



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ABDIEL ANSELMO DE SOUSA

**A CARTOMANTE EM DOIS MUNDOS: UM ESTUDO SOBRE A ADAPTAÇÃO DA
OBRA DE MACHADO DE ASSIS SOB O OLHAR DE WAGNER DE ASSIS**

FORTALEZA

2024

ABDIEL ANSELMO DE SOUSA

A CARTOMANTE EM DOIS MUNDOS: UM ESTUDO SOBRE A ADAPTAÇÃO DA
OBRA DE MACHADO DE ASSIS SOB O OLHAR DE WAGNER DE ASSIS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva.

FORTALEZA

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S696c Sousa, Abdiel Anselmo de.
A Cartomante em dois mundos : Um estudo sobre a adaptação da obra de Machado de Assis sob o olhar de Wagner de Assis / Abdiel Anselmo de Sousa. – 2024.
85 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades,
Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2024.

Orientação: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva.

1. literatura brasileira. 2. Machado de Assis. 3. Wagner de Assis. 4. A cartomante. I.
Título.

CDD 400

ABDIEL ANSELMO DE SOUSA

A CARTOMANTE EM DOIS MUNDOS: UM ESTUDO SOBRE A ADAPTAÇÃO DA
OBRA DE MACHADO DE ASSIS SOB O OLHAR DE WAGNER DE ASSIS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovado em 28/02/2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Gleyda Lúcia Cordeiro Costa Aragão - Examinadora externa
Universidade Federal do Ceará (CCF/UFC)

Profa. Dra. Ana Maria César Pompeu - Examinadora Interna
Universidade Federal do Ceará (PPGLetras/UFC)

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva, pela sua orientação e por sua compreensão e sensibilidade diante das adversidades enfrentadas por mim.

Às professoras participantes da banca, Ana Maria César Pompeu e Gleyda Lúcia Cordeiro Costa Aragão, pelo tempo e atenção investidos para a conclusão deste trabalho.

Aos colegas da turma de mestrado e do Grupo de Estudos em Tradução, Cultura e Mídia, pelas reflexões e debates feitos durante as aulas e os encontros do grupo de estudos, elas foram essenciais para que esse trabalho fosse desenvolvido.

Ao colega Fernando Gleibe, um agradecimento especial por dedicar um pouco de seu tempo para ler e comentar esse trabalho ainda em seus momentos iniciais.

A minha mãe Geovana, pelo suporte dado durante todo o período do mestrado.

A minha namorada Bruna, por acreditar que esse trabalho pudesse ser concluído.

[...] um roteiro é o filme sim, visualizado através de um texto bem escrito, que possibilita ao leitor imaginar, sentir e viver perfeitamente o seu significado; é um tremendo trabalho artístico, capaz de dizer verdades, mentiras, modificar a si mesmo de acordo com cada interpretação e ainda modificar àquele que o absorve. (Assis, 2005, p. 26).

RESUMO

O objetivo desta dissertação é analisar os processos utilizados e relatados por Wagner de Assis dentro da adaptação do conto “A cartomante”, publicado em 1884, de Machado de Assis, para o filme homônimo com direção de Pablo Uranga e Wagner de Assis, lançado em 2004, atentando mais especificamente para as transformações dentro processo de escrita, direção e montagem do roteiro e do filme. Para embasar tal discussão, discorre-se sobre o intercâmbio entre outras artes e a literatura, com um recorte especial dedicado às relações com o cinema. Tais discussões levantam questionamentos sobre qual o papel e o valor social das artes, qual sua qualidade intrínseca e como estas perguntas são aplicadas ao caso do roteiro cinematográfico enquanto obra duplamente adaptada (primeiramente para filme e depois para roteiro publicado). Sobre o debate entre as artes, recorre-se a Gliksohn (2004), sobre literatura e cinema a Clerc (2004) e sobre o roteiro como gênero literário a Figueiredo (2007). Em seguida, como base para análise do corpus, serão discutidas as definições do roteiro cinematográfico de Field (2001), de Comparato (2000) e de Carrière e Bonitzer (1996) refletidas dentro do conceito de intermedialidade desenvolvido por Rajewsky (2012) e complementado por Clüver (2007), tendo em vista o papel intermediário do roteiro entre o filme e a obra literária. Além disso, sobre a questão da autoria do roteiro utiliza-se Boozer (2008) e Figueiredo (2015), e da autoria no processo de adaptação cinematográfica compreendendo os processos criativos de uma atividade de tradução, emprega-se os conceitos de Lefevere (2007), Cattrysse (1992), Hutcheon (2013) e Even-Zohar (2013). Por fim, será feita uma contextualização da obra de Machado de Assis e uma análise comparativa com a tradução de Wagner de Assis.

Palavras-chave: literatura brasileira; Machado de Assis; Wagner de Assis; a cartomante.

ABSTRACT

The aim of this dissertation is to analyze the processes used and reported by Wagner de Assis within the adaptation of the short story "A cartomante", published in 1884 by Machado de Assis, to the homonymous film directed by Pablo Uranga and Wagner de Assis, released in 2004, looking more specifically at the transformations within the process of writing, directing and editing of the script and the film. To base this discussion, it is debated the interchange between the arts and literature, with a special focus on the relationship with the cinema. These discussions raise questions on the role and social value of arts, their intrinsic quality, and how these questions are applied to the case of the film script as a work that has been adapted twice (first into a film and then into a published screenplay). On the debate between arts, we turn to Gliksohn (2004), on literature and cinema to Clerc (2004) and on the screenplay as a literary genre to Figueiredo (2007). Then, as theoretical basis to the analysis of the corpus, the definitions of the film script by Field (2001), Comparato (2000) and Carrière and Bonitzer (1996) will be discussed, reflected within the concept of intermediality developed by Rajewsky (2012), and complemented by Clüver (2007), considering the intermediary role of the scrip between the film and the literary work. Additionally, on the issue of the screenplay authorship Boozer (2008) and Figueiredo (2015) will be used, and on the authorship in the film adaptation process, understanding the creative processes of a translation activity, concepts used by Lefevere (2007), Cattrysse (1992), Hutcheon (2013) and Even-Zohar (2013) will be taken. Finally, it will carried out a contextualization of Machado de Assis' work, and a comparative analysis with Wagner de Assis' translation.

Keywords: brazilian literature; Machado de Assis; Wagner de Assis; the fortune-teller.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Estrutura em três atos Syd Field.....	26
Figura 2 - Exemplo de roteiro.....	27
Figura 3 - 1ª Publicação do conto a cartomante.....	52
.....	
Figura 4 - Cartaz do filme A cartomante.....	61
Figura 5 - Cena 3 - Troca de olhares.....	64
Figura 6 - Cena 4 - Figurino e mensagem.....	65
Figura 7 - Cena 4 - Espelhos quebrados.....	66
Figura 8 - Cena 76 - Sonho 1.....	71
Figura 9 - Cena 76 - Sonho 2.....	72
Figura 10 - Cena 76 - Sonho 3.....	72
Figura 11 - Cena 70 - Espelhos de Rita.....	73

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	TROCAS E CRIAÇÕES ENTRE LITERATURA E CINEMA.....	16
2.1	O diálogo entre literatura e cinema.....	16
2.2	O roteiro cinematográfico.....	25
3	A TRADUÇÃO E O PROCESSO CRIATIVO.....	41
4	A CARTOMANTE, UM ENCONTRO ENTRE OS ASSIS.....	51
4.1	O conto de Machado de Assis.....	51
4.2	O roteiro e filme de Wagner de Assis.....	59
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	78
	REFERÊNCIAS.....	80
	ANEXO A - PUBLICAÇÃO DE “A CARTOMANTE” NA GAZETA DE NOTÍCIAS DO RIO DE JANEIRO.....	85

1 INTRODUÇÃO

A discussão sobre Literatura e Cinema é tão antiga quanto pertinente dentro dos estudos de literatura comparada. Inúmeras perspectivas e recortes são propostos na busca de dar conta da permuta persistente de influências vistas desde os primórdios da arte mais recente.

O cinema de diversas formas colaborou no processo de transformação do sistema literário, seja como um desafio aos escritores em lidar com o “novo real” imposto pela imagem em movimento, que de forma geral influenciou a sociedade como um todo, seja na forma literária que por meio de intercâmbio entre artistas fomentou a elaboração de uma concepção do roteiro cinematográfico para filmes de longa-metragem.

Hernani Heffner, no artigo *Contribuição a uma história do roteiro* (2021), estuda uma história do roteiro cinematográfico no Brasil. No texto, o autor apresenta algumas das formas escritas utilizadas nos primórdios, como a sinopse (texto curto que elencava a narrativa dos filmes e era publicado em jornais ou lidos durante as exhibições no caso de cinema mudo), além de *scenario* e *continuity scrip*, que eram textos mais longos, reflexo também do tamanho dos filmes que deixavam de ser curtas e médias-metragens para tornarem-se longas-metragens.

Ao falar do cenário brasileiro, Heffner (2021) aponta que havia “‘homens de letras’, quase sempre jornalistas e dramaturgos, como José do Patrocínio, o saudado autor de Paz e Amor” (Heffner, 2021, p. 69) que eram responsáveis por escrever tais sinopses e publicá-las em jornais. Essa seria uma das práticas de intercâmbio que promovia a troca em literatura e cinema, sendo mais tarde aprofundada, “com vários escritores profissionais contribuindo direta ou indiretamente com suas obras, adaptações e até mesmo originais, como foi o caso de Coelho Neto, que inclusive dirigiu *Os Mistérios do Rio de Janeiro* (1917)” (Heffner, 2021, p. 69).

Heffner também fala que alguns literatos não foram tão bem recebidos, graças à escrita “excessivamente literária”. Nas palavras do autor:

A contribuição dos escritores não foi bem vista por críticos como Gonzaga e Lima, que não gostavam do sabor excessivamente literário dos intertítulos da época e da falta de dinamismo das narrativas engendradas por nomes como Menotti Del Picchia, que assinou talvez algumas meras descrições textuais, tidas como argumentos ou “cenarizações” de filmes como *Vício e Beleza* (Antônio Tibiriçá, 1926). Faltava à maior parte dessas experiências uma consciência de que o cinema já tinha atingido estatuto de arte e que esse caráter já deveria vir impresso no texto de trabalho que estruturaria a produção. (Heffner, 2021, p. 70)

Essa tomada de estatuto de arte que o cinema obtém também perpassa o reconhecimento do roteiro cinematográfico como uma forma própria, com práticas de produção particulares que serão discutidas com mais profundidade no decorrer desta pesquisa.

Atualmente, o roteiro tem um novo horizonte, pois, além de ser um texto rígido e voltado para guiar diversas equipes, ele também se torna produto consumível por outros leitores, não interessados em produzir aquela obra cinematográfica, mas consumi-la de outra maneira, vislumbrar suas entranhas, sua estrutura e seu corpo.

Nesse sentido, o processo criativo torna-se um ponto de inflexão entre literatura e cinema na medida em que a adaptação de uma obra literária obriga seu tradutor/adaptador/roteirista a tomar decisões inventivas que proporcionam novos direcionamentos em relação ao texto fonte. A obra *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988), de Rubem Fonseca, é um exemplo disso, pois narra a história de um roteirista na busca por traduzir *A cavalaria vermelha*, de Isaac Bábel, para o cinema. Na trama o personagem se defronta com diversos conflitos nesse desafio que é encontrar uma maneira de adaptar tal romance, mas uma das mais curiosas inquietações do roteirista está na falta de capacidade para sonhar com imagens, como se reparasse que é um personagem da literatura e, por isso, está preso às palavras.

Apontando para outra direção, o livro *A cartomante: roteiro – história, origem e comentários* (2005), publicado pela Coleção Aplauso, de Wagner de Assis, relata o processo criativo real de uma produção cinematográfica com pontos de vista diferentes (relato do elenco e da direção) e etapas distintas (do desenvolvimento do roteiro até a montagem do filme).

A princípio Wagner de Assis e seu grupo criativo buscavam um texto para virar longa-metragem e logo no início do livro ele relata como chegou a Machado de Assis e sua tragicomédia carioca *A cartomante*:

Tem um conto do Machado de Assis sensacional, bem pequeno, cujo final é trágico. Não quer ler?, Pablo me perguntou. Coincidência ou não, minha mãe tinha sugerido Machado de Assis umas duas semanas antes, quando soube que eu estava procurando um texto consagrado para adaptar. Mas eu não tinha prestado muita atenção. Estava relendo romances ou mesmo alguns livros sobrenaturais. Quando o Pablo me falou era um segundo aviso e essas coisas não se pode deixar passar. Corri para a coleção de Machado na estante. Lá estava: *A Cartomante*. Quinze minutos depois, liguei para ele: Eu topo. Corta. Oito anos mais tarde, escrevo este relato. O fruto daquela adaptação não foi para a tela. Mas agora o filme é passado. Esse livro é *flash-back*, não tem jeito. Sugiro que o prezado leitor leia o conto agora mesmo. E depois volte para cá (Assis, 2005, p. 44-45).

Como indica o narrador-autor, tal relato é interrompido pelo conto que desenrola a história de um triângulo amoroso composto por Vilela, Camilo e Rita, dois amigos e dois casais, um adultério seguido de morte mediado pela figura ambígua de uma cartomante, que joga com as fragilidades e expectativas dos personagens, que a buscam por acreditarem estar se comunicando com uma profeta. Contudo, a cartomante apenas logra vantagem dos enamorados, e, no conto, a todo instante, Machado de Assis joga com as expectativas do leitor, afirmando que seu protagonista, Camilo, era um homem de pouca fé. Entretanto, aos poucos o narrador vai dando sinais ambíguos, estimulando a curiosidade de Camilo, que tem um final trágico junto de sua amante, pois, ironicamente, um homem que não acreditava em nada deposita suas esperanças em uma fé repentina.

A escrita machadiana é clara, realista e utiliza-se de elementos intertextuais como a literatura clássica de Shakespeare, com o intuito de dialogar com o cânone ocidental. Dessa forma, Wagner de Assis propõe uma conversa com o literário brasileiro machadiano dentro de uma estética novelesca dos anos 2000.

Após introduzir o conto de Machado de Assis, durante seu relato, Wagner de Assis conduz o leitor para dentro de seu processo de adaptação, mostrando a obra fonte, as diversas modificações durante o percurso e a versão final publicada.

Observamos, através da narração de Wagner de Assis, as tentativas de desenvolver sua primeira versão da adaptação do conto *A cartomante*, fincada na história de época e suas peculiaridades, já que a obra de Machado se passa em meados de 1869. Entretanto, os custos para adaptar obras de época em qualquer país geralmente são altos, obrigando o realizador a modificar seu interesse inicial que era lidar com universo literário do texto de partida. Assim, constatamos o processo de aprimoramento do roteiro até sua versão final, temporalizada no início

do século XXI.

Nota-se que as escolhas do cineasta vão além dessa adaptação do contexto de produção. Durante a jornada de criação da obra, o roteirista elege uma nova protagonista, a cartomante, detendo-se na construção de sua história por mais tempo que das demais, mesmo que, no resultado, roteiro e filme, a participação da cartomante seja suprimida. Wagner de Assis enfatiza diversos elementos narrativos que remetem a obra machadiana, garantindo uma influência ou inspiração, porém entra em um processo criativo próprio, garantindo uma trajetória completamente diferente do conto. Essa decisão nos permite fazer um questionamento: afinal, o filme é obra original ou uma adaptação?

Deste modo, o objetivo desta dissertação é analisar as escolhas, os caminhos e os recursos utilizados durante o roteiro supracitado de Wagner de Assis dentro da tradução do conto *A cartomante*, publicado em 1884, de Machado de Assis, para o filme homônimo com direção de Pablo Uranga e Wagner de Assis, lançado em 2004, atentando-se mais especificamente para as adaptações dentro processo de escrita, direção e montagem do roteiro e do filme. Partimos da ideia de que *a priori* a adaptação buscou se aproximar do contexto histórico e cultural com o qual Machado de Assis desenvolveu seu conto, contudo, tornou-se necessário seguir outro caminho que exigiu do diretor e do autor do roteiro decisões criativas pautadas na necessidade de dialogar com o mercado audiovisual brasileiro; essas decisões interferem na escolha do novo contexto histórico e social da narrativa fílmica, além de quais personagens deveriam assumir o protagonismo da história adaptada.

A importância de desenvolver essa pesquisa surge do interesse em articular estudos de tradução com estudos de intermedialidade, entendendo que essas duas vertentes possuem muitos pontos de contato dentro dos estudos de cinema e literatura.

Essa pesquisa busca dialogar com os estudos praticados pelos membros do Grupo de Estudos em Tradução, Cultura e Mídia¹, organizado pelo Núcleo de Estudos de Literaturas de Língua Inglesa e coordenado pelo Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva, orientador desta dissertação. Os encontros do grupo buscam proporcionar discussões sobre os textos mais atuais e importantes dentro

¹ Do qual o autor dessa dissertação foi participante dos encontros de 2021 e onde realizou seu estágio-docência durante o primeiro semestre de 2022.

do campo de estudo da tradução, atentando também para os Estudos Culturais e estudos sobre mídia com o intuito de dar ferramentas teórico-metodológicas para graduandos e pós-graduandos internos ou externos, além de interessados nos temas em discussão.

Outra referência bibliográfica para esta pesquisa, trata-se dos estudos produzidos pelo grupo de pesquisa Intermídia, fundado em 2005 e atuante em várias unidades da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), referência no assunto, contribuindo também com tradução de textos internacionais relevantes ao assunto. Como nos afirma Thaïs Flores Nogueira Diniz, na apresentação do livro *Intermedialidade e estudos interartes: Desafios da arte contemporânea* (2012), “Sobrepondo-se aos antigos estudos interartes, esse tipo de pesquisa trata de produtos culturais marcados pela falta de limites entre as artes e as mídias” (DINIZ, 2012 p. 9).

As discussões sobre intermedialidade se desenvolvem pelo mundo em diversas comunidades acadêmicas, com especial ênfase aos estudos canadenses, com o Centre de Recherche sur l’Intermedialité (CRI), e alemães.

Esta pesquisa também se propõe ao diálogo com estudos em literatura comparada anteriormente desenvolvidos pelo autor desta dissertação em sua monografia *A grande tela como espelho: o cinema no universo diegético de Acqua Toffana*, de Patrícia Melo (2019), que se investigou o intercâmbio de formas, pessoas e estilos entre cinema e literatura, a partir da pesquisa desenvolvida por Jean-Marie Clerc (2004), na qual a autora discute as relações de influência entre literatura e cinema desde o surgimento da arte mais nova, passando também pela *nouvelle vague* e o neorealismo italiano.

Destarte, em um contexto cearense e brasileiro, faz-se relevante contribuir para as investigações sobre os estudos de tradução, intermedialidade e literatura comparada, compreendendo que ainda possuem lacunas a serem preenchidas, principalmente em se tratando de analisar a obra produzida por autores nacionais, como Machado de Assis e Wagner de Assis.

Como revisão literária, primeiro discutiremos sobre intercâmbio entre as artes e a literatura, com um recorte especial dedicado às relações com cinema. Tais reflexões levantam questionamentos sobre qual o papel e o valor social das artes, qual sua qualidade intrínseca e como estas perguntas são aplicadas ao caso do roteiro cinematográfico enquanto obra duplamente adaptada (primeiramente para

filme e depois para roteiro publicado). Sobre o debate entre as artes, recorre-se a Gliksohn (2004); sobre literatura e cinema, a Clerc (2004); e sobre o roteiro como gênero literário, a Figueiredo (2007).

Em seguida, serão discutidas as definições do roteiro cinematográfico de Field (2001), de Comparato (2000) e de Carrière e Bonitzer (1996), refletidas dentro do conceito de intermedialidade desenvolvido por Rajewsky (2012) e complementado por Clüver (2012), tendo em vista o papel intermediário do roteiro entre o filme e a obra literária. Além disso, sobre a questão da autoria do roteiro, utiliza-se Boozer (2008) e Figueiredo (2015), e da autoria no processo de adaptação cinematográfica, compreendendo os processos criativos de uma atividade de tradução, emprega-se os conceitos de Lefevere (2007), de Cattrysse (1992), de Hutcheon (2013) e de Even-Zohar (2013).

Por fim, será feita uma contextualização da obra de Machado de Assis e uma análise comparativa com a tradução de Wagner de Assis. O intuito é observar alguns obstáculos e as estratégias de construção da adaptação fílmica, considerando o conto de Machado de Assis, o filme e o roteiro de Wagner de Assis.

2 TROCAS E CRIAÇÕES ENTRE LITERATURA E CINEMA

Nesta seção, discutiremos as relações, os diálogos e os intercâmbios que cinema e literatura tiveram historicamente. Em seguida, focaremos o roteiro cinematográfico, obra fruto dessa relação entre literatura e cinema, que tem características próprias, sendo um instrumento técnico, artístico e cultural.

2.1 O diálogo entre Literatura e Cinema

Nos estudos da literatura e das artes em geral, observar trocas, influências e referências entre elas é matéria de escrutínio de diversos pensadores. Como nos afirma Jean-Michael Gliksohn, no texto *Literatura e Artes* (2004), podemos observar uma breve trajetória sobre diversas reflexões em relação aos princípios comuns entre as diversas artes e a literatura. Gliksohn evoca Platão, que via na poesia e na música um lugar aproximado da filosofia, já que os dois “procedem, por via do símbolo ou da harmonia, a acto de conhecimento” (Gliksohn, 2004, p. 263).

Ao aproximar duas artes com o campo filosófico, que naturalmente para Platão era um campo mais elevado culturalmente, observa-se uma tentativa de estabelecer um diálogo entre linguagens artísticas e outros campos de estudos com a intenção de estabelecer uma discussão pertinente sobre o *status* que determinadas obras carregam, pelo simples fato de se comunicarem com campos do saber de maior prestígio. Conforme Gliksohn (2004), a literatura foi vista por diversas correntes filosóficas como a arte que detinha o maior dos prestígios, já que sua matéria-prima era o próprio pensamento, por conta disso outras artes eram fortemente influenciadas pela arte literária. A exemplo, Gliksohn nos afirma que

o humanismo coloca na primeira fila os temas mitológicos carregados de alegoria e tenta impô-los aos pintores. Estes últimos utilizam também edições ilustradas dos clássicos, em particular de Ovídio. Deste modo, o carácter de uma parte considerável da produção pictórica do início do Renascimento até o fim da época clássica aproxima-se do carácter das próprias Metamorfoses, mistura de maravilhoso e de erotismo, não sem uma presença frequente de melancolia e da morte. (Gliksohn, 2004, p. 264)

Percebe-se que tal imposição buscava aproximar a pintura do prestígio literário, abordando temas e alegorias comuns, para além da lógica das edições ilustradas. *A priori* isso gerou uma dependência da pintura em relação às artes

literárias, mas houve uma reivindicação de um estatuto artístico próprio da pintura e uma superação dessa dependência em relação à literatura, como reforça Gliksohn,

Homero, *Orlando Furioso* de Ariosto e *Gierusaleme liberata* (Jerusalém Libertada) de Tasso contribuíram para manter a pintura numa dependência, [...] contudo, em Poussin, em Ticiano, mais ainda em Claude Lorrain, a paisagem sobrepõe-se, por vezes, ao argumento literário e converte-se num gesto pictórico quase autônomo. (Gliksohn, 2004, p. 264)

Percebe-se, ainda nessa associação entre as artes, que o que começou como uma visão comparativa e de troca entre literatura, filosofia e outras artes, transformou-se numa escala de perspectiva evolutiva, que estabeleceria uma classificação entre as artes no século XIX. O autor cita a obra *Cursos de Estética* (2000-2005), de Hegel, como fundamento basilar dessa ideia, ao afirmar que “a classificação das artes se combina com a descrição das etapas da história do espírito[...]” (GLIKSOHN, 2004, p. 265). Essas classificações correspondem a um caminho pela busca da adequação entre ideia e forma sensível, tendo a subjetividade do romantismo, da arte moderna, da pintura, da música e da poesia enquanto seus mais fortes pilares.

