

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)  
Comunicação Social - Jornalismo

Rakel Cogliatti de Souza

**A adaptação da obra literária para o teatro e o cinema:**  
Três faces do personagem Simão Bacamarte, de *O Alienista*

Rio de Janeiro  
2010

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)  
Comunicação Social - Jornalismo

Rakel Cogliatti de Souza

**A adaptação da obra literária para o teatro e o cinema:**  
Três faces do personagem Simão Bacamarte, de *O Alienista*

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado como exigência parcial  
para obtenção do diploma de  
Comunicação Social com habilitação  
em Jornalismo à Banca Examinadora  
da Escola de Comunicação.

Orientador(a): Prof<sup>ª</sup>. Doutora Carmem Gadelha

Rio de Janeiro  
2010

**A adaptação da obra literária para o teatro e o cinema:**  
As três faces do personagem Simão Bacamarte, de *O Alienista*

Rakel Cogliatti de Souza

BANCA EXAMINADORA

.....  
Prof(a). Doutora Carmem Gadelha  
Orientador(a)

.....  
Prof(a). Doutora Cristiane Costa

.....  
Prof(a). Doutora Gabriela Lírio

## **AGRADECIMENTOS**

*Gostaria de agradecer aos familiares e amigos que estiveram ao meu lado durante todo o processo de realização deste estudo, sempre me apoiando e ajudando a superar os obstáculos.*

*Agradeço aqui também à professora Carmem Gadelha, que com tanto afinho esteve comigo desde o princípio, dando toda a orientação acadêmica necessária para que o projeto pudesse se concretizar. E, principalmente, à Incrível Companhia de Artes e Entretenimentos do Sr.*

*Cosme, grande inspiradora e incentivadora do desenvolvimento deste trabalho.*

# **A adaptação da obra literária para o teatro e o cinema**

Três faces do personagem Simão Bacamarte, de O Alienista

Cogliatti de Souza, Rakel

Orientador (a): Prof<sup>a</sup>. Doutora Carmem Gadelha

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Escola de Comunicação - Jornalismo

Dezembro de 2010

## **Resumo**

O trabalho discute a transposição da obra literária para duas diferentes formas de arte: o teatro e o cinema. A observação compara o desenvolvimento do personagem Simão Bacamarte em O alienista, de Machado de Assis, no espetáculo homônimo de Eduardo Vaccari e no filme Azylo muito louco, de Nelson Pereira dos Santos. O estudo aborda os problemas da adaptação a partir da superposição de autorias, as tensões entre originalidade e fidelidade, o limiar entre razão e loucura, realidade e ficção. Consideram-se relações entre a obra original, seu contexto positivista e a sátira ao cientificismo, propiciada pela linguagem artística. Quanto às demais obras, verificam-se os diferentes contextos. São levados em consideração conceitos propostos por Michel Foucault, Gilles Deleuze, Roland Barthes, Walter Benjamin e outros.

## **SUMÁRIO**

### **1. INTRODUÇÃO**

### **2. MACHADO: O QUE SÃO AUTOR E OBRA?**

- 2.1. Realismo x Simbolismo
- 2.2. A importância do autor
- 2.3. O Alienista
- 2.4. Realidade x Ficção
- 2.5. Qual o limite entre razão e loucura?

### **3. CINEMA E TEATRO: ADAPTAÇÕES ADVINDAS DA LITERATURA**

- 3.1. O que é a fidelidade?
- 3.2. Literatura: A arte original
- 3.3. O cinema se apropria da literatura
- 3.4. Da literatura para o teatro
- 3.5. *O Alienista* x *Azyllo Muito Louco* x *O Alienista*

### **4. CONCLUSÃO**

### **5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

### **6. ANEXO**

Anexo I – DVD filme *Azyllo Muito Louco*

Anexo II – DVD *espetáculo O Alienista*

## 1. INTRODUÇÃO

É freqüente uma preocupação quanto à capacidade de transpor a tradução de uma obra literária para outras formas de arte e comunicação, são muitos os detalhes aos quais se deve prestar atenção. Deparamo-nos com as diferentes estruturas narrativas, requeridas pelas especificidades de cada uma destas expressões artísticas. E estas questões, constantes e pertinentes, são dignas de um estudo mais aprofundado.

Adaptações cinematográficas e dramáticas costumam se preocupar em ajustar o texto literário tido como base às suas próprias características, a fim de que seja mantida a fluidez e, até mesmo, a coerência do assunto abordado. Os livros, as peças teatrais e os filmes possuem recursos e limitações diversas que demandam, portanto, que as linguagens sejam adequadas quando transpostas por estas artes.

Para uma análise maior a respeito deste assunto será tomado como base o desenvolvimento do personagem Simão Bacamarte, já representado na literatura, no cinema e no teatro. Apesar de existirem outras opções possíveis para exemplificar o tema, foi escolhido este personagem não só pela importância cultural que possui no Brasil, mas porque ele é representado em três obras de arte construídas em épocas de significativo distanciamento histórico. Este fator é proeminente, pois permite uma melhor observação do tópico discutido. Esta diferença significativa entre as datas de produção remete, inclusive, aos contextos sócio-políticos particulares de cada período.

O objetivo principal é definir as mais relevantes divergências e semelhanças entre a literatura, o cinema e o teatro. E tentar descobrir de que forma a adaptação supera estes obstáculos, e se aproveita destas similaridades, para criar novos produtos artísticos. Serão analisados não só o desenrolar do protagonista dentro de cada trama como, também, as nuances psicológicas e físicas ao longo da representação de sua trajetória em cada uma das artes.

