semelhante com os diferentes níveis da realidade contemporânea latente. Por sua vez, produtores, diretor e autores, ressaltaram que a adaptação de Bortko se concentrou na imagem idealizada do protagonista, e em sua representatividade nacionalista presente desde o romance original, o que, de alguma forma também é uma das principais interpretações consensuais compartilhada por diferentes e até contrapostas vertentes da crítica literária. Por oposição, exclui-se da superfície da minissérie as leituras mais “polêmicas”, como as do escritor Vladimir Nabokov ou do crítico Mikhail Gus, que enxergaram nos personagens de *O Idiota*, figuras inverossímeis, histéricas, maníacas e falsas, enfim, repletas de aspectos utópicos e problemáticos a serem evitados. (NABOKOV, 2015; GUS, 1971) Se a adaptação televisiva proposta por Bortko for contextualizada ao lado da crítica literária, ela não parece se ligar diretamente a uma leitura específica, mas à imagem em torno do protagonista que ressalta suas aspirações espirituais “humanistas” e idealistas, tal como a “compaixão” e a religiosidade contrapostas ao caos social pós-soviético. Talvez, as características mais humanizadas desse Míchkin-Mironov permita reconhecê-lo próximo à leitura que o historiador da cultura Eleazar M. Meletínski faz do romance *O Idiota*: que é a perspectiva nacionalista e religiosa do herói mergulhado no complexo “caos sociopsicológico” que apenas ressalta sua grandeza moral e espiritual. (MELETÍNSKI, 2008)

Do lado de cá, no Brasil, há informações suficientes para comprovar que Saraceni e Carvalho “buscaram” estabelecer diálogos diretos com a crítica machadiana conhecida. Em primeiro lugar, o roteiro do filme *Capitu*, escrito às seis mãos, junto com Paulo Emílio e Lygia Fagundes Telles, é resultado da busca que o campo cinematográfico fez sobre o literário. Pelo próprio roteiro, se percebe que muito da crítica literária machadiana de então havia sido incorporada

no projeto do filme, a começar pela importância ressaltada da personagem feminina, que deve ser considerada no mesmo contexto da “viravolta” de Helen Caldwell, e da maturação das abordagens de Lúcia Miguel-Pereira e Augusto Meyer. Talvez mais do que um crítico específico, a imagem de Machado de Assis, como “retratista da classe dominante” parece ter sido o ponto de partida, tão marcante a partir dos anos 1960, que justificou Machado ser usado para se pensar o Brasil pós-Golpe. Não por acaso, para muito além do filme de Saraceni, o ano de 1968 deve ser considerado especialmente importante para a crítica machadiana, principalmente pelo modo como repercutiu nos trabalhos de Antonio Candido, Silviano Santiago e de Roberto Schwarz (conforme apresentado no terceiro capítulo). Por outro lado, a visão de jovem cinemanovista também se sobrepôs sobre as ideias dos dois roteiristas, gerando divergências que talvez nunca tenham sido superadas, como bem demonstraram as obras posteriores de Paulo e Lygia. Por isso, ao mesmo tempo que houve uma “busca” direta a partir do campo cinematográfico em relação ao campo da crítica, também houve uma rejeição à leitura “literária” de Machado de Assis proposta, motivada por outras concepções - sem referência teórica específica - particulares de Saraceni.

De uma forma talvez semelhante, o processo criativo habitual de Luiz Fernando Carvalho convidou sete “profissionais das áreas de psicanálise, história e comunicação” para “refletir”, discutir leituras com a equipe e enriquecer o processo de produção da minissérie *Capitu*. Mas chama a atenção, claro, a ausência de pelo menos algum crítico literário nesse grupo, o que já sugere talvez (talvez como Saraceni?) uma autossuficiência do campo audiovisual, ou pelo menos uma intenção de não estabelecer uma adesão direta a qualquer aspecto da crítica literária (mesmo que entre os “palestrantes” convidados, houvesse conhecidos leitores de linhas específicas da crítica machadiana).

Resumidamente, sobre a comparação entre as quatro adaptações, de Píriev, Saraceni, Bortko e Carvalho, com as respectivas críticas literárias nacionais, pode-se afirmar que: em termos de recorte histórico, o vínculo estabelecido entre as produções cinematográficas do passado (Píriev e Saraceni), estabeleceram vínculos de leitura mais restritivas e diretas com a tradição crítica literária corrente; enquanto as produções televisivas do início deste século (Bortko e Carvalho) se vincularam de forma mais “difusa” com a tradição crítica, sem estabelecer uma ligação direta com qualquer crítico, leitura ou vertente específica. De um ponto de vista para além das quatro adaptações, vale questionar se *esse “afastamento” entre os campos literário e cinematográfico/televisivo não evidenciaria uma tendência de maior autonomização do circuito audiovisual em relação às suas referências culturais passadas?*

Além disso, a mesma comparação em termos geográficos confirma que, de forma tanto direta quanto difusa, *a relação entre produção cinematográfica e crítica literária é muito mais forte*

e pertinente na Rússia, do que no Brasil, onde essa relação - pelo menos nas adaptações de *Dom Casmurro* - foi muito *mais superficial e contraditória*.

Outro ponto, à primeira vista, possível de comparação, são os dois “*enigmas*” sobre os quais críticos literários em torno de Machado e Dostoiévski se debruçaram ao longo de anos, mas que permanecem sem um relativo consenso: cada qual em seu universo ficcional, os personagens Míchkin e Capitu permanecem “insondáveis”. Para alguns críticos, essas questões são “menores”, mas, nem por isso, mais fáceis de serem analisadas. As quatro produções audiovisuais aqui comentadas, de Píriev, Saraceni, Bortko e Carvalho, parecem também ter se rendido a esses “enigmas” reiterados pelas duas tradições literárias nacionais e dado, cada qual, sua própria resposta para cada um deles. Mais inexplicáveis do que uma figura literária como Bento Santiago, cujas “entranhas” são cada vez mais devassadas por seu “leitores”, a caracterização de Míchkin e Capitu mobilizaram, desde sempre, inúmeras ferramentas da crítica. Nas quatro adaptações audiovisuais aqui analisadas, seus “enigmas” também não são esgotados, pelo contrário, são expostos em suas ambiguidades, persuasões e capacidade de mobilizar as paixões dos personagens e dos leitores.

Por não ser conclusiva, a forma do “enigma” abre vasto campo para leituras conservadoras ou contraditórias, uma vez que a “verdade” dos dois personagens não se esgota nem nos romances originais, nem nos filmes ou minisséries derivadas. No caso de Míchkin, pesa sobre essa figura literária uma leitura com tendência monológica, reiterada por alguns críticos, que reverte as evidências de suas contraditórias e falhas reforçando sua posição de superioridade moral original. Míchkin se impõe sobre as contradições do mundo como um “herói redentor”, que

não é proporcional às leis humanas; ele carrega humilde e alegremente o selo de sua elevada unção; não reconhecido pelas pessoas, ele lhes fala com simplicidade e confiança, como se também fossem ungidos, como ele, infinitamente próximo de algo em suas almas ardentemente desejado e esquecido; e ainda assim ele permanece estranho a eles, apesar do poder benéfico e miraculoso que emana dele. Esse excêntrico, esse estrangeiro, a memória nacional não mais reconhecerá como um deus descendente da luz, mas verá nele um herói, ou seja, um deus que está destinado a sofrer e morrer. (IVANOV, 1987, p. 540)

Walter Benjamin também reconheceu que essa característica do personagem pode reverter abordagens, a partir de outras áreas do conhecimento, tal como a psicológica, que se mostrariam expressões superficiais dos momentos-limite vivenciados pelo personagem e que remeteriam a um universo de significação muito maior. Para o filósofo alemão, Míchkin corresponderia à “essência do inesquecível”, pois seria como uma espécie de símbolo que sobrevive à tradição esquecida: por extensão, à memória dos leitores, às divergências entre usos e vertentes críticas, às interpretações e traduções dadas pelas adaptações para o palco, cinema e televisão. No argumento de Benjamin, por trás de qualquer leitura superficial, comentário crítico ou nova versão audiovisual, a imagem do

príncipe Míchkin se mantém, mais do que imortal por si só, mas como uma referência do que é “inesquecível”, (BENJAMIN, 2013, p. 78) como desenvolvido no capítulo primeiro.

Mas a crítica literária brasileira, ao longo do século XX, também criou seu próprio “enigma”, no caso, em relação à personagem machadiana. A evidência superficial desse fato foi a antiga querela “traiu ou não traiu?”, que gastou os neurônios de tantos críticos brasileiros durante décadas. Descrições inexatas e subjetivas se acumularam em torno do olhar oblíquo, dissimulado etc., de Capitu. Por trás dessas perguntas superficiais, que expressam mais a preocupação dos leitores e dos imperativos morais de cada época, o fundamento da dúvida sobre Capitu está na angústia da inacessibilidade aos pensamentos da personagem. Mais especificamente, a angústia da inacessibilidade em relação àquilo que escapa ao controle do narrador (e do leitor com quem ele se identifica). Descrita como “deliciosa”, “pérfida”, ambígua, ou mesmo sendo um exemplo do “iluminismo” possível dentro de uma sociedade patriarcal, em todos os casos, o inacessível do “enigma” de Capitu está na forma como sua imagem escapa, e portanto “assombra”, às expectativas criadas em torno dela.

Entretanto, apesar de serem “enigmas” em seus enredos, os mistérios de Míchkin e Capitu são de natureza completamente diversa. São dois “enigmas”, de inegável repercussão dentro das tradições literárias e culturais nacionais, mas fundamentados em pressupostos absolutamente diferentes. Para um leitor que comece a ler esta conclusão a partir daqui, certamente pode achar graça de uma comparação tão direta entre os personagens (“enigmas”) tão diversos. Entretanto, por causa desse riso inicial, vale enfatizar as razões pelas quais a comparação soa tão “desconjugada”...

Desde os rascunhos de Dostoiévski, o Príncipe é retratado pelo caráter dogmático e abstrato, que o associa a *símbolos pertencentes a outros campos culturais já consolidados*, como Cristo, às representações da nobreza, ideais humanistas, à vida dos santos, aos “santos tolos”, à eslavofilia, além de remeter a conotações nacionais, justamente em uma época marcada pelo nascente nacionalismo imperial russo. Em outras palavras, conforme sugerido no sétimo capítulo, o forte fundamento histórico que embasa a criação artística de Dostoiévski, só é possível por meio da conciliação de elementos tão característicos da cultura russa, todos, em um mesmo personagem-símbolo. O Míchkin literário, criado por Dostoiévski, talvez permaneça como *um “enigma” que expresse significados e sentimentos tão diversos, quanto a complexidade dos campos culturais que o fundamentam.*

Por outro lado, aqui no Brasil, o “enigma” de Capitu é de outra natureza. Aos críticos que dizem que a personagem representaria o “feminino universal”, seria interessante questionar o que significaria esse “feminino” e, principalmente, qual a noção de “universalidade” estaria sendo considerada. O fato é que *não precedem, na figura de Capitu, as mesmas relações diretas*

estabelecidas com campos de conhecimento diversos, como em Míchkin, em uma forma consciente e convencionalizada. Talvez de uma forma contrária a Míchkin, parte do “enigma” da personagem estaria justamente no modo “difuso” como a personagem machadiana expressa significados e sentimentos tão diversos, quanto os ainda poucos explorados e complexos campos culturais que a fundamentam.

Uma outra comparação entre Capitu em relação às outra personagem do romance *O Idiota*, talvez seja mais pertinente. Como lembrou Maria Rita Khel, durante as palestras de pré-produção da minissérie *Capitu*, o “mistério da feminilidade” reside no fato da mulher na sociedade patriarcal ter mais acesso à “fantasia” de poder do que o homem. Assim, dentro de uma estrutura patriarcalmente organizada, a mulher pode se tornar uma ameaça, justamente a partir de sua posição “feminina” em relação a outra posição de poder superior, ou seja, “masculina”. Isso retiraria do homem sua posição compreendida como “natural” (derivada de pressupostos patriarcais). Nesse sentido, Capitu representa tudo aquilo que o narrador de *Dom Casmurro* não quer saber: que ela tem acesso a esse poder sem depender dele. O “enigma” da personagem Capitu “não é sua feminilidade, mas o que ela tem de culturalmente ‘masculino’”. Como reconhecer esse fato é algo impossível para Bento, pois isso mergulharia em uma crise identitária, o “narcisismo das pequenas diferenças” do narrador de *Dom Casmurro* considera essa verdade intolerável. (CARVALHO, 2008, p. 57-61) Dentro do retrato social feito pelo narrador, Capitu é uma personagem que representa tudo que o que as outras referências femininas de *Dom Casmurro*, Dona Glória, Prima Justina ou mesmo Sancha, não puderam representar: a afirmação da própria personalidade a despeito da união conjugal, ou melhor, de um limitado horizonte econômico-social.

Já em *O Idiota*, vale lembrar que o romance também se trata de um enredo repleto de personagens femininas marcadas, cada qual ao seu modo, pelo desejo e/ou limitações de autonomia social. Não há, por exemplo, em nenhuma parte do romance, mulheres, tal como Liébediev, Keller ou Ferdíchenko, relativamente confortáveis em suas posições sociais rebaixadas. Por exemplo, Nina e Varvára Ívolguina, são marcadas, respectivamente, por um melancólico casamento com o senil General Ívolguin e por uma pragmática união com o ascendente agiota Ptítsin. Já a nobre matriarca Lisavieta soube manter seu status social por meio do resiliente matrimônio com General Iepántchin, enquanto uma parte significativa de suas preocupações giram em torno do futuro (casamento) das três filhas. Entre elas, Aglaia, cujo desejo de emancipação é a razão de suas angústias e de enxergar uma saída na união com Míchkin (ou com Gânia, ou até com enganador polonês). Entre as

personagens principais de *O Idiota*, a única que percorre um destino alternativo, e por isso mesmo, que acaba sendo o mais trágico, é Nastácia Filíppovna.

Como registrado pela crítica literária em torno do romance, sua figura literária, porém, não ficou marcada por um “enigma” (tal como Míchkin), mas por rótulos, a maior parte deles girando em torno da “histeria”, “oscilação”, “paixões”, todas elas também pouco precisos e ainda menos relevantes, já que muitas vezes contrapostos como complementares da figura do personagem principal. Em uma descrição conhecida, estão lá, os mesmo adjetivos que caracterizam Nastácia em contraposição à positividade de Míchkin.

E eis que em torno dessas figuras centrais do romance – um “idiota” e uma “louca” - toda a vida se carnavaliza, transforma-se num “mundo às avessas”: as tradicionais situações do enredo mudam radicalmente de sentido, desenvolve-se um dinâmico jogo carnavalesco de contrastes flagrantes, de mudanças e transformações inesperadas [...] A atmosfera fantástico-carnavalesca penetra todo o romance. Mas em torno de Míchkin essa atmosfera é *luminosa*, quase *alegre*. Em torno de Nastácia Filíppovna é *sombria*, *infernal*. Míchkin vive num *paraíso* carnavalesco. Nastácia Filíppovna, num *inferno* carnavalesco. (BAKHTIN, 2011, p. 200-201)

Vale lembrar, porém, que a principal trajetória de Nastácia Filíppovna na sociedade petersburguense, representada por Dostoiévski, corresponde justamente a todos os elementos que a ofendem: Totski, os Iepántchins, os Ívolguins, ou mesmo Ferdinchenko - que afirma que nunca se casaria com ela -, ou Rogójin - que acaba por assassiná-la. Da orfandade, ao abuso infantil, à reputação de cortesã e, enfim, ao assassinato: o maior erro de Nastácia na narrativa criada por Dostoiévski é reagir “histericamente” sem seguir pelo mesmo caminho das demais personagens femininas do romance. Especificamente sobre essa questão da representação da “neurose” feminina na literatura do século XIX, Maria Rita Khel lembra que a “histeria” poderia também ser considerada a “salvação das mulheres”, justamente porque era

a expressão (possível) da experiência das mulheres, em um período em que os ideais tradicionais de feminilidade (ideais produzidos a partir das necessidades da nova ordem familiar burguesa) entraram em profundo desacordo com as recentes aspirações de algumas dessas mulheres enquanto sujeitos. Embora não goste de pensar na literatura como sintoma, não deixo de ver na produção literária em geral uma tentativa de dar voz e sentido a fenômenos emergentes de seu tempo. Ora, no caso do século XIX, com muita frequência são as personagens femininas que aparecem como protagonistas do grande romance realista. Para evocar apenas os mais conhecidos: Balzac (*A Mulher de Trinta Anos*), Tolstoi (*Anna Karenina*), Flaubert (*Madame Bovary*), George Eliot (*Middlemarch*), Charlotte Bronte (*Jane Eyre*), entre tantos outros escritores(as), parecem ter percebido e sentido necessidade de dar expressão literária ao que venho chamando de crise vivida pelas mulheres, entre os anseios de tornarem-se sujeitos de um discurso, e seu lugar preestabelecido como objetos do discurso formado pelos ideais de feminilidade de seu tempo. (KEHL, 2016, p. 152)

Como esse trabalho não é sobre os romances de Machado nem de Dostoiévski, mas sobre suas adaptações audiovisuais, pode-se levantar indícios do modo como essas personagens femininas principais foram representadas em cada uma das produções analisadas.

No caso do longa soviético de 1958, de Píriev, a começar pelo subtítulo do filme, praticamente todos os trechos da primeira parte adaptada do romance só se preservam aquilo que pode ser referir à constituição do retrato final de Nastácia Filíppovna. Como já demonstrado no capítulo quinto, se há uma unidade narrativa estruturante na adaptação de Píriev, ela não se dá pelo protagonista Míchkin-Iakovliev, mas pelo universo ficcional que se organiza todo em direção ao “desenlace” de Nastácia-Boríssova e também pelo conteúdo recalcado que vêm à tona, a partir da relação que a supostamente “baixa e vil sociedade burguesa” estabelece com sua “rainha”: Nastácia-Boríssova.