Ao se referir à questão entre ideia e forma sensível, o autor afirma que, nessas manifestações artísticas, o produto final encontrou o encaixe perfeito entre os pensamentos, os conceitos, as ideias e a forma escolhida, sendo a literatura privilegiada pois sua forma e sua ideia se confundem criando obras profundas em sentido e formato.

Com base nas concepções de arte supracitadas, percebe-se que o que estava em jogo para diversos filósofos e estudiosos ao longo dos séculos era atribuir à literatura e às artes em geral uma qualidade e um valor. E, na busca por responder a essas questões de atribuição de valor, os estudiosos ora voltavam-se para o potencial filosófico da obra, ora para o seu poder de comunicação histórico e social, ora para o esmero formal, para as qualidades “essenciais” e “universais” para que fosse possível se referir a uma obra dita de “alta cultura”. Desta forma, tais estudos orientam-se para a elaboração de um cânone do sistema literário e artístico representativo de uma “evolução” de determinada sociedade.

Para Antoine Compagnon (2012), no texto *O valor*, a palavra “cânone” tem origem grega, sendo assim, tais obras canônicas seriam modelos a serem imitados. Por outro lado, na igreja, o cânone é uma lista de livros “reconhecidos como inspiradores e dignos de autoridade” (Compagnon, 2012, p. 227). A literatura

importou esse modelo de seleção greco-teológico durante a ascensão dos nacionalismos do século XIX, cada nação tendo seu próprio cânone “[...] promove os clássicos nacionais ao nível dos gregos e dos latinos, compõe um firmamento diante do qual a questão da admiração individual não se coloca mais: seus monumentos formam um patrimônio, uma memória coletiva” (Compagnon, 2012, p. 227).

O cinema dentro desse debate sofreu um preconceito inicial, porque para muitos a sétima arte era de menor qualidade e quem a consumia, por consequência, era um tipo de pessoa “inferior”, como podemos observar nesse texto de Virginia Woolf (1978):

AS PESSOAS dizem que o selvagem não existe mais em nós, que estamos no fim da civilização, que tudo já foi dito e que é tarde demais para ser ambicioso. Mas esses filósofos provavelmente esqueceram o cinema. Eles nunca viram os selvagens do século XX assistindo a filmes. Nunca se sentaram em frente à tela e pensaram que, apesar de todas as roupas que vestem e dos tapetes que têm a seus pés, não há uma grande distância que os separe daqueles homens nus de olhos brilhantes que bateram duas barras de ferro e ouviram naquele barulho um prenúncio da música de Mozart. (Woolf, 1978, p. 180, tradução nossa²)

Como podemos observar, Woolf via no cinema um retorno à selvageria, o percurso das artes sofreria um revés bem distante das aproximações entre pensamento e forma sensível. É evidente que essa discussão é superada nos dias de hoje e o cinema detém seu próprio prestígio e diversas instituições que o ratificam, como por exemplo a *Academy of Motion Picture Arts and Sciences*, que é responsável nos Estados Unidos por promover a indústria do cinema, ou mesmo a revista *Cahier du Cinema*, umas das principais responsáveis por fomentar os *auteurs*³ de cinema, realizadores que fazem um cinema autoral mundial.

Robert Stam (2006), no ensaio *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*, resume alguns dos principais preconceitos existentes entre a literatura e o cinema:

2 PEOPLE say that the savage no longer exists in us, that we are at the fag-end of civilization, that everything has been said already, and that it is too late to be ambitious. But these philosophers have presumably forgotten the movies. They have never seen the savages of the twentieth-century watching the pictures. They have never sat themselves in front of the screen and thought how for all the clothes on their backs and the carpets at their feet, no great distance separates them from those bright-eyed naked men who knocked two bars of iron together and heard in that clangour a foretaste of the music of Mozart. (Woolf, 1978, p. 180)

3 Surgido no contexto francês no final dos anos 1940, a partir das reflexões teóricas de André Bazin e Alexandre Astruc, o Cinema de Autor é um tipo de produção cinematográfica na qual o diretor “é visto como a principal força criativa na realização de um filme” (Mascarenhas, 2015).

1) antiguidade (o pressuposto de que as artes antigas são necessariamente artes melhores); 2) pensamento dicotômico (o pressuposto de que o ganho do cinema constitui perdas para a literatura); 3) iconofobia (o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais, cujas origens remontam não só às proibições judaicoislâmico-protestantes dos ícones, mas também à depreciação platônica e neo-platônica do mundo da aparências dos fenômenos); 4) logofilia, (a valorização oposta, típica de culturas enraizadas na “religião do livro”, a qual Bakhtin chama de “palavra sagrada” dos textos escritos); 6) anti-corporalidade, um desgosto pela “incorporação” imprópria do texto fílmico, com seus personagens de carne e osso, interpretados e encarnados, e seus lugares reais e objetos de cenografia palpáveis; sua carnalidade e choques viscerais ao sistema nervoso; 7) a carga de parasitismo (adaptações vistas como duplamente “menos”: menos do que o romance porque uma cópia, e menos do que um filme por não ser um filme “puro”). (Stam, 2006, p. 21)

Os seis primeiros preconceitos derivam de pensamentos enraizados da cultura ocidental de que a palavra é superior às demais manifestações da linguagem e corroboram as já comentadas anteriormente. É interessante observarmos o sétimo preconceito, que trata da carga de parasitismo, pois dialoga mais fortemente com esta dissertação.

Quando o assunto é adaptação, o cinema sempre se inspirou na literatura em busca de temas, narrativas, personagens e até mesmo elementos de montagem, como destaca o diretor russo Sergei Eisenstein (2002), ao explicar a influência que a obra ficcional do inglês Charles Dickens teve sobre a revolução implementada no cinema pelo diretor norte-americano David W. Griffith, tido como o pai da linguagem cinematográfica:

Ele (Griffith) é um pioneiro, ele próprio admite, em vez de um inventor. Isto quer dizer que ele abriu novos caminhos na Terra do Cinema, tendo como guia ideias fornecidas a ele. Suas melhores ideias, parece, surgiram a partir de Dickens, que sempre foi seu favorito... Dickens inspirou o Sr. Griffith com uma ideia, e seus empregadores (meros homens de negócios) ficaram horrorizados; mas diz o Sr. Griffith, fui para casa, reli um dos romances de Dickens, e voltei no dia seguinte para dizer-lhes que poderiam ou usar minha ideia ou despedir-me. O Sr. Griffith encontrou a ideia à qual se aferrou heroicamente em Dickens... A ideia é simplesmente a de um corte na narrativa, uma troca, na história, de um grupo de personagens por outro. Quem escreve romances longos e cheios como Dickens, especialmente quando eles são publicados em partes, acham esta ideia conveniente. (Eisenstein, 2002, p.183)

Um exemplo disso, afirma Ismail Xavier (1984), é a montagem paralela, assim chamada a alternância na tela de duas ações que, em determinado momento, se encontram, convergindo para um único desfecho. A montagem paralela é uma forma de o cinema traduzir o “enquanto isso...” da literatura. Ilustrando essa

afirmação, Ismail Xavier lembra uma das cenas finais do filme *Intolerância*, dirigido por Griffith em 1916: “Neste caso, a existência de uma porta separando as personagens é ponto de condensação do drama – o cineasta alterna imagens de um e de outro lado do obstáculo” (Xavier, 1984, p. 39).

Um preconceito que é ainda mais forte nessa discussão é o que envolve a questão da autoria em um processo de adaptação cinematográfica. O cinema é por natureza uma arte coletiva, digamos que uma produção independente conte apenas com profissional para cada função-chave, teríamos pelo menos um diretor, um roteirista, um ator, um fotógrafo, um captador de som e um montador. Cada um desses sujeitos detém poder criativo sobre a obra, sendo a direção a figura centralizadora de todas as demais. Ou seja, o conceito de autoria no cinema é muito mais amplo do que em literatura, já que, para esta última, a figura de um autor que escreve suas obras, a partir de sua visão particular de mundo, é importante pois tal sujeito imprime em sua escrita seus traços individuais de estilo e uma temporalidade histórica em diálogo com o tempo de produção da obra, que não se reproduzem de forma leviana. A expectativa pela fidelidade à obra original interfere em toda a sua autonomia criativa, mas não a extingue.

Essa visão do preconceito é superada quando vertentes pós-estruturalistas tendem a dar maior autonomia ao próprio texto, esvaziando a ideia do autor como sujeito estável e controlador de todo o seu processo. Assim, os estudos pós-estruturalistas tensionam a figura do autor, como nos explica Stam:

A interrogação pós-estruturalista do sujeito unificado, entretanto, fissa o autor como o ponto de origem da arte. [...] A noção de Bakhtin de autor e personagem como multidiscursivos e resistentes à unificação, similarmente, problematiza tanto autor e personagem enquanto entidades estáveis e unitárias. Diferente das noções de unidade orgânica da nova crítica, a crítica pós-estruturalista enfatiza as fissuras, as contradições insolúveis e os excessos do texto. E se os autores são fissurados, fragmentados, multidiscursivos, dificilmente “presentes” até para eles mesmos, o analista poderia perguntar: como pode uma adaptação comunicar o “espírito” ou a “presença individual” da intenção autoral? (Stam, 2006, p.22-23)

Como podemos ver, o autor como sujeito absoluto de uma visão única é relativizado, assim como um texto-fonte enquanto obra original e hierarquicamente superior às artes ditas cópias (adaptações/traduições). Mas como profissão e fonte de renda, a figura do autor ainda é centro de discussão.

Em *O autor nas suas obras* (2009), François Jost debate que as discussões sobre quem é o autor de um filme são similares às que aconteceram na

pintura, apesar de um processo coletivo, o sujeito (ou sujeitos) que pensa na ideia tem primazia

[...] na parte mais alta aquele que tem a ideia, o autor dramático ou o roteirista, no meio, aqueles que fazem, nesta circunstância, seja os intérpretes, os atores e aqueles que imprimem o que estão vendo, os técnicos de manivela, na parte inferior da escala. (Jost, 2009, p. 18)

Tal debate ultrapassa a simples definição de quem fabrica ou não uma obra, trata-se de ter direito aos lucros de quem é autor da obra. Se pensarmos essa discussão no teatro, a figura do dramaturgo que se torna autor parte dessa necessidade, pois o teatro contemporâneo, assim como as outras artes, é afetado pela dificuldade de delimitação de gênero e as peças não são mais consumidas única e exclusivamente nos palcos. Ao tratar dessa questão, Vera Lúcia Follain de Figueiredo, em *Roteiro, literatura e mercado editorial: o escritor multimídia* (2007), explica que a maioria dos dramaturgos queriam que suas peças fossem encenadas nos palcos, porém com o sucesso da exploração do mercado livreiro dos textos teatrais ou mesmo com cópias piratas erradas, a percepção dos dramaturgos mudou, e a necessidade de publicar seu texto original aos poucos foi lhe conferindo o estatuto de autor, assim, a peça de teatro também começou a ser vista como literatura (Figueiredo, 2007, p. 1-2).

A realidade de expansão do mercado e suas consequências não são novas. Figueiredo (2007) discute a mudança que essa expansão trouxe no século XIX para a percepção de como o autor e a literatura são vistos hoje. Uma das consequências é que a literatura passou a ser central no debate da formação identitária das nações naquele século,

[...] momento em que o mapa da Europa é redesenhado segundo o princípio da nacionalidade, surge um intenso debate teórico em torno dos critérios a serem utilizados para decidir quais povos teriam direito a se tornarem nações integrais ou quais nações seriam viáveis. Um desses critérios, como assinala Hobsbawm (1990), era dado pela existência de uma elite cultural longamente estabelecida, que possuísse um vernáculo literário. (Figueiredo, 2007, p. 3)

Ainda sobre essa discussão, Ellen Shohat e Robert Stam, no texto *O imaginário imperialista* publicado no livro *Crítica da Imagem Eurocêntrica* (2006), ratificaram o papel das narrativas no processo de construção de uma identidade nacional. Segundo os autores,

Opiniões sobre as origens e a evolução das nações sempre se materializam na forma de narrativas. [...] Embora não haja dúvidas de que o conceito de nação - ao invés de se constituir a partir da vontade de uma pessoa - funcione, a bem da verdade, como uma unidade fictícia imposta a um conjunto de indivíduos, histórias nacionais são apresentadas como se exibissem a continuidade de um tema em grande escala. (Shohat; Stam; 2006, p.144)

Como podemos ver, as narrativas literárias em vários momentos assumiram esse papel unificador e construtor de identidades juntamente com outras esferas da sociedade, uma incumbência tão relevante quanto a da política e da religião. Como reforçam os autores, “[...] o livro e o jornal representavam comunidades” (Shohat; Stam, 2006, p.144). Essa função assumida pela literatura após expansão dos meios de comunicação pela ampliação de seu acesso foi também incorporada *a posteriori* pelo cinema, já que ele é, por excelência, um “contador de histórias da humanidade” sendo instrumento “retransmissor das narrativas das nações e dos impérios” (Shohat; Stam; 2006, p.144).

Assim, para além dos empréstimos estruturais e narrativos, o cinema também se tornou um meio pelo qual as sociedades constroem identidade e transmitem conhecimentos. O valor do cinema muda quando ele assume o papel da literatura, tem seus próprios cânones, e tais modelos são ferramentas utilizadas em diversos momentos históricos para legitimar ideologias dominantes, como diz Compagnon, “Não se nasce clássico, torna-se clássico” (2012, p. 246).

As ponderações feitas, em relação à tomada de prestígio do cinema face à literatura, ressaltam como diversas manifestações artísticas disputam lugar e papel social na história a partir do olhar para com o espírito de seu tempo, com a filosofia, com a sociologia e com as rejeições às convenções. Portanto, torna-se difícil falar que há uma constância clara e perpétua dentro do debate sobre a arte e suas relações, sendo insustentável a afirmação de que há um trajeto universal que permaneça, de forma evolutiva, ao longo do tempo. Contudo, é certo afirmar que houve uma continuidade e progressão dos meios de produção e distribuição de arte, não em busca de uma idealização de progresso, mas sim na quantidade e qualidade de trocas e correspondências entre as mesmas. Nesse sentido, a literatura tem um papel fundamental de ser ponto de encontro entre diversas artes, mídias e culturas.

Assim, faz-se importante adentrar na discussão que concerne ao cinema e à literatura enquanto espaço de intercâmbio de ideias. Conforme supramencionado, Hegel (2000-2005) foi um dos responsáveis por atribuir às artes

uma discussão que as vinculasse hierarquicamente, considerando uma classificação em que algumas artes teriam mais proximidade com a perfeição entre forma e ideia. Com a chegada do cinema, precisava-se redescobrir novas formas, cada arte buscava dar conta do real dentro de sua materialidade específica e, em muitos casos, de ultrapassá-lo. Como destaca Mirian Tavares:

Quando a fotografia aparece, a pintura sente-se finalmente liberta para seu grande voo formal. E enquanto o cinema surge, a literatura sente que a sua hora chegou. Não mais narrar simplesmente. A grande máquina narrativa acabara de nascer.

Agora era o instante mesmo da criação, dos desvios, do gozo provocado pelas palavras que ultrapassam o contar, tornando-se, elas mesmas, potenciais poemas. Deixam de ser habituais, e ao ser retiradas desta obrigação do contar, tornam-se plásticas, imagéticas (*apud* Gonçalves da Silva, 2012, p. 181-182).

As artes visuais, a literatura e as artes cênicas, em sua maioria, debruçaram-se sobre a mimese do real, porém com a crescente popularização do cinema e seu forte apelo realista e narrativo, as demais artes obtiveram liberdade para investigar outros caminhos e formas mais abstratas, híbridas e não-narrativas, como nas vanguardas europeias futuristas, dadaístas, cubistas e surrealistas.

Tratando da relação entre arte e mais especificamente da ligação entre cinema e fotografia, Jeanne-Marie Clerc, em *A literatura comparada face às imagens modernas: cinema, fotografia e televisão* (2004), afirma que houve três momentos importantes desde o início do cinema até o pós-Segunda Guerra Mundial. O primeiro momento coincidiu com o entusiasmo por importantes “escritores dos anos 20 perante a ideia de intercâmbios e encontros entre o trabalho literário e o trabalho cinematográfico” (Clerc, 2004, p. 286). Em seguida, nos primórdios do cinema sonoro, o que era entusiasmo virou recusa, “sendo o próprio conceito de influência, a maior parte das vezes, renegado com uma enorme energia pelos meios literários que se tornaram geralmente hostis a um cinema que lhes parecia pilhar desajeitadamente a literatura com a finalidade de uma grande difusão comercial.” (Clerc, 2004, p. 286). É válido ressaltar que tal reprovação a qual o cinema é alvo é “de ordem mais moral do que estética.” (Clerc, 2004, p. 284). A literatura estava posta em um patamar maior, como podemos observar na tradição estética que precedeu o cinema.

No pós-Segunda Guerra Mundial, a terceira fase, a recusa ao cinema tornou-se ultrapassada e o que se fez proeminente entre os criadores foi um novo tipo de colaboração, “[...] já não de influência ou de rivalidade, mas de osmose

original entre os dois meios de expressão.” (Clerc, 2004, p. 286). Sobre tal osmose original, Clerc (2004) refere-se ao fato de que livros escritos por Robbe-Grillet e Marguerite Duras, assim como Malraux, Cocteau e Fiono, eram adaptados pelos mesmos para roteiros cinematográficos e, inversamente, autores como Sartre, Jean Cayrol, além de Robert-Grillet e Marguerite Duras, também escreviam argumentos e roteiros técnicos que posteriormente eram adaptados para romances cinematográficos (*ciné-roman*). É importante ressaltar que Marguerite Duras rejeita o cinema de entretenimento, mais especificamente o norte-americano. Sua jornada no meio cinematográfico foi breve, porém profundamente experimental, como nos afirma a doutora Luciene Guimarães (2021), em texto publicado na *Le monde Diplomatique Brasil*, Marguerite Duras defendia um cinema livre de fórmulas e armadilhas, pois acreditava que isso era apenas uma forma de seduzir o público como uma presa. Segundo Guimarães (2021), a escritora e cineasta queria produzir filmes que fossem consumidos como seus livros e que seus leitores/espectadores compreendessem suas estratégias estéticas e poéticas.

Nessa perspectiva, o discurso em prol de uma hierarquia das artes é desestabilizado pelas novas manifestações artísticas, como nos afirma Stam: “Numa perspectiva derridiana, o prestígio aural do original não vai contra a cópia, mas é criado pelas cópias, sem as quais a própria ideia de originalidade perde o sentido” (2006, p. 22).

Percebe-se que essas trocas entre tais artes, mais do que modificar o prestígio delas – principalmente no caso da literatura – apontaram para novas formas do fazer artístico, tanto na literatura, quanto no cinema. Um romance adaptado para o cinema, por exemplo, não se interessa apenas por ilustrar um conteúdo textual para um meio visual, o que se busca é encontrar uma nova forma, um novo fazer que perpassa um contexto sócio-histórico e cultural.

Além do filme adaptado de um romance ou de um texto de qualquer outro gênero, pode-se afirmar que o roteiro cinematográfico também pode ser visto como um fruto dessa osmose original que Clerc (2004) aponta, uma vez que sua feitura/criação é pensada no limiar entre o literário e o imagético. Quando observado pela lógica da tradução/adaptação, o roteiro tem que dar conta de um percurso de dupla interpretação, já que *a priori* é feita uma nova versão de um texto literário dentro dos meandros da escrita cinematográfica, para que a partir desse material seja realizado um filme. Sobre o processo de escrita do roteiro, faz-se relevante a

questão levantada pela autora quando nos provoca a pensar “qual pode ser a legibilidade desses textos escritos para as imagens quando os despojamos do seu acompanhamento icónico, e que transformações lhes foram eventualmente impostas para os tornar publicáveis” (Clerc, 2004, p. 287).

No tópico seguinte, investigaremos o roteiro cinematográfico e suas características, sua função e seu valor.

2.2 O roteiro cinematográfico

Um das principais máximas ensinadas aos aprendizes da escrita cinematográfica é de que aquilo que praticavam não era literatura. Como nos afirma Syd Field logo no início de seu *Manual do Roteiro*: “O que é um roteiro? Bem, não é um romance e certamente não é uma peça de teatro” (Field, 2001, p. 11).

Field vai além e nos explica as diferenças essenciais entre o romance, a peça de teatro e o roteiro. Para ele, a ação dramática do romance essencialmente ocorre dentro da mente do personagem principal, enquanto no teatro a realização da peça acontece “na *linguagem* da ação dramática; que é falada, em *palavras*” (Field, 2001, p. 11). Ao filme, estariam reservadas as qualidades do meio visual, sua leitura seria dada “com fotografias, imagens, fragmentos e pedaços de filme” (Field, 2001, p. 11), ou seja, ao filme, as imagens; e ao teatro e ao romance, as palavras e as ideias.

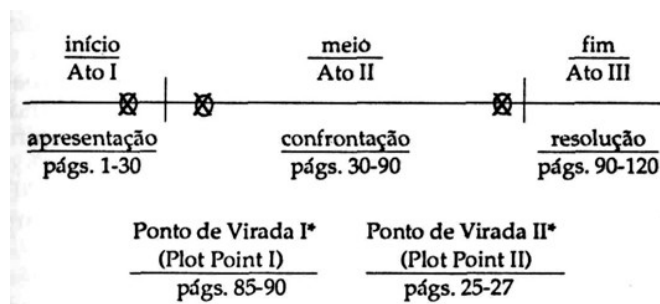
Após essa diferenciação, Field enfim nos apresenta sua definição de roteiro que ele repete ao longo de seu manual como um mantra: “O roteiro é como um substantivo – é sobre uma pessoa, ou pessoas, num lugar, ou lugares, vivendo sua ‘coisa’. Todos os roteiros cumprem essa premissa básica. A pessoa é o personagem, e viver sua coisa é a ação” (Field, 2001, p. 12).

Field busca discutir suas definições de escrita para filmes a partir do contraste com outras duas linguagens verbais, duas linguagens tradicionalmente associadas ao literário. Apesar de diversas vezes o autor colocar o roteiro mais próximo do filme do que do romance e da peça de teatro, fica claro que em um sentido amplo, e dentro da cosmovisão da escrita, não há como imaginar um roteiro de cinema completamente alheio às escritas do romance e do teatro.

Se observarmos a estrutura clássica de três atos de Syd Field, inspirada por Aristóteles em sua *Poética*, podemos constatar a mesma organização milenar de

diversos textos narrativos de outrora. Abaixo o modelo de tal estrutura retirado do *Manual do Roteiro* (1982, p. 13):

Figura 1 - Estrutura em três atos Syd Field



Fonte: Syd Field (1982).