Quanto à metodologia de trabalho escolhida, primeiramente, recorre-se ao filme *Azyllo Muito Louco*, lançado em 1971 por Nelson Pereira dos Santos, além da peça, adaptada por Eduardo Vaccari, em 2008, e o conto escrito por Machado de Assis, de 1882, os dois últimos chamados de *O Alienista*. Depois, para a fundamentação e justificativa, foram, também, lidos textos teóricos relacionados ao tema abordado, assim como artigos de revista e jornais, todos descritos na bibliografia presente nas últimas páginas. O filme feito para televisão, *O Alienista* (1993), produzido pela Globo Filmes, também foi assistido como forma complementar de pesquisa, assim como vídeos-

documentários da Academia Brasileira de Letras que falam sobre a vida e a obra de Machado de Assis.

As produções literárias de Machado de Assis já foram transpostas diversas vezes ao longo dos anos, a escolha do filme de Nelson Pereira dos Santos se deu por ser o único, do qual se tem registro, feito para o cinema baseado no texto literário e que se diz uma adaptação livre. Já o conto é primordial neste trabalho por se tratar do objeto primário desta história, que serviu como referência a todas as apropriações de *O Alienista* que se sucederam. O espetáculo foi definido por ser uma das obras mais recentes sobre o tema, que busca, ao mesmo tempo, atender às demandas do teatro e manter ao máximo possível uma relação com a história escrita por Machado.

O tema do projeto foi dividido em dois capítulos principais e estes em diversos subcapítulos, a serem desenvolvidos abordando assuntos pertinentes para uma melhor contextualização e entendimento. A fim de realizar uma fundamentação mais consistente, ao longo do projeto serão levadas em consideração as linhas de pensamento, principalmente, dos autores Michel Foucault, Roland Barthes, Walter Benjamin e Gilles Deleuze a respeito de aspectos que tem ligação com e podem problematizar a noção de adaptação: o autor, a originalidade, fidelidade, simulacros. Estes temas, tomados de certos consensos, que vigoram em torno deles e desta proposta de adaptar uma obra, serão examinados também a partir de idéias de bom senso e senso comum segundo os preceitos de Deleuze. Outros autores serão citados, pontualmente, assim como em alguns momentos haverá discussões com as idéias propostas pelo livro *A Personagem de Ficção*, presente na bibliografia deste trabalho.

Primeiramente, o leitor poderá se inteirar sobre a relação entre autor e obra, com o segundo capítulo. Serão comentados os movimentos literários próprios da época na qual *O Alienista* foi publicado, analisando quais características destes foram aplicadas ao conto. Até que ponto esta obra pode ser considerada enquanto parte integrante do realismo, uma vez que busca constantemente a interação com o leitor? É possível defini-lo enquanto parte de somente uma destas vertentes? Ou há uma mescla de estilos literários?

A partir daí, surge a questão sobre a *Importância do autor* que, inclusive, nomeia este subcapítulo imediato. É possível relacionar uma obra a uma única pessoa? Será desenvolvida uma análise a respeito da superposição de autorias, o papel exercido pelo leitor ou espectador na composição do campo de sentido de um produto artístico. E, também, como se dá a construção de uma obra, pondo em dúvida a capacidade desta em

ser original, uma vez que sofre a influência de diversos outros elementos pré-existentes (outros textos, idéias, conceitos, etc.) e se alimenta deles.

Em seguida, será realizado um pequeno resumo da história escolhida e estará presente, também, uma análise sobre os principais temas abordados por ela e suas questões, a fim de ambientar a todos os interessados para que, desta forma, possam melhor compreender a importância da escolha específica de *O Alienista* como base de estudos. Neste momento será discutida a capacidade das obras de arte de confundirem o seu público, levando-os a imergir em um universo lúdico a ponto de esquecer a realidade. É possível?

Serão comentadas as principais características que mantêm a distinção entre o mundo ficcional e real, ainda que haja a tentativa de mescla entre os dois universos. Além disso, aproveita-se esta questão da mescla entre o realismo e o *non sense*, a realidade e a ficção, abordada anteriormente, para explorar com mais afinco o enredo a respeito da delimitação entre a razão e a loucura. Será observado o quão tênue é esta linha, se é que ela existe.

O capítulo seguinte realizará a comparação entre as obras cinematográfica, teatral e literária, focando mais nas duas primeiras, não citadas em profundidade até então. Com a existência de três diferentes tipos de arte que abordam o mesmo tema, seja de forma semelhante ou extremamente diversa, as alternativas de interpretação por parte do público são ampliadas. Ao invés de se ater a uma única configuração daquele texto, limitada a recursos de apenas uma arte em particular, a adaptação permite que as pessoas tenham acesso a diferentes pontos de vista de uma mesma história, e com isso, elas podem explorar o tema sob aspectos variados.

Discutir-se-á se isto permite um maior aprofundamento sobre o assunto, o que poderia significar, na maioria das vezes, um maior entendimento, também. Discorre-se sobre a existência ou não destes benefícios provenientes das adaptações não só para o público, mas, inclusive, para a própria obra adaptada.

Este terceiro capítulo comentará, também, sobre a existência ou não de uma suposta fidelidade que o cinema e o teatro devem respeitar ao decidir tomar por base uma obra literária para dar origem a um novo material. Até que ponto as características do conto *O Alienista* devem ser mantidas quando transpostas, uma vez que as outras formas de arte tem suas próprias peculiaridades? E como definir estes elementos que devem ser mantidos para que teoricamente haja um reconhecimento? Ser fiel a quem ou ao que? Estes desempenhos são possíveis?

Para que seja possível o questionamento a respeito da transposição de *O Alienista* para outras expressões artísticas, mote primordial desta monografia, é necessário que haja clareza quanto à compreensão da expressão artística tomada por base. Tendo consciência disso, há um tópico reservado à elaboração explicativa quanto à relevância da literatura enquanto arte original. Além disso, é observado o desenvolvimento da personagem Simão Bacamarte a partir do conto escrito por Machado de Assis.