Já no filme brasileiro de 1968, de Saraceni, além do título da obra original ter sido modificado para *Capitu*, diretor e roteiristas expressaram mais de uma vez (desde o lançamento de *Porto das Caixas*, seis anos antes) a preocupação com a representação das figuras femininas no cinema, contrariando uma tendência de protagonistas masculinos. Nas palavras de Saraceni, desde a primeira cena do filme,

eu queria mostrar toda uma mentirosa e fantástica cerimônia a dois no quarto, com Capitu vestida de noiva, despindo-se pouco a pouco daquele véu e grinalda e de um casamento que Machado, eu, Paulo e Lygia íamos contestar, antecipando a contestação de 1968 e dos outros anos que se seguiriam, até os 80. (SARACENI, 1993, p. 231)

É significativo, nos dois filmes, por exemplo, os pontos de vista narrativos compartilharem a centralidade dos protagonistas (Míchkin e Bento) com suas respectivas “heroínas” (Nastácia e Capitu). Significativo também é fato dos dois longas terem finais “em aberto”, sugerindo um suposto horizonte com *possibilidades* positivas - com Nastácia e Capitu abandonando suas situações retratadas como opressoras -, a despeito da lembrança da “derrota” das duas personagens nos romances originais. Em um primeiro olhar, essas semelhanças corresponderiam a um reflexo das mudanças do cinema mundial da época: uma visão de mundo consequente das novas condições de trabalho e das formas de consumo popular e moderno do pós-guerra, que tiveram consequências tanto no Brasil quanto na União Soviética, por meio dos pontos de conexão (festivais internacionais europeus?) de suas indústrias culturais. Entretanto, não parece haver “enigma” em Capitu-Isabella, e muito menos em Nastácia-Boríssova. Os finais em aberto de cada filme refletem mais uma expectativa para muitos personagens cinematográficos mundiais daquela época, do que uma especificidade das duas personagens.

Quanto à série *O Idiota*, de 2003, se a produção russa foi a única das quatro aqui analisadas que não alterou seu título para ressaltar o papel da personagem feminina no enredo, o diretor Vladimir Bortko, como já comentado no capítulo sétimo, “inventa” uma cena inicial que coloca o drama da personagem na abertura do primeiro episódio, reforçando como, do início ao fim da história de Míchkin, é a imagem de Nastácia-Velejeva se faz presente. Essa importância da personagem para o projeto também foi ressaltada pelo diretor, que expressou, mais de uma vez a dificuldade para encontrar uma atriz capaz de representar Nastácia Filíppovna. (BORTKO, 2014, p. 139)

Lendo as críticas da época sobre as quatro produções, vemos como os trabalhos de três atrizes que deram vida à Nastácia Filíppovna e Capitu tiveram em comum o fato de terem sido bastante e negativamente questionados. Quando as produções aqui analisadas foram lançadas, muitos argumentos usados pelos críticos de jornais e revistas da época, atribuíram o desempenho ruim das produções ao papel desempenhado pelas atrizes, repetindo a ideia de que: os “olhos” e a “idade” de Isabella Cerqueira; assim como as feições e tom de voz de Iulia Boríssova; ou a idade de Lídia Velejeva, não estavam à altura das personagens literárias que elas deveriam representar. Pelo “rigor” dessas análises pesquisadas, podemos supor que talvez os críticos não tenham encontrado nas versões audiovisuais a “pérfida”, “dissimulada” ou “moderna” Capitu, a qual haviam imaginado; nem a “histórica”, “infernai” ou “trágica” Nastácia que haviam construído em suas leituras... O fato é que as críticas às personagens femininas dos filmes e da série russa parecem sempre apelar para o velho argumento de “fidelidade” em relação à imagem subjetiva que críticos-leitores criaram por meio da leitura dos romances e não pelos elementos internos das narrativas audiovisuais.

Dentre as intérpretes femininas das quatro produções, apenas Letícia Persiles e Maria Fernanda Cândido, na minissérie Capitu, não foram duramente questionadas pela crítica da época, apesar de não terem seus trabalhos também exaltados, tais como os de Othon Bastos, como Bento; Iuri Iakovliev ou Evguiêni Mironov, como o príncipe Míchkin.

O comentário sobre a recepção crítica das produções audiovisuais não é aqui colocada no sentido de questionar a receptividade dos filmes e minisséries, muito menos de fazer um elogio às atrizes. Apontar os critérios da crítica cinematográfica e televisiva serve para exemplificar o grau de penetração da imagem do “Enigma” literário criado em torno das duas personagens, Capitu e Nastácia, criando um objeto preconcebido na imaginação de leitores e espectadores. Foi justamente na relação com esse “objeto” que a imagem das versões audiovisuais das personagens pareceu dialogar.

No caso do filme de Píriev - diretor dono de uma filmografia de protagonistas femininas marcadas por adiarem a felicidade -, esperamos ter demonstrado no capítulo quinto, o quanto Nastácia-Boríssova, que tem o filme estruturado em torno de si, se tornou a expressão do recalcado não apenas nos personagens da vil sociedade tsarista pré-revolucionária, mas de uma leitura que refletiu as mudanças culturais e de identidade pelas quais passava a sociedade soviética da época.

Da mesma forma, esperamos ter demonstrado no capítulo sexto, como Capitu-Isabella, foi convertida não apenas em uma expressão enviesada de um discurso “feminista” de seu tempo, mas também em um objeto “deserotizado” tanto pelo ponto de vista do diretor, quanto, principalmente, como ideário político de seu tempo.

Já no caso das minisséries, as personagens Capitu-Cândido-Persiles e Nastácia-Velejeva não tiveram, proporcionalmente, o mesmo peso na economia narrativa quanto suas versões audiovisuais das décadas de 1950 e 1960. Entretanto, ambas as personagens *continuam ameaçando, ou melhor, assombrando*, a representação de mundo ordenada, seja pelo idealismo abstrato e conservador de Míchkin-Mironov, seja pelo “narcisismo cínico” de Bento-Melamed.

Assim, pode-se dizer que as versões audiovisuais de Capitu se aproximam das de Nastácia Filíppovna na medida que a narração dos filmes e minisséries são descrições minuciosas sobre a destruição e a infelicidade dessas duas personagens femininas, e que foram elevadas pelos diretores *quase* como protagonistas. Tratam-se de representações audiovisuais sobre sociedades “inconsistentes”, repletas de personagens fracos, interesseiros, bufões, clownescos, manipuladores, que se complementam na medida que o fio narrativo faz sucumbir seus principais elementos centrais. Esses elementos são: a “constância” das duas personagens femininas principais, que buscam constituir/manter uma identidade própria e autônoma em contraposição ao papel destinado a elas pela sociedade patriarcal. Ambas precisam “cair” para (parecer) serem resgatadas por Bento e Míchkin, ambos, completamente infantilizados quando comparados com Capitu e Nastácia. No fim, as duas personagens só se constituem como sujeitos enquanto são objetos do discurso (desejo) do Outro: seja do passional Rogójin; da compaixão de Míchkin; da fragilidade de Bento; ou do ciúme projetado em Escobar etc.

Não por acaso, apenas a possibilidade das duas personagens, Nastácia e Capitu, saírem dessa condição é o que mais “assombra”: tanto a narração de Bento Santiago quanto o idealismo “redentor” de Míchkin, ou tantas outras narrativas literárias, cinematográficas e televisivas que citamos ao longo deste trabalho. Em outras palavras, *o caráter feminino das “inquietas sombras” e de todas as ameaças de “perdas” que elas trazem consigo* se estendem, para muito além das memórias de Bento Santiago, mas para identificação de tantos outros leitores, espectadores, críticos, enredos, filmes e minisséries, ou seja, concepções de mundo identificadas como “universais”.

10.6 Comparação entre Instâncias Narrativas

Antes de dar prosseguimento a essa conclusão, é necessário falar sobre mais uma “comparação parcial” entre cada uma das produções: seus protagonistas, personagens que também são o título dos romances originais. Há muitas características comuns possíveis entre Bento e Míchkin: ambos são órfãos paternos; herdeiros; e filhos solitários. Além disso, nenhum dos dois é “esquecido” pelo próprio passado, afinal, a *viabilidade narrativa* de ambos é constituída pela herança.

Além disso, mais do que essas características exteriores, os papéis dos dois personagens em cada narrativa também permite aproximá-los. Em primeiro lugar, suas trajetórias pessoais e, pode-se dizer, até mesmo sua integridade como indivíduos, são profundamente abaladas quando suas “contrapartes” femininas saem de cena. Em *Dom Casmurro*, o protagonista “nasce” com a denúncia dos amores pela vizinha e sua história praticamente acaba com o exílio da mesma para a Suíça. Em *O Idiota*, a entrada de Míchkin na vida dos personagens se caracteriza pelo papel que assume no “desenlace” planejado por Nastácia Filíppovna, e o descolamento do protagonista da realidade só se completa com a morte de Nastácia. Nesse sentido, os recortes das adaptações de Píriev e Saraceni; assim como a introdução inventada por Bortko; ou a narrativa de Carvalho, como um todo; todos esses enredos explicitam essa relação entre os protagonistas e suas contrapartes femininas.

Mas para além de Capitu-Nastácia, as personalidades de Bento-Míchkin também são marcadas pela passividade, pela sensibilidade, pelas fantasias, traços infantis e, sobretudo, pelo comportamento de “vítimas” de uma sociedade que se apresenta como “dissimulada” ou “caótica”. Cada qual ao seu modo, são protagonistas masculinos que exigem “simpatias”, pois *dentro de determinado ponto-de-vista (ressentido)* são revestidos de “uma superioridade moral inquestionável”. Na definição de ressentimento, usada por Maria Rita Khel, esse tipo de personagem

se atribui uma sensibilidade especial, que o torna incapaz de se adequar à dureza da vida em sociedade. O personagem ressentido é eficiente em mobilizar tanto a identificação (do leitor, do espectador etc.) quanto a má consciência. Alguém sempre há de sentir-se culpado pelo silêncio acusador do personagem ressentido. Ele aparece como alguém que permaneceu “fiel a si mesmo”, atitude que, no entanto, não tem nada a ver com o “torna-te quem tu és” nietzschiano. É um personagem que não se “corrompe”, não “se mistura” com os outros, não se banaliza, não se deixa consolar e não aceita substituições para os objetos que perdeu. Parece íntegro. (KEHL, 2020, p. 23)

Entretanto, nesse aspecto do ressentimento, me refiro a uma comparação apenas “parcial” entre Bento e Míchkin, pelo fato dessa relação precisar de um olhar mais cuidadoso sobre o protagonista russo. Do “lado” brasileiro, Bento Santiago é um perfeito exemplo do sujeito caracterizado pela reiteração dos rancores, recalques e angústias consequentes de uma suposta “injustiça” sofrida por parte de alguém do qual ele prefere nutrir os maus sentimentos do que se desvencilhar. O mesmo não pode ser dito sobre Míchkin. Entretanto, reforça-se que não estamos propondo uma comparação entre os personagens, mas entre pontos-de-vista ressentidos, o que se mostra o mais adequado para caracterizar as *mediações pressupostas e necessárias para a criação artística* de cada uma das quatro adaptações audiovisuais aqui analisadas. Nesse sentido, é importante compreender como interpretamos *o ressentimento comum às quatro instâncias narrativas das produções*.

Em primeiro lugar, não estamos usando a ideia de “ressentimento” como um conceito psicanalítico, mas como

uma categoria do senso comum que nomeia a impossibilidade de esquecer ou superar um agravo [...]. Trata-se de uma repetição mantida ativamente por aquele que foi ofendido. O ressentido não é alguém incapaz de esquecer ou perdoar; é um que não quer esquecer, ou que quer não esquecer, não perdoar, nem superar o mal que o vitimou. (KEHL, 2020, p. 9-10)

É nesse sentido que, enquanto analogia de uma “ideia abstrata”, o personagem Míchkin não pode ser interpretado como um personagem ressentido. Por outro lado, na minissérie russa, o príncipe se torna um símbolo “positivo”, com conotações nacionais-religiosas, resultantes da “intermediação de subjetividades” de personagens (e dos espectadores, por projeção). Em outras palavras, conforme vimos no capítulo sétimo, a produção de Bortko integra a imagem do personagem Míchkin-Mironov como o principal motor das fantasias que povoam a narrativa televisiva. É nesse sentido que o ressentimento acaba mais ligado à instância narrativa do que ao personagem.

Em segundo lugar, esse ressentimento comum das instâncias narrativas é aquele que “acusa, mas não está seriamente interessado em ser ressarcido do agravo que sofreu [...]”. No ressentimento, a dívida permanece impagável: a compensação reivindicada é da ordem de uma vingança projetada no futuro. Uma vingança adiada”, que não chega a ser realizada. (KEHL, 2020, p. 73) Não se trata necessariamente de uma “má consciência moralizante” no sentido pleno nietzschiano, ou seja, uma “característica dos fracos”, que “tem parentesco com a covardia moral” por meio da qual o ressentido se sente “moralmente autorizado a demandar de seu opressor” que não seja “forte”.

(KHEL, 2020, p. 21) Certamente não é isso que faz nenhuma das quatro instâncias narrativas criadas por Píriev, Saraceni, Bortko ou Carvalho.

Trata-se, porém, do ressentimento em um sentido mais próximo do descrito pelo filósofo Max Scheler, que discutiu o tema a partir de “uma ótica cristã” e o

classifica como “autoenvenenamento psicológico” o estado emocional do ressentido, um introspectivo ocupado com rumações acusadoras e fantasias vingativas. [...] O ofendido não se atreve, ou não se permite, responder à altura da ofensa recebida. O “envenenamento psicológico” a que se refere o autor produz-se a partir da reorientação para o eu dos impulsos agressivos impedidos de descarga, gerando uma disposição passiva para a queixa e a acusação, assim como a impossibilidade de esquecer o agravo passado. (apud KEHL, 2020, p. 10-11)

Segundo Max Scheler, o ressentimento é um “afeto” próprio das “sociedades modernas, republicanas e liberais”. (apud KEHL, 2020, p. 111) De acordo com o professor de filosofia Vladimir N. Nazarov, o ressentimento scheleriano está ligado a uma “proibição que gera uma tendência para certas ilusões de valor e avaliações correspondentes”, que atribuem a outra “pessoa” a origem das próprias “emoções negativas”. Nazarov concorda que o ressentimento não está ligado apenas a questões de relacionamentos matrimoniais, sexuais, familiares ou intergeracionais (como vemos no campo narrativos das adaptações audiovisuais), mas que se manifesta também nos diversos campos sociais, de atuação política e também de representação artística (ou seja, no contexto de significação sociopolítica das mesmas adaptações), se tornando, segundo Nazarov, cada vez mais comum na sociedade marcada por uma ideologia política liberal.

Entretanto, por essa razão, Nazarov considera o “ressentimento” um elemento estranho à sociedade russa, mas que “pode-se supor que na Rússia moderna exista um solo muito favorável para o crescimento do ressentimento”. (NAZAROV, 2011) Entretanto, a ideologia liberal, enquanto ideologia, não está restrita a um determinado agrupamento social ou outro, afinal, o ressentimento é uma “consequência da ideologia liberal burguesa das democracias modernas, mesmo que aplicadas onde essa realidade social e política não existe”. Ou seja, igualmente em sociedades reconhecidamente desiguais ou estratificadas, o ressentimento também pode expressar a distância entre a ideologia e a realidade social. (KEHL, 2020, p. 163)

Um ponto comum entre Brasil e Rússia, desde a literatura do passado ou até em estereótipos cristalizados do imaginário popular audiovisual do presente, é a representação de conflitos inerentes ao sistema de ambiguidades ligado ao uso “local” de um “ideário” ocidental. Considerando o modo como esse sistema se manifestava na literatura do século XIX, que o crítico brasileiro Roberto Schwarz sugeriu uma possível aproximação entre as literaturas brasileira e russa. Conforme vimos no capítulo terceiro, na literatura dos dois países dessa época, o ideário ocidental da “modernização

se perdia na imensidão do território e da inércia social”, entrava em choque com a instituição servil e escravocrata, assim como suas consequências. Assim, o “choque experimentado como inferioridade e vergonha nacional” também fornecia para o leitor russo e brasileiro “um critério para medir o desvario do progressismo e do individualismo que o Ocidente impunha e impõe ao mundo”. Como descreveu Schwarz, é conhecida a imagem do europeu ocidental problemático caracterizado no sistema literário russo, entre “lunáticos, ladrões, oportunistas, crudelíssimos, vaidosos, parasitas” etc. (SCHWARZ, 2000a, p. 28)

Por exemplo, em seu famoso discurso em homenagem a Púchkin, Dostoiévski defende que os sofrimentos contraditórios dos personagens do grande poeta nacional estão quase todos associados ao fato deles buscarem a “verdade” não dentro de si mesmo, mas em outras terras, como a Europa, por exemplo. Como visto no primeiro capítulo, nessa postura dos personagens puchkinianos, que se confunde com uma perspectiva “europeia”, deslocada sob o solo russo, é que residiria a trágica incompletude das primeiras criações poéticas de Púchkin.

Em comum, no enredo do romance *O Idiota*, as imagens “ocidentais” também surgem como um “polo” repleto de sentido negativo. Desde suas primeiras menções, os “médicos” ocidentais são associados, por Liébediev, a oportunistas; de forma semelhante, é para o ocidente que Afanássi Ivánovitch Totski sai de cena, casado uma desconhecida “francesa”; também são europeus os jornais citados como fonte de anedotas vis que, impressos nas páginas soam banais, mas que, ao serem incorporados na fala patética do General Ívolguin, se tornam uma tragicômica humilhação para toda sua família; da mesma forma, é da Polônia que vem outro golpista, que “desencaminha” Aglaia, de modo semelhante como o outro francês já havia feito com a pobre “Marie” dos relatos de Míchkin; aliás, é também na França que a “horrível” pena de morte por guilhotina seria praticada..

Em suma, nas palavras do historiador Eleazar Meletínski, a imagem do Ocidente como um todo surge no romance *O Idiota* como local da perda da tradição “cristã” e desfortuna para os representante do mundo russo. Conforme discutido no capítulo sétimo, sobre a minissérie de Vladimir Bortko, a Europa simboliza a grande “Fantasia” que abalou e ainda abalaria (no século XXI) o espírito nacional. Além disso, também no caso do filme de Píriev, esse retrato do ocidente não é de todo diferente. Aliás, ele está ajustado ao contexto soviético de sua época: no qual o “coro” de personagens coadjuvantes, a maior parte vil, corresponde a uma imagem de sociedade decadente “burguesa” tsarista, que vive em torno do “dinheiro” e é composta por todo tipo de estereótipos de oportunistas e parasitas sociais.

Todas essas figuras que contribuem para certa imagem “antiocidental” nos livros ou nas adaptações de Dostoiévski também são encontrados na literatura, na crítica ou na filmografia soviética e russa. Tratam-se de imagens “difundidas” pelo século passado até o cinema e a televisão

do século XXI, repletos de tensões, nas quais um polo “ocidentalizado” aparece quase sempre associado a conotações negativas. Para nos manter nos últimos exemplos citados no capítulo segundo deste trabalho, basta pensar nos filmes de Nikita Mikhalkov e Aleksei Balabanov, ou nos dramas mais familiares, sobre relacionamentos em crise (e repletos de conotações político-sociais): filmes e séries que remetem a uma crítica direcionada contra certo pensamento “liberal”, que vem à tona na sociedade pós-soviética.