No início temos a apresentação, em que conhecemos os protagonistas e antagonistas; o local onde a história vai se desenrolar, além do incidente incitante que faz com que o personagem se defronte com um conflito que será desenvolvido no segundo ato; e a confrontação, que corresponde a maior parte do filme. O último ato do filme, a resolução, é o resultado das escolhas do protagonista durante a trama proposta na narrativa fílmica, podendo ter um final feliz ou não.

Como a duração do filme é algo fundamental na arte cinematográfica, segundo Syd Field (2001), foi elaborada uma convenção de que a quantidade de páginas de um roteiro também está vinculada à minutagem do filme, “uma página de roteiro equivale a um minuto de projeção” (Field, 2001, p. 13). É por isso que, na figura 1, podemos observar que cada ato também corresponde a uma quantidade de páginas e por consequência corresponde a uma minutagem esperada do filme. É justo afirmar que tal equivalência serve apenas como estimativa, não sendo uma regra absoluta e precisa.

Outra característica típica de um roteiro cinematográfica é a formatação, com um cabeçalho de cena indicando quatro informações: 1) qual o número da cena; 2) se a cena será gravada em um ambiente interno (INT.) ou externo (EXT.); 3) qual o nome da local onde a cena será realizada; e 4) qual o tempo do dia que a cena será gravada (DIA, NOITE etc.). Abaixo deste cabeçalho existe a descrição da cena, onde serão narradas as ações dos personagens. Em alguns casos há também a descrição da transição de uma cena para a outra. Por exemplo, citamos abaixo o trecho do roteiro do filme *A cartomante* (Assis, 2005, p. 294).

Figura 2 – Exemplo de roteiro

**CENA 83 - INT. APARTAMENTO DE CAMILO –
DIA**

Camilo observa a arma que tirou de Juca. Lembra de Karen segurando a mesma arma. Tocam a campainha. Camilo abre a porta e um bilhete está no chão. Ele pega, fica pensativo.

Fonte: Wagner de Assis (2005).

Tais características foram redigidas por Syd Field que se esforçou em metrificar, estruturar e apresentar exemplos e exercícios dedicados à prática da escrita cinematográfica. É válido ressaltar que a motivação para a elaboração do manual partiu de sua experiência como escritor-produtor e chefe de departamento de histórias, em que sua principal função era ler milhares de roteiros e selecionar aqueles que deveriam ou não receber financiamento para serem produzidos. Dessa forma, Field enquadra-se na perspectiva de um cineasta que buscou dar ferramentas para os aspirantes a roteirista de cinema nos EUA.

No contexto latino-americano, ou mesmo ibero-americano, Luiz Felipe Loureiro Comparato (ou Doc Comparato) é roteirista, com trabalhos para a televisão e cinema. O autor escreveu livros dedicados à escrita do roteiro com foco em outros mercados para além do anglo-saxão. Sua perspectiva não era totalmente alheia a de Syd Field, uma vez que ele é citado em seu livro diversas vezes, bem como de outros autores americanos e europeus. Doc Comparato (2000) define roteiro como “a forma escrita de qualquer projeto audiovisual” (Comparato, 2000, p. 19).

Além de definir roteiro, Comparato (2000) também trata da relação mais específica entre teatro e cinema. Na sua visão, existem pontos de contato entre a escrita para as telas e a escrita para o teatro, na medida em que ambas pressupõem um outro meio, além do verbal, para sua completa representação. No caso do roteiro, que também pressupõe outro meio para suas representações, o autor reforça sua percepção particular sobre o gênero. Para ele, “o roteiro, ou melhor, o roteirista está muito mais perto do diretor, da imagem, do que do escritor. O roteiro é

o princípio de um processo visual, e não o final de um processo literário” (Comparato, 2000, p. 20).

Como podemos ver, tais manuais de roteiro sinalizam obedecer a uma perspectiva que padroniza o trabalho do roteirista, assim, compreendendo a atividade de adaptação de um romance para o cinema. Essa ótica de produção parece ter por objetivo a tarefa impossível e inglória de eliminar qualquer traço de linguagem que não seja a do audiovisual, como afirma Stam:

[...] “desliteralizar” o texto, uma vez que o romance passa por uma máquina de adaptação que remove todas as excentricidades autorais ou os “excessos”. A adaptação é vista como uma espécie de purgação. O romance, em nome da legibilidade para a audiência das massas, é “purificado” das ambiguidades morais, interrupções narrativas e meditações reflexivas. A corrente estética dominante é compatível com a censura econômica, já que as mudanças exigidas numa adaptação são feitas em nome da soma de dinheiro gasta e dos lucros esperados (Stam, 2006, p. 45).

Observando o que os próprios roteiristas falam sobre o seu ofício, o documentário *O roteirista* (2011) de Lucas Paraizo, desenvolve uma discussão metalinguística de como deveria ser pensada e organizada a construção de uma narrativa fílmica. Nos textos audiovisuais, diversos profissionais da área discutem seu papel e atividade na produção de um filme, o que é o seu trabalho, o conceito de roteiro e a importância da peça do roteiro. Sobre o papel direcionador do roteiro, Luiz Bolognesi enfatiza que

É importante que a peça do roteiro inspire todo mundo a ser, a realizar sua autoria no processo, porque quanto mais autores estiverem ligados em uma mesma direção quando você tiver, provavelmente mais camadas o filme vai ter, mais possibilidades de polifonia ele pode ter, mais complexo ele vai ser. (O Roteirista, 2011)

Percebe-se que o roteiro cinematográfico é como um guia para diversos autores dentro do processo de criação de um filme, mas também é uma criação *per si*. Trata-se, portanto, de uma atividade que exige técnica, exercício e escrita para ser lida (em primeiro lugar) e depois filmada. Para além da âncora que é posta por estúdios, produtoras e realizadores do audiovisual, o roteiro cinematográfico pode também ser analisado de outras maneiras.

Corroborar-se com Maria Castanho Caú, em *O roteirista como escritor, o roteiro cinematográfico como literatura* (2013), quando a autora defende que o roteiro cinematográfico é um obra de literatura, mas não como um romance ou uma poesia, sua escrita tem sim uma rigidez maior, reflexo da necessidade de

primeiramente ele ser feito para ser lido por uma equipe de filmagem. Em suas palavras:

[...] o roteiro é um texto duro, em geral pouco afeito a quaisquer devaneios poéticos, e que visa à objetividade – de outro modo, obscureceriam-se as demandas de produção e ele perderia seu fundamento original. [...] De certa forma, para a escrita de cinema, dificilmente temos um personagem que, por exemplo, caminha por uma ruela triste numa noite melancólica e solitária, mas sim alguém que anda por uma rua escura à noite, cercada de arbustos e vazia. É importante afirmar que esse procedimento de composição de modo algum aponta uma carência do texto de cinema em comparação com o formato romanesco, mas atesta para certas distâncias entre ambos os formatos e as dinâmicas de leitura envolvidas nessa conjuntura. (Caú, 2018, p. 9)

Uma das formas de avaliar o roteiro é enquanto uma obra literária particular consumível para uma comunidade de fãs de um universo cinematográfico que buscam por uma nova forma de dialogar com um filme que já conhecem e admiram. Isso é uma tendência que nasce dentro do que é chamado de *cultura de convergência*.

Como nos afirma Henri Jenkins em *Cultura de Convergência* (2006), a convergência é o novo paradigma enfrentado por diversos atores da indústria das mídias, as discussões almejavam responder os questionamentos suscitados diante das revoluções tecnológicas, o principal medo em voga era que a internet iria fomentar a elaboração de novas mídias para suplantarem as mídias passadas, contudo Jenkins discorda disso. Em suas palavras, “se o paradigma da revolução digital presumia que as novas mídias substituiriam as antigas, o emergente paradigma da convergência presume que novas e antigas mídias irão interagir de formas cada vez mais complexas” (Jenkins, 2006, p. 33).

Antigamente, a informação que um jornal oferecia poderia ser vista apenas em um canal de televisão que possuía uma visão editorial própria e vinculada a interesses comerciais que lhe beneficiavam. Entretanto, com a democratização do acesso à internet e às ferramentas de captura de imagem e som, além de computadores e celulares mais baratos, muito mais pessoas podem oferecer conteúdos semelhantes, e, como não existe mais um controle da informação por um monopólio, há uma concorrência maior e mais difusa. Mesmo assim, essa maior concorrência não eliminou o poder de influência que um jornal tem sobre a divulgação de informações, apenas o modificou.

Sobre tais modificações, Jenkins afirma:

O conteúdo de um meio pode mudar (como ocorreu quando a televisão substituiu o rádio como meio de contar histórias, deixando o rádio livre para se tornar a principal vitrine do rock and roll), seu público pode mudar (como ocorre quando as histórias em quadrinhos saem de voga, nos anos 1950, para entrar num nicho, hoje) e seu status social pode subir ou cair (como ocorre quando o teatro se desloca de um formato popular para um formato de elite), mas uma vez que um meio se estabelece, ao satisfazer alguma demanda humana essencial, ele continua a funcionar dentro de um sistema maior de opções de comunicação. Desde que o som gravado se tornou uma possibilidade, continuamos a desenvolver novos e aprimorados meios de gravação e reprodução do som. Palavras impressas não eliminaram as palavras faladas. O cinema não eliminou o teatro. A televisão não eliminou o rádio. (Jenkins, 2006, p. 41)

O cinema dentro da cultura da convergência serviu de mote para que diversos conteúdos envolvendo seus processos de criação fossem explorados pela comunidade virtual. O roteiro cinematográfico é um desses produtos consumíveis que em sua maioria é disponibilizado gratuitamente online e compartilhado pelas diversas redes sociais através de *links*. Isso ampliou o acesso ao conhecimento por estudantes, como também deu ferramentas para críticos e *youtubers* interessados em discutir o roteiro. Esse é o caso do canal do YouTube de Carol Santoian⁴, que analisa, discute e comenta diversos roteiros de filmes e séries famosas.

Uma outra maneira de observar o roteiro, para além do seu consumo e da sua função prática, é analisar sua forma e característica intermediária. No texto *Intermedialidade, intertextualidade e 'remediação'* (2012), Irina O. Rajewsky explica a definição de intermedialidade, que pode ser aplicada ao caso do roteiro. Para a autora, em um sentido amplo, "intermedialidade pode servir antes de tudo como um termo genérico para todos aqueles fenômenos que [...] de alguma maneira acontecem entre as mídias" (Rajewsky, 2012, p. 18).

Esse conceito se diferencia de fenômenos intramidiáticos – que acontecem dentro de uma mesma mídia – e transmidiáticos – estéticas, narrativas, discursos identificáveis que aparecem em mídias diferentes (Rajewsky, 2012, p. 18). Fenômenos intramidiáticos podem ser continuações literárias, como a saga de livros *Harry Potter*, em que um livro continua a história da outra mantendo-se no universo literário. Um fenômeno transmidiático já abarca histórias que poderiam ter continuações para além de uma única mídia, como os filmes inspirados em quadrinhos que são tão relevantes para o universo da trama que acabam por inspirar novos quadrinhos baseados nessas alterações.

4 Cf. <https://www.youtube.com/@CarolSantoian>.

Um exemplo representativo disso é a personagem Arlequina, criada para uma série animada de televisão originalmente inspirada nos quadrinhos do homem-morcego, mas sua personagem foi ganhando destaque na série a ponto de ter seu próprio quadrinho de origem chamado *Mad Love* (1994). Hoje também conta com aparições em filmes do universo cinematográfico da *DC Comics*, tendo um filme dedicado a sua personagem intitulado *Birds of Prey* (2020).

No artigo *Intermedialidade* (2012), Claus Clüver explana as recentes definições do conceito de intermedialidade e busca substituir o que chamamos de “arte”. Para Clüver, “‘intermedialidade’ implica todos os tipos de interrelação e interação entre mídias; uma metáfora frequentemente aplicada a esses processos fala de “cruzar as fronteiras” que separam as mídias” (2012, p. 6). Essa definição busca unir a noção de mídia enquanto meios físicos/técnicos – os materiais e instrumentos utilizados para produzir signos – e meios de comunicação – as maneiras de transmitir e receber signos entre seres humanos.

Fica fácil compreender os diversos materiais e elementos físicos utilizados para construção de uma peça de arte como um texto literário – um livro de papel, com algo escrito e impresso a tinta. A depender dos elementos utilizados para a transmissão desse signo – fazer a leitura de um livro em um evento de literatura – o autor consegue sustentar que aquela mídia pode ser considerada “arte”.

Rajewsky elenca três subcategorias de intermedialidade: combinação de mídias, referências intermediáticas e transposições intermediáticas. Nas combinações de mídias, a qualidade intermediática é dada pelo ato de combinar e articular duas ou mais formas midiáticas distintas que estão em sua própria materialidade “para a constituição e significado do produto” (Rajewsky, 2012, p. 18).

Clüver (2012, p. 15) de forma complementar afirma que, nas combinações de mídias, existem as plurimedialidades, várias mídias dentro de uma mídia; multimidialidade, com várias mídias em um texto individual; e mixmidias, que combinam signos complexos de mídias diferentes de uma forma coesa. Alguns exemplos de combinações de mídias podem ser filmes, óperas, peças teatrais, performances, quadrinhos, entre outras.

Nas referências intermediáticas, a qualidade intermediática vem da evocação ou imitação de uma mídia contribuindo para a construção total do sentido na obra. Como afirma Rajewsky, “esse produto se constitui parcial ou totalmente *em relação* à obra, sistema ou subsistema a que se refere” (2012, p. 25). Um exemplo

dessa qualidade pode ser visto no livro *Acqua Toffana* (1994), de Patrícia Melo, em que técnicas da montagem e do roteiro cinematográfico são empregadas na narração em primeira pessoa da protagonista sem nome⁵. Ela teme que seu marido seja um famoso assassino que aparece todos os dias no jornal, e, durante toda a narrativa, somos atravessados pelos diversos filmes e programas televisivos que ela assiste, como podemos observar a seguir:

As coisas começaram a piorar exatamente na hora em que ele me disse: “Vou dar uma saída. Preciso resolver umas coisas.” Foi há dois meses. Minhas tardes passaram a ser ocupadas por reprises. Vi quatro vezes *The tall men*. EUA. 1955, 122 minutos. Com Clark Gable, Jane Russel e grande elenco. Ele saía todas as tardes. Não ficava mais comigo na cama, fazendo sexo, comendo pipoca e ouvindo Stevie Wonder. Ele gostava de dançar aquela música: “You are the sunshine of my life.” Às vezes, a gente ficava na cama o dia inteiro, sexo três, quatro vezes sexo. Eu era inteiramente feliz. Ele gostava de sexo oral, uma fruta cheia de água, ele dizia. Uma mulher desidratada cede completamente. Sexo sempre com a televisão desligada. Ele me proibia. Dizia que aquilo era demais: “Como você consegue ver estas porcarias?” De vez em quando, eu espiava *Fornada especial* para ver o estilo da edição. Estava piorando muito.

Cattle drive. EUA. 1951. 72 minutos. Direção: Kurt Neumann. Bois desfilando na tela. Eu sozinha na cama. Ele telefonava dizendo que não ia voltar, não deu tempo etcétera. Bois.

Durante uma semana inteira assisti à sessão da tarde. *Niagara* com Marilyn Monroe. EUA. 1953. 89 minutos. As loiras têm um estranho destino, isso o cinema me ensinou. (Melo, 1994, p.13)

Essa subcategoria certamente é a mais comum das três e se confunde com a noção de intertextualidade, “usando ‘intertextualidade’ em referência a todos os tipos de texto; é uma forma condensada de dizer que entre os ‘intertextos’ de qualquer texto (em qualquer mídia) sempre há referências (citações e alusões) a aspectos e textos em outras mídias” (Clüver, 2012, p. 17).

No caso da transposição intermediática, a qualidade intermediática tem a ver “com a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme, etc.) ou de seu substrato em outra mídia” (Rajewsky, 2012, p. 24), esse último é o caso do roteiro cinematográfico, que pode ser identificado tanto nas suas primeiras versões, que se utiliza da mídia escrita para criar a mídia audiovisual, quanto nas suas versões posteriores – o roteiro publicado e comentado buscando tratar da experiência da filmagem e produção do filme.

Clüver acrescenta que esse conceito é o mesmo que conhecemos como adaptação, além de afirmar que tal “processo é análogo à tradução interlinguística” (Clüver, 2012, p. 19), isto é, na tradução de um texto de uma língua para outra, há

⁵ Cf. Sousa, 2019.

uma substituição linguística total de um texto-fonte para um texto-alvo. No caso do roteiro, as descrições de cena dão lugar aos atores em um cenário, até mesmo os diálogos podem ser alterados no processo.

O vínculo do roteiro com o visual é forte, principalmente quando observamos o trabalho do roteirista de dar imagens para os demais integrantes do projeto, mas não se trata apenas de uma atividade visual, pois há na escrita de roteiro uma narração que tem raízes mais antigas que o cinema. Para Jean-Claude Carrière, que assina com Bonitzer o livro *Prática do roteiro cinematográfico* (1996), a escrita do roteiro, praticada por contadores de histórias de diversas maneiras ao longo do tempo, tem mais de cinco mil anos e

Ainda é preciso não rejeitar nada de tudo aquilo que os narradores de outrora, ancestrais dos roteiristas, inventaram e puseram em prática. Pois o conto, a história, participou de maneira íntima e necessária da vida de todas as culturas. O narrador representava um papel social, espiritual, político. (Carrière; Bonitzer, 1996, p. 28)

Para os autores, socialmente falando, o roteirista é um herdeiro histórico das tradições narrativas. É possível afirmar então que seu papel social no mundo equivale, à sua maneira, aos romancistas, aos cronistas, aos dramaturgos e aos trovadores, pois cada um a seu tempo elaborou relatos, representações, em formas específicas, histórias de seus povoados, reinos ou cidades. Entretanto, a herança histórica não deu ao roteirista o estatuto qualificativo equivalente ao que sua obra detém.

Sabe-se que a principal diretriz do autor roteirista é criar imagens em movimento, ação, drama e humor. Tudo que é escrito é para ser filmado, ou pelo menos é o que se espera, já que a grande maioria dos roteiros não permanece o mesmo durante todo o processo de criação e de consolidação da filmagem. Como afirma Jack Boozer na introdução do livro *Authorship in Film Adaptation* (2008):

Dadas suas várias funções, então, tende a ter pelo menos duas versões principais de um roteiro. No estágio de pré-produção, tem um primeiro que ajuda a reunir recursos orçamentários e pessoal chave, e, depois, tem aquele que é coordenado pelo diretor da produção.⁶ (Boozer, 2008, p. 6, tradução nossa)

Todo roteiro tem pelo menos dois textos escritos, um antes da captação de recursos e outro feito para direcionar a equipe para a produção do filme, e a

⁶ Given its many functions, then, there tend to be at least two main versions of a script. In the preproduction stage, there is first the one that helps bring together budget resources and key personnel, and then the one that is coordinated by the director for production.

autoria desses dois textos na maioria dos casos não pertence apenas a uma pessoa, mas a um grupo/equipe de colaboradores contratados pelos estúdios. Quando o valor artístico do cinema começou a ser aproximado com o da literatura na *nouvelle vague*, quem virou o autor de filmes foi o diretor de cinema. Ainda assim, mesmo que um diretor seja também roteirista, a figura do produtor, ou mesmo a escolha de elenco de um filme, são fatores determinantes na hora de colocar a história no papel.

Outro ponto que deve ser observado na construção do roteiro é quanto à recepção desses textos. Ao tratar dessa questão, no ensaio *Roteiro, literatura e mercado editorial: o escritor multimídia* (2007), Vera Lúcia Follain de Figueiredo compara a trajetória do roteirista com a do autor de teatro. A autora argumenta que os dramaturgos publicaram seus textos à revelia, pois se tratava muito mais de uma questão de proteger o seu trabalho da pirataria e de poder mostrar o seu escrito como o fora elaborado, já que várias vezes as peças que encenavam seus textos, não os reproduziam com esmero e precisão. Como exemplifica a autora,

Em *Do Palco à página*, Roger Chartier observa que a representação e a percepção do escritor de teatro como autor, no sentido pleno do termo, emergiu lentamente, como um efeito das práticas do mercado livreiro que explorou o sucesso de certos dramaturgos, multiplicando edições corrompidas, recusadas pelos autores das peças, e, ao mesmo tempo, permitindo aos leitores reconhecer os méritos de textos muitas vezes traídos pelas más condições de representação ou pela própria indisciplina dos espectadores. (Figueiredo, 2007, p. 1)

O desprezo dos dramaturgos pela publicação de seus originais se assemelha aos relatos supramencionados de roteiristas, afinal o trabalho de ambos, dentro de uma lógica de produção específica, concretiza-se na encenação teatral e na imagem em movimento exibida da tela. Privar-se deste fim os colocaria em outro campo: o literário. Contudo, “as formas de ler e de escrever têm mudado, a concepção de obra literária também vem sendo alterada” (Figueiredo, 2015, p. 142).

Podemos dizer que, além de uma questão estética, trata-se de uma questão moral escolher ser dramaturgo e cineasta ao invés de ser escritor, cada arte é a marcada por sua forma “final” que representa um imaginário corrente que se coloca em disputa por posição com os demais. Ao analisar apenas o caso do cinema, concordamos com Figueiredo ao afirmar que

quando o cinema começou a se legitimar culturalmente, despertou grande interesse nos escritores e nos artistas em geral, sendo visto como o meio mais adequado para expressar a vida urbana moderna, pois estaria em

perfeita consonância com o seu ritmo acelerado, com o avanço das técnicas de reprodução e com o modo de produção industrial. (Figueiredo, 2007, p. 4)

Assim, parte da motivação de escritores em participar do cinema vem de uma necessidade cultural e financeira, seja atuando como adaptador e roteirista de suas próprias obras, ou mesmo criações únicas feitas para o meio cinematográfico⁷. Como nos afirma Jason Mittel (2006), ao discutir as mudanças ocorridas no prestígio da televisão ao longo da década de 1990 até os dias de hoje, no artigo *Narrative complexity in contemporary american television* (2006), “[...] inovações na forma de mídia não são vistas como avanços criativos de artistas visionários, mas como o nexo de várias forças históricas que trabalham para transformar as normas estabelecidas com qualquer prática criativa”⁸ (Mittel, 2006, p. 30, tradução nossa).

Similar ao movimento dos escritores que partiam em busca de experimentação e recursos financeiros foi o movimento dos realizadores e roteiristas do cinema que decidiram experimentar a criação de narrativas complexas para televisão americana dos anos 1980.

Uma influência fundamental sobre a ascensão da complexidade narrativa na televisão contemporânea é a mudança na percepção da legitimidade do meio e seu apelo aos criadores. Muitos dos programas de televisão inovadores dos últimos vinte anos vieram de criadores que iniciaram suas carreiras no cinema, uma mídia com um prestígio cultural mais tradicional: David Lynch (*Twin Peaks*) e Barry Levinson (*Homicide: Life on the Street* e *Oz*) como diretores, Aaron Sorkin (*Sports Night* e *West Wing*), Joss Whedon (*Buffy*, *Angel* e *Firefly*), Alan Ball (*Six Feet Under*) e J. J. Abrams (*Alias* e *Lost*) como roteiristas. Parte do apelo é a reputação da televisão como um meio de produtor, em que os escritores e criadores mantêm o controle de seu trabalho mais do que no modelo centrado no diretor do filme.⁹ (Mittel,

7 É válido destacar o caso da série da Netflix *Avatar: The Last Airbender* (2024-), em que os criadores do desenho animado foram chamados para compor a equipe dessa nova versão, porém, retiraram-se da equipe durante o processo por divergências criativas. Outro caso é o da J. K. Rowling, responsável por criar o roteiro da série cinematográfica *Animais Fantásticos*, baseada no livro *Fantastic Beasts and Where to Find Them* (2001), a autora parte uma obra sua para desenvolver uma série de filmes, além de publicar e vender os roteiros das sequências do primeiro filme que foi o único baseado em um livro publicado. Nesses dois casos, Netflix e Warner Bros buscaram utilizar o prestígio dos autores para dar início a novas versões, isso mostra que existe um olhar das produtoras para com a vontade do público em ter uma “fidelidade” à visão original do autor.