Uma descrição de características básicas de *O Alienista* nas três vertentes artísticas só será razoável em caso das estruturas narrativas de cada uma destas (ou seja, literatura, teatro e cinema) estarem as mais perfeitamente definidas possíveis. Para que, assim, se tornem mais evidentes as similaridades e dissonâncias quando comparadas umas com as outras. Levando este fator em consideração, há uma descrição, além de principais adjetivações, das estruturas de livros, de peças e de filmes.

Os próximos tópicos aproveitam todo o embasamento realizado anteriormente para demonstrar de que forma as adaptações influenciaram no desenvolvimento do personagem Simão Bacamarte. A apropriação da literatura por parte do cinema é o que vem primeiro. Diferente do que acontece no espetáculo, Nelson Pereira dos Santos escolhe outro caminho, e dissocia o filme, em grande parte, da estrutura escolhida por Machado de Assis. Há inclusive, a mescla de alguns personagens, não apenas dos secundários, mas de alguns significativos. Percebe-se, instantaneamente, que Simão Bacamarte é representado de uma forma bastante peculiar.

Em seguida, trata-se da relação da literatura com o teatro e sobre como, no caso da peça de Eduardo Vaccari, houve uma preocupação em manter, ao máximo possível e sem que atrapalhasse o ritmo, o texto do conto. Serão observadas as conseqüências dessa opção no resultado final, considerando que, ainda assim, algumas alterações foram necessárias. E de que forma estas tornaram a história do personagem Simão Bacamarte distinta de *O Alienista* literário.

Enfim, o projeto vai apresentar dados e teorias que abordam a questão da transposição do livro *O Alienista* para outras configurações artísticas, mais precisamente, a peça teatral e o filme. Durante a conclusão, será possível perceber quais foram os resultados desta pesquisa mais aprofundada sobre o tema, feita através da observação dos diferentes desenvolvimentos do personagem Simão Bacamarte. Assim como se dará a percepção de que outras questões surgem a partir desta. A tentativa é a de que todos possam se beneficiar deste maior conhecimento sobre o entrelaçamento das três formas de arte aqui descritas.

## 2. MACHADO: O QUE SÃO O AUTOR E A OBRA?

Neste capítulo será abordada a relação entre autor e obra. Primeiramente, as características dos movimentos literários de maior influência durante a época na qual *O Alienista* foi publicado serão analisadas: individualmente, entre si, e correlacionadas ao conto de Machado de Assis. Em seguida, discutir-se-á a importância da figura do autor. Quando foi que este se tornou necessário para disseminação da obra? Ele é necessário para perpetuação da obra? Incluindo também um debate a respeito da originalidade das obras. Não seriam elas citações sem aspas?

A mescla entre realidade e ficção também é desenvolvida neste momento. É possível fazer uma representação da realidade por inteiro? Ou ainda que este seja o objetivo, é feito sempre apenas um recorte da realidade? Para finalizar este capítulo, a fim de uma melhor compreensão do personagem analisado neste trabalho, e da história à qual ele faz parte, será feita a seguir uma breve descrição sobre o tema loucura x razão; a delimitação ou não de uma fronteira entre estes dois conceitos tanto em *O Alienista* como na sociedade.

### 2.1. Realismo x Simbolismo

No total, o autor Joaquim Maria Machado de Assis escreveu, aproximadamente, 205 textos, ao longo de 50 anos. O seu conteúdo literário costuma ser dividido em duas fases principais: romântica e realista. A obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), por exemplo, é considerada um marco da literatura brasileira, assim como *Papéis Avulsos* (1882), do qual o conto *O Alienista* faz parte. Em ambos os casos, marca-se a significativa mudança de perspectiva e de linguagem de seus trabalhos.

A segunda metade do século XIX, período no qual estes livros foram publicados, representa o momento em que o Realismo demonstrava mais força e o Simbolismo começava a surgir, ambos enquanto movimentos literários. Alguns escritores buscavam produzir textos cada vez mais distantes das características românticas, ambientando suas histórias de forma menos idealizada, mais crítica e sob uma perspectiva realista: aqueles ligados ao simbolismo representavam “a reação da intuição contra a lógica, do subjetivismo contra a objetividade científica, do misticismo

contra o materialismo, da sugestão sensorial contra a explicação racional” (CEREJA & MAGALHÃES: 2003; 290).

Durante mais de uma ocasião, Machado de Assis conseguiu, e foi um dos poucos capazes de realizar esta tarefa, mesclar características realistas e simbolistas em um mesmo texto, sendo a obra analisada por este projeto, *O Alienista*, um exemplo disto. Enquanto a ambientação do local onde a história se passa e a construção dos personagens foram feitas buscando copiar ao máximo a realidade, há o uso constante de símbolos e metáforas que a sugerem, ao invés de retratá-la de fato.

Na verdade, o que pode ser observado é a constante ultrapassagem dos limites entre o realismo e o *nonsense*. Eles se misturam constantemente no decorrer do enredo, impedindo uma clara definição quanto à natureza do texto pertencer a uma estrutura de linguagem específica. Não é possível definir esta obra como pertencente a um único movimento literário.

A descrição realizada no conto sobre o feito do Dr. Simão Bacamarte, que criou um hospício, em uma cidade de interior, grande o suficiente para que fossem alojados quatro quintos da população ali dentro, é uma demonstração clara desta característica machadiana: “De fato o alienista oficiara à Câmara expondo: — 1º: que verificara das estatísticas da vila e da Casa Verde que quatro quintos da população estavam aposentados naquele estabelecimento (...)” (ASSIS: 1882; 28). Assim como no livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas* o protagonista faz um relato quase completo de sua vida, rico em detalhes que o aproximam da realidade e, no entanto, inusitadamente, ele já inicia estando morto, uma raridade no âmbito literário.