É nesse sentido que a cientista política Olga Malinova estudou os mecanismos de produção das novas identidades nacionais que, segundo ela, foram racionalmente elaboradas considerando sua repercussão para a maioria da população. Malinova aponta que esse discurso explorou a bem documentada e difundida tradição intelectual que relacionava a própria identidade nacional em contraposição ao “Outro”, muitas vezes, referido como “o Ocidente”. Malinova se fundamenta na ideia da socióloga Liah Greenfeld, para quem “a ideia” de nação russa, até o século XIX, foi acompanhada por um “fator psicológico que exigia uma reinterpretação das ideias importadas e determinava a direção de tal reinterpretação”. Para Greenfeld, esse fator era o “ressentimento”, tão determinante para o nacionalismo russo no século XIX.

Ressentiment refers to a psychological state resulting from suppressed feelings of envy and hatred (existential envy) and the impossibility of satisfying these feelings. In our context, resentment could be considered a reaction to the object of imitation that is perceived as being superior. This reaction is determined by the structure of relationship that implies both comparability between the subject and object of envy (feeling that “they” are not fundamentally different from “us”) and actual inequality that permanently emphasizes an “our” inferiority. [...] Ressentiment was persistently (though not invariably) generated by the structure of relationships with “the West” as long as Russia's aspiration for an equal status, that was perceived as a matter of security and honor, continually proved to be unrealistic because of a lack of resources and changing “rules” of the competition. The fact that a) Russia was powerless to change the score, and that b) its efforts did not meet due recognition by the “other” induced the major actors of discursive identity construction - the educated elite - to different strategies. (GREENFELD, L. Nationalism. Five Roads to Modernity. Cambridge: Harvard University Press, 1993, p. 15 apud MALINOVA, 2014, p. 292)

No plano simbólico de representação de uma complexa identidade coletiva “nacional”, o repertório de imagens derivadas dos sistemas culturais do passado (literários) assume um lugar privilegiado nos imaginários mobilizados pelos meios de representação contemporâneos (audiovisuais). Nesse sentido, se é característico do “ressentimento” a imagem do “tempo congelado”, ou seja, da eternização da injustiça insuperável, esse tempo não se mostra o “tempo da experiência”, mas o “tempo mítico”, ressignificado. É essa imagem que o repertório histórico literário, em uma perspectiva de origem romântica superestimada, preenche tão bem.

O apego do ressentido a um passado ideal, a certeza imaginária de que é de seu direito recuperar alguma coisa que ficou para trás, tudo sugere que o núcleo do sofrimento ressentido consiste na nostalgia de um tempo em que ele acredita ter formado uma unidade com sua própria imagem e se alimenta da possibilidade que se abre, a partir de então, tanto de reconhecer-se em um outro, um semelhante, quanto de negar reconhecer-se à custa desse outro. (KEHL, 2020, p. 41)

Para a cultura de massa do século XX, a ideia de literatura nacional se impõe como um “fantasma”, como referência para reconstituição de um lugar perdido, de uma hipótese, de uma “fantasia”, onde essa imagem seria supostamente capaz de atender às demandas do sujeito. “Presas” aos seus romances originais, as adaptações audiovisuais derivadas, muitas vezes, foram testemunho de como instâncias narrativas contemporâneas ficaram presas a esse “tempo mítico” problemático. “Ressentidas”, em primeiro lugar, pois essas instâncias narrativas audiovisuais, a despeito do repertório cultural mobilizado, nunca foram puramente “literárias”, mas limitadas a serem expressão de ideias em torno da indústria cultural contemporânea. Em segundo lugar, justamente por essa característica, cumpriram a “expectativa” planejada de se ligarem às respectivas tradições nacionais, conforme vimos nos capítulos anteriores.

Por exemplo, toda instância narrativa do filme *O Idiota* (1958), de Ivan Píriev, em termos de linguagem e enredo, parece se organizar em direção ao espetáculo visual e à crítica ideológica ao hostil “capitalista” materializados na cena do “desenlace” de Nastácia Filíppovna. Entretanto, foi justamente nas contradições da valorização em torno de Nastácia que se revela a lógica da “modernização em reverso”: que recalcou o desejo dos personagens “rebaixados” por significações contemporâneas inexprimíveis, ofuscado por referências aos símbolos e formas conservadoras.

De modo semelhante, a crítica à fragmentação social e política da sociedade brasileira se mostra na própria forma fragmentária de *Capitu* (1968), de Saraceni. Consciente sobre essa fragmentação formal, mas incapaz de reelaborá-la artisticamente seus “pedaços mortos”, a instância narrativa do filme cria um o tempo congelado de uma alegoria central (casamento) que se revela justamente o contrário de si mesma, ao “deserrotizar” a personagem “moderna” que exalta, (re)reduzindo-a a um objeto da instância narrativa.

Quanto ao trabalho do diretor Vladimir Bortko, e seu retrato de *O Idiota* (2003), a instância narrativa que organiza a minissérie traça um retrato “absolutamente” positivo do protagonista, por contraste, na medida que sua existência é representada como testemunho de resistência frente a um universo problemático. Assim, ao criar um protagonista idealizado, essa imagem também esconde as maiores contradições e ambiguidades da narrativa dentro do “abismo insondável”, no qual o passado idealizado nostalgicamente deixa de ser ameaça para o presente. Nesse sentido, as

contradições da instância narrativa revelam justamente o protagonista da minissérie como sua maior “fantasia”, no sentido que a imagem do Príncipe se mostra a evidência da falta que ele viria suprir.

Por fim, o “narcisismo cínico” na minissérie *Capitu* (2008), de Luiz Fernando Carvalho, também é uma forma de lidar ressentidamente com seu protagonista. Entretanto, a instância narrativa da minissérie incorpora um certo distanciamento irônico em sua forma que, de algum modo, “supera” esse ressentimento por meio da “denegação perversa”. Ao expor suas contradições e “entranhas” cínicas, essa versão televisiva de Bento Santiago aceita, até com algum bom humor e prazer, sua condição ressentida, pois sabe que continuará até o fim como senhor absoluto de sua alegoria narrativa: o limitado horizonte daquele microcosmo já em fragmentação.

Por meio da análise e comparação direta entre essas quatro instâncias narrativas, vemos que, *para além das imagens fantasiosas do primeiro plano narrativo, a representação dada pelas quatro formas audiovisuais é resultado de um trabalho da memória sobre repertórios que vão muito além do estritamente literário.*

O que escapa a essas instâncias, porém, é que o específico audiovisual de cada adaptação também traz à tona outros conhecimentos indiretos: a começar pelo fato de que qualquer forma audiovisual pressupõe a imagem de todo complexo industrial ao qual ele pertence. Por exemplo, quando se assiste a um *blockbuster* hollywoodiano, o mais descompromissado espectador não vê apenas uma narrativa melodramática e fantástica, reelaborada a partir de arquétipos populares acrescidos de efeitos especiais espetaculares e fetichistas. Ele vê diante de si o movimento de toda uma indústria global de produção de significados, por meio de filmes e séries, que movem subjetividades e, principalmente, o trabalho concreto de milhões de pessoas direta ou indiretamente “relacionáveis” àquela cadeia produtiva.

Vale lembrar que as artes fotográficas e audiovisuais (até o início do século XXI, pelo menos) são formas de representação que, diferentemente da literatura, pintura ou da música, são constituídos por elementos empíricos (no sentido de seus registros serem fotoquímicos, registrados, em algum grau, sem intermediação humana). Como lembra Ismail Xavier, as representações audiovisuais são ao mesmo tempo “ícone” e “índice” da realidade. (XAVIER, 2012, p. 17) Nesses dois sentidos, elas guardam semelhança, respectivamente, tanto com aquilo que estão a representar quanto são indícios da existência de algo absolutamente real e compartilhado com o mundo do espectador. A contradição inerente da ficção audiovisual é que, na maioria dos casos, esses sentidos de “ícone” e “índice” não estão necessariamente relacionados entre si, muito menos são coincidentes (exceto em alguns casos restritos aos gêneros documentais). Em qualquer filme ou minissérie, é justamente nessa distância, entre universos ficcionais representados e o complexo

político empírico e real (fazendo um paralelo com a descrição sobre o ressentimento) que podem ser revelados os significados mais profundos e pertinentes de cada produção.

No caso de produções audiovisuais de Brasil e Rússia, com circulação geograficamente mais “limitada”, tal como as quatro aqui analisadas, elas também se mostram como janelas através das quais pode ser *imaginado* o estado da arte de todo o complexo industrial e cultural, incluindo as manifestações críticas e editoriais estritas ao campo literário, com suas dinâmicas “nacionais” próprias.

Aliás, foi esse o propósito da divisão deste trabalho em duas partes. Primeiramente, os quatro capítulos iniciais tentaram dar conta de sugerir uma visão panorâmica das referências implícitas concernentes à cada “indústria”; sobre o peso de cada tradição crítica literária, da dinâmica dos circuitos audiovisuais; e, mais especificamente, do papel que seus diretores ocuparam nesses contextos. Em segundo lugar, a partir de uma tentativa de *análise imanente*, na segunda parte, a ideia foi integrar toda essa cadeia de significados, *com suas dinâmicas próprias e seus problemas ainda não resolvidos*, ao significado do universo ficcional (re)criado nos filmes e minisséries.

Das quatro instâncias narrativas aqui analisadas, talvez apenas a ironia na minissérie *Capitu* tenha dado conta desse *incontrolável subterrâneo* do plano narrativo. Trata-se da palavra “presa” que não sai, cujo significado está lá, mas que não encontrou seu significante ou seu símbolo correspondente. Sem perdermos de vista o desdobramento da dimensão político-social, vimos que Píriev (não) expressou o recalcado na representação de Nastácia Filíppovna; Saraceni “deserotizou” seu objeto de desejo; Bortko transformou seu “herói positivo” na maior de todas as “fantasias”; assim como, Carvalho construiu uma instância narrativa que conseguiu ir além do próprio ressentimento, mas sem superá-lo, apenas denegá-lo.

Em outro contexto, Roberto Schwarz pensa alguns clássicos da literatura brasileira para lembrar que, muitas vezes, o mais vivo da forma artística “não é a que o artista pôs lá, mas o que resulta de seu naufrágio, no qual sentimos a força do processo histórico que a desqualifica e a reduziu a entulho”. Schwarz lembra, mesmo assim, que o “peso antiartístico do entulho, da matéria cuja nulidade a história evidenciou, é difícil de negar”.

Hoje, quando vivemos a colonização completa do esforço artístico pela mercantilização, é possível que até experiências estéticas se produzam à revelia do âmbito das intenções, justamente nas frinchas desastradas, onde o processo de pasteurização comercial-estético da vida não se completa ou, por outra, fracassa, e deixa ver outras dimensões etc. (SCHWARZ, 2019, p. 172-173)

No caso das quatro adaptações aqui analisadas, as pretensões de adaptação elevada se “adaptaram”, em menor ou maior grau, às linguagens populares cinematográficas e televisivas, ou seja, consideram a importância de serem adaptações de clássicos, sem deixar de corresponder às demandas e limitações dos gêneros “populares”. É nesse sentido que, *enquanto formas audiovisuais*, cada uma das quatro instâncias narrativas se aproximou, em algum aspecto, das *formas melodramáticas*, simplificando a complexidade original dos romances, para dar conta de expressar seu *conteúdo ressentido* no limitado meio cinematográfico e televisivo.

Para além das quatro adaptações aqui analisadas, os elementos melodramáticos são componentes essenciais na lógica da representação ressentida, que resgata da memória social e do repertório cultural comum seu fundamento retórico. É nesse sentido que podemos afirmar, com Maria Rita Khel, que a “a estética do ressentimento é melodramática”. A simplificação promovida por essa forma narrativa se torna, terreno fértil para representação de um sentimento tão importante não apenas para o indivíduo, mas para as identidades coletivas imaginadas. A vasta constelação de afetos negativos que o ressentimento mobiliza, tanto nos personagens quanto no leitor – de raiva, desejo de vingança, ciúmes, inveja, despeito etc. –, fica moralmente autorizada pelo fato dos personagens serem representados como “vítimas”.

Principalmente no melodrama, a convicção do ressentido sobre sua pureza moral presta-se bem à simplificação dos termos do conflito, que se estabelece entre polos distintos e bem definidos de bem e mal, proporcionando conforto psicológico e moral ao espectador. O melodrama é o gênero em que o ressentimento adquire estatuto moral de paixão romântica, representada a partir de personagens que sofrem porque são autênticos (contra o pano de fundo da hipocrisia social), porque são puros (diante da imoralidade e da corrupção), porque são inocentes demais para viver neste mundo mau. Tal superioridade moral e espiritual justifica o fracasso e o isolamento de que se lamentam: há sempre uma tonalidade patética no herói ressentido. [...] Desde o início do século XIX, o melodrama consagrou-se como gênero dramático preferido pelas massas de leitores e espectadores, do folhetim ao teatro burguês oitocentista, do cinema contemporâneo às novelas de televisão. (KEHL, 2020, p. 105-106)

Se, conforme afirma Khel, “a eficiência do que venho chamando de estética do ressentimento depende do ponto de vista moral que organiza a narrativa”, então, nessa tese, essa mesma organização corresponderia ao que chamamos aqui de “instância narrativa”. Por meio das quatro análises propostas na “Parte II” deste trabalho, vimos que, quando o “personagem ressentido (nunca nomeado assim)” é representado sem distanciamento irônico ele remete a um suposto polo positivo de uma “ordem moral” dicotômica. Enquanto nas grandes obras literárias, os romances originais *Dom Casmurro* e *O Idiota*, por exemplo, o ressentimento dos personagens é problematizado pela própria narrativa, que se apresenta sob “um ponto de vista crítico”, seja a ironia, ambiguidade ou condenação explícita, o “pacto” ressentido com o leitor-espectador das

adaptações foi afastado. As instâncias narrativas criadas por Píriev, Saraceni, Bortko e Carvalho priorizam, ao contrário, o retrato de protagonistas que se enxergavam como sensíveis e íntegros, sendo que o “mal está sempre no outro”.

(Vale repetir: até mesmo Bento-Bastos do filme *Capitu* foi representado com certa “legitimidade” para seus Ciúmes, paradoxalmente, a despeito das intenções declaradas de Saraceni. A única exceção, que *complementou* o retrato ressentido com algum distanciamento em relação à instância narrativa, por meio da “denegação”, foi o Bento-Melamed, da minissérie de Carvalho.)

O ressentido, portanto, “parece um idealista, um romântico deslocado de sua época, herdeiro do que restou de uma linguagem que já foi revolucionária e se tornou nostálgica, funcionando agora como impedimento e embaraço à emergência de novas forças sociais”. (KEHL, 2020, p. 107-110)

10.7 Em busca da “Perda Criadora”...

A instância narrativa ressentida é, portanto, o exemplo formal da modernização conservadora, da evocação ilustrada que expressa o recalcado, da linguagem revolucionária que já se tornou nostálgica, do idealismo fatalista, do cinismo e da ironia, em suma, de diversas expressões que tentam cruzar a insondável “distância” entre a *imagem dos valores* e a *realidade social*. Em todos esses casos, as consequências também são conhecidas: essas instâncias ressentidas embaraçam as novas forças sociais que possam “assombrar” as concepções de um mundo que se identificam como “universais”.

Desde o século XIX, é difundido em muitos países, assumindo formas diversas de consciência e entraves específicos locais, a problemática “distância” entre as *referências europeias-centrais* e as *realidades nacionais-periféricas*. Não abordamos esses entraves propriamente, mas tentamos exemplificar ao longo deste trabalho como esse suposto descompasso técnico e cultural marcou, ao seu modo, tanto a crítica literária em torno de Dostoiévski e Machado quanto se desdobrou em problemas reiterados pelo circuito audiovisual ao longo do século XX.

A partir dessa *distância ressentida* entre (1) critérios difundidos, cultural e ideologicamente, e (2) realidade social concreta, levantamos a hipótese se seria a nostalgia (para repertórios históricos consolidados) ou o mito (ou “ancestralidade”, “brasilidade”, para repertórios imagéticos difusos) duas formas de expressões com especial relevância para essas realidades nacionais? O fato é que essa *distância*, essa sensação de “fora do lugar”, identificada genericamente nos primeiros quatro capítulos deste trabalho, e especificamente, em cada uma das quatro instâncias narrativas analisadas na segunda parte, serve também de base para a noção de identidade coletiva imaginada a partir dos circuitos audiovisuais de cada país.

Levando em conta que transfigurações de modos de ser *de classe social* para modos de ser *nacionais* são sempre uma “operação de base da ideologia” (SCHWARZ, 1987, p. 150), não se deve perder de vista o circuito industrial pressuposto em cada uma das quatro obra audiovisuais, remetem também à classe social que detém os recursos e que direcionam a produção das obras. Para nossa análise, tudo aquilo que foi apresentado nostalgicamente como “nacional” precisa ser visto, portanto, também sob o ponto de vista de classe...

Nos filmes de Píriev e Saraceni, por exemplo, o cinema do Realismo-Socialista “tardio” e o cinema de “autor” terceiro-mundista ressaltam processos sociais que “responderam”, em algum medida, ao centro de produção cultural estrangeira geograficamente localizável (Hollywood?). Assim, as duas produções traçaram linhas muito claras com a referência literária original estimada de um lado e as concessões “artísticas” do outro, trazendo a luz de Dostoiévski e Machado da literatura para “iluminar” o cinema. Trata-se de uma época em que, pelo menos para cineastas e parte do público, havia um fluxo de influência mais claro do campo literário para o cinematográfico, este último, expressão artística contemporânea e popular.

Já as minissérie de Bortko e Carvalho se posicionam de forma semelhante, mas em relação a outro “centro”, que já não parece ser geograficamente, mas difundido dentro das fronteiras das próprias sociedades nacionais-locais. A literatura já não “ilumina” o audiovisual como há um século, nem o estimado meio “cinematográfico” é ambicionado como há meio século, restando aos “artistas” com pretensões populares ocuparem o espaço destinado a ele em fluxo televisivo, que também tem os dias contados. Diferentemente dos filmes do contexto pós-Guerra Mundial, tratam-se de diferenças que, no Brasil e na Rússia, não são mais questionadas, mas simplesmente toleradas, sob risco de inviabilizar o financiamento das produções. Em outras palavras, a lógica da produção não poderia continuar outra, senão também “ressentida”. Diante da imagem de crise, se o ímpeto é de questionamento ou revolta, apenas a nostalgia, a fantasia ou atitudes de “submissão a anacronismos” estão disponíveis para o circuito audiovisual: terreno propício para o fortalecimento de identidades negativas.