8 “[...] innovations in media form are not viewed as creative breakthroughs of visionary artists but at the nexus of a number of historical forces that work to transform the norms established with any creative practice.

9 *One key influence on the rise of narrative complexity on contemporary television is the changing perception of the medium’s legitimacy and its appeal to creators. Many of the innovative television programs of the past twenty years have come from creators who launched their careers in film, a medium with more traditional cultural cachet: David Lynch (Twin Peaks) and Barry Levinson (Homicide: Life on the Street and Oz) as directors, Aaron Sorkin (Sports Night and West Wing), Joss Whedon (Buffy, Angel, and Firefly), Alan Ball (Six Feet Under), and J. J. Abrams (Alias and Lost) as screenwriters. Part of the appeal is television’s reputation as a producer’s medium, where writers and creators retain control of their work more than in film’s director-centered model.*

2006, p. 30-31, tradução nossa)

Isso se assemelha ao que aconteceu com o cinema produzido na França, onde se percebe uma maior afinidade com a literatura e conseqüentemente uma maior experimentação¹⁰. Tanto que, por um determinado período do século XX na França, Adaptações Romanceadas, Romances Filmes e Publicações de Argumentos não eram práticas incomuns. Como nos afirma Figueiredo, durante a segunda metade do século XX, o mercado editorial quis inserir-se dentro do sistema cinematográfico. O objetivo foi conseguir ter sucesso com a venda de livros que tiveram adaptações fílmicas, ou mesmo livros sobre teoria e crítica de cinema, estendendo-se assim “à publicação de roteiros, fazendo lembrar as iniciativas dos editores que, no início da modernidade, acabaram por alterar as relações entre teatro e literatura” (Figueiredo, 2007, p. 6).

É válido ressaltar o quão profícua é essa questão, pois, ao se publicarem os roteiros cinematográficos, há inúmeras possibilidades: publicar roteiros de filmes “originais”, roteiros que nunca foram filmados¹¹ (certamente o maior montante editorial possível) e diários de produção (obras híbridas com registros fotográficos dos bastidores, fichas técnicas etc.).

Sobre os roteiros não filmados, Pablo Gonçalo Pires de Campos Martins (2020), em seu ensaio “Uma arqueologia especulativa: os roteiros não filmados de Mário Peixoto”, nos apresenta um exemplo de trabalho de autor fronteiro. Trata-se de Mário Peixoto, realizador do primeiro grande filme experimental brasileiro: *Limite* (1931), que até hoje foi sua única produção audiovisual finalizada. Ao todo Mário Peixoto fez entre 1931 e 1964 dezessete projetos cinematográficos, incluídos nessa soma argumentos, diálogos, ideias e colaborações que Mário Peixoto teve com Jorge Amado e Lúcio Cardoso (De Campos Martins, 2020, p 337).

A partir da leitura desses textos, De Campos Martins (2020) encontra o que seria o estilo literário de Mário Peixoto:

O lirismo de Peixoto torna-se bem evidente no contato com essas suas obras que forma – e essa informação é essencial para o nosso recorte – roteiros nomeados e listados por ele mesmo. Esses textos também revelam um espaço fronteiro de Peixoto, do que escritor e literato, do indivíduo de letras – um “escritor sem assuntos”, como diz um dos seus personagens –

10 Cf. Clerc, 2004.

11 Um fato curioso sobre roteiros não filmados é que essa categoria de texto literário ainda guarda relações com o cinema enquanto sistema comercial e simbólico, tais trabalhos têm um forte valor como “registro de memória que não deve ser perdida” (Figueiredo, 2007, p. 12).

ao indivíduo cheio de imagens fílmicas que vê, resguarda, elabora, cunha e compartilha, ainda que apenas na página. (De Campos Martins, 2020, p. 338)

Com esse trabalho, De Campos Martins (2020, p. 338) buscou discutir dentro dos estudos de cinema e roteiro a possibilidade de se analisar obras que não necessariamente viraram filme, questão que ainda enfrenta uma certa resistência dentro deste campo de estudos.

Retomemos a discussão em relação a essas diversas formas de compreender o roteiro cinematográfico para além do filme e sobre o trabalho editorial que esses textos promovem. Figueiredo ratifica que tais obras

não parecem ter um objetivo meramente didático, tiram partido da popularidade do audiovisual e do prestígio remanescente da cultura livresca, movimentando o mercado editorial: do livro primeiro, literário, passa-se para as telas e, depois, retorna-se ao livro, que se alimenta da relação entre o primeiro e o segundo produto (Figueiredo, 2007, p. 12).

Trazendo a discussão para o contexto brasileiro, Figueiredo discorre de um mercado de escrita para roteiro em expansão, que conta com uma geração de escritores, como Marçal Aquino, José Roberto Torero, André Santana, Cláudio Galperin e Fernando Bonassi, que estão inseridos nesse mercado de escrita para cinema e audiovisual.

Como exemplo dessa inserção, podemos citar o caso de Fernando Bonassi, que, em entrevista concedida a *Webwritersbrasil*¹², falou de seu ofício de escrita nesses termos: “Eu me tornei um escritor multimídia numa tentativa bem-sucedida de sobreviver, sem precisar de um emprego paralelo, sem precisar dar aula... E podendo dizer não à propaganda e sim ao teatro e à literatura” (Fernando, 2011).

É fato que a prática de publicar roteiros está atrelada a essa nova busca de estatuto social para essa escrita, que ainda precisa se desvincular da criação fílmica. O texto do roteiro pode seguir alguns caminhos distintos: a grande maioria deles é descartada, como se fosse rascunho da obra pronta chamada filme; outros ganham versões romanceadas¹³ como no caso do livro *O labirinto do Fauno* (2019), assinado pelo roteirista e diretor do filme Guillermo del Toro e pela escritora alemã

12 Blog de pesquisas e estudos sobre comunicação escrita multimídia, subdividido em três seções: *Webwriting*, *Roteiros multimídia*, *Literatura na web*.

13 Um caso curioso é o da obra *Star Wars: From the Adventures of Luke Skywalker* (1976), novelização do roteiro do primeiro filme da saga *Star Wars* de George Lucas, publicada meses antes do lançamento do primeiro *Guerra nas estrelas* (1977), após o lançamento do filme, o livro teve seu título atualizado para *Star Wars: A New Hope*, título em inglês do filme (Britt, 2022).

de literatura juvenil Cornelia Funke; vários roteiros premiados ou de séries famosas conseguem ter uma distribuição online em sites como *Script Slug*, *Go Into the Story*, *Tertúlia Narrativa*, entre outros. Geralmente, tais sites tem um papel educacional na formação de roteiristas independentes e dar o acesso a diversas obras gratuitamente é fundamental para esse propósito.

Um outro exemplo é o projeto brasileiro da Imprensa Oficial chamado *Coleção Aplauso*¹⁴, que reúne uma série de textos relacionados à produção audiovisual no Brasil, tais como biografias de dramaturgos, artistas e cineastas; roteiros de cinema; peças de teatro e histórias envolvendo emissoras de TV. É um acesso gratuito e digital, dedicado principalmente a estudantes, pesquisadores e interessados na história cultural do acervo (Coleção Aplauso, 2009).

Como podemos ver, o roteiro está posicionado nessa coleção paralelo a outras manifestações do audiovisual, assumindo um status de memória cultural a ser preservada, e o público-alvo são estudantes, pesquisadores e interessados em cultura e história. Além dessa iniciativa, existem outras publicações de roteiros que buscam explorar mercadologicamente essas obras escritas, são elas: *Três roteiros: O som ao redor, Aquarius, Bacurau* (2020), de Kleber Mendonça Filho, publicado pela Companhia das Letras; e *Roteiro e diário de produção de um filme chamado Temporada* (2021), de André N. Oliveira, publicado pela editora Javali, especializada em textos de teatro e cinema.

Ser autor atualmente ultrapassou o conceito de escrever algo somente para uma mídia, é possível um sujeito escrever para várias mídias, assim como um grupo de vários sujeitos escreverem algo para várias mídias. Quando Figueiredo fala, em seu artigo *Literatura e interseção dos campos artísticos na cultura multimídia* (2015), de literatura expandida, afirma que esse conceito foi inspirado no de cinema expandido, que aplicado a literatura consiste em um novo pensar de sua forma para além de suas antigas materialidades (um livro, uma leitura dramática). Um texto literário utilizado em uma exposição de arte visual, por exemplo, tenciona tanto aquilo que compreendemos como arte visual quanto literatura.

Ao afirmar uma mudança no estatuto literário do roteiro, a autora, por meio de uma iniciativa do mercado editorial, afirma que

14 <https://aplauso.imprensaoficial.com.br/novo.php>

Tais mudanças nos levaram a indagar, na obra mencionada, se poderíamos estender o termo literatura expandida a ponto de abrigar também os roteiros, já que esses são textos que se situam num entrelugar entre a literatura e o audiovisual e que, de certo modo, ultrapassam as fronteiras da comunicação verbal e do suporte impresso. A ampliação da publicação dos roteiros, tem inclusive, fortalecido a ideia, defendida por alguns alguns profissionais do cinema, de que constituem um novo gênero narrativo, capaz de despertar o interesse do leitor comum, não especializado. (Figueiredo, 2015, p. 146)

Essas novas percepções que vêm sendo elucubradas sobre roteiro e autor de roteiros correspondem a um questionamento: será possível inserir tais textos cinematográficos em um circuito de produção e consumo que possa atingir as massas? Isso não se aplica apenas no contexto das mídias, pois, para se tornar uma obra desejável, é preciso ter alguma aderência a discursos e práticas contemporâneas.

Ao falar da influência que o visual, principalmente a imagem em movimento, exerce sobre as sociedades contemporâneas, Clerc (2004) aponta para o fato de que “as imagens industriais parecem ter ressonâncias profundas na forma como o homem contemporâneo se situa relativamente ao mundo e descreve as suas relações com o real e com o imaginário” (Clerc, 2004, p. 287-288).

Em certo ponto, há como concordar com a visão anterior de uma arte que reflete o estado de seu tempo. Se antes tínhamos na literatura uma forma de modelo exemplar, “sagrado” e formador da identidade de uma nação, hoje com a força gravitacional que as mídias, tais como televisão, cinema e redes sociais possuem, podemos corroborar com o pensamento de Figueiredo (2007):

quando se assiste à intensificação do processo de dessacralização da literatura, já iniciado na modernidade, tornam-se, então, ainda mais tênues as fronteiras entre ela e outros tipos de bens culturais que também circulam, de maneira efêmera, pela mídia, na sociedade de consumo (Figueiredo, 2007, p. 14).

Assim, o roteiro cinematográfico, certamente, é mais um desses produtos efêmeros, intermediáticos e híbridos que orbitam o cenário editorial, cultural e artístico das sociedades contemporâneas. Algumas questões podem ser levantadas sobre tal artefato e uma das mais relevantes seria a seguinte: o roteiro é um subproduto ou uma nova forma operante?

Refletindo sobre essa questão, concorda-se com Clerc (2004) que

problematiza o papel da cultura de massa no contato do leitor com as obras literárias. Afirma, portanto, que "o público desde o surgimento da cultura de massas tem frequentemente seu primeiro contato com as obras através dos filmes" (Clerc, 2004, p. 296). Esse contato primeiro do leitor com as obras através dos filmes faz com que se pergunte ou pelo menos se conjecture sobre a possibilidade de o roteiro cinematográfico ser visto como o primeiro contato de um leitor com uma obra?

Arriscamos dizer que, no imaginário que se tem sobre o roteiro cinematográfico, já não impera na vontade pelo original as determinações do autor-criador e a imitação do real, o que se reflete é o exame aficionado pela forma, a estrutura das narrativas, suas visualidades aparentes, sua possível projeção. Os desejos de um autor em busca de produzir seu filme, seu jogo de força com a direção, no qual é quase sempre derrotado, faz do roteiro uma fonte de percepção de um meio de produção, de produção cultural e de arte enquanto técnica. O conteúdo é sempre um vir a ser ou um "pós a ser".

Quando roteiros publicados são traduções de obras de um autor de prestígio no meio literário, como Machados de Assis, para os estudos da tradução fica o questionamento: qual o valor dado ao roteirista? Trata-se de um autor em face de uma releitura ou de uma reescritura? O que está em jogo dentro de um processo criativo de tradução?

3 A TRADUÇÃO E O PROCESSO CRIATIVO

Como nos evoca o aforismo italiano “*traduttore, traditore*” (tradutor, traidor), no senso comum, a atividade de tradução é traição, isto é, o tradutor é quase sempre a figura do infiel à obra original, tateia na busca por alcançar a mesma, porém a todo momento comete o adultério, o pecado de fugir da obra.

No conceito clássico do papel do tradutor, como afirma Rosemary Arrojo, no texto *A questão do texto original* (2000), seu trabalho consiste em transferir os significados de um determinado texto em uma língua para outra, tendo menos perdas possíveis durante o processo, não cabendo ao tradutor interpretar a obra, apenas traduzi-la. Para elucidar tal afirmação, a autora apresenta os três princípios básicos dessa visão tradicional da tradução: “1) A tradução deve reproduzir em sua totalidade a ideia do texto original; 2) o estilo da tradução deve ser o mesmo do original; e 3) a tradução deve ter toda a fluência e a naturalidade do texto original” (Arrojo, 2000, p. 13).

Nessa concepção de que todo o significado de um texto pode ser recuperado quando passado de uma língua para outra, Arrojo (2000) tem noção de que essa premissa é equivocada, pois

O texto, como o signo, deixa de ser a representação “fiel” de um objeto estável que possa existir fora do labirinto infinito da linguagem e passa a ser uma máquina de significados em potencial. A imagem exemplar do texto “original” deixa de ser, portanto, a de uma sequência de vagões que contêm uma carga determinável e totalmente resgatável. Ao invés de considerarmos o texto, ou o signo, como um receptáculo em que algum “conteúdo” possa ser depositado e mantido sob controle, proponho que sua imagem exemplar passe a ser a de um palimpsesto. Segundo os dicionários, o substantivo masculino palimpsesto, do grego palimpsestos (“raspado novamente”), refere-se ao “antigo material de escrita, principalmente o pergaminho, usado, em razão de sua escassez ou alto preço, duas ou três vezes [...] mediante raspagem do texto anterior”. (Arrojo, 2000, p. 23)

Ao associar o ofício da tradução com a imagem de um palimpsesto, Arrojo (2000) enfatiza o impacto que as traduções têm em determinados momentos da história. Pois, como um palimpsesto, o texto é apagado “em cada comunidade cultural e em cada época, para dar lugar a outra escritura (ou interpretação, ou leitura, ou tradução) do mesmo texto” (Arrojo, 2000, p. 23-24).

A ótica tradicional da tradução possuía sua pertinência quando a tradução era vista como um percurso de traslado entre culturas, línguas e sociedades diferentes e o ofício do tradutor se concentrava em manter sua invisibilidade, como

afirma Lawrence Venuti no artigo *A invisibilidade do tradutor* (1995), em que “quanto mais ‘bem-sucedida’ a tradução, maior a invisibilidade do tradutor, e maior visibilidade do autor ou do significado do texto original” (Venuti, 1995, p. 111). Essa visão sobre a atividade da tradução está fincada na ideia mercadológica e capitalista da fluência que cria

um efeito de transparência, a partir do qual se pressupõe que o texto traduzido representa a personalidade ou a intenção do autor estrangeiro ou o sentido essencial de seu texto. Assim, a fluência pressupõe o conceito de sujeito humano como consciência livre e que transcende as limitações impostas pela língua, a biografia e a história, e que é a origem do significado, do conhecimento e da ação. (Venuti, 1995, p. 117)

Venuti (1995) aprofunda essa discussão alertando que tal invisibilidade da tradução mistifica o processo e está fortemente relacionada ao baixo estatuto dado ao trabalho do tradutor (p. 112). Ou seja, é como se, para manter essa fluência ideal, o tradutor não pudesse imprimir marcas sobre o processo de tradução.

A tradução é uma atividade que conecta vários sujeitos sociais, de línguas distintas e contextos socioculturais diversos, muitas das escolhas feitas pelo tradutor perpassam as dificuldades encontradas na ausência de certos significados que determinadas palavras têm uma língua, mas não encontram similares em outra, o que determina essa escolha está ancorado nas demandas ideológicas, comerciais e editoriais. E, portanto, o tradutor enquanto sujeito, deixa sua marca no texto.

Nesse sentido, fica impossível imaginar uma atividade de tradução completamente fincada na invisibilidade do tradutor entre autor e sua obra, e as possíveis “falhas” ou “erros” de tradução são, na verdade, as liberdades de interpretar que os tradutores precisam exercer para melhor alcançar o êxito de seu ofício:

A tradução é o processo através do qual uma mensagem é decodificada a partir de uma cadeia de significantes fornecida pelo autor estrangeiro, e outra mensagem correspondente é codificada em outra cadeia, fornecida pelo tradutor. Os dois passos fundamentais deste processo - a escolha da mensagem e a da cadeia de significantes - demonstram a natureza profundamente transformadora da tradução e a intervenção ativa do tradutor (Venuti, 1995, p. 113).

Nem sempre se trata de um obstáculo entre línguas diferentes, mas também de uma mesma língua em períodos diferentes. Por exemplo, uma obra escrita em português brasileiro do século XIX, sendo adaptada para um cinema falado de mesma língua do século XXI, também é observada pelo paradigma da

suposta fidelidade, em uma tentativa de “fluência” entre duas mídias e contextos distintos. No livro *Uma teoria da adaptação* (2013), Linda Hutcheon afirma que

Em vários casos, por envolver diferentes mídias, as adaptações são recodificações, ou seja, traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo). Isso é tradução, mas num sentido bem específico: como transmutação ou transcodificação, ou seja, como necessariamente uma recodificação num novo conjunto de convenções e signos. (Hutcheon, 2013, p. 40)

A autora defende que as questões sobre fidelidade da obra não deveriam guiar uma teoria da adaptação. Para Hutcheon (2013), uma adaptação vai além do texto adaptado – termo que a autora utiliza para se referir ao “original” –, podendo tal material ser analisado por seus próprios méritos. Em suas palavras, uma adaptação pode ser vista como processo de criação que “[...] envolve tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-)criação” (Hutcheon, 2013, p. 29).

Como podemos apreender, a percepção de Venuti (1995) e Hutcheon (2013) são complementares, enquanto uma observa as recodificações que operam dentro de uma obra literária que atravessa línguas distintas, a outra versa sobre as transcodificações e transmutações de uma obra literária dentro uma outra mídia, como a fílmica, por exemplo. Mesmo falando de objetos distintos, não é incomum pesquisar em fontes menos especializadas sobre o assunto e se deparar com comentaristas e críticos de cinema revoltados com adaptações de livros, quadrinhos, peças de teatro e jogos. O desejo da “fidelidade” ainda é bastante popular para leitores não profissionais. Concordamos com Venuti (1995) quando afirma que

[...] o conceito de tradução como prática social escapa às ciladas da dicotomia fidelidade-liberdade que têm levado as discussões sobre textos traduzidos a um impasse. A “fidelidade” não pode ser entendida como uma equivalência linguística, pois, como o tradutor é obrigado a fazer escolhas interpretativas, a tradução torna-se necessariamente uma aproximação ou estimativa que vai além do texto original. Isto não significa, entretanto, que a tradução esteja eternamente confinada à esfera da “liberdade”, da “impossibilidade”, do “erro” e da “subjetividade”, pois a interpretação do tradutor é limitada por um conhecimento da cultura da língua-fonte, ainda que parcial, e por uma assimilação dos valores culturais da língua-meta. (Venuti, 1995, p. 122)

Vemos que a liberdade do tradutor é sempre limitada (e do autor também), pois é preciso operar num sistema linguístico e cultural que se atualiza com o decorrer do tempo. Não há como reproduzir com exatidão cada signo, é preciso adaptá-los a novos conceitos, pois cada adaptação e tradução é uma nova

leitura de texto anterior que de alguma forma conseguiu ter algum êxito comercial ou cultural em um determinado sistema cultural.

Podemos enxergar esse fenômeno na obsessão hollywoodiana contemporânea por *remakes*¹⁵, *reboots*¹⁶ e derivados de sucessos comerciais. Basta observarmos a quantidade de filmes com o personagem do Homem-aranha realizados entre 2002 e 2023: *Spider-man* (2002) e suas continuações *Spider-man 2* (2004) e *Spider-man 3* (2007) introduzindo o personagem dos quadrinhos na mídia audiovisual para novas gerações; o primeiro *reboot* *The amazing spider-man* e sua continuação *The amazing spider-man 2*, que buscaram atualizar o elenco, além de retornar o caráter adolescente ao personagem; o segundo *reboot*, que teve a intenção de iniciar uma parceria entre Sony Studios, a atual dona dos direitos de exibição cinematográfica do personagem com a Marvel Studios, *Spider-Man: Homecoming* (2017) e suas continuações *Spider-Man: Far From Home* (2019) e *Spider-Man: No Way Home* (2021). Este último, por sinal, utiliza um novo conceito cinematográfico chamado multiverso, que basicamente coloca em uma mesma obra diversas versões de um mesmo personagem; não podemos esquecer também da versão de animação *Spider-Man: Into the Spider-Verse* (2018) e sua continuação *Spider-Man: Across the Spider-Verse* (2023), que expande o personagem do homem-aranha desenvolvido nas últimas versões, tensionando um novo tipo de relação entre *remake* e *reboot*: tantas outras versões do homem-aranha convivendo em um mesmo enredo como variações de uma mesma história de origem.