Ao mesmo tempo em que Machado aborda, por exemplo, a questão dos avanços tecnológico-científicos, vigente na época em que o conto foi escrito, através da imagem e das ações praticadas pelo protagonista da história, nota-se no texto a presença de situações próprias do *nonsense*, que fogem às características do realismo. Estes são semelhantes a alguns preceitos do movimento literário conhecido como simbolismo, já observado anteriormente e definido de forma breve a seguir: “(...) Os simbolistas não acreditavam na possibilidade de a arte e a literatura poderem fazer um retrato total da realidade. Duvidavam, também, das explicações “positivas” da ciência (...)” (CEREJA & MAGALHÃES: 2003; 290).

A possibilidade de a literatura, independente de se tratar dos textos de Machado ou não, ser realista é posta em xeque a partir do momento no qual se percebe que todas

as obras, não importando quem seja o autor e o quão tentem se aproximar do real, são apenas recortes desta realidade.

A escolha que o escritor faz de contar o desenvolvimento da trajetória de um determinado personagem e de alguns indivíduos que o circundam, funcionando como uma lente de aumento, uma vez que não possibilita a observação daquele universo em sua totalidade, já torna por si só aquela história uma mera representação da realidade. E, sendo assim, confirma a inconsistência da literatura ter a capacidade de ser inteiramente realista; o que esta arte possibilita é a representação de determinadas situações presentes na rotina da “vida real”. Além disso, o objeto apresentado jamais se anexa à representação. A distância entre um e outro, imposta pela linguagem, faz da representação da realidade uma espessura simbólica sempre posta além ou aquém do objeto.

## **2.2. A importância do autor**

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, ao contrário da grande maioria das produções literárias, o narrador que conta a história se encontra numa posição “não muito usual”. Ele descreve toda a sua trajetória, porém, já estando morto. Trata-se, portanto, de um defunto-autor, exemplo perfeito para o tópico que será discutido a seguir, sobre a importância ou não da identificação da autoria de determinada obra. Desenvolvendo melhor, trata-se de refletir sobre a relação autor-obra e sua importância para a inteligibilidade da escrita.

Este livro é contado pelo próprio protagonista de maneira digressiva e, em muitos momentos, enfática, apresentando a sua vida, de Brás Cubas, a partir do dia de seu funeral. A seqüência dos acontecimentos não é determinada pela cronologia dos fatos, mas pelo encadeamento das reflexões do personagem. A estrutura do texto tem uma lógica narrativa surpreendente e inovadora.

Ao final do século XV, houve uma mudança no que diz respeito à visão da sociedade com relação aos conteúdos literários produzidos. Até então, a possibilidade de identificação entre uma obra e o seu autor não tinha relevância, sendo o conteúdo dos textos mais importante do que o resto.

A cultura oral da Idade Média não necessitava da figura do autor, a obra era tida como uma criação coletiva. E era passada, sujeita a mudanças estruturais, dentre outras formas, de geração para geração. Mas, a partir do fim desta época, este conceito modificou-se impulsionado por uma considerável transformação do contexto político, histórico, econômico e social do mundo. O advento da imprensa e o Renascimento trouxeram mudanças importantes neste sentido.

O século XVIII e o capitalismo fizeram do autor alguém que precisa ser nomeado para fins de assalariamento, como será observado mais claramente a seguir. A fim de atender às demandas que estes novos rumos criaram, houve alterações no que concernem as obras de arte. É interessante observar o que o escritor Roland Barthes tem a dizer sobre esta questão, pois explica o que pode ter provocado este comportamento diferenciado:

O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade, na medida em que, ao terminar a Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da << pessoa humana >>. (BARTHES: 2004; 1)

Existem, pelo menos, dois motivos para o surgimento da figura do autor e a crescente importância que esta ganhou ao longo do tempo. Em primeiro lugar, a percepção por parte dos artistas de que era possível aumentar o seu prestígio pessoal através da produção de textos, conforme citado por Barthes, ou seja, ampliar o seu reconhecimento por parte da sociedade e, sobretudo, obter lucro a partir de tais produções. E mais, unir este reconhecimento à capacidade de subsistência através de nada mais do que a criação artística.

Em segundo lugar, seria a possibilidade de identificação, por parte dos órgãos competentes de cada região, daqueles que escreviam sobre assuntos considerados impróprios ou até mesmo proibidos, permitindo que fossem punidos quando entendido pelos governos que esta era uma ação necessária. Em seu texto *O que é o autor?* Michel Foucault fala sobre o porquê do surgimento desta figura, ratificando o que foi aqui colocado:

(...) os discursos começaram a ter realmente autores (diferentes dos personagens míticos, diferentes das grandes figuras sacralizadas e sacralizantes) na medida em que os discursos podiam ser transgressores (...). (FOUCAULT: 1969; 274-275)

Outra possibilidade digna de estudo remete à questão do direito autoral, ou seja, o campo econômico-jurídico. A partir do momento em que se notou a potencialidade de uma obra trazer lucro para quem a, teoricamente, criou, ou melhor, a organizou, fez-se necessária a criação de uma legislação que evitasse ao máximo os conflitos entre prováveis idealizadores das artes. A obra de arte se tornou uma mercadoria, dentro da circulação do capital da sociedade, ao mesmo tempo em que ganhava força a questão do assalariamento. Isto evitou que qualquer indivíduo conseguisse se creditar pelo projeto de terceiros, auxiliando para que apenas as pessoas envolvidas se beneficiassem dele.