O ressentido deseja a ordem – por isso é compatível com o conservadorismo – contanto que possa beneficiar-se dela, nem que seja na condição de vítima. Freud oferece-nos mais uma pista para entender as contradições dessa “revolta submissa”: a identificação dos oprimidos com aqueles que os oprimem, da qual participam não apenas os afetos e a necessidade de proteção quanto o fato [...] de que ambas as classes compartilham de ideais comuns. São os ideais presentes em uma cultura que possibilitam a costura entre as classes, o sentimento dos vários grupos sociais pertencerem a uma mesma coletividade, modernamente chamada de nação. (apud KEHL, 2020, p. 164-165)

Em outras palavras, a distância entre o ressentimento coletivo e a identificação “nacionalista” é um passo. Assim como as “inquieta sombras” fáusticas que retornam, o espírito nacional também é um espírito negador sempre possível de ser evocado para os mais diferentes propósitos. Enquanto a concepção de positividade é algo completo, pleno e acumulativo; o movimento da negação pode se formalizar em uma eterna oscilação, tal como uma “tradição nostálgica”, ou uma “tradição de perdas”, ou alguma outra metáfora periférica que aqui se encaixe... Mas para além da exploração teórica, esse raciocínio pode trazer efeitos práticos.

Pensando no caso russo: considerando a retomada sucessiva de símbolos passados, ressignificados pela própria forma como são evocados, e que chamamos, no capítulo segundo, de “tradição nostálgica”, uma perspectiva política, como da pesquisadora Olga Malinova, mostra que a formação de uma “narrativa histórica oficial” implicou, nas últimas décadas, em pelo menos dois processos complementares: na reinterpretação de eventos históricos-chave da antiga União Soviética, e no reconhecimento de marcos político-militares contemporâneos, que, juntos, resultam em comparações históricas com a função de tornar o “passado” algo “utilizável” (nostalgia), legitimando fatos políticos recentes. (MALINOVA, 2018, p. 86-87) É nesse sentido que tanto o imaginário imperial-tsarista quanto o revolucionário, por exemplo, podem ser evocados para cumprir a mesma função no presente.

O filósofo russo Gregori B. Gutner também reconheceu uma estrutura dual que foi usada nos mais variados discursos, por meio de tensões entre ideias, como: passado e futuro; povo e poder (ou nobreza); progresso e reacionarismo; e, claro, entre ocidentalistas e eslavófilos. A tese de Gutner é a de que essa estrutura dual foi reiterada ao longo de décadas, alterando-se essencialmente o conteúdo. Não por acaso, Gutner chamou esse percurso histórico de uma forma de pensar “ressentida”, sobretudo, a partir de uma elite nobre e dos eslavófilos do século XIX, além de sua recorrência entre “conservadores, nacionalistas e monarquistas”. Para além dessa época, o filósofo considera que essa lógica do pensamento adentrou o século XX.

Segundo Gutner, a imagem do Ocidente, enquanto um “outro”, pode não corresponder a sociedade ocidental existente, mas tratar-se “de uma construção imaginada apenas pelos pensadores russos” e cujos “valores negativos” são mais pertinentes *dentro do debate interno, gerando contrapartes “positivas” de caráter nacional*. Por exemplo, sempre segundo Gutner, valores positivos, como a ideia de “sociedade comunitária” se tornaria tão questionável quanto sua contraparte negativa, o suposto “individualismo ocidental”; a exaltação da “dignidade humana”, contraposto ao “egoísmo individualista”; o “cumprimento da lei formal” se propagaria à sombra da “coerção”; a promoção da “autonomia” andaria ao lado da “dependência” etc. Em suma, o ideal do “amor” e da livre sujeição ficam a um passo de se transformarem em justificativas para aceitação

resiliente da figura de um “líder carismático”. (GUTNER, 2017) Pensando especificamente nas duas adaptações audiovisuais de *O Idiota*, comentadas nesta pesquisa, as duas versões do Príncipe Míchkin parecem se encaixar na seguinte descrição:

Finalmente, em vez de um conhecimento abstrato logicamente construído, o conhecimento imediato e intuitivo é oferecido, apreendendo o todo de uma vez, e não construindo-o a partir de partes. O portador de tal conhecimento novamente não é um indivíduo, mas uma comunidade ou um povo. (GUTNER, 2017, p. 28)

Nesse sentido, Gutner lembra que foi sob o regime soviético, quando surgiu a “possibilidade de propaganda em massa”, inclusive por meio do cinema, que essa mentalidade foi usada para construir uma identidade nacional. “Foi durante o período soviético que as estruturas do tipo descrito se tornaram propriedade das massas. Eu acho que eles permanecem assim até hoje”. (GUTNER, 2017, p. 29-30) Com argumentos semelhantes, mas restrita ao campo da ciência política, Olga Malinova também argumenta que o “ressentimento” é um dos fatores que historicamente moldaram diferentes discursos sobre a identidade russa, sempre contraposta ao “Ocidente”.

Since the mid-nineteenth century the structure of the discourse about Russia and Europe/the West was determined by the opposition of Westernism and Slavophilism that could be considered intrinsically consistent types of a resentment reaction to the situation in which Russia had found itself. The former demanded social mobility, that is, approximation to the standards of “the other” by adopting its achievements, while the latter demanded a reinterpretation of differences for the benefit of Russia in the logic of the social creativity strategy. (MALINOVA, 2014, p. 302)

Na sociedade russa pós-soviética, porém, Malinova argumenta que o *revival* de uma oposição do tipo “Occidentalistas” e “Eslavófilos” pode ser considerada mais uma reação ao “ressentimento” trazido à tona pelo colapso do regime soviético. Dentro da nossa argumentação, o mais importante é que essa reconfiguração assumiu um generalizante ar “nostálgico”, na medida que se baseou na existência de um “repertório de significados” herdados a partir do legado ideológico soviético.

Ressentiment was a permanent factor of the Russian identity construction because of a) the structure of relationship with the significant “other” (asymmetry of development that became an unsolvable problem as far as Russia craved for equal status), b) the necessity to assess Russia according to the changing standards set by the West (dominance of the West in determining the frames of reference). [...] Ressentiment reactions became more acute, which strengthens discourses using social mobility and social creativity strategies that historically were framed as being radically opposed to each other. This allows for some suggestions concerning the prospects of the resentment driven discourse about Russidentity. (MALINOVA, 2014, p. 302-303)

Olhando para as últimas décadas, Malinova conclui que a tensão entre as estratégias de “seguir atrás” as referências “ocidentais”, ou de criar novos padrões de valorização da identidade nacional, pode aumentar cada vez mais, com consequências político-militares, caso não haja uma nova perspectiva de “competição social” a partir de valores compartilhados com “o outro”. (MALINOVA, 2014, p. 303) O ataque às “fantasias” ocidentais são eloquentes, não apenas no que têm de assertivo nas acusações ao “outro”, mas principalmente no que revelam sob as sombras das próprias referências positivas.

Ao longo da história do cinema e da televisão soviética, as referências culturais supostamente comuns e estruturantes das identidades nacionais foram reiteradamente buscadas e sucessivamente reapropriadas por cineastas, produtores, agentes econômicos e políticos, como uma verdadeira “tradição nostálgica”. A “recodificação” positiva da nostalgia é uma das teses do pesquisador Ilia Kalinin, para quem o relato da presença do passado soviético na Rússia atual não corresponde a um desejo de retorno do “objeto perdido”, mas a uma política que dá forma a um novo patriotismo russo. A palavra “soviético” é ressignificada como um adjetivo com especificidade histórica em disputa e que pertence a um legado cultural amplo e indiferentemente heterogêneo: traumas revividos; contrastes entre passado e presente; desavenças não resolvidas contra inimigos internos e externos; tudo isso isso, segundo Kalinin, levanta as questões que dão liga à sociedade do início do século XXI, enquanto se afastam cada vez mais de explicações razoáveis sobre o presente. (KALYNIN, 2011)

Já o pesquisador Serguei A. Oushakine chama de “patriotismo do desespero” a construção simbólica de conexões sociais por meio dessas experiências negativas do passado, que formando uma espécie de “comunidade de perdas”.

Parece-me que o patriotismo do desespero [...] descreve um mecanismo cultural mais universal pelo qual as pessoas na Rússia constroem seus laços com o país e com seu passado. Na verdade, há pouca coisa fundamentalmente nova nisso. Meu querido [escritor, roteirista e crítico, Viktor B.] Chklóvski escreveu em sua “Viagem Sentimental” dedicada à guerra civil: “Os mortos não podem ser levado ao ataque, mas podem ser empilhados e caminhos podem ser feito entre as pilhas, cobertos com areia. O povo pode se organizar.”. Parece cínico, na verdade ele tem razão: as perdas tornam-se a base, o caminho ao longo do qual pavimentamos o caminho de nossas vidas. E isso é típico não só da Rússia, é claro. Muitos países pós-soviéticos praticam modelos semelhantes: a otimização do passado negativo, a instrumentalização de perdas reais ou imaginárias servem como mecanismos importantes para a formulação e formação de uma identidade socialmente compreensível. O novo, em outras palavras, não está na estrutura de formação de comunidades de perda - a novidade está antes na escala desses processos. O problema é este. [...] Para não perder a sua identidade, as comunidades de perda - e este é o paradoxo da sua existência - interessam-se pela reprodução constante dos vestígios da perda, graças aos quais se tornaram possíveis. (OUSHAKINE; KASTERINA, 2015)

Voltando para o caso brasileiro: se o ressentimento é o “afeto característico dos impasses gerados nas democracias liberais modernas”, é porque ele expressa também uma “promessa de uma igualdade social que não se cumpre, pelo menos nos termos em que foi simbolicamente antecipada”. A história política do Brasil recente evidenciou (novamente) os perigos de uma classe e de um segmento social ressentido pela promessa de igualdade simbolicamente antecipada que não se cumpriu. Nesse caso, além do “pressuposto simbólico de igualdade entre opressor e oprimido, entre rico e pobre, poderoso e despossuído, para que os que se sentem inferiorizados se ressintam”, é necessário também “que a igualdade da lei democrática seja interpretada como dádiva paterna dos poderosos, não como conquista popular”. No Brasil, o “ressentimento na política se produz na interface entre a lei democrática – antecipação simbólica de igualdade de direitos – e as práticas de dominação paternalistas, que predispõem a sociedade a esperar passivamente que essa igualdade lhes seja legada”. (KEHL, 2020, p. 14-15)

Seja no campo político ou artístico, a ressignificação ressentida de símbolos passados traz consigo a experiência de perdê-los. Em geral, na produção cultural majoritária corrente, o leitor-espectador pode até ignorar a representação do que se “perde”, em proveito dos outros usos contemporâneos que as narrativas literárias e audiovisuais possam proporcionar. No entanto, no caso de adaptações de narrativas literárias, artísticas ou históricas, a experiência da perda pode ser acompanhada de uma forma um pouco mais “didática”. A noção de “adaptação”, por exemplo, privilegiada neste trabalho, corresponde a um movimento dialético de ser “cópia” ao mesmo tempo que se é “original” (KRUGLOV, 2016a), ou seja, “adaptar” é também ressentir-se, pois é a criação do novo derivado que se materializa por meio da perda do original. Por exemplo, grandes adaptações mundiais (para nos mantermos no campo do circuito cinematográfico) foram aquelas que conseguiram contemplar todo seu espectro de significação potencial: desde a “cópia” da obra original passada (que se perde no tempo presente), mas que foram felizes na constituição de uma obra nova e “inérita”.

Nesse sentido, podemos recuperar alguns exemplos de “adaptações” citadas ao longo dos capítulos segundo e quarto, que inovaram nos aspectos formais e conseguiram, assim, chegar a essa representação de uma “perda criadora”, tais como interpretamos as obras: *Hakuchi* (1951), de Kurosawa; *Au hasard balthazar* (1966), de Bresson; *Terra em Transe* (1967), de Glauber; as muitas “adaptações” de Tarkovski; ou até mesmo *Coração de Cachorro* (1988), de Bortko; ou *Lavoura Arcaica* (2001), de Carvalho. Todas essas são narrativas que uniram em torno de si, além do fato de trazerem enredos sobre grandes perdas pessoais e coletivas, o fato de fazerem isso justamente por meio da criação de novos aspectos narrativos audiovisuais para muito além do repertório simbólico, literário e histórico original.

Com menos “originalidade”, essas características podem ter sido parcialmente contempladas pelas instâncias narrativas de outras adaptações audiovisuais, tais como as de *O Idiota* e *Dom Casmurro*, aqui analisadas. Dessa forma, as quatro análises ao longo deste trabalho demonstraram que as experiências narrativas sobre “perdas” que foram criadas por Píriev, Saraceni, Bortko e Carvalho, representaram, entre outros usos, até mesmo políticos, vários aspectos da sociedade, para muito além das superfícies narrativas das quatro produções. O trabalho de análise crítica, entretanto, demonstrou que no “subterrâneo” das fantasias e nostalgias que formam o conteúdo de cada uma dessas quatro representações audiovisuais, os assombros e os ressentimentos se repuseram inquietos e insondáveis, se revelando experiências sociais e políticas compartilhadas e vivenciadas, diversamente, em escala mundial.

REFERÊNCIAS

- ABL - Academia Brasileira de Letras. "100 Anos de Morte de Machado de Assis. A obra Machadiana na Cinematografia Brasileira". Depoimento do Acadêmico Nelson Pereira dos Santos (30min.), color, 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U6jV2RBCL8w> . Acesso em: 19 jun. 2023.
- ADORNO, Theodor W. Transparencies on Film. In: *New German Critique*, No. 24/25, Special Double Issue on New German Cinema (Autumn, 1981 - Winter, 1982), p. 199-205. Disponível em: <http://links.jstor.org/sici?sici=0094-033X%28198123%2F198224%290%3A24%2F25%3C199%3ATOF%3E2.0.CO%3B2-7>. Acesso em: 19 jun. 2023.
- АКОПОВ, Aleksandr. "Александр Акопов: 'Надо Учиться у Американцев Снимать Кино Для Людей'." *Искусство Кино*, jun., n.6, 2004.
- ALMEIDA-ABI, F. R.. A imagem do pai em Lavoura Arcaica. *Revista Criação & Crítica*, n.2, 2009. p. 44-53.
- ALVIM, Luiza Beatriz A. M. "A música de Villa-Lobos nos filmes de Glauber Rocha dos anos 60 : alegoria da pátria e retalho de colcha tropicalista". In: *Dossie: Estudos sobre o cinema latino-americano. Significação*, n. 44, v.42, 2015.
- ALVIM, Luiza Beatriz A. M. "Revolucionários, ditadura e ruínas ao som de Villa-Lobos". In: *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, 45(50), p. 123-142. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2018.141972> . Acesso em: 19 jun. 2023.
- ALVIM, Luiza Beatriz A. M. "Reempregos da música de Villa-Lobos e intertextualidades entre filmes de Humberto Mauro e o Cinema Novo". *Galáxia (São Paulo)* (46), 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1982-2553202154040> . Acesso em: 19 jun. 2023.
- AMÉRICO, Ekaterina. V. Fiódor Dostoiévski pelo viés lotmaniano. *RUS (São Paulo)*, 6(6), 36-48. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2015.108590> . Acesso em: 19 jun. 2023.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *O Gerente*. Rio de Janeiro : Record, 2021.
- ANDRADE, Mário de. "Machado de Assis". In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo : Martins; Brasília : INL, 1972.
- АНТСИФЕРОВ, N. P. *Петербург Достоевского*. Петербург: Брокгауз-ефрон, 1923. Репринтное воспроизведение. Москва : Книга, 1991
- APOSTOLOV, Andrei I. «Идиотизм» послевоенного отечественного кинематографа. Экранная судьба князя Мышкина: от Пырьева до Охлобыстина. *Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований*. 2016. n. 6. Disponível em: <https://cyberleninka.ru/article/n/idiotizm-poslevoennogo-otechestvennogo-kinematografa-ekrannaya-sudba-knyazy-myshkina-ot-pyrieva-do-ohlobystina> . Acesso em: 19 jun. 2023.
- APOSTOLOV, Andrei I. "Хроника великой невестречи: Идиот Андрея Тарковского." *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe* 10. Disponível em: <https://dx.doi.org/10.17892/app.2020.00010.139> . Acesso em: 19 jun. 2023.
- APPLEBAUM, A. *Cortina de Ferro*. São Paulo: Três Estrelas, 2016.
- ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- ARANTES, Paulo Eduardo. "Nação e Reflexão". In: *Zero à Esquerda*. Conrad, 2004.
- ARANTES, Paulo Eduardo. "1964". In: *O Novo Tempo do Mundo*. São Paulo: Boitempo, 2014.
- ARARIPE JR. *Obra Crítica de Araripe Júnior*. V. II. 1888-1894. Rio de Janeiro : Ministério da Educação e Cultura; Casa de Rui Barbosa, 1960.