Para compreendermos esses fenômenos é importante definir o conceito de reescritura utilizado por André Lefevere em seu livro *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária* (2007). Para o autor, a reescritura é definida como uma prática que manipula as diversas interpretações que uma obra pode ter na sociedade ao longo do tempo e para além das fronteiras das nações. A reescritura se estabelece como prática de tradução, de crítica e do ensino de literatura, pois tem o papel de, ativamente, construir tradições e convenções de determinadas obras, o autor exemplifica:

15 Refilmagem de filmes antigos.

16 Refilmagem de franquias do início, geralmente ignorando as continuações da franquia anterior.

Reescritores sempre estiveram presentes entre nós. O escravo na Grécia organizava antologias dos clássicos gregos para ensinar aos filhos dos senhores romanos. O erudito do Renascimento coletava vários manuscritos e trechos de manuscritos, a fim de publicar uma edição mais ou menos confiável de um clássico grego ou romano. Destacam-se, também, os compiladores das primeiras histórias da literatura grega e latina no século 17 que não foram escritas nem em latim nem em grego, e os críticos do século 19, que explicavam a doçura e a clareza contidas nos trabalhos de literatura clássica ou moderna a um público cada vez menos interessado. Chega-se ao tradutor do século 20, que tenta "transportar o original através" das culturas, como tantas gerações de tradutores tentaram antes dele e, ao compilador dos "Guias de Leitores" contemporâneos que fornecem referências rápida sobre autores e, livros que deveriam ter sido lidos como parte da educação dos leitores não-profissionais, mas que cada vez mais não são. (Lefevere, 2007, p. 15)

Nesse breve trecho, podemos observar as várias formas de reescritura que Lefevere (2007) considera relevantes: as antologias dos clássicos, o trabalho de edição e seleção na publicação de clássicos, as compilações, a produção crítica e a tradução. Para além dessas, podemos ainda destacar as pesquisas acadêmicas, os resumos, os vídeos de comentadores da internet, entre outras formas de reescritura. Em suma, esses textos são elaborados pelos leitores profissionais, atores que, dentro do sistema literário, selecionam, definem e fomentam o cânone literário, a "alta" literatura, isto é, *quem* e *o que* deve ser lido pelos leitores não profissionais, o leitor comum.

São atividades fundamentais dentro de sistema literário que se define entre obras canonizadas e não-canonizadas, pois aquilo que não é traduzido, compilado, criticado ou reescrito, portanto, não teria o mesmo estatuto, o prestígio e o estímulo que esses atores tendem a fabricar. Assim, é evidente a importância dessas ditas atividades auxiliares na manutenção dos cânones literários, mesmo que seus autores/reescritores não possuam o prestígio e a visibilidade do autor da obra original.

A noção sistêmica e histórica contida nas formulações de Lefevere pode ser comparada com a teoria do polissistema desenvolvida pelo Even-Zohar (2013). Esse conceito se baseia na lógica de que não se pode analisar uma obra isoladamente do contexto ao qual está inserida, ou melhor, dos sistemas ao qual está inserida, pois um polissistema é definido "como algo dinâmico e heterogêneo", um sistema com "uma estrutura aberta que consiste em várias redes-de-relações" que concorrem entre si não de forma isolada (Even-Zohar, 2013, p. 3-4).

Sendo assim, um sistema literário dominante está relacionado a um sistema cultural equivalente e ambos concorrem com os demais sistemas sendo eles

dominantes ou não, isto é, um texto canônico coexiste em um sistema com textos não-canônicos que concorrem com ele, já que não se trata de uma qualidade intrínseca ao texto, mas uma convenção histórico social que pode mudar ao longo do tempo. Even-Zohar aprofunda essa relação de concorrência afirmando que um texto canônico é regulado a partir dessa competição, pois

[...] os sistemas culturais necessitam também de um equilíbrio regulador para não entrar em colapso ou desaparecer. Este equilíbrio regulador se manifesta em oposições de estratos. Os repertórios canonizados de um sistema qualquer se tornariam estanques muito provavelmente passado certo tempo, se não fosse pela competência dos rivais não-canonizados que ameaçam frequentemente substituí-los. (Even-Zohar, 2013, p. 8)

Os estudos na perspectiva dos polissistemas permitem que o objeto de estudo da literatura não seja apenas os textos canônicos, as grandes obras clássicas da tradição eurocêntrica, mas também traduções, adaptações fílmicas, a literatura não-eurocêntrica, uma diversidade de objetos de estudos, antes não contemplados.

O conceito de obra canonizada e não-canonizada é definido por Itamar Even-Zohar (2013) em seu artigo “A teoria do polissistema”, para o autor

por “canonizadas” entendemos aquelas normas e obras literárias (isso é, tanto modelos como textos) que nos círculos dominantes de uma cultura são aceitas como legítimas e cujos produtos mais marcantes são preservados pela comunidade para que formem parte de sua herança histórica. “Não-canonizadas” quer dizer, pelo contrário, aquelas normas e textos que esses círculos rejeitam como ilegítimas e cujos produtos, em longo prazo, a comunidade esquece frequentemente (a não ser que seu status mude). A canonicidade não é, portanto, uma característica inerente às atividades textuais a nível algum: não é um eufemismo para “boa literatura” frente à “má literatura”. (Even-Zohar, 2013, p. 7)

Observemos alguns pontos importantes nessa definição: a legitimação de uma obra canonizada passa por círculos dominantes e essa característica não é inerente ao texto, mas ditada por fatores externos a ele. Por exemplo, quem legitima um texto como *A cartomante*, de Machado de Assis, como uma obra canonizada são os círculos dominantes da cultura brasileira (editoras, academias, escolas, figuras públicas, entre outros). Eles têm o poder de definir o que será preservado ou não, isto é, qual será a herança histórica literária brasileira, ou seja, como Machado de Assis é utilizado para narrar a história literária do país. Grande parte dos brasileiros reconhece que Machado de Assis é expoente da nossa cultura, mas nem todas as pessoas que o reconhecem como uma referência cultural nacional leram realmente sua obra e absorveram esses valores da mesma maneira.

Como Lefevere (2007) aponta, o primeiro contato que a maioria dos leitores contemporâneos têm com a obra literária se dá pela reescritura, em suas palavras, o “leitor não-profissional mais frequentemente deixa de ler a literatura tal como ela foi escrita pelos seus autores, mas a lê reescrita por seus reescritores” (Lefevere, 2007, p. 18). Incluem-se aqui as versões fílmicas de obras literárias, já que o cinema de adaptações de quadrinhos, por exemplo, ocupa as listas de grandes bilheterias ano após ano¹⁷.

Lefevere foca seus estudos sobre reescritura na literatura, pois era o seu campo de trabalho, contudo suas hipóteses são aplicáveis também ao caso do cinema, em “Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposal”, Patrick Cattrysse (1992), assim como Clüver (2007) supramencionado na seção anterior, afirmam que o fenômeno da adaptação literária para o cinema é o mesmo exercitado na tradução interlinguística.

Cattrysse (1992) buscou, na teoria do polissistema (PS) de Itamar Even-Zohar (2013), métodos que pudessem ser utilizados em uma teoria da adaptação fílmica, chegando então a quatro grupos de perguntas:

[...] sobre a **política de seleção** de itens de origem, a **política de adaptação** dos itens selecionados, a maneira como as adaptações cinematográficas (como textos) **funcionam** dentro do contexto cinematográfico e as **relações** que podem existir entre as políticas de seleção e adaptação, por um lado, e a função/posição do filme adaptado dentro do contexto cinematográfico, por outro.¹⁸ (Cattrysse, 1992, p. 55, tradução nossa, grifo nosso)

Para elucidar esses parâmetros de análise e estabelecer o aparato teórico-metodológico de Cattrysse, podemos questionar alguns pontos sobre o nosso objeto de estudo. Por exemplo, perguntar quais a motivação por trás das seleções de uma obra literária para ser adaptada (por que escolher adaptar Machado de Assis e não um autor de menor prestígio) e, durante a etapa de adaptação, indagar como produtor, diretor, elenco e roteirista são influenciados uns pelos outros e pelo polissistema audiovisual e literário nas escolhas, tanto no nível de roteiro quanto de produção na hora de adaptar uma obra literária famosa (quando um roteirista opta

17 Conferir o site americano *Box Office Mojo*, onde podemos pesquisar as bilheterias mundiais de diversos filmes a partir do ano de 1977. Disponível em: <https://www.boxofficemojo.com/>. Acesso em: 15 abr. 2024.

18 [...] about the selection policy of source items, the adaptation policy of the items that were selected, the way film adaptations (as texts) function within the cinematic context, and the relations that may obtain between the selection and adaptation policies, on the one hand, and the function/position of the adapted film within the cinematic context, on the other hand.

por criar um filme ambientado no século XXI e não no século XIX). Depois de finalizado, como essas adaptações funcionam dentro do contexto cinematográfico que elas estão inseridas (os números de audiência, o prestígio da crítica ou do público, se o filme foi ou não premiado dentro ou fora das fronteiras em que foi produzido) e, por fim, como o sucesso ou não do filme influencia nas escolhas de seleção e adaptação. Todas essas mesmas perguntas podem ser aplicadas tanto ao filme quanto ao roteiro posteriormente publicado.

Portanto, quando um cineasta se desafia a adaptar uma obra para as telas, ele se depara com o dilema de ser um intérprete do autor da obra adaptada ou ser um autor de seu próprio filme. Um exemplo interessante para se pensar esse processo é o filme *Adaptação* (2002), com direção de Spike Jonze e roteiro de Charles Kaufman. Na narrativa o espectador entra na mente do roteirista (Kaufman) na sua jornada por adaptar o livro *The Orchid Thief* (1998), um livro de não-ficção da jornalista americana Susan Orlean. Kaufman primeiramente busca o caminho tradicional dos manuais de roteiro (um filme focado na ação, com personagens que passam por grandes transformações) com o intuito de fazer apenas um filme contemplativo sobre plantas, o que era, na sua leitura de Susan Orlean, o “essencial” da obra. Como roteirista, o personagem estava aflito por ter que lidar com a adaptação de uma obra premiada como a de Susan Orlean. O filme se trata de uma metaficção, já que o que estamos assistindo fez parte do processo de construção da obra. A escolha feita por Kaufman foi a de se revelar como tradutor da obra, não esconder suas inquietações, medos e desejos, e assim podemos observar que ele tem a ambição de ser mais do que um roteirista de filmes, ele quer ser um autor de filmes.

Certamente, dentro do polissistema literário, um roteirista ainda não é percebido (e nem mesmo se percebe) como um autor de literatura – em alguns casos, no máximo, um autor de literatura expandida, para citar Figueiredo (2015). Desta maneira, o exercício de interpretar e perceber a atividade de um roteirista como autor é pertinente quando se busca observar como funciona o processo criativo dessa atividade meio caminho entre tradução e criação.

Atualmente, podemos elencar diversos motivos para o surgimento de uma nova tradução de um livro ou uma nova tradução para outra mídia, que podem ser mercadológicos, ideológicos, institucionais, entre outros. Quando Wagner de Assis decide adaptar Machado de Assis, ele busca dialogar com o cânone literário como

recurso cultural que lhe desse substância na sua atividade de escrita. É interessante observar como a posição de ambos é desequilibrada nos polissistemas literário e cinematográfico. Wagner de Assis com *A Cartomante* realiza seu primeiro trabalho como diretor e roteirista de longa-metragem (tendo realizado antes disso quatro roteiros de filmes da Xuxa) e Machado de Assis, em outra perspectiva, é um dos maiores autores brasileiros de todos os tempos.

Um deles tem suas obras literárias reconhecidas como Literatura, ou seja, são legitimadas por estratos sociais centrais dos sistemas “que nos círculos dominantes de uma cultura são aceitas como legítimas e cujos produtos mais marcantes são preservados pela comunidade para que formem parte de sua herança histórica” (Even-Zohar, 2013, p.7).

Já Wagner de Assis escreve uma obra de natureza distinta, apesar de ter a intenção de ampliar o prestígio do roteiro enquanto trabalho de literatura, caracterizada, nos termos de Even-Zohar (2013), como “não-canonizada[...] aquelas normas e textos que esses círculos rejeitam como ilegítimas e cujos produtos, em longo prazo, a comunidade esquece frequentemente (a não ser que seu status mude)” (Even-Zohar, 2013, p 7).

Para Wagner de Assis, sua função de roteirista está no mesmo local que a de um dramaturgo, um escritor e uma vovozinha cercada de netos, pois estes “navegam no mesmo mar e enfrentam as mesmas ondas. Expressam-se em meios distintos com características específicas. Mas todos criam histórias” (Assis, 2005, p. 28).

Mesmo que pareça simplório e ingênuo de sua parte, ao comparar locais de fala tão distintos socialmente, a opinião do cineasta remete ao que Arrojo diz sobre o valor que as sociedades dão aos textos, já que “[...] há textos que, devido a circunstâncias exteriores e não às suas características inerentes, nossa tradição cultural decide ler de forma literária ou poética. A literatura seria, portanto, uma categoria convencional criada por uma decisão comunitária” (Arrojo, 2000, p. 31).

Wagner de Assis não obteve tanto sucesso de crítica ou de público com sua estreia na direção, porém, seu processo criativo na escrita do roteiro e consequentemente na publicação dessa peça literária comentada o aproximou do polissistema literário e cinematográfico.

Na seção seguinte, adentraremos na parte de contextualização do conto e do filme e do roteiro publicado, para, em seguida, analisarmos o jogo da

tradução/adaptação no encontro intermediático entre os dois Assis.

4 A CARTOMANTE, UM ENCONTRO ENTRE OS ASSIS

Nesta seção, iremos analisar e discutir o *corpus* deste trabalho, o conto *A cartomante*, de Machado de Assis (1994), o filme e o roteiro *A cartomante*, de Wagner de Assis (2004; 2005).

Desta maneira, iniciaremos o primeiro tópico, *O conto de Machado de Assis*, com a contextualização da obra machadiana, em seguida, faremos um breve resumo do conto destacando os principais elementos explorados por Machado de Assis no texto, para compreender de que maneira o autor utiliza seus personagens para desenvolver a trama e qual o papel da cartomante no desenrolar da narrativa. No final desse tópico, iremos discutir Machado de Assis enquanto um autor clássico no sistema literário brasileiro.

No tópico final, *O roteiro e o filme de Wagner de Assis*, utilizando alguns princípios teórico-metodológicos de Catrysse (1992), discutidos na seção anterior, quando este aplica fundamentos da teoria do polissistema nos estudos adaptação como tradução, analisamos o *corpus* da pesquisa.

Primeiro será feita uma contextualização do filme *A cartomante* (2004) e do roteiro publicado (2005), atentando para políticas adotadas na hora de selecionar Machado de Assis como texto-fonte. Em seguida, faremos um breve resumo da trama desenvolvida no filme, destacando as principais diferenças com relação à obra machadiana, observando quais foram as políticas de adaptação dos elementos escolhidos para ser ou não adaptado, tendo foco maior na personagem da cartomante no conto, que é a cartomante/psicanalista no filme, partindo da hipótese de que, no filme, sua participação tem maior destaque.

Por fim, avaliamos como o filme e o roteiro funcionaram dentro do contexto cinematográfico e as possíveis relações existentes dentro das escolhas feitas por Wagner de Assis ao adaptar Machado de Assis e sua recepção e percepção no cinema brasileira.

4.1 O conto de Machado de Assis

Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro foi a primeira mídia na qual o conto *A cartomante*, de Machado de Assis foi publicado, em 28 de novembro de 1884¹⁹.

19 Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/103730_02/7879. Acesso em: 15 abr. 2024.

O conto preenche algumas colunas da página principal do jornal e divide esse espaço com outros textos de natureza díspares: um breve recado aos assinantes do jornal, telegramas reais, textos sobre agricultura e ensino profissional e a primeira parte do folhetim “O paio em pé”, de Eugenio Chavette.

Ao tratar da projeção do jornal, Joyce Pereira Vieira afirma, em sua dissertação “O oráculo” (1866) e “A cartomante” (1884) de Machado de Assis: *logro, engano e a tradição clássica* (2022), que a Gazeta de Notícias

era muito popular no Rio de Janeiro do século XIX e grande veículo de divulgação das letras. O apreço à literatura era seu grande diferencial. Nele apresentavam-se atualidades, arte, literatura, a um custo acessível à parca população letrada da cidade. (Vieira, 2022, p. 71)

Abaixo podemos ver uma figura da capa da Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro em que se observa na penúltima e na última coluna do canto direito o início do conto machadiano:

Figura 3 – 1ª Publicação do conto A Cartomante²⁰



Fonte: Gazeta de Notícias (1884).

Já em 1896, *A cartomante* é o conto de abertura da coletânea *Várias Histórias*, que tem um total de 16 contos do autor, publicados entre 1884 e 1891. Foi nessa coletânea que o conto chegou aos dias de hoje e atualmente se encontra em domínio público. A seguir vamos adentrar na história propriamente dita.

Logo em sua primeira linha, Machado de Assis nos introduz a uma das

mais célebres falas da peça *Hamlet*, de Shakespeare, “há mais cousas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia” (Assis, 1994, p. 1). Conforme Marta de Senna, em seu ensaio *Um clássico entre os clássicos: Machado de Assis* (2023), o autor busca dialogar com outras obras clássicas de prestígio com o intuito de demonstrar sua erudição e desejo de participar de um cânone literário universal:

A maior presença intertextual na obra ficcional de Machado é a Bíblia. Mas o autor mais citado é Shakespeare (contei 115 referências), seguido de Homero, Camões e Dante. [...] No início de sua carreira como ficcionista, elas são frequentemente mera ostentação de erudição: o autor cita para demonstrar aos leitores (e aos outros escritores, assim como aos críticos) como é culto, como tem familiaridade com a cultura ocidental, da qual se esforça para tornar-se parte. O autor alude a ela como quem exhibe uma carta de legitimação, um "diploma" de escritor, conferido não pela academia, mas pela suposta (e declarada) dimensão da sua cultura literária, daquilo que se poderia chamar de sua "enciclopédia" de leitura. (Senna, 2023, p. 23)

No conto, Machado de Assis vai além de mostrar erudição e emaranha tal citação como um mote da narrativa, que, no decorrer da história, será tensionado a partir de uma inquietação propulsora dos eventos: afinal, há realmente mais coisas que acontecem entre o céu e a terra?

A sentença dita como afirmação na peça de Shakespeare se transforma em dúvida no conto machadiano, já que conhecemos sua escrita irônica e crítica. Isto se confirma quando analisamos o quarteto de personagens que compõem esse arco narrativo: Camilo, Rita, a Cartomante e Vilela.

Como protagonista temos Camilo, um empregado público, atuante no Rio de Janeiro de 1869, segundo reinado do Brasil Império. Camilo não era determinado a nada e só conseguiu esse cargo por incentivo de sua mãe, já que ele “entrou no funcionalismo, contra a vontade do pai, que queria vê-lo médico; mas o pai morreu, e Camilo preferiu não ser nada, até que a mãe lhe arranhou um emprego público” (Assis, 1994, p. 2). Quando criança era um supersticioso, acreditando tanto em religião quanto em crendices, outra característica herdada de sua mãe. A figura paterna de Camilo não recebe tanto destaque no conto, fica a cargo da mãe boa parte das suas influências familiares. Aos 20 anos, Camilo era um homem que não acreditava em nada, não por alguma convicção pessoal, apenas por uma negação que repetia para si. O narrador ainda acrescenta, de forma sucinta e objetiva, outra descrição aplicável a Camilo: “um ingênuo na vida moral e prática [...] nem experiência, nem intuição” (Assis, 1994, p. 2).

Não é de se estranhar que quando Rita, a segunda personagem do quarteto, diz para Camilo a frase que dá início ao conto machadiano, o rapaz demonstra incredulidade. Rita, por sua vez, é o oposto de Camilo, acreditava demasiadamente em superstições. Essa fé no que há entre o céu e a terra lhe amedronta. Na busca por dirimir suas dúvidas e inquietações, Rita vai à cartomante, terceiro elemento do quarteto, a personagem mística e profética, que exercita um poder de leitura de suas clientes “por baixo dos olhos”, como descreve o narrador (Assis, 1994, p. 4), principalmente por entender a natureza deles – amantes receosos de terem seus segredos revelados.

A cartomante é uma personagem astuta e séria, “uma mulher de quarenta anos, italiana, morena e magra, com grandes olhos sonsos e agudos”²¹ (Assis, 1994, p. 4). A cartomante de Machado emula elementos do oráculo grego, como afirma Vieira:

Na Antiguidade, os oráculos assumiam um papel fundamental na religião, na cultura e na vida política quer nas poleis gregas do período arcaico e clássico, quer também na Roma republicana e, depois, dos Césares. Os gregos acreditavam que os deuses previam o futuro e era comum a oferta de sacrifícios por meio de animais com o exame das entranhas do animal sacrificado. (Vieira, 2022, p. 18)

Contudo, Machado não busca ratificar esse papel, sua intenção parece ser falar do logro contido nas atitudes da personagem. De acordo com Vieira (2022), Machado de Assis foi leitor Luciano de Samósata, autor grego que “empregava processos poéticos como a paródia, a citação, a remissão, a paráfrase, o pastiche” (Vieira, 2022, p. 44), além de ter interesse “pela crítica à sociedade de seu tempo” (Vieira, 2022, p. 45). Isto posto, Machado de Assis sofreu forte influência da escrita Luciano de Samósata, aplicando seus conhecimentos ao contexto carioca burguês em que vivia.

Ainda sobre a cartomante, Vieira defende que “o oráculo é tanto uma forma de engano, um stratagem quanto uma forma de logro, de lucro. A tradição dos oráculos na Antiguidade é, portanto, apropriada, emulada por Luciano de Samósata e, posteriormente, por Machado” (Vieira, 2022, p. 45). Observamos essa ironia contida na personagem, quando analisamos os signos de imagem e visão

21 É interessante ressaltar como Machado de Assis utiliza-se do olhar em sua escrita, olhos sonsos e agudos nos remete logo de cara para a personagem de Capitu de *Dom Casmurro* (1899), onde o autor se refere aos olhos da personagem como “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” e “olhos de ressaca”, se referindo ao movimento do mar que arrasta a quem se detém.

(“por baixo dos olhos”; “olhos sonsos e agudos”) associadas a ela no texto. Tais informações buscam alertar o leitor das características dúbias e suspeitas da cartomante, puxando o véu opaco onde se escondem aqueles olhos sonsos e traiçoeiros.

Outro elemento que corrobora a relação com a tradição oracular é a percepção de Camilo sobre a cartomante, como podemos verificar no trecho a seguir em que o mesmo se sente tranquilizado pela interpretação das cartas feita pela suposta “profetisa”:

Camilo tinha os olhos nela curioso e ansioso. — As cartas dizem-me... Camilo inclinou-se para beber uma a uma as palavras. Então ela declarou-lhe que não tivesse medo de nada. Nada aconteceria nem a um nem a outro; ele, o terceiro, ignorava tudo. Não obstante, era indispensável muita cautela: ferviam invejas e despeitos. Falou-lhe do amor que os ligava, da beleza de Rita. . . Camilo estava deslumbrado. A cartomante acabou, recolheu as cartas e fechou-as na gaveta. — A senhora restituiu-me a paz ao espírito, disse ele estendendo a mão por cima da mesa e apertando a da cartomante.

Esta levantou-se, rindo. — Vá, disse ela; vá, ragazzo innamorato...

E de pé, com o dedo indicador, tocou-lhe na testa. Camilo estremeceu, como se fosse a mão da própria sibila, e levantou-se também (Assis, 1994, p. 6).

O último elemento do quarteto é Vilela, amigo de infância de Camilo, esposo de Rita. Um advogado que abandonou a carreira de magistrado, ele tinha 29 anos, portanto era mais novo que Rita (30 anos), todavia aparentava ser mais velho graças ao seu “porte grave” (Assis, 1994, p. 2).

Os três eram unidos e a convivência lhes deu intimidade. Com a morte da mãe de Camilo, Rita e Vilela, “mostraram-se grandes amigos dele. Vilela cuidou do enterro, dos sufrágios e do inventário; Rita tratou especialmente do coração, e ninguém o fazia melhor” (Assis, 1994, p. 2). Aos poucos, o tal amor de Camilo por Rita começou a amadurecer dessa intimidade, sempre algo ambíguo, pois ela era ao mesmo tempo uma irmã, mas também uma mulher de beleza indiscutível.