Ao mesmo tempo, o processo acima criou o senso comum de que seria necessária a existência de um autor. Afinal, como definir aqueles que são dignos de receber as vantagens advindas desta nova prática estipulada para as obras de arte? No texto *O que é o Direito Autoral?*, o escritor Eduardo J. Vieira Manso faz um apanhado histórico breve com o intuito de explicar o porquê do surgimento destas práticas legislativas:

As leis nascem das necessidades sociais. Enquanto as obras intelectuais não se prestavam a uma exploração econômica de natureza verdadeiramente comercial, (...), nenhuma razão parecia haver para legislar-se sobre as violações do que deveria ser direito dos autores. (...) Somente após o advento da imprensa, (...), é que surgiu a concreta necessidade de legislar sobre a publicação das obras (...). (MANSO: 1987; 12-13)

A ampliação desta noção é tida como uma fase importante historicamente, pois marca o período no qual se instituiu um novo olhar sobre a relação dos escritores com seus textos. Como já citado anteriormente, vale ressaltar que, com o passar do tempo ampliou-se a necessidade de se identificar os responsáveis por concatenar cada projeto porque houve a percepção de que toda história impressa pode ser comercializada, originando para o seu criador lucro e prestígio dentro da sociedade. Além disso, o surgimento da viabilização financeira também permitiu que os indivíduos pudessem viver, se sustentar, através da produção artística.

Outro tópico levantado e relevante tem relação com o anexo de credibilidade a um discurso. Torna-se teoricamente necessária a ligação da obra com um autor também a partir do momento em que há a intenção de fazê-la circular em grande escala e ser absorvida pelas pessoas, associando-a aos preceitos de determinado indivíduo para que seja agregado um “selo de qualidade” àquele conteúdo. Isto quer dizer que a função autor pode estar diretamente relacionada com a forma como se realiza a movimentação e a difusão de determinados discursos dentro da sociedade.

Vale destacar que no Romantismo a obra é vista como expressão de um sujeito singular, que, de tal maneira identificado a esta obra, torna-se um referencial crítico para a leitura. Os leitores podem escolher ou não outros livros de determinado autor baseando-se na reação, positiva ou negativa, que tiveram da primeira obra que leram. Ou baseado no que outras pessoas disseram a respeito daquele autor. Desde então, boa parte do trabalho de análise foi obrigado a estabelecer a independência e autonomia do texto.

O exemplo do livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é interessante a partir do momento em que coloca em evidência a capacidade de uma obra ser bem-sucedida, mantendo-se atual após o passar de muitos anos. Tendo como protagonista (e contador da história) um defunto-autor, como já comentado inicialmente, pondo em cheque o real valor, ou melhor, a real necessidade da presença de autores para a existência e perpetuação dos textos. A história do personagem Brás Cubas explicita a questão do lugar vazio do autor, um ponto sobre o qual Barthes discorre claramente:

(...) a lingüística acaba de fornecer à destruição do Autor um instrumento analítico precioso, ao mostrar que a enunciação é inteiramente um processo vazio que funciona na perfeição, sem precisar de ser preenchido pela pessoa dos “interlocutores”, linguisticamente, o autor nunca é nada mais para além daquele que escreve, tal como *eu* não é senão aquele que diz *eu*: a linguagem conhece um sujeito, não uma pessoa, e esse sujeito, vazio fora da própria enunciação que o define, basta para fazer suportar a linguagem, quer dizer, para a esgotar. (BARTHES: 2004, 3)

O foco principal está sobre a obra em si e o conhecimento que está tentando ser transmitido por ela. A escrita permite e solicita a supressão do sujeito-autor para que aquilo que está sendo dito ganhe dimensão própria. Ela é um campo neutro no qual toda a identidade perde voz. Não esquecendo que tanto a função leitor quanto a função autor

circulam no ambiente da cultura, imersas em intertextualidades. Tanto as leituras quanto a escrita são o resultado de uma polifonia; diversos conceitos, idéias, pensamentos, etc. que se sobrepõem e se reorganizam para construção de uma obra:

Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não pára de desaparecer. (FOUCAULT: 1969; 268)

A própria denominação de um indivíduo enquanto autor de uma produção literária é passível de discussão. Isto porque todo e qualquer texto é fruto da capacidade de imaginação e observação de um alguém que assimilou idéias, imagens, pensamentos e etc. observados ao seu redor, desenvolvidos por terceiros a respeito de um ou mais assuntos e, ainda que inconscientemente, mesclou-os. Resultando em outra obra, teoricamente nova, mas que, na verdade, trata-se apenas da compilação de sugestões já existentes que foram atreladas e organizadas de uma forma distinta das anteriores.

O escritor está a todo instante sendo influenciado por diversos fatores, direta ou indiretamente, podendo ser livros, músicas, filmes, conversas com outros indivíduos, programas de televisão, dentre outros. Enfim, tudo o que ele já viu e ouviu vai interferir na forma de se expressar, nos pontos de vista e nas palavras escolhidas por ele para compor o texto. Ao se pensar em uma obra como original deve-se levar em consideração que, como mencionado anteriormente, a novidade estará na maneira como as idéias são distribuídas, e não nas idéias em si. Esta teoria, a ser desenvolvida com maior aprofundamento adiante, é aceita por Roland Barthes que ainda acrescenta:

(...) o escritor não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca original; o seu único poder é o de misturar as escritas, de as contrariar umas às outras, de modo a nunca se apoiar numa delas(...). (BARTHES: 2004; 4)

Por ser uma mistura de influências, uma obra permite diversas interpretações, variáveis não por quem escreve que já terá uma linha de raciocínio definida e a estará seguindo na teoria, mas por todos aqueles que vão lê-la. Estes, ao entrar em contato com o texto, vão assimilar tudo o que está contido ali de acordo com sua própria cultura, vivência, idéias e etc., podendo estas ser perfeitamente divergentes do que o escritor

tinha em mente durante a confecção da obra. É importante compreender aqui que o autor não detém as chaves das leituras, ainda que tenha teoricamente direcionado sua obra, as interpretações podem ser, e na maioria das vezes vão ser, diferentes da proposta inicial pensada por ele.

Percebe-se durante o aprofundamento do estudo sobre a relação autor-obra que, na realidade, o personagem mais fundamental para a conservação de uma produção literária são os leitores. Estes são quem vai dar frescor e renovar um texto a cada leitura realizada, possibilitando múltiplas interpretações a respeito daquela história e, às vezes, inclusive, ampliando o conhecimento que se tem sobre ela.