- ASSIS, Machado de. Dom Casmurro. Rio de Janeiro : Mediafashion, 2008.
- ASSIS, M. Obra Completa, 4 v. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2014.
- AUERBACH, Erich. Mimesis : a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo : Perspectiva, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévski. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas. São Paulo : Editora 34, 2017.
- BARATA, Danilo Silva; PINHEIRO, Thacle de Souza. Viagem ao Fim do Mundo: Narrativa em Transformação e a Poética de Cinema-ensaio. 22º Encontro Nacional. Anpap. Ecossistemas Estéticos. Belém, out. 2013.
- BARICHNIKOV, Valentin. "Между 'Собачьим сердцем' и Сталиным". Радио Свобода. 20 марта 2016. Disponível em: <https://www.svoboda.org/a/27621211.html> . Acesso em: 19 jun. 2023.
- BASTIDE, Roger. "Machado de Assis, paisagista". In: Teresa. Revista de Literatura Brasileira; São Paulo, p. 418-428, 2006.
- BATISTA, Abel Barros. A Formação do Nome. Duas interrogações sobre Machado de Assis. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.
- BAZIN, A. O que é cinema? São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BECKER, Caroline Valada. Dom Casmurro e Capitu: poéticas da palavra e da imagem. Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010, p. 61.
- BENJAMIN, Walter. "O Idiota de Dostoiévski". In: Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921). São Paulo : Duas Cidades/Editora 34, 2011.
- BERDIAEV, Nikolai. The Russian Idea. New York: The Macmillan Company, 1948.
- BERDIAEV, Nikolai. "Мирозерцание Достоевского". (Главы Из Книги). In: Волга. n. 10. Саратов : Приволжское Книжное Издательство, 1998.
- BERDIAEV, Nikolai. Русская идея. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2008.
- BERNARDET, Jean-Claude. "Brás Cubas: Reflexões Sobre Dois Planos". Revista de Cinema. 6 abr. 2003. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao34/riofilme/jeanclaude.shtm> Acesso em: 12 nov. 2007.
- BERNARDET, Jean-Claude. Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo : Companhia das Letras, 2007b.
- BERNARDINI, A. Dostoiévski e Púchkin. RUS (São Paulo), 6, 13-20. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2015.108588> . Acesso em: 19 jun. 2023.
- BERNARDINI, A. "Dostoiévski: Criação, Poesia e Crítica". In: CAVALIERE, Arlete e al. (Org.). Caderno de Literatura e Cultura Russa. n. 2. São Paulo : Atelie Editorial, 2008, p.301-323.
- BEUMERS, Birgit. "Introduction". In: Russia's New Fin de siècle. Bristol, UK/Chicago, USA: Intellect, 2013.
- BEZERRA, Paulo. "Prefácio". In: DOSTÓIEVSKI, F. M. O Idiota. São Paulo : Editora 34, 2010.
- BIANCHI, Fátima. "Dostoiévski e a crítica russa". In: Magma, (8), 87-89. Disponível em : <https://doi.org/10.11606/issn.2448-1769.mag.2003.68204> . Acesso em: 19 jun. 2023.
- BIANCHI, Fátima. "Posfácio". In: DOSTOIÉVSKI, F. M. A Senhora. São Paulo : Ed. 34, 2006
- BIANCHI, G. S.. Diálogo e Ruptura: o Processo de Hibridação entre linguagens na criação da microssérie Capitu. In: Rumores, v. 9, n. 18. 2015
- BÍKOV, Dmitri. "Идиоты". Огонёк. n.20, 4 jun. 2003, p. 16. Disponível em : <https://www.kommersant.ru/doc/2291874> . Acesso em: 19 jun. 2023.
- BO, João Lanari. Cinema para russos, cinema para soviéticos. Rio de Janeiro : Bazar do tempo, 2019.
- BOGDANOWA, Olga. "Достоевский и литературно-критическая мысль Серебряного века". In: Polilog. Studia Neofilologiczne, n. 2, 2012, p. 87-94.

- BONDARENKO, Valerii. Герои Большой Литературы На Большом и Малом Экране. Субъективные впечатления зрителя, который хочет быть объективным. Москва : Российская государственная юношеская библиотека, 2009a.
- BONDARENKO, Valerii. Об экранизациях: «Идиот» (1958). «Идиот» (2003). «Идиот» (1951). Вечерний гондольер, n. 163, 6 jun. 2009b. Disponível em: http://gondolier.ru/163/163bondarenko_7.htm . Acesso em: 10 ago. 2022
- BORTKO, Vladimir. Нужна ли России правда? Записки идиота. Москва : Алгоритм, 2014
- BORTKO, Vladimir. Мне не стыдно быть патриотом. Москва : Книжный мир, 2015
- BOSI, Alfredo. "Raymundo Faoro leitor de Machado de Assis". In: *Leitores de Machado de Assis. Estudos Avançados*. 18 (51). Agosto, 2004. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142004000200022> . Acesso em: 19 jun. 2023.
- BOSI, Alfredo. Machado de Assis. O enigma do olhar. São Paulo : Martins Fontes, 2007.
- BOYM, Svetlana. "Post-Soviet Cinematic Nostalgia: From 'Elite Cinema' to Soap Opera." *Discourse*, vol. 17, no. 3, 1995, pp. 75–84. Disponível em : <http://www.jstor.org/stable/41389386> . Acesso em: 19 jun. 2023.
- BREITMAN, Aleksandr. Киноискусство России. Опыт позитивной антропологии. Москва : Инфра-М, 2019.
- BULGÁKOV, Mikhail A. O Mestre e Margarida. Rio de Janeiro : Objetiva, 2009.
- BULGÁKOV, Mikhail A. Um coração de Cachorro e Outras Novelas. São Paulo : Edusp, 2010.
- BURRY, A. Multi-Mediated Dostoevsky: Transposing Novels Into Opera, Film, and Drama. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2011.
- CAMPO, Mônica Brincalpe. "O Desafio: O filme reflexão no pós-1964". In: CAPELATO, M. H. [et al.] (Org.) *História e Cinema. Dimensões Históricas do Audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2011.
- CANDIDO, Antonio. "A Revolução de 30 e a Cultura". In: *A educação pela noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro : Ática, 1989.
- CANDIDO, Antonio. "Esquema de Machado de Assis". In: *Vários escritos*. São Paulo; Rio de Janeiro : Duas Cidades; Ouro sobre Azul, 2004.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasil*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura, espelho da América?*. Remate de Males, Campinas, SP, 2012. DOI: 10.20396/remate.v0i0.8635995. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635995> . Acesso em: 19 jun. 2023.
- CALDWELL, Helen. *Otelo brasileiro de Machado de Assis*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.
- CARTER, Eli Lee. Rereading Dom Casmurro - aesthetic hybridity in Capitu. In: *Machado Assis Linha 7* (13), jun. 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1983-68212014000100004> . Acesso em: 19 jun. 2023.
- CARTER, Eli Lee. *Reimagining Brazilian Television. Luiz Fernando Carvalho's Contemporary Vision*. University of Pittsburgh Press, 2018.
- CARVALHO, Maria do Socorro. *Cinema Novo Brasileiro*. In: *História do cinema mundial*. Mascarello, Fernando (org.). São Paulo: Papirus, 2006.
- CARVALHO, Luiz Fernando (Entrevista). *Sobre o filme Lavoura Arcaica*. Ateliê Editorial, 2002.
- CARVALHO, Luiz Fernando (Org.). *Capitu*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- CARVALHO, Luiz Fernando. *Meu Pedacinho de Chão*. Rio de Janeiro : Casa da Palavra, 2014.
- CARVALHO, Walter. *Fotografias de um Filme : Lavoura Arcaica*. São Paulo : Cosac & Naify, 2003.
- CAVALIERE, Arlete e al. (Org.). *Caderno de Literatura e Cultura Russa*. n. 2. São Paulo : Ateliê Editorial, 2008a.

- CAVALIERE, Arlete. A crise pós-moderna: aspectos comparativos entre as literaturas russa e brasileira contemporâneas. XII Congresso Internacional da Abralic. 18 a 22, jul. 2008b. UFPR – Curitiba, Brasil
- CAVALIERE, Arlete. A crise pós-moderna no Brasil e na Rússia: literaturas em diálogo. RUS (São Paulo), [S. 1.], v. 1, n. 1, p. 48-58, 2012. DOI: 10.11606/issn.2317-4765.rus.2012.88681. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rus/article/view/88681>. Acesso em: 19 jun. 2023.
- CAVALIERE, Arlete. "Posfácio". In: SORÓKIN, Vladímir. Dostoiévski-Trip. São Paulo : Editora 34, 2014.
- CHALHOUB, Sidney. Machado de Assis: historiador. São Paulo : Companhia das Letras, 2003.
- ЧИЛОВА, Ирина. "Пырьев сегодня". In: Киноведческие записки, n.53, 2001. Disponível em: <https://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/734/> . Acesso em: 19 jun. 2023.
- CHUB, M. Ch. Ремейк в Контексте Эпистемологии Прошлого. In: Челябинский Гуманитарий. n. 2 (11). Челябинск : Челябинским государственным университетом, 2010.
- CHKLÓVSKI, Viktor. За и против. Заметки о Достоевском. Москва : Советский писатель, 1957.
- CHKLÓVSKI, Viktor. Dostoiévski. In: CAVALIERE, Arlete e al. (Org.). Caderno de Literatura e Cultura Russa. n. 2. São Paulo : Atelie Editorial, 2008.
- CORRÊA, G. Há diferença? Se há diferença, desmancha-se...: representação histórica nas crônicas da Gazeta de Holanda, de Machado de Assis. (inclui texto integral). Curitiba : Prismas, 2017
- CORRÊA, G. “Camadas de Vidro” e o Narcisismo Cínico. Comentários sobre minissérie Capitu. Magma, 28(17), 2023, p. 122-148. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2448-1769.mag.2023.207217> . Acesso em: 19 jun. 2023.
- CRUZ JR. Dilson Ferreira. Estratégias e Mascaras de Um Fingidor. São Paulo: Nankin, 2002
- DELLA TORRE, Bruna. Abaixo da superfície: Adorno e o cinema reconsiderado. Novos Estudos. Cebrap, v. 38, p. 477-493, 2019.
- DOBRENKO, Evgeny. The Making of the State Reader: Social and Aesthetic Contexts of the Reception of Soviet Literature. Redwood City CA : Stanford University Press, 1997.
- DOBRENKO, Evgeny. Stalinist Cinema and the Production of History. Museum of the Revolution. Edinburgh : Edinburgh University Press Ltd., 2008.
- DOBRENKO, Evgeny. Late Stalinism. The Aesthetics Of Politics. New Haven; London : Yale University Press, 2020.
- DOBRENKO, Evgeny; GUNTER, Hans. Соцреалистический канону. Академический проект, 2000.
- DOSTÓIEVSKI, F. M. O Idiota. São Paulo : Editora 34, 2010.
- DOSTÓIEVSKI, F. M. Идиот. Москва : Эксмо, 2012.
- DOSTOIEVSKI, F. M. The Notebooks for the Idiot. Mineola, New York : Dover Publications, 2017.
- DUMAS FILS, Alexandre. La Dame aux Camélias. Gallimard, 1975
- DUNKER, Christian. Mal-estar, sofrimento e sintoma. São Paulo: Boitempo, 2015.
- DUTRA, Marco. "Impulsos Críticos do Cinema Moderno. Entrevista com Ismail Xavier". In: Vintém 6. São Paulo. Ed. Hucitec, 2007.
- EAGLETON, Terry. “Capitalismo, Modernismo e Pós-Modernismo”. In: Crítica Marxista. Editora Brasiliense, 1995, p. 53.
- EISENSTEIN, Sergei. "Лауреат Сталинской премии (Об Иване Пырьеве)". Мемуары: В 2 т. Москва : Редакция газеты "Труд"; Музей кино, 1997. p. 396-399.
- EISENSTEIN, Sergei. O Sentido do Filme. Rio de Janeiro : Zahar, 2002a.
- EISENSTEIN, Sergei. A Forma do Filme. Rio de Janeiro : Zahar, 2002b.
- EISENSTEIN, Sergei. “'Мise en jeu' и 'Мise en geste'”. In: Неравнодушнаиа природа. Еизеинштейн Тсентр, 2014.
- ENGELGARDT, В. "Идеологический роман Достоевского". In: Ф.М.Достоевский. Статьи и материалы, сб. II, изд-во Мысль, М.-Л., 1924, с. 71-109.

- EFIRD, Robert; YOON, Saera. "Final Words, Final Shots: Kurosawa, Bortko and the Conclusion of Dostoevsky's Idiot". *Comparative Literature and Culture*, 21.4, 2019. Disponível em: <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol21/iss4/6> . Acesso em: 19 jun. 2023.
- ERMÍLOV, V. Fedor Dostoievski. 1821-1881. Moscou : Editions en Langues Etrangères, [1956?]
- EROKHINA, Tatiana; UCHENINA, Iekaterina. "Интерпретация русской классики в творчестве Е. В. Миронова: грани актерского мастерства". *Верхневолжский филологический вестник*, n. 2, 2017. Disponível em: <https://cyberleninka.ru/article/n/interpretatsiya-russkoy-klassiki-v-tvorchestve-e-v-mironova-grani-akterskogo-masterstva> . Acesso em: 19 jun. 2023.
- EXPOSIÇÃO Machado de Assis – centenário do nascimento de Machado de Assis 1839-1939. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1939
- FAILLA, Zoara (Org.). *Retratos da leitura no Brasil 5*. Rio de Janeiro, 2020.
- FAORO, Raimundo. *Machado de Assis: A Pirâmide e o Trapézio*. São Paulo : Companhia Editora Nacional, 1974.
- FEDOSEENKO, Natalia G. Белые и не белые ночи: экранизация повести Ф. М. Достоевского и проблемы национального менталитета. *Концепт*. n. 9, 2016. Disponível em: <https://cyberleninka.ru/article/n/belye-i-ne-belye-nochi-ekranizatsiya-povesti-f-m-dostoevskogo-i-problemy-natsionalnogo-mentaliteta> . Acesso em: 19 jun. 2023.
- FILME CULTURA. "A crônica de 'A casa assassinada'." In: *Filme Cultura*, n. 20. Rio de Janeiro : Instituto Nacional de Cinema, 1972a?, p. 34-38.
- FILME CULTURA. "O ator é o material mais precioso". In: *Filme Cultura*, n. 21. Rio de Janeiro : Instituto Nacional de Cinema, 1972b?, p. 28-29.
- FRANK, J. *Pelo Prismo Russo*. São Paulo: Edusp, 1992.
- FRANK, J. *Dostoiévski*. 5 v. São Paulo: Edusp, 2007.
- FRANK, J. "The Idiot". In: *Between Religion and Rationality. Essays in Russian Literature and Culture*. Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2010.
- FREIRE, Miguel. *Uma Luz Brasileira : A contribuição de Mario Carneiro*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2006.
- FREIRE, Rafael de Luna. *Machado de Assis no reino das adaptações*. Rio de Janeiro: CAIXA Cultural, 2008.
- GALEANO, Eduardo. *A descoberta da América (que ainda não houve)*. 2ed. Trad. Eric Nepomuceno. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1990. p.7-45.
- GALLIAN, D. (et al.). *Dostoyevsky and epilepsy*. In: *Arq Neuropsiquiatr*. [s. l], 2010.
- GARCEZ, Maria Helena Nery. "Luigi Pareyson, Leitor de Dostoiévski". In: *CAVALIERE, Arlete e al. (Org.) Caderno de Literatura e Cultura Russa*. n. 2. São Paulo : Atelie Editorial, 2008.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.
- GÉRY, Catherine. "Dostoïevski, Tolstoï et le Grand Muet". In : *KinoFabula : Essais sur la littérature et le cinéma russes*. Paris : Presses de l'Inalco, 2016 . Disponível em : <https://doi.org/10.4000/books.pressesinalco.200> . Acesso em: 19 jun. 2023.
- GILBURD, Eleonory; KOZLOV, Denis(Ed.). *The Thaw: Soviet Society and Culture During the 1950s and 1960s*. University of Toronto Press, 2013.
- GILLESPIE, David C. "The Sounds of Music: Soundtrack and Song in Soviet Film." *Slavic Review*, vol. 62, no. 3, 2003, pp. 473–90. Cambridge University Press. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/3185802>. Acesso em: 19 de jun. 2023.
- GLEDSON, John. *Machado de Assis : Ficção e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- GLEDSON, John. *Impostura e Realismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.
- GOES, Carlos Augusto. "O voo". *Correio da Manhã*, 2o. Caderno, p. 3, 19 dez. 1964.
- GOMES, Eugênio. *Machado de Assis : Influências Inglesas*. Rio de Janeiro; Brasília : Pallas; INL, 1976.
- GOMES, Paulo E. S. "A personagem cinematográfica". In: *ROSENFELD, A. (et al.) A Personagem de Ficção* . São Paulo: Perspectiva, 1972.

- GOMES, Paulo E. S. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- GOMES, Paulo E. S. O Cinema no Século. São Paulo: Cia. das Letras, 2015a.
- GOMES, Paulo E. S. Três Mulheres de Três PPPês. São Paulo: Cia. das Letras, 2015b.
- GOMES, Paulo E. S. Uma Situação Colonial? São Paulo : Companhia das Letras, 2016.
- GOMES, Paulo E. S.; TELLES, Lygia F. Capitu. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- GOMIDE, Bruno Barretto. Da estepe à caatinga: o romance russo no brasil (1887-1936). São Paulo: Edusp, 2011.
- GOMIDE, Bruno Barretto (Org.). Antologia do Pensamento Crítico Russo. São Paulo : Editora 34, 2013.
- GOMIDE, Bruno Barretto. Sobre Augusto Meyer e Dostoiévski. Revista Letras, n.66, maio/agosto. Editora UFPR, Curitiba. 2005
- GÓGOL, Nikolai. Tarás Bulba. São Paulo : Editora 34, 2007.
- GORELOV, Anatoli. "Ф. М. Достоевский: русская идея и русский социализм". In: Знание. Понимание. Умение. n. 1. Институт Философии Российской Академии Наук. 2017. p. 50,-66.
- GÓRKI, M. "О 'карамазовщине'". Русское слово. 22 set. 1913a. Disponível em: http://dugward.ru/library/dostoevskiy/gorkiy_o_karamazovchine.html . Acesso em: 19 jun. 2023.
- GÓRKI, M. "Еще о 'карамазовщине'". Русское слово. 27 out. 1913b. Disponível em: http://dugward.ru/library/dostoevskiy/gorkiy_o_karamazovchine.html . Acesso em: 19 jun. 2023.
- GROSSMAN, Leonid. Dostoiévski Artista. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1967.
- GUILHERMO, Almir. Dom Casmurro: A Encenação de um Julgamento. Na adaptação cinematográfica de Moacyr Góes e de Paulo César Saraceni. Maceio: Edufal, 2008.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. Literatura em televisão: uma historia das adaptações de textos literarios para programas de TV. 1995. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1582496>. Acesso em: 19 jun. 2023.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. "O Romance do Século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de Os Maias". In: PELLEGRINI, Tânia [et al]. Literatura, Cinema e Televisão. São Paulo : Editora Senac; Itaú Cultural, 2003.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19. São Paulo : Nankin Editorial; Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- GUS, Mikhail. Идеи и образы Ф.М. Достоевского. Москва : Художественная Литература, 1971.
- GUTNER, Grigori. "Ресентимент и образ мысли русской интеллектуальной элиты" In: Vox. Философский журнал, T. 12, n.23, 2017, p. 11–31.
- HATOUM, Milton. Dois Irmãos. São Paulo : Companhia das Letras, 2006.
- HUGO, Victor. Le Dernier Jour d'un Condamné. Paris : Flammarion, 2010.
- HUTCHINGS, S. (et al.) (Ed.) Russian and Soviet Film: adaptations of Literature, 1900-2001. New York: Routledge, 2009.
- ILIC, Melanie; SMITH, Jeremy (Ed.). Soviet State and Society Under Nikita Khrushchev. Routledge series on Russian and East European SStudies, 57. Abingdon: Routledge, 2009.
- ILTCHENKO, S. N. Russkaya Klassika na Teleekrane XXI Veka: Novaya Realnost. In: Utchonyye zapiski, n.2, 2015.
- INGERFLOM, Claudio. A modernidade sem o estado: por uma história política descentralizada. In: AARÃO, Daniel (et al.) Tradições e Modernidades. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.
- IVANOV, Viatcheslav. Вячеслав Иванов. Собрание сочинений, т.4. Брюссель, 1987.
- IVANOV, Viatcheslav. "Достоевский и Роман-Трагедия". In: Вячеслав Иванов. Собрание сочинений, т.4. Брюссель, 1987, с. 401-444.
- JAMESON, Frederic. "Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo". In: Novos Estudos Cebrap, 12 jun. 1985.

- JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema: Macunaíma do Modernismo na literatura ao Cinema Novo*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.
- KALININ, Ilya. "Nostalgic Modernization: the Soviet Past as 'Historical Horizon'". *Slavonica*. 17. 156-166. Disponível em: <https://doi.org/10.1179/136174211X13122749974366> . Acesso em: 19 jun. 2023.
- KANCYPER, Luis. *Ressentimento terminável e interminável: psicanálise e literatura*. São Paulo : Blucher, 2018.
- KASSATKINA, Tatiana. «Идиот» и «чудак»: синонимия или антонимия?. *Вопросы литературы*, n. 2, 2001, p. 90-103
- KASSATKINA, Tatiana. "Авторская позиция в произведениях Достоевского". *Вопросы литературы*, n. 1, jan.-fev. 2008. p. 196-226 . Disponível em: <http://magazines.russ.ru/voplit/2008/1/ka9.html> . Acesso em: 22 jul. 2022
- KAPTEREV, Sergei. *Post-Stalinist Cinema and the Russian Intelligentsia, 1953-1960: Strategies of Self-Representation, De-Stalinization, and the National Cultural Tradition*. VDM Verlag Dr. Mueller, 2008.
- KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do Feminino : a mulher freudiana na passagem para a modernidade*. São Paulo : Boitempo, 2016.
- KEHL, Maria Rita. *Bovarismo brasileiro : ensaios*. São Paulo : Boitempo, 2018.
- KEHL, Maria Rita. *Ressentimento*. São Paulo : Boitempo, 2020.
- KELLY, Catriona; SHEPHERD, David (Ed.). *Russian Cultural Studies*. New York: Oxford Press, 1998.
- KHÁLIZEV, Valentin E. "Ivan Karamazóv como Mito Russo do Início do Século XX". In: CAVALIERE, Arlete e al. (Org.). *Caderno de Literatura e Cultura Russa*. n. 2. São Paulo : Atelie Editorial, 2008.
- KLEIN, Naomi. *A doutrina do choque*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p. 279.
- KLIOUTCHKINE, Konstantin. "Fedor Mikhailovich Lucked Out with Vladimir Vladimirovich: The Idiot Television Series in the Context of Putin's Culture". *Kinokultura* 9, Jul. 2005. Disponível em: <http://www.kinokultura.com/articles/jul05-klioutchkine.html> . Acesso em: 19 jun. 2023.
- KIRILLOVA, Natalia B. Кинометаморфозы Ивана Пырьева. *Вестник ВГИК*. n. 2(36). 2018, p. 38-48.
- KOMSOMOLSKAIA PRAVDA. Режиссер Владимир Бортко: Князь Мышкин не был идиотом. *Комсомольская Правда*. 27 mai. 2003. Disponível em: <https://www.kp.ru/daily/23039/3949/> . Acesso em: 19 jun. 2023.
- KORNIS, Mônica Almeida. "Ficção televisiva e identidade nacional: o caso da Rede Globo". In: CAPELATO, M. H. [et al.] (Org.) *História e Cinema. Dimensões Históricas do Audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2011.
- KRASSAVINA, Anna V. Литература и кино: проблема перевода. In: *Медиасреда*. 2007a. n. 2. Disponível em: <https://cyberleninka.ru/article/n/literatura-i-kino-problema-perevoda> . Acesso em: 19 jun. 2023.
- KRASSAVINA, Anna V. Кино как текст: к вопросу изучения экранизаций романа Ф. М. Достоевского "Идиот". In: *Вестник ЧелГУ*, n. 20, 2007b. Disponível em: <https://cyberleninka.ru/article/n/kino-kak-tekst-k-voprosu-izucheniya-ekranizatsiy-romana-f-m-dostoevskogo-idiot> . Acesso em: 19 jun. 2023.
- KRASSAVINA, Anna V. Роман Ф.М. Достоевского "Идиот" в историко-функциональном аспекте : на материале основных экранизаций. (Tese) Candidata filológicas das ciências. Magnitogorsk, 2009.
- KRUGLOV, Roman. Интерпретация художественного мира Ф. М. Достоевского в фильме И. А. Пырьева "Идиот", 1958 г. *Соловьевские исследования*. 2015. n. 4 (48). Disponível em: <https://cyberleninka.ru/article/n/interpretatsiya-hudozhestvennogo-mira-f-m-dostoevskogo-v-filme-i-a-pyrieva-idiot-1958-g> . Acesso em: 19 jun. 2023.
- KRUGLOV, Roman. Художественный мир Ф.М. Достоевского на киноэкране: проблема интерпретации (на материале экранизаций романов "Преступление и наказание", "Идиот",

- "Бесы", "Братья Карамазовы"). Диссертация кандидата искусствоведения. Саратов : Саратовская государственная консерватория (академия), имени Л.В. Собинова, 2016а.
- KRUGLOV, Roman. "Кинематограф Ф. М. Достоевского". In: Журнальный Мир. Аврора 2016b. n. 1. Disponível em: <https://xn--80alhdjhdcxhy5hl.xn--p1ai/content/kinematograf-f-m-dostoevskogo> . Acesso em: 19 jun. 2023.
- KRUGLOV, Roman. "Ф.М. Достоевский в кино постмодернизма". In: Журнальный Мир. Аврора 2016с. n. 5. Disponível em: <https://xn--80alhdjhdcxhy5hl.xn--p1ai/content/fm-dostoevskiy-v-kino-postmodernizma> . Acesso em: 19 jun. 2023.
- KULTURA.RF. "Актуальная классика Владимира Бортко". Культура.РФ. Публикации раздела Кино. Disponível em: <https://www.culture.ru/materials/105042/aktualnaya-klassika-vladimira-bortko> . Acesso em: 19 jun. 2023.
- LARSEN, Susan. "National Identity, Cultural Authority, and the Post-Soviet Blockbuster: Nikita Mikhalkov and Aleksei Balabanov." *Slavic Review*, vol. 62, no. 3, 2003, p. 491–511. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/3185803>. Accessed 4 July 2023 . Acesso em: 19 jun. 2023.
- LARY, N. M. *Dostoevsky and Soviet film: visions of demoniac realism*. Ithaca: Cornell University Press, 1986.
- LAWTON, Anna (Ed.). *The Red Screen. Politics, Society, Art in Soviet Cinema*. London: Routledge, 1992.
- LEONTOVITCH, Olga A. Проблемы интерсемиотического перевода (на материале зарубежных экранизаций русской классики). *Наука телевидения*. 2010. n. 7.
- LEYDA, Jay. *Kino. A History of the Russian and Soviet Film*. Princeton : Princeton University Press, 1983.
- LIMA, Oliveira; ORBAN, Victor. Machado de Assis, *Son Oeuvre Littéraire*. The Project Gutenberg EBook. 2018. EBook #57360.
- LIPOVETSKY, Mark. "Cycles, Continuity and Change in Contemporary Russian Culture". In: BEUMERS, Birgit (Ed.). *Russia's New Fin de Siècle. Contemporary Culture between Past and Present*. Chicago : The University of Chicago Press, 2013.
- LITOVSKAYA, Maria. "The Function of the Soviet Experience in Post-Soviet Discourse". In: BEUMERS, Birgit (Ed.). *Russia's New Fin de Siècle. Contemporary Culture between Past and Present*. Chicago : The University of Chicago Press, 2013.
- LOTMAN, Iuri. *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa : Estampa, 1978.
- LOTMAN, Iuri. Sobre o problema da tipologia da cultura. In: SCHNAIDERMAN, Boris (Org.). *Semiótica russa*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- LUKÁCS, Georg. *Ensaio Sobre Literatura*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1968.
- LUNATCHÁRSKI, Anatoli. *Revolução, Arte e Cultura*. São Paulo : Expressão Popular, 2018.
- MACFADYEN, David. *Russian Television Today*. New York: Routledge, 2008.
- MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo : Ed. SENAC, 2000.
- MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves. *Tragedias*. Rio de Janeiro : Livraria de B. L. Garnier, 1865.
- MAGALHÃES JR., Raimundo. *Machado de Assis Vida e Obra*. 4 Volumes. Rio de Janeiro : Editora Record, 2008.
- MAGALHÃES, L. A. M. O Bruxo Solto: Recepção Crítica da Microsérie Capitu. In: *Rumores*, v. 9, n. 17. 2015.
- MAGRIS, C. O Romance é Concebível sem o Mundo Moderno?. In: MORETTI, F. (Org). *A Cultura do Romance*. São Paulo: CosacNaify, 2009.
- MALINOVA, Olga. "Obsession with Status and Ressentiment: Historical Backgrounds of the Russian Discursive Identity Construction." *Communist and Post-Communist Studies*, vol. 47, no. 3/4, 2014, p. 291–303. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/48610403> . Acesso em: 19 jun. 2023.
- MALINOVA, Olga. "Constructing the "Usable Past": the Evolution of the Official Historical Narrative in Post-Soviet Russia". In: *Cultural and Political Imaginaries in Putin's Russia*. Leiden, The Netherlands: Brill, 2018. Disponível em:

https://brill.com/display/book/9789004366671/B9789004366671_006.xml . Acesso em: 19 jun. 2023.

- MÁRAI, Sándor. *As Brasas*. São Paulo : Companhia das Letras, 1999.
- MARTINS, Pablo. "Uma arqueologia especulativa: os roteiros não filmados de Mário Peixoto". In: *Significação*, São Paulo, v. 47, n. 54, p. 334-351, jul-dez. 2020.
- MASSA, Jean-Michel. Entrevista com o Professor Jean-Michel Massa. *Teresa*, (6-7), 2005, p. 457-466. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116638> . Acesso em: 19 jun. 2023.
- MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis (1839-1870). Ensaio de biografia intelectual*. São Paulo : Editora Unesp, 2009.
- MATTOS, Sérgio. *Um Perfil da TV Brasileira: 40 anos de História*. Salvador: Associação Brasileira de Agências de Propaganda e Empresa Editora A Tarde S/A, 1990.
- MARIUTTI, Francisco Roberto Papaterra Limongi. "Duas vias de acesso a Machado, e um desvio". In: *Catálogo de Mostra de Cinema*. Rio de Janeiro : Imagem e Tempo, 2008.
- MATOS, Mário. *Machado de Assis : o homem e a obra, os personagens explicam o autor*. Rio de Janeiro : Ed. Nacional, 1939.
- MELETÍNSKI, Eleazar. "Notas sobre a Obra de Dostoiévski". In: CAVALIERE, Arlete e al. (Org.). *Caderno de Literatura e Cultura Russa*. n. 2. São Paulo : Atelie Editorial, 2008.
- MELO, Luís Alberto Rocha Melo. "Machado de Assis, Plural". In: *Catálogo de Mostra de Cinema*. Rio de Janeiro : Imagem e Tempo, 2008.
- MEREJKOVSKI, Dmitri. *Л.Толстой и Достоевский*. Москва : Наука, 2000.
- MERQUIOR, José Guilherme. "Machado de Assis e a Filosofia". In: *O Elixir do Apocalipse*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1983.
- MERQUIOR, José Guilherme. "Machado em Perspectiva". In: SECCHIN, Antonio C. et al. *Machado de Assis. Uma revisão*. Rio de Janeiro : Ed. In-Fólio, 1998.
- MEYER, Augusto. "Romance Machadiano". In: *A chave e a máscara*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1964.
- MEYER, Augusto. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro : Presença; INL, 1975.
- MIGUEL-PEREIRA, Lucia. *Machado de Assis (Estudo Crítico e Biográfico)*. São Paulo : Companhia Editorial Nacional, 1936.
- MIKHAILOVSKI, Nikolai. "Um Talento Cruel". In: GOMIDE, Bruno Barretto (Org.). *Antologia do Pensamento Crítico Russo*. São Paulo : Editora 34, 2013.
- MILLECCO, Mariana. No princípio era o texto: Dom Casmurro no papel, Capitu na tela. *Machado Assis Linha*, São Paulo, v.10, n.20, p. 110-133, Apr. 2017
- MILLECCO, Mariana; SILVA, Ana Cláudia Suriani da. Entrevista com Beth Filipecki, Figurinista de Capitu (2008). *Machado Assis Linha*, São Paulo, v.10, n.20, p.147-153, Apr. 2017.
- MONTENEGRO, Fernanda. "Uma nação Capitu". In: SCHPREJER, Alberto (Org.). *Quem é Capitu?* Rio de Janeiro, RJ : Nova Fronteira, 2008
- MORABITO, Fabiana. *A Rússia pelo cinema de Nikita Mikhalkov*. 2013. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- MORIN, Edgar. *As Estrelas – Mito e Sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- MORETTIN, Eduardo. "O cinema como fonte histórica na obra". In: *História: Questões & Debates*. Curitiba : Editora UFPR, n. 38, p. 11-42, 2003.
- MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, Cinema, História*. São Paulo : Alameda, 2013.
- MOURA, Carolina Bassi de; *A direção e a direção de arte: construções poéticas da imagem em Luiz Fernando Carvalho*, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- NABOKOV, Vladimir. *Lições de Literatura Russa*. São Paulo : Três Estrelas, 2015.

- NAPOLITANO, Marcos. "O fantasma de um clássico": recepção e reminiscências de Favela dos Meus Amores (H. Mauro, 1935). Significação: Revista De Cultura Audiovisual, 36(32), 137-157.
Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2009.68096> . Acesso em: 19 jun. 2023.
- NASSAR, Raduan. Lavoura Arcaica. São Paulo : Companhia das Letras, 1989.
- NAZAROV, V. "Моральный Ресентимент Как Симптом Современной Квазитолерантности". In: Научные Ведомости. Серия Философия. Социология. Право. n. 8 (103). Выпуск 16. 2011.
Disponível em: <https://core.ac.uk/reader/151225227> . Acesso em: 19 jun. 2023.
- NEPOMIASHII, V. Poor boy Onegin. Искусство кино. 2002. n.2. p. 65
- NEPOMIASHII, Catharine Theimer. "Re-Visioning the Past: Russian Literary Classics in Film." World Literature Today, vol. 85, no. 6, 2011, p. 55–58. Disponível em:
<http://www.jstor.org/stable/41310392> . Acesso em: 19 jun. 2023.
- NIETZSCHE, F. Genealogia da Moral. Uma polêmica. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- NIKOLAIEENKOVA, Tatiana. Экранизации романа Ф.М. Достоевского "Идиот". Брянский государственный университет им. академика И.Г. Петровского. Брянск, 2009.
- NONATO, Lívia Martins. Teatralidade na obra audiovisual Capitu. Dissertação, Universidade Estadual de Londrina, 2013.
- NORRIS, Stephen. "A Kiss for the KGB: Putin as Cinematic Hero". In: BEUMERS, Birgit (Ed.). Russia's New Fin de Siècle. Contemporary Culture between Past and Present. Chicago : The University of Chicago Press, 2013, p. 155-174.
- OGNIEVA, Elena. Иван Пырьев. Воронеж : Издат-Принт, 2016.
- OGNIEV, K. K.; AKOPOV, S. Rossiyskiy Istoricheskiy Teleserial: Mezhdru Iskusstvom i Massovoy Kulturoy. In: Zhurnalistika i Massovyye Kommuniskatsii. 2016.
- OTEVA, KSENIA N. Роман Ф.М. Достоевского "Идиот" в свете научно-философской рефлексии XX-XXI вв. : смысл и ритм. Диссертация кандидата филологических наук. Российский Государственный Педагогический Университет им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2011.
- OUSHAKINE, Sergei. "Бывшее в употреблении: Постсоветское состояние как форма афазии". Новое литературное обозрение, n.6, 2009. Disponível em:
<https://magazines.gorky.media/nlo/2009/6/byvshee-v-upotreblenii-postsovetskoe-sostoyanie-kak-forma-afazii.html> . Acesso em: 19 jun. 2023.
- OUSHAKINE, Sergei. "Address your questions to Dostoievsky!": Privatizing Punishment in Russian Cinema". In: BEUMERS, Birgit (Ed.). Russia's New Fin de Siècle. Contemporary Culture between Past and Present. Chicago : The University of Chicago Press, 2013, p. 175-194.
- OUSHAKINE, Sergei; KASTERINA, Irina. "Мы у прошлого не учимся, мы им живем". Беседа Ирины Костериной с Сергеем Ушакиным. Новое литературное обозрение, n.4, 2015. Disponível em:
<https://magazines.gorky.media/nz/2015/4/my-u-proshlogo-ne-uchimsya-my-im-zhivem.html> . Acesso em: 19 jun. 2023.
- PALLOTTINI, Renata. Dramaturgia de Televisão. São Paulo : Perspectiva, 2012
- PASTA JR., José Antonio. Formação supressiva. Constantes estruturais do romance brasileiro. Tese de Livre-Docência na Área de Literatura Brasileira. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.
- PEREIRA, Astrojildo. Machado de Assis: ensaios e apontamentos avulsos. Rio de Janeiro : Livraria São José, 1959.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. Machado de Assis. Estudo Crítico e Biográfico. Rio de Janeiro : José Olympio, 1955.
- PINATI, Flávia Giulia Andriolo. Capitu: uma transposição metaficcional. Dissertação de Mestrado em Letras. Faculdade de Ciências e Letras de Assis. Universidade Estadual Paulista. Assis, 2013.
- PÍRIEV, Ivan. "Размышления о поставленном фильме". In: Искусство кино. n. 5, 1959, p. 91-102.
Disponível em: <https://chapaev.media/articles/4480> . Acesso em: 19 jun. 2023.