O conto é escrito em terceira pessoa, conhecemos essas personagens a partir de uma narração não linear que nos introduz ao casal de amantes durante uma conversa sobre as inseguranças de seu futuro. Camilo andava afastado de Rita e a mesma, temerosa pelo abandono de seu amante, buscava respostas na cartomante. Contudo, o narrador interrompe a ação do presente, para através de uma digressão voltar ao passado. É nesse momento que o narrador muito brevemente nos recapitula como o amor aconteceu entre esses dois.

É reforçada a convivência que os dois mantiveram lendo os mesmos livros, indo ao teatro e a passeios, bem como os momentos a sós, na forma de Camilo ensinar Rita a jogar xadrez, escondendo suas habilidades para agradá-la (Assis, 1994, p. 2).

Acostumados a essa rotina de amantes, sem nunca contar com a desconfiança de Vilela, é que repentinamente Camilo recebe uma carta anônima lhe chamando de “imoral e pérfido, e dizia que a aventura era sabida de todos” (Assis, 1994, p. 3). A primeira reação de Camilo foi se afastar de Rita e Vilela, pois tinha medo das consequências²² que sua relação com Rita pudessem acarretar. Essa reação foi bem distinta da feita por parte da moça, que começou a frequentar a cartomante na busca por obter respostas, e a mesma sempre lhe retornava com boas notícias do “além”. Rita permanecia em tranquilidade enquanto Camilo a repreendia. No entanto, mais e mais cartas apareciam, e a suspeita dos amantes é que uma terceira pessoa, uma pretendente de Camilo, estava por trás de tudo, e Rita corrobora esta suspeita afirmando que “a virtude é preguiçosa, e avara, não gasta tempo nem papel; só o interesse é ativo e pródigo” (Assis, 1994, p. 2).

O comportamento de Vilela se torna um regulador do suspense da narrativa, pois, o leitor recebe poucas informações sobre esse personagem tão escuso. Gradativamente o narrador nos convida a perceber as sombrias mudanças no personagem que culminam com um bilhete enviado para Camilo dizendo o seguinte: “Vem já, já, à nossa casa. preciso falar-te sem demora.” (Assis, 1994, p. 3).

Camilo, por conta de sua completa falta de convicção, encontra-se numa situação que exige dele uma tomada de decisão. Ele estava em um dilema em que a ausência de informações poderia lhe custar muito caro.

Percebe-se que Camilo é completamente dependente, quase sempre colocando suas decisões sob responsabilidade de outras pessoas. Destacamos aqui o papel feminino na resolução de problemas de Camilo: sua mãe logo no início é o elo da maioria dos acontecimentos significativos da jornada pessoal dele. Como podemos observar: “em criança, e ainda depois, foi supersticioso, teve um arsenal inteiro de crendices, que a mãe lhe incutiu e que aos vinte anos desapareceram”(Assis, 1994, p. 2); “ a mãe lhe arranhou um emprego

²² Conforme Siqueira (2020, p. 124) “até o final do século XX, os tribunais ainda aceitavam a “defesa da honra” do marido, que assassinava a mulher”. Isso faz de textos como “A cartomante” e “Dom Casmurro” narrativas pautadas em temas criminais do século XIX.

público”(Assis, 1994, p. 2); “Pouco depois morreu a mãe de Camilo, e nesse desastre, que o foi, os dois mostraram-se grandes amigos dele”(Assis, 1994, p. 2); e, por fim, no momento em que o mesmo tomara a decisão de ir à cartomante é novamente sua mãe que retorna: “A voz da mãe repetia-lhe uma porção de casos extraordinários: e a mesma frase do príncipe de Dinamarca reboava-lhe dentro: ‘Há mais cousas no céu e na terra do que sonha a filosofia...’ Que perdia ele, se... ?”(Assis, 1994, p. 5).

Como podemos ver, mesmo depois de adulto, sua mãe continua sendo sua principal responsável, quem motiva suas rejeições a qualquer tipo de crença, perpetuando no mesmo uma ausência de convicção sobre as coisas. Entretanto, é a partir de sua morte que Camilo projeta suas necessidades afetivas para outra pessoa: Rita. Esta última é a que o conduz para o trágico desfecho dessa narrativa. A princípio Camilo recusa Rita; contudo, ela se acerca dele e o conquista, como se pode ver:

Camilo quis sinceramente fugir, mas já não pôde. Rita, como uma serpente, foi-se acercando dele, envolveu-o todo, fez-lhe estalar os ossos num espasmo, e pingou-lhe o veneno na boca. Ele ficou atordoado e subjugado. Vexame, sustos, remorsos, desejos, tudo sentiu de mistura, mas a batalha foi curta e a vitória delirante. Adeus, escrúpulos! Não tardou que o sapato se acomodasse ao pé, e aí foram ambos, estrada fora, braços dados, pisando folgadoamente por cima de ervas e pedregulhos, sem padecer nada mais que algumas saudades, quando estavam ausentes um do outro (Assis, 1994, p. 3).

Percebe-se que o narrador alerta o leitor que a fraqueza de Camilo em não resistir a Rita, a serpente que lhe envenena (aqui Machado de Assis evoca a imagem bíblica de Adão e Eva, em que a mulher é convencida por Lúcifer, em forma de serpente, a provar do fruto proibido), mas Camilo, como Adão, falha. Por conta de ceder às tentações é que Camilo acaba por encontrar-se com a cartomante.

Para os personagens imersos na trama, a cartomante possui certa clarividência sobre as coisas; porém, toda a seriedade da personagem é envolta por uma aura de dúvida e incerteza: afinal ela é a prova de que há algo a mais entre o céu e a terra, ou é apenas uma farsa?

Por isso não estranhemos quando, por fim, Camilo, em seu estado de maior dúvida e incerteza, recorre a uma nova figura feminina em busca de soluções para as incompreensões: a cartomante. Esta última lhe convence, assim como convenceu Rita, de que estava tudo tranquilo e que os dois iriam ficar juntos,

conforme a própria personagem argumenta: “que não tivesse medo de nada. Nada aconteceria nem a um nem a outro; ele, o terceiro, ignorava tudo” (Assis, 1994, p. 6).

Isso, entretanto, se revela uma farsa, pois como veremos no final da história Vilela termina por assassinar Rita e Camilo, e, assim, Machado de Assis arremata seu conto: “Entrando, Camilo não pôde sufocar um grito de terror: — ao fundo sobre o canapé, estava Rita morta e ensangüentada. Vilela pegou-o pela gola, e, com dois tiros de revólver, estirou-o morto no chão”(Assis, 1994, p. 7).

Destarte podemos dizer que a introdução do conto com a fala de *Hamlet*, além de trazer o mote da narrativa, discretamente revela ao leitor que o texto que se sucede é também uma tragédia. E, após o encerramento da história, percebemos que tais personagens não irão ter uma tomada de fé ou mesmo um desabrochar de convicções espirituais, pois em todo o caminho somos sutilmente convidados a perceber a ironia que aquela situação gera. No fim, o caminho trilhado pelos dois amantes em direção a tragédia nos parece irreversível.

O conto “A cartomante” é um exemplo representativo para ilustrar o que faz de Machado de Assis um autor clássico da literatura brasileira. Esse estatuto foi conquistado graças ao seu estilo único e sua forma marcante que ao longo da história foi estudado, referenciado e prestigiado pelo mundo. Parte desse reconhecimento se deve ao fato de que a obra de Machado de Assis, conforme Senna (2023, p. 17), possui alguns critérios que o qualificam como clássico, tais critérios são: “a) desestabilização do leitor; b) imprevisibilidade; c) resistência a várias leituras; e d) convocação da inteligência da leitura”.

Sobre o primeiro critério, a desestabilização do leitor, Senna nos diz que o “autor clássico é aquele que produz um texto que nos desestabiliza, que nos inquieta, que nos leva a rever valores, que nos perscruta ao perscrutar as suas personagens, que nos transforma, enfim” (Senna, 2023, p. 17).

Em relação a imprevisibilidade, não se trata apenas de uma surpresa narrativa, mas uma obra que se permite utilizar recursos literários de forma inesperada, como elementos da poesia na prosa ou vice-versa, digressões e pausas narrativas que provocam discussões pertinentes ao tema trabalhado. Como no exemplo dado por Senna (2023, p. 18)

Os Irmãos Karamázov (1879) é decerto um romance mais instigante porque não lhe podemos prever o desfecho, já que um mistério cerca o assassinato

de Fiódor Pavlovich. Mas é igualmente imprevisível na articulação da trama romanesca com a reflexão filosófico-religiosa, imprevisível na complexidade e nas contradições das personagens, imprevisível nas intromissões do narrador na história que conta (Senna, 2023, p. 18).

Acerca da resistência a várias leituras, fala do poder que certas obras têm de resistir ao tempo, sendo lida em diversos momentos da história e por diversas culturas, e ainda assim se mantendo atual.

Por fim, a convocação da inteligência da leitura trata de uma característica que reforça a participação do leitor na construção de sentido da obra, “seja nas narrativas de primeira pessoa, seja nas de terceira, nosso autor está o tempo todo a requisitar a cooperação dos leitores, às vezes de maneira explícita, às vezes veladamente, mas sempre supondo neles a capacidade de preencher as lacunas do texto” (Senna, 2023, p. 21).

Lendo o conto machadiano pela primeira vez, o choque da morte do casal de forma brusca arrematando a trama tem a imprevisibilidade e a força necessárias para nos desestabilizar enquanto leitores, dificilmente se tratando, portanto, de uma história que é esquecida após a leitura. Como podemos observar com mais detalhe em outras leituras, as referências bíblicas e clássicas agregam sentidos importantes à narrativa e nos convidam a refletir sobre cada elemento usado na construção do conto. Machado de Assis o tempo todo joga com os signos de dúvida e incerteza, provocando no leitor sensações e emoções como perplexidade, afetação, indignação, choque, provocando o leitor a preencher tais lacunas durante e depois da leitura.

Portanto, finalizamos esta seção afirmando que o estatuto de Machado de Assis é corroborado pelo impacto que suas obras continuam a provocar em seus leitores, bem como pelo modo com que o mesmo busca referenciar outros autores clássicos se inserindo na tradição canônica ocidental.

Na seção seguinte, analisaremos com mais detalhe duas das obras afetadas pelo texto machadiano, o roteiro e o filme de Wagner de Assis (2004; 2005).

4.2 O roteiro e filme de Wagner de Assis

O filme de longa-metragem *A cartomante* (2004) é do gênero drama e marca uma parceria entre os diretores Pablo Uranga (que também é editor e

coprodutor do filme) e Wagner de Assis (que também é roteirista e produtor executivo).

Em relação às políticas adotadas pelos realizadores na hora de selecionar Machado de Assis, é importante falar um pouco sobre Wagner de Assis, que iniciou sua carreira no mercado audiovisual em 1992 como jornalista da Rede Globo e em 1997 abriu sua própria produtora *Cinética filmes*, onde desenvolveu a maioria dos projetos com os quais ficou conhecido, são eles: *A cartomante* (2004), *Nosso lar* (2010), *Kardec* (2019), entre outros.²³ A escolha por adaptar Machado de Assis

[...] nasceu da vontade de contar uma história no cinema de longa duração depois dos vídeos caseiros, dos curtas-metragens, dos contos escondidos na gaveta, das poesias cometidas e guardadas mais fundo da gaveta ainda. Por conta de um consenso com o grupo que estava em torno do projeto do primeiro longa, estávamos à procura de um texto que não fosse de autoria de nenhum dos envolvidos. (Assis, 2005, p. 43)

Por se tratar de uma produção independente e de baixo orçamento, a primeira motivação na política de seleção foi ser um texto que não partiria de nenhum dos envolvidos. Assim, a indicação do conto surgiu por Pablo Uranga que, por sua vez, tinha recebido a dica de seu pai, o argentino radicado brasileiro Arturo Uranga (diretor, *designer* de produção e *storyboarder*) (Assis, 2005, p. 43-44).

O projeto de longa-metragem ficção foi aprovado pela Lei federal 8.313/1991, conhecida por Lei Rouanet²⁴. Seguindo a proposição do edital, eles tinham que produzir um filme na película de 35mm com duração de 100 minutos, adaptando uma obra de Machado de Assis. A produtora de Wagner de Assis recebeu a permissão para captar mais de 1,6 milhões de reais²⁵. Os realizadores só conseguiram captar menos da metade desse valor, e isso foi determinante na hora de abandonar a ideia de produzir um filme de época que exige um forte investimento em figurinos, artes, maquiagens e efeitos para reconstituir o período histórico. Com o projeto aprovado em lei pública, os autores não poderiam simplesmente abandonar o conto de Machado de Assis e fazer o novo filme nos tempos atuais, eles precisavam repensar uma nova estratégia de como filmar o projeto aprovado. A seguir, vamos fazer um breve resumo da trama destacando as principais diferenças, além de observar quais motivações, políticas e estratégicas foram realizadas durante a escolha dos elementos adaptados.

23 Cf. Wagner, 2024.

24 Cf. Brasil, 1991.

25 Cf. Ancine, 2009.

O filme de Assis conta com 90 minutos de duração, tem 93 cenas no roteiro publicado que correspondem às cenas filmadas, que, durante a análise, iremos nos referir a numeração de cenas do roteiro e a minutagem do filme, com o intuito de intercalar esses dois textos do *corpus*.

Figura 4 – Cartaz do filme *A cartomante*.



Fonte: Globo Filmes.

Como podemos observar no cartaz, as cartas e mão da personagem que faz a Cartomante ganham destaque ficando em uma posição acima das demais personagens, além, é claro, de ter sua identidade não revelada, parte importante da narrativa contada por Wagner de Assis e Pablo Uranga. Atualmente, o filme encontra-se disponível na Globo Filmes e na Prime Video.

A trama se desenrola na complexa trajetória de Rita (Deborah Secco), uma jovem bela e insegura emocionalmente. Rita está comprometida com Vilela

(Ilya São Paulo), um médico competente e ambicioso. No entanto, sua vida se complica quando ela se vê irresistivelmente atraída por Camilo (Luigi Baricelli), um conquistador da noite que acaba de passar por uma experiência de quase morte. O triângulo amoroso se desdobra sob a influência das previsões de uma mística local e as análises da psicanalista, a Dra. Antonia (Sílvia Pfeifer), que é a responsável pelo acompanhamento psicológico de dois personagens desse triângulo: Rita e Camilo.

Destaca-se que Camilo e Vilela eram amigos no passado, intensificando a trama, já que o médico salvou a vida de Camilo quando quase tinha sido morto por Karen Albuquerque (Giovanna Antonelli), que durante um surto psicótico tenta matar Camilo e cometer suicídio na cena 4 do roteiro (Assis, 2005, 197-204), entre a minutagem 4'37" e 9'51" do filme.

Em busca de respostas para seu futuro, Rita consulta não apenas sua psicanalista²⁶, como também uma cartomante que revela as incertezas que permeiam suas decisões, isso acontece durante a cena 14 (Assis, W., 2005, 216-217), minutagem 16' até 16'24", e a cena 28 (Assis, W., 2005, 235-236), entre a minutagem 28'27" e 29'50", além também da cena 70 (Assis, 2005, 277-278), entre a minutagem 65'40" e 68'53"; em que Rita recebe a visita de Antonia em sua casa e menciona ter voltado de uma consulta à cartomante.

À medida que o enredo se desdobra, o impasse de Rita se intensifica, pois enfrenta o dilema da escolha entre o amor seguro e previsível com Vilela e a paixão ardente e imprevisível com Camilo. Enquanto isso, a ascensão profissional ambiciosa de Vilela, que concorre ao cargo de diretor do hospital, enfrenta resistências, especialmente da Dra. Antonia, que com ele compartilha o mesmo ambiente de trabalho.

A história então é concluída com um emaranhado de revelações. Descobrimos que Dra. Antonia exerce um papel duplo na narrativa. Ela é tanto a psicanalista quanto a cartomante que secretamente orquestrou todos os encontros entre os protagonistas, na cena 85 (Assis, 2005, p. 295-300), entre a minutagem 82'22" e 84'37". Como uma personagem cartunesca, ela revela seu plano de manipular os demais personagens por puro prazer, deixando-os indignados,

26 Durante a cena 13 (Assis, W., 2005, 215-216), minutagem 15'44" até 15'59"; a cena 21 (Assis, W., 2005, 228), entre a minutagem 23'21" e 23'52"; a cena 27 (Assis, W., 2005, 234-235), entre a minutagem 23'27" e 23'52"; e a cena 44 (Assis, W., 2005, 255-256), entre a minutagem 45'52" e 46'25".

surpresos e apavorados, Rita tenta se matar, mas muda de ideia e atira em Dra. Antonia, que acaba escapando ilesa.

No epílogo do filme, que acontece da cena 86 até a cena 96 (Assis, 2005, p. 301-306), nos minutos 84'38" até 90'23", descobrimos que Vilela rompe com Rita e permanece focado na sua jornada profissional, Camilo e Rita acabam juntos superando as artimanhas de Dra. Antonia. Esta, por sua vez, começa a lecionar, passando seu legado sombrio para outra pessoa ou até mesmo criando uma nova vítima.

Podemos perceber por esse breve resumo que diversas mudanças foram realizadas em relação a obra machadiana, algumas são de ordem mais simples, como alterar a profissão de Vilela, advogado no conto e médico no filme, Rita e Vilela são noivos e não mais casados, este último elemento importante na trama machadiana, pois como mencionado na seção anterior, tal história relata um crime típico de adultério do século XIX.

O filme possui os quatro personagens principais do conto: Camilo, Rita, Vilela e a Cartomante (que além de seu papel místico também assume um papel racional e psicológico, já que na maior parte do filme é a analista Dra. Antonia Maria dos Anjos).

O elenco também conta com a adição de alguns personagens coadjuvantes, tais como a fatal Karen Albuquerque (Giovanna Antonelli) e seu ex-marido Juca (Ronnie Marruda); a mãe de Camilo: Simone (Cristiane Alves); o melhor amigo de Camilo: Duda (Silvio Guindane); e a próxima vítima da Cartomante: Vitória (Mel Lisboa). A maioria dos coadjuvantes foram adicionadas para a versão fílmica, tais não estando presentes no conto de Machado de Assis, inclusive a personagem Simone, mãe de Camilo. Esses personagens foram adicionados para ampliar a trama do conto dentro da duração de um longa-metragem, nem todos têm um impacto tão relevante na narrativa, como o amigo de Camilo, Duda, que tem breves aparições apenas para acompanhar o personagem de Luigi Baricelli em suas cenas.

Uma personagem adaptada diretamente do conto foi a mãe de Camilo. No conto, a influência da mãe (que não tem nome próprio) é ainda maior para o personagem Camilo, já que é por conta de sua morte que o rapaz acaba por receber os cuidados de Vilela e Rita. No filme, ela conta com três cenas que não enfatizam a sua participação na narrativa: nas 15 e 16 (Assis, 2005, p. 217-219),

entre a minutagem 16'24" e 17'22"; e na 43 (Assis, 2005, p. 253-255), entre a minutagem 44'57" e 45'55". As duas primeiras estão no começo do filme, quando Simone recebe Camilo ainda em recuperação após o encontro com Karen, e a última cena acontece quando Rita vai visitá-la em busca de seu filho. Assim como no conto, a personagem tem poucos momentos; contudo, Machado de Assis, utiliza-se da mãe como principal influência familiar na vida de Camilo, já no filme, ao contrário, a personagem é pouco explorada por Wagner de Assis e Pablo Uranga.

Para o recorte desta análise, iremos investigar com mais destaque as personagens da Karen Albuquerque e da Dra. Antonia, a cartomante e analista, pois revelam os principais movimentos criativos de Wagner de Assis nesta sua versão. Iremos relacionar o roteiro publicado com o filme e o conto com o intuito de observar as traduções feitas de um material para outro e as falas do diretor/roteirista que nos revela seu processo na criação dos personagens e na escrita do roteiro e quais decisões precisaram ser tomadas para que o filme fosse finalizado e lançado.

O destaque das personagens coadjuvantes fica com Karen Albuquerque, que tem sua grande cena nos minutos iniciais do filme, uma cena de paquera envolvendo-a e Camilo. Logo após ajudar seu colega Duda a ficar com uma garota na festa, Camilo se sente atraído por Karen, que resguarda *a priori* um semblante taciturno, se destacando das demais personagens em cena (Assis, 2005, p. 190-196). Isto é o que atrai Camilo. Abaixo três planos que mostram a troca de olhares dos personagens na cena 3 do roteiro, entre a minutagem 3'12" e 3'25" do filme:

Figura 5 – Cena 3 - Troca de olhares



Fonte: Filme *A cartomante* (2004).

Podemos dizer que as duas primeiras imagens brincam com nossa percepção da cena, pois, ao observarmos o olhar de Camilo, podemos supor que seu interesse estaria na mulher em foco. Porém, no plano seguinte, percebemos

que Camilo estaria a olhar para o fundo da cena, justamente para a personagem que não troca olhares com ele. Em *voice over*²⁷, Camilo diz: “Eu sempre soube que o destino de todo conquistador é sofrer do mesmo veneno. Mas achava que estava preparado...” (Assis, 2005, p. 193). É nessa narração²⁸ que Camilo revela estar falando de um tempo posterior, rememorando esse momento em que suas escolhas o levaram por um caminho desastroso.

Após um flerte entre os dois, Karen pede que Camilo a leve para outro lugar, ele concorda e assim os dois acabam indo para o apartamento dela. Durante a cena 4 (Assis, 2005, p. 196-204), entre os minutos 4’38” e 9’52” do filme, pouco a pouco o jogo de sedução vai dando lugar ao surto psicótico de Karen, que sob efeito de *ecstasy*, decide matar Camilo e a si mesma.

Algo recorrente na adaptação de Wagner de Assis é a presença de antecipações, alertando a audiência sobre o que irá acontecer a seguir. Uma das formas escolhidas pela direção, nesse caso específico, foi na escolha do figurino de Camilo, como podemos observar no plano que aparece entre a minutagem 5’13” e 5’16”:

Figura 6 – Cena 4- Figurino e mensagem



Fonte: Filme *A cartomante* (2004).

No canto inferior esquerdo, podemos discernir na camisa de Camilo duas frases importantes em inglês: a primeira, “*LEAH TOOK ECSTASY ON HER 16TH*

27 Recurso de roteiro onde escutamos a narração ou diálogo do personagem sobreposto à imagem, de maneira não diegética (Sousa, 2024), nesse exemplo é usado para representar os seus pensamentos dos personagens.

28 Todas as narrações do filme são utilizadas de uma forma diferente, não se trata de um personagem só contando a história, mas sim um recurso utilizado pelos realizadores para dar voz aos pensamentos dos personagens, como nos afirma Wagner de Assis: “Por conta de personagens tão marcantes, resolvi usar um artifício comum, a narração, mas de forma pouco convencional, dando voz aos pensamentos dos quatro envolvidos. Como não havia necessidade de descrição dos fatos, essa narração serviu como ponderação, reflexão, de suas mentes.” (Assis, 2005, p. 117)

*BIRTHDAY*²⁹ e a segunda, “*DRUG MADE BRAIN BLEED I COULD DIE...*”³⁰. As duas frases estão incompletas, mas na primeira é possível entender que uma pessoa toma ecstasy no seu aniversário e na segunda que a droga fez o cérebro sangrar quase matando a pessoa. As duas frases soam estranhas para um camisa, quase como se fossem manchetes de jornais. No momento seguinte a esse plano, a personagem de Karen toma um comprimido de *ecstasy*, mais uma vez, e, no decorrer da sequência, a personagem força Camilo a ingerir uma grande quantidade de *ecstasy*. Depois disso, percebemos então que o uso do figurino foi uma estratégia dos realizadores para comentar o efeito que o *ecstasy* teve na mente da personagem Karen, além de ser um alerta para Camilo que acaba sendo envenenado por ela.