Dentre muitos exemplos existentes, talvez o que foi apresentado aqui, sobre Brás Cubas, seja o mais claro para o entendimento de que a presença da figura do autor não é essencial para o sucesso e perpetuação de uma obra. Ela é o resultado, mesmo que sutil, da reunião de experiências vividas, idéias, imagens e sons com os quais o escritor teve contato. Há também heranças imemoriais, tal como descreve Barthes:

(...) o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse *alguém* que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito. (BARTHES: 2004; 4)

Esta afirmação do parágrafo acima exalta uma importante interrogação: Se atestado que a autoria, na realidade, inexistente, o lugar vazio do autor, no caso de *O Alienista*, por exemplo, é preenchido por Machado de Assis? O que ocuparia este espaço deixado é algo que pode ser denominado como “espessura de autores”, ou seja, o conjunto de citações de outras obras que juntas compõem o texto. Estas, por sua vez, também são, cada uma, compostas por outros conjuntos de citações, o que significa que o vazio só poderá ser ocupado, de fato, por quem estiver lendo a história. Haverá uma substituição constante da ocupação deste espaço. E isto é exatamente o que Brás Cubas demonstra. A troca de autores não interfere na compreensão da história, neste caso, inclusive, enriquece a narração do desenrolar dos acontecimentos.

A crescente importância do autor pode ser atribuída, dentre outros fatores já citados, à percepção de que uma obra poderia ter caráter comercial e gerar uma cadeia produtiva, com autor, editores, revisores, assalariando não só quem a escreveu, mas

outros ao seu redor. É necessário ter sempre em mente que os protagonistas deste processo são, na verdade, os leitores. Estes é que permearão a história através da sociedade, possibilitando o aumento do alcance da mesma, através, dentre outras características, de novas leituras baseadas na cultura de cada um.

A perpetuação e o caráter atual de uma obra através dos tempos se darão não por aquele que a escreveu, mas por todos os que a leram e virão a lê-la e suas próprias capacidades de interpretações e identificação com ela. Tudo o que foi abordado neste capítulo implicará conseqüências significativas para o conceito de adaptação, tópico principal deste projeto.

Pode-se antecipar aqui, como exemplo, que a questão do autor e o problema relacionado à atribuição desta função influem direta e fortemente em duas questões importantes das obras adaptadas: a fidelidade e a originalidade. Mais adiante estas e outras implicações serão discutidas com mais afincado e profundidade.

### 2.3 O Alienista

Um dos primeiros contos lançados pelo autor Machado de Assis, *O Alienista* foi publicado em 1882, como parte integrante do volume *Papéis Avulsos*, já mencionado no capítulo anterior, considerado o início de uma nova fase da literatura machadiana. Em uma descrição rápida, trata-se de uma crítica ao cientificismo<sup>1</sup> e, principalmente, ao positivismo<sup>2</sup>, à política e à religião predominantes no século XIX.

---

<sup>1</sup> **Cientificismo:** ou cientismo é a doutrina dos que consideram os conhecimentos científicos como definitivos. Tem a razão como base e pode ser tomado como uma doutrina semelhante ao racionalismo. O Cientismo pode ser resumido na seguinte afirmação: "Tudo é explicável pela Ciência". Para mais acesse: <http://educacao.uol.com.br/filosofia/ult3323u30.jhtm>

<sup>2</sup> **Positivismo:** Linha teórica da sociologia criada pelo francês Auguste Comte (1798-1857). Atribuição de fatores humanos nas explicações dos diversos assuntos, contrariando o primado da razão, da teologia e da metafísica. Acompanhou e estimulou a organização técnico-industrial da sociedade moderna e fez uma exaltação otimista do industrialismo. Devoção à ciência vista como único guia da vida individual e social, única moral e única religião possível. Confinar-se ao estudo de relações existentes entre fatos que são diretamente acessíveis pela observação. Admite, como fonte única de conhecimento e critério de verdade, a experiência, os fatos positivos, os dados sensíveis. A filosofia é reduzida à metodologia e à sistematização das ciências. Para mais acesse: <http://educacao.uol.com.br/filosofia/ult3323u30.jhtm>

Realiza-se uma reflexão sobre a tênue linha entre a razão e a loucura, a sutileza que define a diferença entre uma e outra. E mais, através de um viés satírico<sup>3</sup> e irônico<sup>4</sup>, o tema aborda a transmutação destes signos e, também, de outros como o realismo e o *nonsense*, a ficção e a realidade. Isto se dá de tal forma que é difícil identificar quais elementos permitem a separação exata entre eles, se é que tais recursos existem.

Além desta questão, outros assuntos são debatidos, como a corrupção representada pela Câmara dos vereadores, por exemplo, ainda que sem o foco principal, tanto no livro quanto no espetáculo e no filme, conforme podemos observar através de artigo do site *Algo Sobre*:

O enredo deste conto, além de discutir ironicamente as fronteiras entre a razão e a loucura, também coloca a questão do poder. Todos os que o exercem em Itaguaí, incluindo-se dentre eles o revoltoso barbeiro Porfírio, fizeram uma composição com Simão Bacamarte, o que sugere que tanto a razão quanto a loucura são usadas pelo poder, dependendo de seu interesse. Por isso nada foi feito de efetivo contra a Casa Verde, tendo sido os prisioneiros liberados pelo próprio alienista<sup>5</sup>.