- POPOVA, Tatiana. Проекции романистики Ф.М. Достоевского в русской культуре конца XIX - начала XXI века. Дипломная работа. Гомельский Государственный Университет Имени Ф. Скорины. Гомель, 2012.
- PREFEITURA RIO. "Automóvel Clube". Disponível em: http://www0.rio.rj.gov.br/patrimonio/proj_auto_clube.shtm . Acesso em: 19 jun. 2023.
- PROKHOROV, Aleksandr. Inherited Discourse: Stalinist Tropes In Thaw Culture. Submitted to the Graduate Faculty for the degree of Doctor of Philosophy. University of Pittsburgh, 2002.
- PROKHOROV, Aleksandr. Унаследованный Дискурс: Парадигмы Сталинской Культуры в Литературе и Кинематографе «Оттепели». Санкт-Петербург : Издательство ДНК, 2007а.
- PROKHOROV, Aleksandr. "Cinema of the Thaw (1953 – 1967)". In: SALYS, Rimgaila (Ed.). The Russian Cinema Reader: Volume II, The Thaw to the Present. Academic Studies Press, 2007b, p. 14-33.
- PROKHOROV, Aleksandr. "A Desconhecida Nouvelle Vague: Cinema Soviético dos Anos 60". In: Nouvelle Vague Soviética. Caixa Cultural RJ. Rio de Janeiro : Dilúvio, 2018.
- PROKHOROVA, Elena. "Can the Meeting Place Be Changed? Crime and Identity Discourse in Russian Television Series of the 1990s." *Slavic Review*, vol. 62, no. 3, 2003, p. 512–524. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/3185804> . Acesso em: 19 jun. 2023.
- PÚCHKIN, Aleksandr. Eugênio Onêguin : Um romance em Versos. Cotia, SP : Ateliê Editorial, 2019.
- RAMOS, Paulo Roberto. Nelson Pereira dos Santos: resistência e esperança de um cinema . *Estudos Avançados*, 21(59), p. 323-352. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10226> . Acesso em: 19 jun. 2023.
- RANGEL, Jorge Antonio. Humberto Mauro. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010.
- REIMÃO, Sandra. Livros e Televisão: correlações. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.
- RIABOKON, A. V. Фильм «Идиот» П. Чардынина как феномен творческого переосмысления романа. In: Вестник ВГИК. Т. 11, n. 4, Москва, 2019а, p. 34-42.
- RIABOKON, A. V. "Образ князя Мышкина в национальной экранной интерпретации". *Vestnik VGIK I Journal of Film Arts and Film Studies*, v.11, n.2, p. 54-63, jun. 2019b. Disponível em: [10.17816/VGIK11254-63](https://doi.org/10.17816/VGIK11254-63) . Acesso em: 19 jun. 2023.
- RIABOKON, A. V. "Образ Ипполита Терентьева в интерпретациях романа Ф. М. Достоевского «Идиот» на постсоветском экране". *Живопись. Кино. Музыка*. 2019с. n.3. Disponível em: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-ippolita-terentieva-v-interpretatsiyah-romana-f-m-dostoevskogo-idiot-na-postsovetском-ekrane> . Acesso em: 19 jun. 2023.
- RIABOKON, A. V. "Метафизическая реальность в фильме «Идиот» И.Пырьева. Живопись. Кино. Музыка, 2019d, n.4, p. 62–76. Disponível em: [10.35852/2588-0144-2019-4-62-76](https://doi.org/10.35852/2588-0144-2019-4-62-76) . Acesso em: 19 jun. 2023.
- RIVKIN-FISH, Michele. "Tracing Landscapes of the Past in Class Subjectivity: Practices of Memory and Distinction in Marketizing Russia." *American Ethnologist*, vol. 36, no. 1, 2009, pp. 79–95. Disponível : <http://www.jstor.org/stable/27667530> . Acesso em: 19 jun. 2023.
- ROCHA, Glauber. "'O Guarany' e 'Dom Casmurro' ou A Competição entre Capitu e Iracema pelo título de Miss Brazil". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 set. 1976.
- RODRIGUES, Henrique Canary. "Back in the USSR? Nostalgia soviética na Rússia contemporânea". In: *Rus*. v. 8 n. 10. Dossiê 100 anos da Revolução Russa. 2017.
- ROMERO, Sylvio. *Historia da litteratura brasileira*. Rio de Janeiro : Garnier, 1902
- ROSA, Cristina. Cinema Educativo do Fascismo e do Estado Novo em Comparação. *Revista Esboços*. Florianópolis, v. 19, n. 27. p.55-75, Ago. 2012.
- ROSSANDA, R. "A bondade: O Idiota". In: MORETTI, F. (Org). *A Cultura do Romance*. São Paulo: CosacNaify, 2009.
- ROSSIA. Эпилог к сериалу "Идиот" (Documentário). 50 min. "Россия" Телеканал, 2003.

- SANTIAGO, Silvano. "Retórica da verossimilhança". In: Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SARACENI, Paulo César. Por dentro do Cinema Novo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- SARAIVA, L. "Montagem Soviética". In: Mascarello, F. (Org.) História do Cinema Mundial. Campinas: Papirus, 2012.
- SHCHERBAK, Andrey. "Nationalism in the USSR: A Historical and Comparative Perspective". In: Higher School of Economics Research. Disponível em: <https://wp.hse.ru> . Acesso em: 19 jul. 2023
- SCHELER, Max. L'homme du Ressentiment. Gallimard, 1933
- SCHNAIDERMAN, Boris. Turbilhão e semente: ensaios sobre Dostoiévski e Bakhtin. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.
- SCHNAIDERMAN, Boris. Os escombros e o mito: a cultura e o fim da União Soviética. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. Imaginar é difícil (porém necessário), prefácio. In: ANDERSON, Benedict. Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SCHWARZ, Roberto. Que horas são?: ensaios. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- SCHWARZ, Roberto. O Pai de Família e Outros Estudos. São Paulo: Cia. Das Letras, 1978.
- SCHWARZ, Roberto. Sequências brasileiras. São Paulo: Cia. Das Letras, 1999.
- SCHWARZ, Roberto. Ao vencedor as batatas. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000a.
- SCHWARZ, Roberto. Um mestre na periferia do capitalismo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000b.
- SCHWARZ, Roberto. Duas Meninas. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.
- SCHWARZ, Roberto. Martinha vs. Lucrecia. São Paulo: Cia. Das Letras, 2012.
- SCHWARZ, Roberto. (Entrevista). "Passado Remexido". Folha de S. Paulo, 18 mai. 2015.
- SCHWARZ, Roberto. Seja como for : entrevistas, retratos e documentos. São Paulo : Duas Cidades : Editora 34, 2019.
- SEDURO, Vladimir. Dostoyevski in Russian Literary Criticism. 1846-1956. New York : Octagonbooks, 1969.
- SEGIDA-INFO. Искусство кино. Москва, n.4, 1996, p. 73-76.
- SEGRILLO, Angelo. Herdeiros de Lenin: a história dos partidos comunistas na Rússia pós-soviética. Rio de Janeiro : 7 Letras, 2003.
- SILVA, A. D. Traduções poéticas: o Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta e a microssérie televisiva. In: Comunicação & educação, n. 2, mai-ago, 2009.
- SILVA, Andrea Zeppini Menezes da. Sentimento íntimo e sensibilidade universal: identidade nacional em Machado de Assis e Dostoiévski. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Orientais. Área de concentração: Literatura e Cultura Russa. São Paulo, 2011.
- SILVA, Carolinne Mendes da. Nem todas as mulheres do mundo: uma análise das personagens femininas nos filmes do Cinema Novo (1959-1969). 2020. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: 10.11606/T.8.2020.tde-06112020-171450 . Acesso em: 19 jun. 2023.
- SILVA, Kalina; SILVA, Moacir. Dicionário de Conceitos Históricos. São Paulo: Contexto, 2009.
- SKAFTÍMOV, A. P. Тематическая композиция романа "Идиот". Творческий путь Достоевского. Сборник статей под редакцией Н.Л.Бродского - Ленинград: Сеятель, 1924, p. 131-185
- SOLOVIOV, Vladímir. "Três discursos em memória de Dostoiévski (1881-1883)". In: GOMIDE, Bruno Barretto (Org.). Antologia do Pensamento Crítico Russo. São Paulo : Editora 34, 2013.
- SOKOLOVA, Lyudmila. Великие Советский Фильмы. Москва: Центр Полиграф, 2011.
- SORÓKIN, Vladímir. Dostoiévski-Trip. São Paulo : Editora 34, 2014.

- SOUCH, Irina. *Popular Tropes of identity in contemporary Russian television and film*. New York : Bloomsbury Publishing, 2017
- SOUZA, Gilda de Mello e. *Exercícios de Leitura*. São Paulo : Duas Cidades, 2008
- SOVIETSKII EKLAN. "Иван Пырьев". In: "Советский экран". n. 11, 1958, p. 8-9. Disponível em: <http://nw.cinemafirst.ru/sovetskij-ekran-11-1958-str-8-9-ivan-pyrev/> . Acesso em: 19 jun. 2023.
- STAM, Robert. *A Literatura Através do Cinema*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2013.
- STEPÂNIAN, Karen. "Os Irmãos Karamázov: A Hosana de Dostoiévski". In: CAVALIERE, Arlete e al. (Org.). *Caderno de Literatura e Cultura Russa*. n. 2. São Paulo : Atelie Editorial, 2008.
- STULBACH, Roman. *Catálogo de Mostra de Cinema*. Rio de Janeiro : Imagem e Tempo, 2008.
- SVERTCHKOV, Serguei. Режиссер и коммунист Владимир Бортко: Я хочу снять кино про Сталина (Entrevista). *Правда*. 3 mar. 2011. Disponível em: <https://kprf.ru/rusk/88519.html> . Acesso em: 19 jun. 2023.
- TAKADA, Emy. "Roteiro de Capitú de Lygia Fagundes Telles e Paulo Emílio Sales Gomes: reescrevendo o filme homônimo de Paulo César Saraceni". In: *Manuscritica: Revista De Crítica Genética*, (34), 2018, p. 148-160. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/manuscritica/article/view/177929> . Acesso em: 19 jun. 2023.
- TARKÓVSKI, A. Мишарин А. Заявка на литературный сценарий двухсерийного художественного фильма по роману Ф.М. Достоевского «Идиот». *Киноведческие записки*. 1991. n. 11. Disponível em : <https://chapaev.media/articles/8457> . Acesso em: 19 jun. 2023.
- TAYLOR, Richard. "Singing on the Stepps for Stalin: Ivan P'ryev and the Kolkhoz Musical in Soviet Cinema". In: *Slavic Review* 58, n. 1. Spring, 1999. Cambridge University Press.
- TAYLOR, Richard; IAN, Christie (Eds.). *Inside the Film Factory. New Approaches to Russian and Soviet Cinema*. London : Routledge, 1991
- TEIXEIRA, Cristiane G. M'achado biógrafo: da investigação de uma revista ao texto inédito. *Art Cultura. Revista de História. Cultura e Arte*. Uberlândia, v. 22, p. 213-232, 2020.
- TODOROVSKI, Valerii. "Валерий Тодоровский: 'между Качеством и Скоростью'. Интервью ведет Дая Смирнова". *Искусство Кино*, n. 2, fev. 2000.
- TOLMATCHOV, Vassíli, "Histórico, Simbólico e Arquetípico: Dostoiévski versus Ibsen". In: CAVALIERE, Arlete e al. (Org.). *Caderno de Literatura e Cultura Russa*. n. 2. São Paulo : Atelie Editorial, 2008.
- TSITSICHVILI, Iulia. *Монотематизм как принцип музыкальной драматургии экранизации романа Ф.М. Достоевского "Идиот"*. Краснодарский государственный университет культуры и искусств, 2012.
- TSITSICHVILI, Iulia. *Лейттематизм Как Фактор Драматургии Киноинтерпретаций Романов Ф. М. Достоевского. Исторические, Философские, Политические и Юридические Науки, Культурология и Искусствоведение. Вопросы Теории и Практики*, n. 11-2 (37). Краснодарский государственный университет культуры и искусств, 2013, p. 197-200.
- TUROVSKAIA, Maia. Пырьев и его музыкальные комедии. К проблеме жанра. *Киноведческие записки*, n.1, 1988. Disponível em: <https://chapaev.media/articles/4461> . Acesso em: 19 jun. 2023.
- TUROVSKAIA, Maia. *Зубы Дракона. Мои 30-е Годы*. Москва : Аст; Corpus, 2015
- UCHENINA, Ekaterina. *Интерпретация русской классики в творчестве Евгения Миронова. Выпускная Квалификационная Работа Бакалавра*. Ярославль : Ярославский государственный театральный институт, 2017
- VAGUIN, Vassíli. "Очень Старый Человек: Интервью с Владимиром Бортко". *Age of Geeks*, mar. 2017. Disponível em: <https://ageofgeeks.com/movies/vladimir-bortko-interview> . Acesso em: 19 jun. 2023.
- VÁSSINA, Elena. "A poética do drama na prosa de Dostoiévski". In: CAVALIERE, Arlete e al. (Org.). *Caderno de Literatura e Cultura Russa*. n. 2. São Paulo : Atelie Editorial, 2008.

- VERÍSSIMO, José. História da Literatura Brasileira. Fundação Biblioteca Nacional. Departamento Nacional do Livro. 1915.
- VOLGUIN, Igor. "Остановите Парфена (О фильме «Идиот» В. Бортко)". In: Литературная газета, n. 23–24, 11 jun. 2003. Disponível em: <http://www.volgin.ru/public/898.html> . Acesso em: 02 jan. 2023.
- VOLGUIN, Igor. "A devolução do bilhete: Paradoxos da Autoconsciência Nacional". In: CAVALIERE, Arlete e al. (Org.). Caderno de Literatura e Cultura Russa. n. 2. São Paulo : Atelie Editorial, 2008.
- VARTANOVA, E. L. Медиасистема России: Учебник для студентов вузов. Москва : Аспект Пресс, 2017.
- XAVIER, Ismail. Carta para Paulo Emilio Salles Gomes. Manuscrito. BR CB PE/CP 1104. Arquivo Paulo Emilio Salles Gomes. Cinemateca Brasileira. Bloomington, 1975.07.05.
- XAVIER, Ismail. Cinema Brasileiro Moderno. São Paulo : Paz e Terra, 2001.
- XAVIER, Ismail. O concerto do ressentimento nacional. Sinopse, São Paulo, ano IV, n. 8, p. 35-37, abr. 2002.
- XAVIER, Ismail. O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema nova, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003a.
- XAVIER, Ismail. "Do Texto ao Filme: A Trama, a Cena e a Construção do Olhar no Cinema". In: PELLEGRINI, Tânia et al. Literatura, Cinema e Televisão. São Paulo : Editora Senac; Instituto Itaú Cultural, 2003b.
- XAVIER, Ismail. "A trama das vozes em Lavoura arcaica: a dicção do conflito e a da elegia". In: FABRIS, M.; GARCIA, W. e CATANI, A. M. (Org.). Estudos de cinema SOCINE: ano VI. São Paulo: Nojosa, 2005.
- XAVIER, Ismail. Congresso Internacional ABRALIC. O corpo e a voz: crise do sujeito, crise do mundo em Estorvo e Lavoura Arcaica. 2008. (Congresso). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WYxlwHRwmsY> . Acesso em: 19 jun. 2023.
- XAVIER, Ismail. Encontros. Ismail Xavier. Adilson Mendes (Org.). Rio de Janeiro : Beco do Azogue, 2009.
- XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico : a opacidade e a transparência. São Paulo : Paz e Terra, 2012.
- XAVIER, Ismail. Alegorias do subdesenvolvimento : cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo : Cosac Naify, 2013.
- XAVIER, Ismail. Sertão mar. Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo : Editora 34; Duas Cidades, 2019.
- WILLIAMS, Raymond. O campo e a cidade na história e na literatura. São Paulo : Companhia das Letras, 2011.
- WILLIAMS, Raymond. A Produção Social da Escrita. São Paulo : Unesp, 2014.
- WILLIAMS, Raymond. Televisão. Tecnologia e Formação Cultural. São Paulo: Boitempo, 2016.
- WILLIAMS, Raymond. O drama numa sociedade dramatizada. Sinopse (São Paulo), 4(9), 60-67. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1807-8907.v4i9p60-67> . Acesso em: 19 jun. 2023.
- YOON, Saera. "Intertextuality in Kurosawa's Film Adaptation of Dostoevsky's The Idiot." CLCWeb: Comparative Literature and Culture 15.4 (2013). Disponível em: <https://doi.org/10.7771/1481-4374.2032>. Acesso em: 19 jun. 2023.
- ZAGUIDULLINA, M. "Классическая литература как часть массового сознания". In: Вестник ЧелГУ, 2000. n. 1. Disponível em: <https://cyberleninka.ru/article/n/klklassicheskaya-literatura-kak-chast-massovogo-soznaniya> . Acesso em: 19 jun. 2023.
- ZAKHÁROV, Vladímir. Dostoiévski, escritor do século XXI. RUS (São Paulo), 6(6), 2015, p. 3-12. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2015.108587> . Acesso em: 19 jun. 2023.
- ZAMBERLAN, C. A. Dom Casmurro sem Dom Casmurro. 178 fls. Dissertação (mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, SP, 2007.

- ZASLÁVSKAIA, Tatiana. Estrutura social da sociedade russa contemporânea . Estudos Avançados, 10(28), 55-82, 1996. Disponível em : <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8955> . Acesso em: 19 jun. 2023.
- ZUBKOVA, Elena. Russia After the War Hopes, Illusions and Disappointments, 1945-1957. University of Alabama, 1998.