Esse recurso pode ser associado à utilização de alegorias feitas por Machado de Assis quando o autor quer nos revelar a dubiedade da trama em que os amantes estavam enredados. Basta lembrarmos da comparação feita pelo narrador do conto entre Rita e uma serpente que coloca veneno na boca de Camilo. Karen espelha Rita e o veneno metafórico da paixão torna-se o *ecstasy*.

Karen cumpre assim duas funções de roteiro: uma temática e outra estrutural. Em termos temáticos, toda a sequência dessa personagem introduz os elementos principais da história: sedução, romance, destino e loucura. Todos esses elementos aparecem no filme através dos seguintes procedimentos: na escolha da ambiência escura ou no uso de cores fortes, ressaltando a sensualidade e o desejo dos personagens (figura 5). O jogo de sedução é a força motriz que conduz os personagens que anseiam pelo romance. E a loucura é o ponto de virada que sela o destino dos protagonistas e os conecta à trama enredada pela Dra. Antonia.

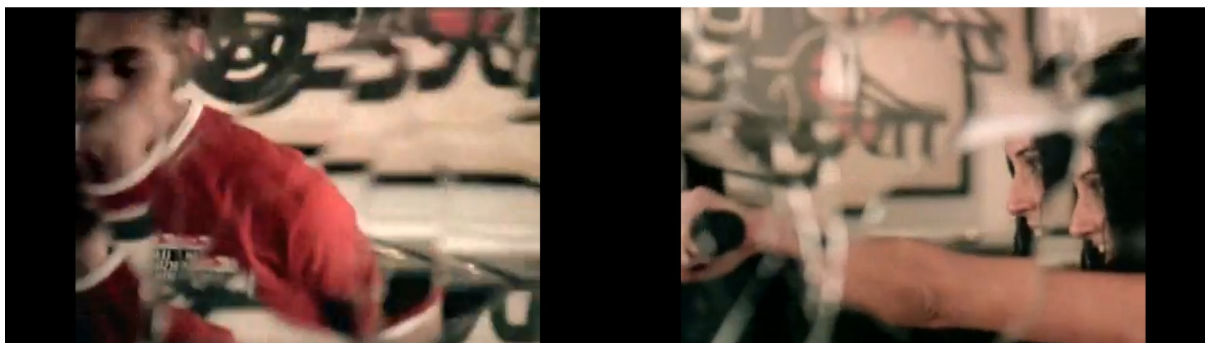
Ao tentar atirar em Camilo, Karen quebra o espelho da casa (figura 7), como podemos observar nos dois planos abaixo. Esse ato cria uma metáfora visual de como a percepção daquele momento fora alterada, pois, o que era um jogo de sedução tornou-se uma tentativa de homicídio. O reflexo de Karen no espelho estilhaçado é a verdadeira imagem interior de sua personagem, que, como veremos na revelação final da história, teve sua vida atormentada pela Dr. Antonia. E Camilo, por sua vez, estará apenas iniciando sua jornada de fragmentação, já que, após se recuperar fisiologicamente da ingestão excessiva do medicamento

29 “Leah tomou ecstasy em seu aniversário de 16 anos” (A Cartomante, 2004, tradução nossa).

30 “A droga fez o cérebro sangrar, eu poderia morrer...” (A Cartomante, 2004, tradução nossa).

que quase lhe levou à morte, ele começa a ser acompanhado pela psicanalista. Abaixo as imagens, a da esquerda acontece na minutagem 7'50" e a da direita na minutagem 8'11", que fazem referência ao episódio supracitado:

Figura 7 – Cena 4 - Espelhos quebrados



Fonte: Filme *A cartomante* (2004)

Premonição é uma palavra-chave para a personagem de Karen, já que ela revela para o público que as escolhas amorosas de Camilo podem ser vetor para um destino trágico e incerto. A foto do espelho fragmentado é uma metáfora visual contundente de que as imagens não são aquilo que parecem.

Segundo Wagner de Assis,

A idéia da personagem da empresária era para começar o filme com muita tensão no ar. E usar a sequência para ajudar na história da cartomante/analista. Desde o nascimento da cena, eu queria que a Karen ficasse tão forte ao longo do roteiro, que fosse tão inesquecível para o espectador quanto seria para o próprio Camilo (Assis, 2005, p. 133).

Assim, Karen é a personagem responsável por conectar a história de Camilo à história principal da trama, conforme Syd Field atestaria, a personagem realiza o incidente incitante que empurra Camilo em direção a sua jornada. Contudo, o filme *A cartomante* tem certa dificuldade de estabelecer qual o protagonismo da história. Em seu roteiro publicado, Wagner afirma que Rita é a personagem principal da narrativa, portanto, o maior arco dramático e a maior transformação deveriam ser desta personagem. Contudo, nenhum dos personagens passa por uma grande mudança no decorrer do filme, todos parecem apenas objetos manuseados por Dra. Antonia.

Antonia Maria dos Anjos é a personagem para quem Wagner de Assis dedicou um maior desenvolvimento. No roteiro publicado, a personagem tem sua história contada desde o nascimento até a fase adulta. Descobrimos que Antonia é

filha de um ex-embaixador brasileiro na Itália com uma professora de filosofia que abandonou o magistério para cuidar da filha.

Antonia sempre foi muito estudiosa e sonhadora, como nos explica Wagner de Assis no capítulo de seu roteiro publicado dedicado às histórias pregressas de seus personagens, Antonia vivia “[...] na biblioteca lendo e escrevendo. Era muito inteligente e queria criar um modelo de organização mundial que pudesse diminuir a fome e a miséria do terceiro mundo” (Assis, 2005, p. 78). Sua relação com prazer começou um tanto complicada, ao se relacionar com um alemão belíssimo, porém não chegar ao orgasmo. Entretanto, na sua segunda tentativa, as coisas foram diferentes, como podemos observar no trecho abaixo:

Mas prazer mesmo, ela conheceu depois, quando foi apresentada a um casal de brasileiros que viajava mochilando pelo mundo. Adeptos da cultura hippie, um dia Antonia deixou que eles dormissem em seu estúdio. Depois de algumas garrafas de vinho, ela aproveitou que a mulher estava dormindo, puxou o cara para seu lençol e, entre o medo de ser descoberta e o prazer de estar tomando a iniciativa, transou e gozou pela primeira vez na vida. (Assis, 2005, p. 80)

Logo em seguida, ela foi surpreendida ao descobrir que a mulher se interessou por juntar-se a eles. Assim, Antonia se descobre bissexual.

Antonia se casa aos 26 anos, o casamento dura apenas três meses e marca a vida da personagem como o início do seu interesse por terapia. Abaixo apresenta-se o trecho que elucida esse momento da personagem:

De repente, Antonia se viu fazendo experiências com ele, atuando como terapeuta e não como esposa. Tanto fez que o homem, um dia, resolveu assumir uma desconhecida homossexualidade e saiu de casa. Meses depois, foi encontrado morto num cabaré na Lapa. (Assis, 2005, p. 82)

Já formada em clínica médica pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com especialização em psiquiatria e posteriormente psicologia pela Universidade Santa Úrsula, Antonia começa a desenvolver o seu fascínio pelo suicídio e suas conclusões em relação a isso se tornam cada vez mais perigosas, tendo a analista incentivado pacientes a cometer o ato. Conforme Wagner de Assis, “Antonia evitou três tentativas de suicídio da mulher. Na quarta vez, enquanto a mulher sangrava com os pulsos cortados, Antonia resolveu dar-lhe um prazer que ela achava que a mulher queria muito. Deixou-a morrer” (2005, p.83).

A personagem tinha interesse por “pessoas à beira do precipício” (Assis, 2005, p. 84) e enumerou como profissional diversas vítimas por suicídio. Seu senso

de heroísmo particular lhe coloca como júri, juiz e capataz, como no caso em que induziu ao suicídio um ex-torturador da ditadura (Assis, 2005, p. 84-85). Não é uma pessoa de emoções fortes, não se apaixona, não sente raiva, não conhece o amor. Porém, satisfaz-se com o poder de influência que possui sobre suas vítimas, como podemos ver no trecho abaixo:

O desprezo que tem pelo mundo nasce da capacidade de compreender todos os meandros da mente e da alma humana. Como não conhece o amor de verdade, Antonia cria uma crença em si mesma, e acredita realmente que é capaz de criar ou matar. (Assis, 2005, p. 86)

Narcisista e egocêntrica, Dra. Antonia foi, na perspectiva de Wagner de Assis, uma adaptação do que seriam as cartomantes do século XIX, por acreditar que ir ao analista no século XXI responderia às inquietações das pessoas e a busca por verdades inerentes a nossa sociedade. Abaixo podemos observar a reflexão de Wagner de Assis sobre isso:

[...] as pessoas vão às cartomantes para saberem do futuro, essencialmente; descobrem também sobre o presente, sobre suas personalidades, sobre seus parceiros. Questões de amor são sempre uma incógnita para corações apaixonados, aflitos e inseguros, ansiosos por uma palavra de conforto que lhes dê paz e a certeza de que o amor irá ser bem-sucedido. Então, onde mais os habitantes deste século buscam compreensão para essas questões? Onde mais as pessoas pensam no presente e no futuro de suas próprias emoções? Na faculdade? Numa igreja? Num laboratório de ciências metafísicas? Ou seria nos consultórios psicanalíticos? (Assis, 2005, p. 73)

Para Wagner de Assis, esse foi o primeiro momento em que ele teve liberdade criativa na hora de adaptar a cartomante, e podemos observar que na prática ele toma uma decisão interpretativa típica de um tradutor, optando por identificar e transformar elementos para um melhor entendimento na cultura receptora.

Ao todo, a personagem de Antonia parece em 25 das 93 cenas do roteiro do filme, que estão distribuídas em vários momentos, sendo que a personagem é a responsável pela narração que inicia a história, entre a minutagem 1' e 1'50" do filme. Na fala ela descreve um caso psiquiátrico em que esteve envolvida no passado, mas não dá fim a esse relato, pois afirma que a história do filme em questão não era sua história:

Quando eu tenho tempo livre, eu gosto de olhar as pessoas e pensar nas milhares de histórias que se cruzam pelo mundo. Me lembro de uma

empregada que tinha na casa dos meus pais. Quando ela tentou se matar pela primeira vez, eu fiz um torniquete e consegui parar o sangramento dos pulsos. Eu ainda a salvei mais duas vezes. Meu nome é Antonia Maria do Anjos, sou formada em psiquiatria e em psicologia. Meu interesse é o ser humano. Mas esta não é a minha história. (Assis, 2005, p. 190-191)

Na cena 84 do roteiro (Assis, 2005, p. 294-295), entre a minutagem 81'27" e 82'04", a cena inicial é refeita, a frase preliminar do diálogo é mantida para criar uma rima com o momento inicial, mas o decorrer da cena é alterado revelando o fim da história que ela havia iniciado nos primeiros momentos do filme. O lado assustador e criminoso da narradora é revelado, marcando a reviravolta final da narrativa, como podemos observar no trecho abaixo:

Quando eu tenho tempo livre, eu gosto de pensar no que eu posso fazer pra ajudar as pessoas. A empregada dos meus pais tentou se matar três vezes, na quarta, ela conseguiu. Eu a deixei morrer ali mesmo, na minha frente. Enquanto assistia sua vida ir embora, uma pergunta me intrigava. Ela estava mesmo cumprindo o seu destino ou era tudo apenas uma grande coincidência? Afinal de contas, quem tem a última palavra sobre nossas vidas? Bem, esta é a minha história. (Assis, 2005, p. 294-295)

Nesse momento da narrativa, Antonia revela seu protagonismo como manipuladora dos eventos da história. Sua função manipuladora da narrativa emula o papel da diretora na elaboração do filme, já que na grande maioria das suas cenas a personagem tem papel coadjuvante em relação a Rita, Camilo e Vilela, sendo em alguns momentos vítima de suas ações. Porém, depois da grande revelação, percebemos que Antonia, enquanto analista e cartomante, utilizava-se dos recursos disponíveis para provocar os personagens em um jogo interpretativo em que a psiquiatria cinicamente servia de contraponto às respostas "místicas" da cartomante, um jogo que ludibriava os personagens, levando-os diretamente para onde Antonia desejava. Nessa dupla função, Antonia utiliza-se do potencial interpretativo das imagens de suas cartas para manipular as emoções de seus personagens, guiando-os para dentro da trama dos personagens machadianos, como se ela mesma fosse a adaptadora dessa narrativa literária para a diegese fílmica. Contudo, os personagens se recusam a reproduzir o destino trágico a eles impetrado.

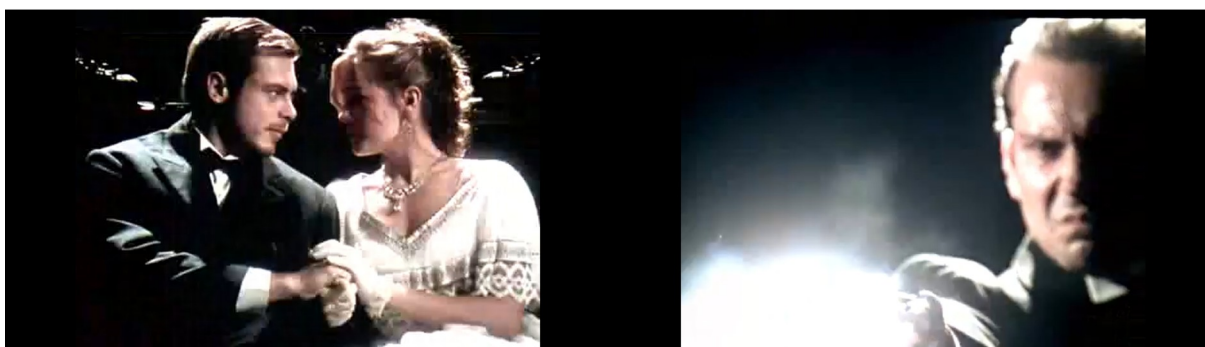
Então, podemos dizer que Antonia assume um protagonismo no filme que não chegava a ter no conto, um papel vilanesco e controlador, pois a cartomante de Machado de Assis não tinha intenções de manipular a vida de seus personagens em uma direção fúnebre, apenas buscava ter lucro a partir da ingenuidade de seus clientes, contudo, a personagem no filme vai além como ela mesma fala, "meu

interesse é o ser humano”, mais especificamente até quanto seu poder de influência pode deturpá-los.

A dupla face de Antonia, tanto cartomante quanto analista, pode ser interpretada como uma estratégia do roteirista para construir uma ponte entre a obra de Machado de Assis e a sua, adaptando o que o Wagner de Assis considera ser as cartomantes dos dias de hoje, interessante ressaltar que essa uma opinião particular de Wagner de Assis e de seus colaboradores, compreendendo a figura do analista/psicólogo/psiquiatra de forma genérica e uniforme, é uma questão realmente problemática se formos observar o que cada uma dessas profissões deveras faz.

Há também outros dois momentos em que Wagner de Assis adiciona referências claras à obra de Machado. O primeiro ocorre na cena 76 (Assis, 2005, p. 289-290), entre a minutagem 77’12” e 77’38” do filme, em que Rita tem um sonho que remete à cena final do conto machadiano. No conto, Vilela convida Camilo para sua casa onde este vê Rita morta momentos antes de ser assassinado. Wagner de Assis e Pablo Uranga optam por utilizar o recurso do sonho, o figurino de época como menção a tal cena do conto (ver figura 8).

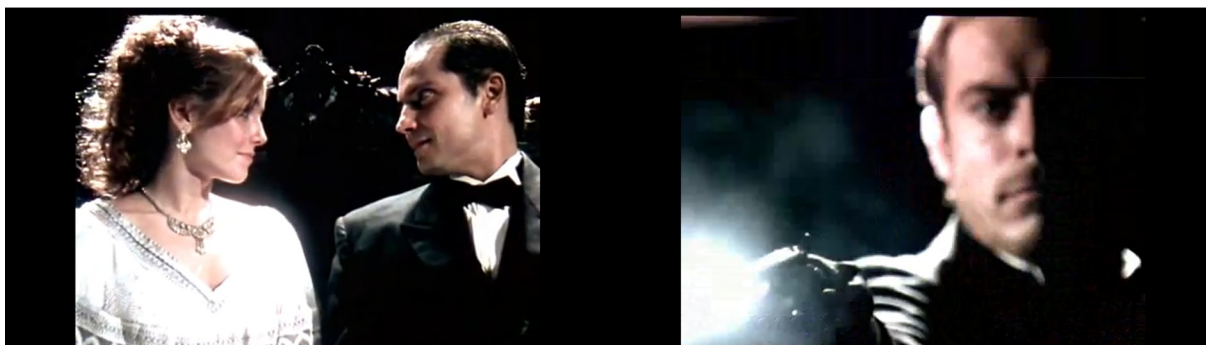
Figura 8 – Cena 76 - Sonho 1



Fonte: Filme *A cartomante* (2004).

Como podemos notar, a cena é bastante concentrada nos personagens, não há um cenário, apenas o fundo escuro, os figurinos, os cortes e os penteados de cabelo que remetem ao período histórico. Logo em seguida, os diretores refazem o momento, desta vez colocando Camilo como o assassino do casal Rita e Vilela, conforme as imagens abaixo.

Figura 9 – Cena 76 - Sonho 2



Fonte: Filme *A cartomante* (2004).

Há também uma última versão da mesma encenação, na figura 10, em que, desta vez, Rita, Vilela e Camilo recebem o tiro de uma figura desconhecida coberta por tecidos escuros:

Figura 10 – Cena 76 - Sonho 3



Fonte: Filme *A cartomante* (2004).

As três cenas retomam a sensação de premonição que a cena de Karen no início do filme trouxe para o personagem Camilo, mas, dessa vez, é Rita que teme por sua vida e a de seus dois amantes.

O segundo momento do filme que faz menção à obra machadiana trata-se da cena 70, (Assis, 2005, p. 277-278), entre a minutagem 65'40" e 68'53", em que Antonia visita a casa de Rita, que estava em crise por ter terminado o relacionamento com Camilo e havia optado pelo casamento com Vilela. Nesse momento, Rita conta à Antonia que foi visitar a cartomante e ela lhe revelou algo que a comoveu. O início e o fim da cena são marcados pela presença de espelhos colocando as personagens no primeiro momento fora de sintonia, já que Antonia olha para direção oposta da de Rita, que está em posição abaixo da outra, revelando sua inferioridade em relação à Antonia. O uso do espelho é repetido em vários

momentos do filme, em dois mais especificamente, com Karen no início e agora na cena 70, eles servem de alerta para alguma ameaça que a personagem vai sofrer. Abaixo o trecho da cena no filme e no roteiro:

Figura 11 – Cena 70 - Espelhos de Rita



Fonte: Filme *A cartomante* (2004).

RITA

Eu terminei com o Camilo, Toni... Eu fui na cartomante de novo. Ela me disse que há mais coisas entre o céu e a terra do que eu posso suportar... Ela me disse que o Camilo vai morrer.

ANTONIA

Rita, isso é Shakespeare, não há nada de novo nisso. Qualquer dia desses alguém vai dizer que a vida é uma droga e você precisa cortar os pulsos pra ir pro paraíso! (Assis, 2005, p. 278)

Durante o relato de Rita, ela cita a frase que dá início ao conto machadiano, quando ele referencia *Hamlet*, de Shakespeare, como podemos observar no trecho a seguir:

Hamlet observa a Horácio que há mais cousas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia. Era a mesma explicação que dava a bela Rita ao moço Camilo, numa sexta-feira de novembro de 1869, quando este ria dela, por ter ido na véspera consultar uma cartomante; a diferença é que o fazia por outras palavras. (Assis, 1994, p. 1)

No conto de Machado de Assis, a porta-voz da citação também é Rita. Entretanto, suas palavras são direcionadas a Camilo, que é o personagem principal da versão machadiana. Tais palavras de Rita ressoam em sua mente, pois quando Camilo está prestes a visitar a cartomante, logo após receber uma carta suspeita de Vilela, indeciso se este havia descoberto o seu segredo, ele decide tomar a decisão de ver as cartas. A cartomante lhe diz o que ele quer ouvir, e Camilo acreditando que Vilela não sabia de nada sobre seu caso, vai visitá-lo, vê Rita morta e é também assassinado.

No texto fílmico de Wagner de Assis, Rita conta para Antonia que a

cartomante lhe falara essa frase, como sabemos, Antonia é a cartomante, e a inclusão desse momento no filme não foi por acaso. Trata-se de uma maneira sutil de revelar que Antonia na verdade se inspirara em Machado de Assis, para manipular o triângulo amoroso. Isso se confirma na leitura do roteiro publicado em que outra cena retirada do filme reforça essa afirmação.

Ao todo, o roteiro teve nove versões. Nas primeiras versões, Antonia afirmava ter se inspirado no conto machadiano quando decidiu orquestrar o triângulo amoroso. No quarto tratamento do roteiro, a informação supracitada é exposta durante a cena final em que Antonia revela sua participação no caótico enlace entre os personagens principais da história:

ANTONIA

Vocês estão condenados uns aos outros... Eternamente... Vão trair ou ser traídos... Eterno retorno, queridos.

Antonia retira um livro do Machado de Assis da estante.

ANTONIA

Conhecem Machado de Assis? Há uma história de um triângulo amoroso que é marcado pelas previsões de uma... Cartomante. Eu quis reproduzir a ficção, devo confessar.

RITA (arma tremendo, entre Camilo e Vilela)

E... Como acaba?

ANTONIA

As previsões dela são erradas... e o final... é trágico. (Assis, 2005, p. 165)

Na nona versão do roteiro e já no filme, essa informação é retirada. Nela, Wagner de Assis optou por eliminar algumas das diversas explicações que são dadas durante todo esse clímax da história. Mas, independentemente dessa mudança, a personagem da Antonia, enquanto cartomante, ainda é o principal ponto de contato com a obra de Machado de Assis.

No roteiro publicado, Wagner de Assis revela detalhes do seu processo e afirma que em certo ponto de seu trabalho teve de abandonar o conto machadiano e sua vontade de adaptar essa narrativa para um filme de época: “A primeira decisão foi radical: esquecer completamente aquele primeiro texto e trazer a história para o presente. Já que o encarecimento era por conta da transposição da época, que viéssemos para os dias atuais” (Assis, 2005, p. 63).

Essa simples decisão exigiu um desapego, já que por vezes o roteirista pensava falas longas demais com expressões antiquadas, “o Camilo paquerava na boate como se estivesse no século 19” (Assis, 2005, p. 63). Ele descreve que

Com o tempo, Machado de Assis foi ficando para uma outra tentativa, com todo o respeito, com a consciência de sua grandeza e genialidade, e,

principalmente, com a clareza de que literatura e cinema são meios distintos e toda e qualquer tentativa de adaptação sempre precisa fazer concessões em função do meio artístico em que se vai atuar. Deixei o bruxo do Cosme Velho de lado com o coração partido. Mas tinha que ser coerente. Pena que muita gente foi ver o filme achando que iria ver uma história adaptada do nosso grande escritor. Ficaram decepcionados, certamente (Assis, 2005, p. 66).