A história fala sobre o Dr. Simão Bacamarte, médico recém-chegado da Europa, que decide montar um hospício na pequena cidade de Itaguaí, interior do Rio de Janeiro, nomeado por ele como Casa Verde. A princípio, a proposta desperta grande curiosidade e excitação nas pessoas, mas conforme o médico inicia os seus estudos e prende quase toda a população no local, os ânimos se exaltam e Itaguaí se vê à beira de uma revolução. Este trecho do conto ilustra, de forma geral, o desenrolar da história: “A proposta excitou a curiosidade de toda a vila, e encontrou grande resistência, tão certo é que dificilmente se desarraigam hábitos absurdos, ou ainda maus.” (ASSIS: 1882; 2)

Logo em seguida, o líder da rebelião, o barbeiro Porfírio, compreende a necessidade da Casa Verde para impulsionar as suas aspirações políticas e decide, portanto, aliar-se a Simão Bacamarte. Há uma intervenção militar e os revoltosos são

---

<sup>3</sup> **Sátira:** A **sátira** é uma técnica literária ou artística que ridiculariza um determinado tema (indivíduos, organizações, estados), geralmente como forma de intervenção política ou outra, com o objectivo de provocar ou evitar uma mudança. O adjectivo satírico refere-se ao autor e à obra da sátira. Para mais: <http://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%A1tira>

<sup>4</sup> **Ironia:** é a figura que apresenta um termo em sentido oposto ao usual, obtendo-se, com isso, efeito crítico ou humorístico. Para mais acessar: <http://www.brasilecola.com/portugues/figuras-linguagem.htm>

<sup>5</sup> **Disponível em** <http://www.algosobre.com.br/resumos-literarios/o-alienista.html> acessado em 12-08-2010.

trancafiados no hospício, devolvendo ao protagonista o seu prestígio. Entretanto, ao perceber o alienista que quatro quintos da população estão internados, o critério de reclusão psiquiátrico é repensado e invertido, aqueles possuidores do perfeito equilíbrio das faculdades mentais são reclusos, como: os simples, os leais, os desprendidos e os sinceros:

Desse exame e do fato estatístico resultara para ele a convicção de que a verdadeira doutrina não era aquela, mas a oposta e, portanto, que se devia admitir como normal e exemplar o desequilíbrio das faculdades e como hipóteses patológicas todos os casos em que aquele equilíbrio fosse ininterrupto. (ASSIS: 1882; 28)

O médico, contudo, imbuído de seu rigor científico nota ainda que os germes do desequilíbrio prosperam porque já estavam latentes em todos. Analisando bem, Bacamarte verifica que ele próprio é o único sadio e reto. Por isso, o sábio interna-se no casarão, onde morre dezessete meses depois. Apesar dos boatos de que ele seria o único louco de Itaguaí, acabou por receber honras póstumas.

*O Alienista* é uma crítica ao caráter efêmero e fugaz da consciência humana, os limites da moralidade e do comportamento tido como padrão da época em que foi escrito. O artigo do Site *Algo Sobre* continua:

Através da obsessão científica do Dr. Simão Bacamarte e de suas conseqüências para a vida de Itaguaí, Machado de Assis faz neste livro a crítica da importação indiscriminada de teorias deterministas e positivistas em nosso país.<sup>6</sup>

Fica claro neste enredo o quão discutível é a definição de racionalidade, sendo influenciada por e tendo relação direta com as características do senso comum e do bom senso. Estes dois conceitos são gerenciados predominantemente pelos poderes da sociedade, que os aplicam às questões diárias, como a delimitação da razão, com o intuito de manter o seu controle sobre o restante dos indivíduos.

A tendência das forças dominantes de regular o comportamento das outras pessoas, a fim de evitar ameaças ao consenso, as faz difundir sutilmente, ou até mesmo criar, dispositivos e normas que serão seguidos por todos. A este fator, Deleuze adiciona

---

<sup>6</sup> Disponível em <http://www.algosobre.com.br/resumos-literarios/o-alienista.html> acessado em 12-08-2010.

um dado também pertinente, que diz respeito à complementaridade entre o bom senso e o senso comum:

O bom senso não poderia fixar nenhum começo e nenhum fim, nenhuma direção, não poderia distribuir nenhuma diversidade, se não se superasse em direção a uma instância capaz de referir este diverso à forma de identidade de um sujeito (...). Inversamente, esta forma de identidade no senso comum permaneceria vazia se não se superasse em direção a uma instância capaz de determiná-la por esta ou aquela diversidade começando aqui, acabando ali (...). (DELEUZE: 1974; 81)

Em uma melhor explicação sobre a complementaridade entre o bom senso e o senso comum pode-se dizer que o primeiro exerce uma função essencial para definição da significação, mas não interfere de forma alguma na doação de sentido. Já o senso comum funciona como um órgão de identificação, que faz a ligação entre uma disparidade qualquer ao mesmo. Isto quer dizer que o funcionamento de ambos juntos é essencial para conceder a uma ideia, proposta, teoria, etc., significado e sentido, ao mesmo tempo.

A história do conto serve para questionar a ambigüidade humana sob a ótica da loucura, comprovando que nenhum indivíduo pode ser analisado de forma maniqueísta, aproveita para indagar sobre a capacidade real daqueles colocados no poder de definir quem é ou não passível de tratamento. Pode ser interpretada também como uma crítica às diretrizes utilizadas por especialistas, em todo território nacional, durante o século XIX, para o tratamento da saúde mental da sociedade. Machado questiona constantemente no texto as decisões tomadas naquele período, na vida real, para análise, identificação e, teoricamente, cura, de indivíduos que se encontravam supostamente com sua condição mental comprometida.

A transposição das obras deste autor para o cinema e para o teatro é dificultada pela densidade e profundidade, de seus textos, além da sutileza em suas frases. Mas facilitada pela presença de narradores que interferem, opinam, ao longo dos textos. O conto *O Alienista* é um dos exemplos desta forma de narrativa, de contato direto com o leitor.