Filmes, Séries e Novelas citadas

O Idiota (1958), de Ivan Píriev
Capitu (1968), de Paulo César Saraceni
O Idiota (2003), de Vladímír V. Bortko (TV)
Capitu (2008), de Luiz Fernando Carvalho (TV)

12 (2007), de Nikita Mikhalkov
12 homens e uma sentença (1957), de Sidney Lumet
26 dias na Vida de Dostoiévski - 26 дней из жизни Достоевского (1980), de Aleksandr G. Zarkhi
A Boneca (1958), de Mário Carneiro
A Cartomante (1974) (TV).
A Cartomante (2004), de Wagner Assis
A Casa Assassinada (1971), de Paulo César Saraceni
A Causa Secreta (1994), de Sérgio Bianchi
A Dama do Lotação (1978), de Neville d'Almeida
A Dócil - Кроткая (1960), de Aleksandr F. Borísov
A espera (1986), de Luiz Fernando Carvalho
A Farsa da boa preguiça (1995), de Luiz Fernando Carvalho (TV)
A Greve - Стачка (1924), de Serguei Eisenstein
A Hora e a Vez de Augusto Matraga (1966), de Roberto Santos
A Metamorfose – Превращение (2002), de Valeri Fokin
A Mulher Alheia e o Marido debaixo da Cama - Чужая жена и муж под кроватью (1984), de Vitalli V. Mielnikov
A noiva rica - Богатая Невеста (1937), de Ivan Píriev
A Pedra do Reino (2007), de Luiz Fernando Carvalho (TV)
A tomada do poder por Luís XIV (1966), de Roberto Rossellini
About love - О любви (2017), de Vladimir V. Bortko
Ação entre Amigos (1998), de Beto Brant
Acordeon - Гармонь (1934), de Igor A. Savtchenko
Afghan Breakdown - Афганский излом (1992), de Vladimir V. Bortko
Afinal, o que querem as mulheres? (2010), de Luiz Fernando Carvalho (TV)
Aircrew - Экипаж (1979), de Aleksandr M. Mitta
Aldeia Stierantchikov - Село Степанчиково и его обитатели (1989) de Liev I. Tsutsulkovski
Alo, Alo Carnaval (1936), de Adhemar Gonzaga
Alo, Alo, Brasil (1935), de Wallace Downey, Alberto Ribeiro, João de Barro
Amor, Carnaval e Sonhos (1972), de Paulo César Saraceni
Anchieta, José do Brasil (1976), de Paulo César Saraceni
Andrei Rubliov - Андрей Рублёв (1966), de Andrei Tarkovski
Anos Dourados (1986) (TV)
Anos Rebeldes (1992) (TV)
Ao Sul do Meu Corpo (1982), de Paulo César Saraceni
Argila (1940), de Humberto Mauro
Árido Movie (2005), de Lírio Ferreira
Arraial do Cabo (1959), de Paulo César Saraceni
As Aventuras Extraordinárias de Mr. West no País dos Bolcheviques - Необычайные приключения мистера Веста в стране Большевиков (1924), de Lev V. Kulechov
Às Seis da Tarde, Depois da Guerra - В 6 часов вечера после войны (1943), de Ivan Píriev
Asas - Крылья (1966), de Larissa Chepitko
Au hasard Balthazar (1966), de Robert Bresson
Autumn Marathon - Осенний марафон (1979), de Georgi Danelia
Azyllu muito louco (1970), de Nelson Pereira dos Santos
Bahia de todos os sambas (1983), de Paulo César Saraceni

Baile Perfumado (1996), de Paulo Caldas e Lírio Ferreira
 Ballad of Siberia - Сказание о земле Сибирской (1948), de Paulo César Saraceni
 Barravento (1962), de Glauber Rocha
 Batalha de Stalingrado - Сталинградская Битва (1949), de Vladimir M. Petrov
 Berlim na Batucada (1944), de Luís de Barros
 Beto Rockfeller (1968) (TV)
 Beware of the Car - Берегись автомобиля (1966), de Eldar Riazanov
 Bilhete do Partido - Партийный билет (1936), de Ivan Píriev
 Blow Up (1966), de Michelangelo Antonioni
 Boca de Ouro (1963), de Nelson Pereira dos Santos
 Braço de Diamante - Бриллиантовая рука (1969), de Leonid I. Gaidai
 Brás Cubas (1986), de Júlio Bressane
 Brasil ano 2000 (1969), de Walter Lima Jr.
 Brat - Брат (1997), de Aleksei Balabanov
 Brat 2 - Брат 2 (2000), de Aleksei Balabanov
 Breves encontros - Короткие встречи (1967), de Kira Muratova
 Brigada - Бригада (2002) (TV)
 Brothers Karamazov (1958), de Richard Brooks
 Cabra Marcado para Morrer (1984), de Eduardo Coutinho
 Caiçara (1950), de Adolfo Celi, Tom Payne e John Waterhouse
 Caminho das Nuvens (2003), de Vicente Amorim
 Caminhos (1959), de Paulo César Saraceni
 Casa dos Mortos: Prisão do Povo - Мертвый дом: Тюрьма народов (1932), de Vassíli F. Fedorov
 Caso Especial: O Alienista (1993), de Guel Arraes (TV)
 Central do Brasil (1998), de Walter Salles
 Céu de Suely (2006), de Karim Aïnouz
 Cidade Ameaçada (1960), de Roberto Farias
 Cidade de Deus (2002), de Fernando Meirelles
 Cidade mulher (1936), de Humberto Mauro
 Cinco vezes Favela (1962), vários dir.
 Cinema, Aspirinas e Urubus (2005), de Marcelo Gomes
 Circo - Цирк (1936), de Grigori Aleksandrov
 Coda (2000), de Flávio Barrone
 Comissão de Investigação - Комиссия по расследованию (1978), de Vladimir V. Bortko (TV)
 Confissões de uma Viúva Moça (1975), de Adnor Pitanga
 Coração de Cachorro - Собачье сердце (1988), de Vladimir V. Bortko (TV)
 Cossacos de Kuban - Кубанские казаки (1949), de Ivan Píriev
 Crime and Punishment (1935), de Josef von Sternberg
 Crime e Castigo - Преступление и наказание (1969), de Liev A. Kulidjanov
 Crime e Castigo - Преступление и наказание (2007) (TV)
 Crime et Châtiment (1956), de Georges Lampin
 Crime et Châtiment (1971), de Stelio Lorenzi
 Cronicamente Inviável (2000), de Sérgio Bianchi
 Dersu-Uzala - Дерсу Узала (1974), de Akira Kurosawa
 Descobrimento do Brasil (1936), de Humberto Mauro
 Destino de um Homem - Судьба человека (1959), de Serguei F. Bondartchuk
 Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964), de Glauber Rocha
 Devotion - Испытание верности (1954), de Ivan Píriev
 Diário de Glumov - Дневник Глумова (1923), de Serguei Eisenstein
 Diários de Motocicleta (2004), de Walter Salles
 Dois Irmãos (2017), de Luiz Fernando Carvalho (TV)
 Dom (2003), de Moacyr Góes
 Dom Casmurro (1995) (novela não filmada)

Dona Flor e Seus Dois Maridos (1976), de Bruno Barreto
 Dostoiévski - Достоевский (2010) (TV)
 Down House - Доун Хоуз (2001), de Roman R. Katchanov
 Encontro no Elba - Встреча на Эльбе (1949), de Grigori Aleksandrov
 Encoraçado Potemkin - Броненосец Потёмкин (1924), de Serguei Eisenstein
 Erro compreendido - Понятая ошибка (1931), de Ivan Píriev
 Erva do Rato (2008), de Júlio Bressane
 Escrava Isaura - Рабыня Изаура (1976; 1988) (TV)
 Espelho - Зеркало (1974), de Andrei Tarkovski
 Esse Rio que Eu Amo (1962), de Carlos Hugo Christensen
 Eu, Tu, Eles (2000), de Andrucha Waddington
 Exceções sem regra - Исключения без правил (1986), de Vladimir V. Bortko
 Family Relations - Родня (1982), de Nikita Mikhalkov
 Favela dos meus amores (1935), de Humberto Mauro
 Forrest Gump (1994), de Robert Zemeckis
 Ganga Bruta (1933), de Humberto Mauro
 Gangster Petersburg - Бандитский Петербург (2000) (TV)
 Garotos Felizes - Весёлые ребята (1934), de Grigori Aleksandrov
 Good Luck, Gentlemen - Удачи Вам, Господа (1992), de Vladimir V. Bortko
 Grande Cidadão - Великий гражданин (1937-1939), de Fridrich M. Ermler
 Grande Sertão: veredas (1985) (TV)
 Guerra e Paz - Война и мир (1967), de Serguei Bondartchuk
 Hakuchi (1951), de Akira Kurosawa
 Helena (1952) (TV)
 Helena (1959) (TV)
 Helena (1961) (TV)
 Helena (1974), de Antonio Calmon
 Helena (1975) (TV)
 Helena (1987) (TV)
 Herói do nosso tempo - Герой нашего времени (2006) (TV)
 Hoje é Dia de Maria (2005), de Luiz Fernando Carvalho (TV)
 Humilhados e Ofendidos - Униженные и оскорбленные (1990), de Andrei A. Echpai
 Iaiá Garcia (1953) (TV)
 Iaiá Garcia (1982) (TV)
 Iaiá Garcia (1990) (TV)
 Idiote (2011), de Rainer Sarnet
 Il principe idiota (1919), de Eugenio Perego
 Infância de Ivan - Иваново Детство (1962), de Andrei A. Tarkovski
 Integração Racial (1964), de Paulo César Saraceni
 Iracema, a virgem dos lábios de mel (1979), de Fauzi Mansur
 Iracema, uma Transa Amazônica (1974), de Jorge Bodansky e Orlando Senna
 Irmãos Coragem (1995) (TV)
 Irmãos Karamazov - Братья Карамазовы (1968), de Ivan Píriev
 Irmãos Karamazov - Братья Карамазовы (2009) (TV)
 Ironia do Destino - Ирония судьбы (1975), de Eldar Riazanov
 Irrende Seelen (1921), de Carl August Froelich
 Ivan Vassilievitch muda de profissão - Иван Васильевич меняет профессию (1973), de Leonid Gaidai
 Ivan, O Terrível (1944), de Serguei Eisenstein
 Karamazovi (2008), de Piotr Zelenka
 L'amour braque (1985), de Andrzej Żuławski
 L'Idiot (1946), de Georges Lampin
 L'Idiota (1919), de Salvatore Aversano
 L'Idiota (2008), de Pierre Leon

Laço de Fita (1976), de Paulo César Saraceni
 Lavoura Arcaica (2001), de Luiz Fernando Carvalho
 Le Jouer (1959), de Claude Otan-Lara
 Les Possédés (1987), de Andrzej Wajda
 Limite (1931), de Mário Peixoto
 Liquidation - Ликвидация (2007) (TV)
 Love and Death (1975), de Woody Allen
 Macunaíma (1969), de Joaquim Pedro de Andrade
 Mãe - Мать (1926), de Vsevolod I. Pudovkin
 Mãe - Мать (1955), de Mark S. Donskoi
 Mãe - Мать (1988), de Gleb A. Panfilov
 Mão e a Luva (1959) (TV)
 Memórias de um Sargento de Milícias (1995) (TV)
 Memórias do Cárcere (1984), de Nelson Pereira dos Santos
 Memórias Póstumas (2001), de André Klotzel
 Mestre e Margarita - Мастер и Маргарита (2005), de Vladimir V. Bortko (TV)
 Meu Pedacinho de Chão (2014) (TV)
 Missa do Galo (1973), de Roman Stulbach
 Missa do Galo (1981), de Nelson Pereira dos Santos
 Moscou não acredita em lágrimas - Москва слезам не верит (1980), de Vladimir V. Menchov
 My Father is an Idealist - Мой папа-идеалист (1980), de Vladimir V. Bortko (TV)
 Na Estrada (2012), de Vladimir V. Bortko (TV)
 Nastazja (1994), de Andrzej Wajda
 Nástia - Бедная Настя (2003) (TV)
 Natal da Portela (1987), de Paulo César Saraceni
 Návrat Idiota (1999), de Sasa Gedeon
 Noite de Carnaval - Карнавальная ночь (1956), de Eldar A. Riazanov
 Noite de Petersburgo - Петербургская ночь (1934), de Grigori L. Roshal e Viera P. Stroeva
 Noites Brancas (1957), de Luchino Visconti
 Noites Brancas (1959), de Ivan Píriev
 Nosso Senhor Oxalá (1972), de Paulo César Saraceni
 Nostalgia - Ностальгия (1983), de Andrei Tarkovski
 O Adolescente: Подросток (1983), de Evguiêni I. Tachkov
 O Apólogo (1939), de Humberto Mauro
 O Ateneu (1979) (TV)
 O Barbeiro da Sibéria - Сибирский цирюльник (1998), de Nikita Mikhalkov
 O Cangaceiro (1953), de Lima Barreto
 O canto da saudade (1952), de Humberto Mauro
 O Desafio (1965), de Paulo César Saraceni
 O Enfermeiro (1998), de Mauro Farias
 O Exemplo Regenerador (1919), de José Medina
 O fim de São Petersburgo - Конец Санкт-Петербурга (1927), de Vsevolod I. Pudovkin
 O Gabinete do Dr. Caligari (1920), de Robert Wiene
 O Gerente (2011), de Paulo César Saraceni
 O Grande Momento (1957), de Roberto Santos
 O Idiota (1910), de Piotr I. Tchardínin
 O Idiota (1981), de Vladimir I. Tumaiev
 O Jogador - Игрок (1972), de Aleksei V. Batalov
 O jovem Törless (1966), de Volker Schlöndorff
 O Pagador de Promessas (1962), de Anselmo Duarte
 O Rei do Gado (1996) (TV)
 O Sacrifício - Жертвоприношение (1986), de Andrei Tarkovski
 O Sobrado (1956), de Walter George Durst

O Sol Enganador - Утомлённое солнце (1994), de Nikita Mikhalkov
 O Tempo e o Vento (1985) (TV)
 O transportador da morte - Конвейер смерти (1933), de Ivan Píriev
 O Velho e o Novo - Старое и новое (1929), de Serguei Eisenstein
 O Viajante (1999), de Paulo César Saraceni
 Once Lied - Единожды солгав (1987), de Vladimir V. Bortko
 Operação Y - Операция «Ы» (1965), de Leonid I. Gaidai
 Orfeu Negro (1959), de Marcel Camus
 Os Bandeirantes (1940), de Humberto Mauro
 Os Demônios - Бесы (1992), de Igor V. Talankin
 Os Demônios - Бесы (2006) (TV)
 Os Demônios - Бесы (2014) (TV)
 Os Herdeiros (1970), de Cacá Diegues
 Os homens querem paz (1991), de Luiz Fernando Carvalho (TV)
 Os Maias (2001) (TV)
 Our Mutual Friend - Наш общий друг (1961), de Ivan Píriev
 Outono: o jardim petrificado (1964) (roteiro)
 Outubro - Октябрь (1927), de Serguei M. Eisenstein
 Pagador de Promessas ou Assalto ao Trem Pagador (1962), de Roberto Farias
 Páginas Ocultas - Тихие страницы (1994), de Aleksandr N. Sokurov
 Para Frente Brasil (1982), de Roberto Farias
 Pedra sobre Pedra (1992) (TV)
 Pequena Viera - Маленькая Вера (1988), de Vassíli V. Pitchul
 Peter the Great: The Testament - Пётр Первый. Завещание (2011), de Vladimir V. Bortko (TV)
 Porto das Caixas (1962), de Paulo César Saraceni
 Primeiras Luzes - Первые огни (1925), de Iuri Taritch
 Prisioneira do Cáucaso - Кавказская пленница (1967), de Leonid I. Gaidai
 Provavelmente o Diabo (1977) de Robert Bresson
 Quadragésimo Primeiro - Сорок первый (1956), de Grigori N. Tchukhrai
 Quando as Segonhas Voam - Летят журавли (1957), de Mikhail Kalatozov
 Quanto vale ou é por quilo? (2005), de Sérgio Bianchi
 Que estranha forma de amar (1978), de Geraldo Vietri
 Quincas Borba (1988), de Roberto Santos
 Raskolnikoff (1959), de Franz Peter Wirth
 Raskolnikow (1923), de Robert Wiene
 Renascer (1993) (TV)
 Ricos também choram - Богатые тоже плачут (1979; 1991) (TV)
 Rikos ja rangaistus (1983), de Aki O. Kaurismäki
 Rio 40 Graus (1955), de Nelson Pereira dos Santos
 Rio Zona Norte (1957), de Nelson Pereira dos Santos
 Rocco e i suoi fratelli (1960), de Luchino Visconti
 São Bernardo (1972), de Leon Hirszman
 São Paulo S/A (1965), de Luiz Sérgio Person
 Second Life (2017), de Pedro Pimentel
 Selva Trágica (1963), de Roberto Farias
 Seventeen Moments of Spring - Семнадцать мгновений весны (1973) (TV)
 Sinhazinha Flô (1977) (TV)
 Solaris - Солярис (1972), de Andrei A. Tarkovski
 Sonho do Tio - Дядюшкин сон (1966), de Konstantin Woinow
 Stalker - Сталкер (1979), de Andrei A. Tarkovski
 Streets of Broken Lights - Улицы разбитых фонарей (1995) (TV)
 Suburbia (2012), de Luiz Fernando Carvalho (TV)
 Taras Bulba - Тарас Бульба (2009), de Vladimir V. Bortko

Tchapaiev - Чапаев (1934), de Georgui N. Vassiliev e Serguei D. Vassiliev
 Tempestade sobre a Ásia - Потомок Чингиз-хана (1928), de Vsevolod I. Pudovkin
 Terra em Transe (1967), de Glauber Rocha
 Terra Treme (1948), de Luchino Visconti
 The Beloved - Любимая девушка (1940), de Ivan Píriev
 The Blonde Around the Corner - Блондинка за углом (1984), de Vladimir V. Bortko
 The Civil Servante - Госчиновник (1931) , de Ivan Píriev
 The District Secretary - Секретарь райкома (1942), de Ivan Píriev
 The Light of a Distant Star - Свет далёкой звезды (1964), de Ivan Píriev
 The Machinist (2004), de Brad Anderson
 The Meeting Place Cannot Be Changed - Место встречи изменить нельзя (1979), de Stanislav S. Govorukhin (TV)
 The Voroshilov Sharpshooter - Ворошиловский стрелок (1999), de Stanislav S. Govorukhin
 The Wings of a Serf - Крылья холопа (1926), de Iuri Taritch
 They Met in Moscow - Свинарка и пастух (1940), de Ivan Píriev
 Tieta (1989) (TV)
 Tratoristas - Трактористы (1939), de Ivan Píriev
 Uma história desagradável - Скверный анекдот (1966), de Aleksandr Alov
 Uma mulher vestida de Sol (1994), de Luiz Fernando Carvalho (TV)
 Umiliato e offeso (1958), de Vittorio Cottafavi
 Velho Chico (2016) (TV)
 Vendaval Maravilhoso (1949), de Leitão de Barros
 Vereda da Salvação (1965), de Anselmo Duarte
 Viagem ao Fim do Mundo (1968), de Fernando Coni Campos
 Vidas Secas (1963), de Nelson Pereira dos Santos
 Vila do Arco (1975) (TV)
 Volga-Volga - Волга-Волга (1938), de Grigori Aleksandrov
 Voz do Carnaval, de Adhemar Gonzaga
 Walking the Streets of Moscow - Я шагаю по Москве (1963), de Georgui N. Danelia
 Women of Ryazan - Бабы рязанские (1927), de Olga I. Preobrajenskaia e Ivan K. Pravov
 You Are My Only Love - Ты у меня одна (1993), de Dmitri Kh. Astrakha
 Zbrodnia i kara (1987), de Andrzej Wajda
 Весна (1948), de Grigori V. Aleksandrov
 Команда с нашей улицы (1953), de Aleksei S. Masliukov
 Настенька Устинова (1934), de Konstantin V. Egert
 Посторонняя женщина (1929), de Ivan Píriev
 Сельская учительница (1949), de Mark Donskoi
 Соловей-Соловушка (1936), de Nikolai V. Ekk