A partir dessas discussões levantadas anteriormente, podemos enfim analisar a repercussão do filme e do roteiro, com o objetivo de observar como foi a sua influência dentro do sistema cinematográfico brasileiro.

Sobre as decepções de Wagner de Assis na sua declaração anterior, constatam-se as diversas críticas negativas lançadas na época de lançamento do filme. Foi o caso de Pablo Villaça (2004), crítico de cinema responsável pelo site *Cinema em cena*, que, de forma geral, critica os diálogos, as atuações e as escolhas da direção. Ele reprova a incoerência na forma como o casal de amantes esconde o relacionamento, afirmando que nada os impedia de permanecerem juntos, pois no conto o adultério era um crime, no filme, Vilela e Rita são apenas noivos. Sobre a adaptação, ele afirma enfaticamente que se trata apenas de um filme “levemente” inspirado no conto machadiano (Villaça, 2004). Com certo sarcasmo, Villaça faz questão de finalizar seu texto afirmando a participação de Wagner de Assis nos roteiros dos filmes *Xuxa e os Duendes* (2001) e *Xuxa e os Duendes 2* (2002), obras de gosto questionável.

Marcelo Hessel (2004), jornalista e crítico de cinema do site *Omelete*, é tão enfático quanto Villaça em demonstrar sua decepção com a obra de Wagner de Assis. Com críticas repletas de humor e ironia, ele aponta que o filme tem vários defeitos evidentes, além de um raso desenvolvimento de personagens e situações dramáticas previsíveis. Assim como Villaça, Hessel (2004) faz questão de mencionar os trabalhos anteriores de Wagner de Assis como roteirista de filmes infantis, repetindo a citação ao famigerado *Xuxa e os Duendes*, além de trazer à tona o passado de ator global na série adolescente *Malhação* (1995-2020) do codiretor Pablo Uranga.

Hessel utiliza dessas referências tanto para introduzir os realizadores a seus leitores quanto para evidenciar o contraste que o currículo deles apresenta face a sua nova empreitada. Em seu texto, ele guarda um momento para exaltar a franquia de filmes da Xuxa em contraste com o resultado píffio da adaptação de Wagner de Assis e Pablo Uranga. O crítico ainda aponta que as cenas de hospital

do filme soam como uma sátira de *Plantão Médico* (Hessel, 2004).

Leonardo Campos (2017), crítico do site *Plano Crítico*, anos após o lançamento do filme e já tendo lido o roteiro publicado, mostra uma visão pouco generosa. Para ele, *A cartomante* é um documento histórico do cinema brasileiro, pois representa um tipo de produção industrial que tinha por foco o público televisivo. Aponta que Deborah Secco e Luigi Barricelli eram atores da TV Globo e protagonizaram o então casal da novela das 18h, *A Padroeira*. Como forma de atrair o público consumidor dessas novelas, muitos filmes buscavam contratar esses atores globais. Contudo, o crítico não esconde seu desgosto tanto pela novela quanto pelo filme (Campos, 2017).

Independente do viés negativo das críticas ao filme, Marcelo Hessel e Leonardo Campos comentam uma questão relevante sobre a percepção que o filme provocou entre críticos acostumados a analisar o cinema internacional. O fato de haver um envolvimento com a televisão, uma vez que, tanto de Wagner de Assis quanto de Pablo Uranga, além do elenco, que participou de uma novela da Globo durante as filmagens, foi suficiente para os críticos associarem o filme a uma estética não cinematográfica, mas televisiva e de baixa qualidade.

Em relação ao público, segundo a base de dados da *Filmes B*³¹, *A cartomante* foi a 19ª maior audiência dentre os 50 longas-metragens brasileiros lançados no ano de 2004, tendo levado mais de 36 mil pessoas para assistir ao filme. No *Internet Movie Database* (IMDb), o filme conta com a nota 3,8/10, a nota foi dada por 181 membros do site. A recepção desse pequeno grupo de pessoas também não foi muito animadora, como define um dos usuários: “A Cartomante é um filme decepcionante”³².

Apesar da recepção não ter sido positiva em relação ao filme, o trabalho realizado na publicação do roteiro é de outra ordem. Wagner de Assis empenha-se em mostrar a atividade de um roteirista como algo a ser valorizado como arte. Ter o roteiro dentro da *Coleção Aplauso* agrega ao projeto um valor cultural relevante para estudos e investigações em relação ao processo criativo dentro de uma adaptação.

Isto posto, podemos dizer que *A cartomante*, de Wagner de Assis e Pablo Uranga, inicialmente tentou ser uma obra fincada no conto clássico brasileiro, depois buscou seguir o meio-termo entre um caminho original e uma adaptação, motivado

31 Cf. Database, 2004.

32 “A Cartomante is a very disappointing movie” (Carvalho, 2004, tradução nossa).

pelo vínculo contratual com estado e pelo desafio de tentar adaptar alguns elementos-chave do conto, como a personagem da Dr. Antonia, para meados dos anos 2000. Seu sucesso dentro do cinema, porém, está mais como registro de um modelo de cinema ultrapassado. Porém, seu trabalho em abrir o processo de escrita de um roteiro cinematográfico, detalhando os pormenores e defendendo seu ofício como uma arte própria pode ser celebrado com uma das características em que se encontra o mérito dessa obra.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As relações entre literatura e cinema atravessaram diversos períodos históricos importantes, duas guerras mundiais, a chegada da televisão, o aparecimento e a popularização da internet, e todas essas mudanças criaram diferentes formas de consumo, criação e fruição artística. Muitas dessas criações são transitórias e efêmeras e se adequam à tecnologia de cada época. Hoje, por exemplo, não se leem e produzem folhetins como no século passado ou não se fazem mais filmes somente com película, como se fazia até o final do século XX, além de quase tudo ser filmado com recursos digitais.

Entretanto, o surgimento de uma nova mídia não necessariamente implica no fim de outra, a cultura de convergência é certamente um dos principais paradigmas que os novos realizadores audiovisuais se deparam, pois é preciso pensar em como essas obras ganham uma maior projeção do que aquilo que se pensou no momento da criação.

Diante dessa nova realidade, muitas questões podem ser levantadas com relação ao processo de produção e recepção de arte nas sociedades contemporâneas. Quais são as novas maneiras de consumir arte? De fazer cinema? Como o roteiro cinematográfico, enquanto artefato híbrido e intermediário ocupa um espaço ainda subaproveitado, tanto nos estudos literários quanto nos estudos de cinema? Esses foram alguns dos pontos discutidos ao longo da pesquisa.

Ao levarmos em conta o roteiro na análise da adaptação do conto, pudemos observar que as características intermediárias desse texto fornecem um rico material de análise quando refletimos sobre suas conexões com a obra fílmica e literária. Considerando que a ideia de fidelidade não é mais foco na investigação dessa relação (Stam, 2006), percebe-se que tal material sofre de efemeridade própria de sua produção, e que poucos são os roteiros publicados com tamanho nível de detalhamento e exposição de todo o processo criativo, como esse de Wagner de Assis.

Nessa dissertação, tivemos como principal objetivo analisar um pequeno recorte deste tema tão amplo e diverso dentro dos estudos de adaptação/tradução, de intermedialidade e de cinema, considerando a adaptação de um conto para o cinema e o roteiro como texto intermediário. Os resultados mostraram que as escolhas de Wagner de Assis o levaram por um caminho de criação original fortemente influenciado pela narrativa de Machado de Assis. A recepção da crítica

não necessariamente foi de encontro às mudanças feitas pelos diretores, eles criticam as escolhas da direção em quase todos os níveis do filme, sendo a fidelidade à obra machadiana apenas um detalhe.

O *marketing* do filme com foco no público de telenovelas incomodou mais do que as alterações em relação ao conto. Entretanto, o roteiro publicado teve mais méritos por revelar os processos de criação que existem dentro da atividade de roteirista, vista por Wagner de Assis como uma arte própria, esmiuçando o passado dos personagens, as decisões que o levaram a mudar o recorte temporal do filme e o roteiro em si.

Com isso, exploramos de forma panorâmica os meandros da produção e consumo do roteiro cinematográfico, para além da formalidade técnica, enquanto um artefato literário híbrido, observando também as diversas perspectivas e sujeitos envolvidos na sua feitura.

Vale ressaltar que novas formas de criar geram intercâmbios entre artistas, entre mídias e linguagens, e que muitos desses sujeitos buscam o desafio da arte nova se espelhando nos clássicos. Assim, é possível enxergar semelhanças entre a forma como Machado de Assis utilizou-se da intertextualidade com clássicos para aos poucos ser recebido como tal, apesar de que Wagner de Assis não obteve o mesmo sucesso em termos de recepção. Seu resultado revelou que nem sempre é possível adquirir prestígio estabelecendo diálogo com os clássicos, pelo contrário, é possível que sua obra sofra com a severidade da crítica, tanto de um meio cinematográfico quanto de um meio literário.

Todavia, sua empreitada permitiu a publicação do roteiro comentado que se mostrou ser um objeto de estudo ímpar e ampliador das discussões em torno da tradução/adaptação para além do filme. No sentido de aprofundar essa pesquisa, caberia uma investigação de como a recepção de uma obra dessa natureza se dá para além da crítica especializada no contexto brasileiro, pois como existem novos mecanismos de mediação dos produtos artísticos, tais como canais da internet, blogs, páginas de redes sociais etc. de contextos internacionais, o cenário doméstico ainda carece de mais pesquisas.

REFERÊNCIAS

A CARTOMANTE. Direção: Wagner de Assis e Pablo Uranga. Brasil: Cinética Filmes, 2004. (90 min). Disponível em: https://www.primevideo.com/dp/amzn1.dv.gti.feba9aff-a846-fcd1-1412-7cf0cb0a70e8?autoplay=0&ref_=atv_cf_strg_wb. Acesso em: 02 fev. 2024.

ADAPTAÇÃO. Direção: Spike Jonze. EUA: Columbia Pictures, 2003. (115 min). Disponível em: https://www.primevideo.com/dp/amzn1.dv.gti.a2e1d9b9-d16b-405e-83ea-75ff8b63d6fb?autoplay=0&ref_=atv_cf_strg_wb. Acesso em: 02 fev. 2024.

ANCINE. **Consulta de projetos audiovisuais**: Detalhes do projeto Cartomante. [S.l.], 5 ago. 2009. Disponível em: <https://sad.ancine.gov.br/projetosaudiovisuais/ConsultaProjetosAudiovisuais.do?method=detalharProjeto&numSalic=970606>. Acesso em: 31 jan. 2024.

ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução**. 4. ed., São Paulo: Editora Ática, 2000.

ASSIS, Machado de. A cartomante. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro: ano X, n. 333, 28 nov. 1884, p. 1. Disponível em: https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=103730_02&pagfis=7879. Acesso em: 01 fev. 2024.

ASSIS, Machado de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. II.

ASSIS, Wagner. de. **A cartomante**: roteiro : história, origem e comentários / por Wagner de Assis. – São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo : Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005. 328p.: il – (Coleção aplauso. Série cinema Brasil / coordenador geral Rubens Ewald Filho).

BONASSI, Fernando. Roteiros – Entrevistas – Cinema e Teatro. **Webwritersbrasil**, 17 nov. 2011. Disponível em: <https://webwritersbrasil.wordpress.com/a-arte-do-roteiro/entrevistas-2/fernando-bonassi/>. Acesso em: 2 fev. 2024.

BOOZER, Jack. Introduction: the screenplay and authorship in adaptation. In: **Authorship in film adaptation**. Austin: University of Texas Press, 2008. p. 1-30.

BRASIL. **Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991**. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. Brasília: Diário Oficial da União, 1991. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8313cons.htm. Acesso em: 31 jan. 2024.

BRITT, Ryan. How the first star wars novel almost spoiled the first Star Wars movie. [S.l.]: **Esquire**, 11 nov. 2022. Disponível em: <https://www.esquire.com/entertainment/books/a41911824/star-wars-novelization/>. Acesso em: 2 fev. 2024.

CAMPOS, Leonardo. Crítica: A cartomante. [S.l.]: **Plano Crítico**, 21 mar. 2017. Disponível em: <https://www.planocritico.com/critica-a-cartomante-2004/>. Acesso em:

30 jan. 2024.

CARRIERE, Jean-Claude; BONITZER, Pascal. **Prática do Roteiro Cinematográfico**. São Paulo: JSN, 1996.

CARVALHO, Claudio. Review of A cartomante. **IMDB**, 11 set. 2004. Disponível em: https://www.imdb.com/review/rw0936888/?ref_=tt_urv. Acesso em: 02 fev. 2024.

CATTRYSSE, Patrick. Film (adaptation) as translation: Some Methodological Proposa. **Target**, v. 4, n. 1, p. 53-70, 1992.

CHION, Michel. **O roteiro de Cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

CLERC, Jeanne-Marie. A literatura comparada face às imagens modernas: cinema, fotografia e televisão. In: BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves. **Compêndio de Literatura Comparada**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2004. p. 283-323.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, p. 8-23, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/48493>. Acesso em: 22 jun. 2023.

COLEÇÃO APLAUSO. São Paulo: **Imprensa Oficial do Estado de São Paulo**, 2009. Disponível em: <https://aplausos.impressaooficial.com.br/novo.php>. Acesso em: 2 fev. 2024.

COMPAGNON, Antoine. O valor. In: **O Demônio da teoria: literatura e senso comum**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 221-250.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. São Paulo: Summus Editorial, 2000.

DATABASE Brasil 2004. 22. Ranking do filme nacional 2004 (por público). **Filme B**. 30 dez. 2004. Disponível em: <https://www.filmeb.com.br/database2/html/ME01.php>. Acesso em: 2 fev. 2024.

DE CAMPOS MARTINS, Pablo Gonçalo Pires. Uma arqueologia especulativa: os roteiros não filmados de Mário Peixoto. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 47, n. 54, p. 334-351, 2020.

DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. Apresentação. In: **Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 9-14.

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Teoria dos Polissistemas. **TRANSLATIO**, Porto Alegre, ed. 5, p. 1-21, 30 set. 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/translatio/article/view/42899/27134>. Acesso em: 12 jan. 2023.

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

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Literatura e cinema: interseções. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 37, p. 13-26, 27 jul. 2011.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Roteiro, literatura e mercado editorial: o escritor multimídia. **C-Legenda-Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual**, n. 17, p. 1-15, mai. 2007.

GLIKSOHN, Jean Michel. Literaturas e Artes. In: BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves. **Compêndio de Literatura Comparada**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2004. p. 265-282.

GONÇALVES DA SILVA, Thais Maria. Reflexões sobre adaptação cinematográfica de uma obra literária. **Anuário de Literatura**, [S. l.], v. 17, n. 2, p. 181–201, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2012v17n2p181>. Acesso em: 4 nov. 2019.

GUIMARÃES, Luciene. Marguerite Duras e o cinema de renúncia ao entretenimento. **Le Monde Diplomatique Brasil**, 7 abr. 2021. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/marguerite-duras-e-cinema-de-renuncia-ao-entretenimento/>. Acesso em: 30 jan. 2024.

HEFFNER, Hernani. Contribuição a uma história do roteiro. **Esferas**, v.1, n. 21, p. 65-91, 21 out. 2021. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/view/13408>. Acesso em: 17 out. 2023.

HESSEL, Marcelo. A Cartomante: Crítica. **Omelete**, 29 jan. 2004. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/filmes/criticas/ia-cartomantei>. Acesso em: 31 jan. 2024.
HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2013.

JOST, François. O autor nas suas obras. In: SERAFIM, José Francisco (Org.). **Autor e autoria no cinema e na televisão**. Salvador: EDUFBA, 2009. p.11-32.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Trad. Claudia Matos Seligmann. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

MASCARELLO, Fernando. Cinema de autor: apresentação. **Cineum: 10 anos**, 2015. Disponível em: <http://cinemacineum.blogspot.com/2015/08/cinema-de-autor.html>. Acesso em: 30 jan. 2024.

MELO, Patrícia. **Acqua toffana**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MITTELL, Jason. Narrative complexity in contemporary American television. **The velvet light trap**, v. 58, n. 1, p. 29-40, 2006.

O ROTEIRISTA. Direção: Lucas Paraizo. Produção de Mariana Nunes. Brasil: Tango

Zulu Filmes, 2011. Online. (49 min). Disponível em: https://youtu.be/w_qEHeuNLNs
Acesso em: 23 jun 2022.

RAJEWSKY, Irina. O. Intermidialidade, intertextualidade e "remediação": uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). **Intermidialidade e estudos interartes**: Desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-45.

SENNA, Marta de. Um clássico entre clássicos: Machado de Assis. **Brasil/Brazil**, v. 36, n. 70, p. 15-31, 28 abr. 2023. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/brasilbrazil/article/view/131767/88533>. Acesso em: 30 jan. 2024.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**: multiculturalismo e representação. São Paulo: CosacNaify, 2006.

SIQUEIRA, Gustavo. S. Uma história do crime de adultério no Império do Brasil (1830-1889). **História do Direito**, v.1, n.1, p. 122-131, jul-dez de 2020. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/historiadodireito/article/view/78723>. Acesso em: 31 jan. 2024.

SOUSA, Abdiel Anselmo de. **A grande tela como espelho**: o cinema no universo diegético de Acqua Toffana, de Patricia Melo. 2019. 69 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em 2019) – Universidade Estadual do Ceará, 2019. Disponível em: <http://siduece.uece.br/siduece/trabalhoAcademicoPublico.jsf?id=104514>. Acesso em: 2 de fevereiro de 2024

SOUZA, J. M. Glossário. **Tertúlia Narrativa**. 2024. Disponível em: <https://www.tertulianarrativa.com.br/t-z>. Acesso em: 02 fev. 2024.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**: a journal of english language, literatures in english and cultural studies, n. 51, p. 19-53, abr. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>. Acesso: 30 jan. 2024.

VENUTI, Lawrence. A invisibilidade do tradutor: uma história da tradução. Tradução de Carolina Alfaro de Carvalho. **PaLavra**, Rio de Janeiro, n. 3, p. 111-134, 1995.

VIEIRA, Joyce Pereira. **“O oráculo” (1866) e “A cartomante” (1884) de Machado de Assis**: logro, engano e a tradição clássica. 2022. 119 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Estudos da Linguagem, Letras, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2022. Disponível em: <https://www.repositorio.ufop.br/handle/123456789/14853>. Acesso em: 14 mar. 2024.

VILLAÇA, Pablo. A Cartomante. **Cinema em cena**. 28 jan. 2004. Disponível em: <https://www.cinemaemcena.com.br/Critica/Filme/6545/a-cartomante>. Acesso em: 30 jan. 2024.

WAGNER de Assis. In: **Quem é quem no cinema**. Rio de Janeiro: Filmes B, 2024.

Disponível em: <https://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/diretor-produtor-roteirista/wagner-de-assis>. Acesso em: 2 fev. 2024.

WOOLF, Virginia. The Cinema. *In: **The Captain's Death Bed and Other Essays***. San Diego, New York, London: Harcourt Brace Jovanoch, 1978.

XAVIER, Ismael. **O discurso cinematográfico**: a Opacidade e a Transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

ANEXO A - PUBLICAÇÃO DE "A CARTOMANTE" NA GAZETA DE NOTÍCIAS DO RIO DE JANEIRO

ANO X Rio de Janeiro - Sexta-feira 23 de Novembro de 1884 N. 333

As assignaturas começam em qualquer dia do formulário sempre em fim de março, junho, setembro ou dezembro

Redacção e impressão nas machinas rotativas de Murrant, na Typographia da Gazeta de Notícias, de propriedade de ARAUJO & MENEZES, rua Sete de Setembro, n. 72

On artice coradas e redacção são feitas gratuitamente sempre que não sejam publicadas

ASSIGNATURAS PARA A DORTE

ASSIGNATURAS PARA AS FÉRIAS

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

O ANNO NOVO
A chegada do novo anno sempre nos dá a impressão de que a vida se renova...

As assignaturas tova em nome de
A assignatura tova em nome de...

TELEGRAMMAS
BANTOS. O de novembro...

TELEGRAMMAS
BANTOS. O de novembro...

TELEGRAMMAS
BANTOS. O de novembro...

TELEGRAMMAS
BANTOS. O de novembro...

TELEGRAMMAS
BANTOS. O de novembro...

TELEGRAMMAS
BANTOS. O de novembro...

TELEGRAMMAS
BANTOS. O de novembro...

TELEGRAMMAS
BANTOS. O de novembro...

TELEGRAMMAS
BANTOS. O de novembro...

TELEGRAMMAS
BANTOS. O de novembro...

TELEGRAMMAS
BANTOS. O de novembro...

TELEGRAMMAS
BANTOS. O de novembro...

TELEGRAMMAS
BANTOS. O de novembro...

TELEGRAMMAS
BANTOS. O de novembro...

TELEGRAMMAS
BANTOS. O de novembro...

TELEGRAMMAS
BANTOS. O de novembro...

TELEGRAMMAS
BANTOS. O de novembro...

Cherrepada e imprensa nas machinas rotativas de Murrant, na Typographia da Gazeta de Notícias, de propriedade de ARAUJO & MENEZES, rua Sete de Setembro, n. 72

On artice coradas e redacção são feitas gratuitamente sempre que não sejam publicadas

ASSIGNATURAS PARA A DORTE

ASSIGNATURAS PARA AS FÉRIAS

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

O ANNO NOVO
A chegada do novo anno sempre nos dá a impressão de que a vida se renova...

As assignaturas tova em nome de
A assignatura tova em nome de...

TELEGRAMMAS
BANTOS. O de novembro...

TELEGRAMMAS
BANTOS. O de novembro...

TELEGRAMMAS
BANTOS. O de novembro...

TELEGRAMMAS
BANTOS. O de novembro...

TELEGRAMMAS
BANTOS. O de novembro...

TELEGRAMMAS
BANTOS. O de novembro...

TELEGRAMMAS
BANTOS. O de novembro...

TELEGRAMMAS
BANTOS. O de novembro...

TELEGRAMMAS
BANTOS. O de novembro...

TELEGRAMMAS
BANTOS. O de novembro...

TELEGRAMMAS
BANTOS. O de novembro...

TELEGRAMMAS
BANTOS. O de novembro...

TELEGRAMMAS
BANTOS. O de novembro...

TELEGRAMMAS
BANTOS. O de novembro...

TELEGRAMMAS
BANTOS. O de novembro...

TELEGRAMMAS
BANTOS. O de novembro...

TELEGRAMMAS
BANTOS. O de novembro...

Cherrepada e imprensa nas machinas rotativas de Murrant, na Typographia da Gazeta de Notícias, de propriedade de ARAUJO & MENEZES, rua Sete de Setembro, n. 72

On artice coradas e redacção são feitas gratuitamente sempre que não sejam publicadas

ASSIGNATURAS PARA A DORTE

ASSIGNATURAS PARA AS FÉRIAS

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

ASSIGNATURAS PARA O ANNO

POLHEM 36
O PAIO EM PE
DUGENO CHAVETTE
MISERIA PAPE
O VILLAGER

RECIPI PROFISSIONAL
O doctor...

RECIPI PROFISSIONAL
O doctor...

RECIPI PROFISSIONAL
O doctor...