## 2.4 Realidade x Ficção

Sob o ponto de vista literário, o conto *O Alienista* é tido como um marco do movimento realista, se tornando uma referência para o começo de uma nova fase, no que diz respeito a estilo, para a obra de Machado de Assis. No entanto, são bastante visíveis no texto traços não só do simbolismo, mas, também, do *nonsense*, todos estes aspectos que se difundem ao longo da trama. Complementando o que já foi estudado no início deste capítulo, é válido considerar a colocação de Helio Consolaro:

(...) Parece-nos ponderável em *O Alienista* o estilo de época realista a que Machado, indiretamente, estava ligado. Como você deve saber, a base cultural e histórica do Realismo é a ciência, que dominou as atenções na segunda metade do século XIX, chegando mesmo a adentrar no século XX. (...) Nasce daí o gosto pela análise (psicológica ou sociológica), a objetividade, a observação, a fidelidade, a impassibilidade, a impessoalidade, etc. que são as características dominantes no Realismo. (...) Neste sentido, pode-se dizer que o Realismo foi um estilo engajado-vetado para a realidade, assumindo uma atitude polêmica e crítica em relação à sociedade burguesa de então e aos valores apregoados pela época.<sup>7</sup>

Fazendo um contraponto ao trecho acima, pode-se dizer que, na verdade, o realismo teria com a época e a burguesia o seu local de defesa da objetividade, de bom senso, etc. Desta forma, a burguesia consegue legitimar-se e o conto, aparentemente, se utiliza deste artifício como o seu principal agente irônico. Ou seja, *O Alienista* discute e satiriza a posição e as ações das camadas mais influentes daquele momento histórico no qual foi escrito. Sobretudo evidenciando que estas se põem em contradição o tempo inteiro, incentivando, por exemplo, os estudos para que sejam realizados avanços tecnológicos e, simultaneamente, buscando a diminuição da singularidade dos indivíduos, da diversidade de pensamentos.

Além disso, deve-se esclarecer que, neste caso, a ciência se apresenta como um dos territórios de construção do senso comum, embora tenha que romper com ele para produzir novos saberes. Isto porque para conseguir realizar descobertas, e avançar no campo científico a fim de aprimorá-lo, os estudiosos se vêem obrigados a testar teorias

---

<sup>7</sup> Disponível em <http://pre-vestibular.arteblog.com.br/54409/O-ALIENISTA-DE-MACHADO-DE-ASSIS-analise/> acessado em 25-08-2010.

não comprovadas, enveredar por caminhos ainda incertos e que vão de encontro ao que propõe o senso comum.

Cabe aqui observar como o escritor Gilles Deleuze define, no texto *A Lógica do Sentido*, o que se entende por senso comum e que complementa este debate: “Nós o dizemos comum porque é um órgão, uma função, uma faculdade de identificação, que relaciona uma diversidade qualquer à forma do Mesmo.” (DELEUZE: 1974; 80-81). Partindo deste princípio, pode-se reafirmar a constatação do parágrafo anterior, de que a todo o momento, no caso de *O Alienista*, a ciência é tida como um dos pilares para a estruturação do senso comum. Ao mesmo tempo em que, ocasionalmente, destrói este conceito para conseguir se desenvolver e se aperfeiçoar enquanto saber.

Se levada em consideração apenas a estruturação da história, a forma como esta é desenvolvida, seria incabível defini-la enquanto real. É notável que haja uma seleção dos acontecimentos apresentados, tornando-a apenas um recorte da realidade. Ao mesmo tempo em que as descrições de todos os personagens, do local e dos acontecimentos são as mais próximas possíveis do que se entende por real, o super dimensionamento deste o faz alcançar outros campos de expressão. Coloca-se em evidência uma questão já debatida aqui, a respeito da mescla de conceitos como o realismo e o *non sense*, a razão e a loucura, ficção e realidade, que acabam por se cruzar ao longo de toda a trama.

A todo momento é ressaltada a questão de se tratar de uma ficção, colocando a presença da figura de um narrador em primeira pessoa, onisciente. Apesar de também estar na obra, ele apresenta um ponto de vista distanciado, criticando as atitudes dos personagens e permitindo que os leitores se aproximem mais do texto e, também, de que não haja dúvida de que este é fictício.

Ao ultrapassar o que os dramaturgos chamam de *quarta parede*<sup>8</sup>, o autor interpela os leitores, dando maior flexibilidade à estrutura literária e facilitando, assim, a adaptação dos textos para outras linguagens, como o teatro e o cinema, que são predominantemente audiovisuais. Esta ruptura indica, imediatamente, a também quebra de ligação com o realismo.

---

<sup>8</sup> **Quarta parede:** Convenção teatral muito particular e específica da cultura e da prática teatral realista. Trata-se de uma parede imaginária situada na frente do palco do teatro, por meio da qual a plateia assiste passiva à ação do mundo encenado. Aquela que isola e separa o que se passa em cena do público. Estabelece-se com o fito de promover a ilusão cênica, na qual a imitação deve parecer, ao máximo, verdadeira. Apesar de ter surgido no teatro, o termo é usado em outras mídias, como cinema, videogames, televisão e literatura, geralmente para se referir à divisória entre a ficção e a audiência. Para mais: <http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/Q/quarta-parede.htm>

O livro *A Literatura Brasileira – Em Diálogo com outras literaturas e linguagens*, define uma das características mais marcantes da escrita de Machado de Assis: “Freqüentemente o narrador interfere na narrativa, conversa com o leitor o faz comentários, reflexões e digressões; a introspecção psicológica é a marca de suas personagens” (CEREJA & MAGALHÃES: 2003; 255), ressaltando a questão abordada nos dois parágrafos anteriores.

A diferenciação entre realidade e ficção é o substrato de toda a arte, constantemente transportar o espectador para o universo que não existe de fato, fazê-lo acreditar que tudo ali mostrado poderia existir ao seu redor e é real. Os autores do livro *A Personagem de Ficção* exemplificam esta teoria, falando um pouco sobre de que forma, ou por que isto é passível de ocorrer:

(...) estamos no domínio de uma outra arte. Não são mais as palavras que constituem as personagens e seu ambiente. São as personagens (e o mundo fictício da cena) que “absorveram” as palavras do texto e passam a constituí-las, tornando-se a fonte delas – exatamente como ocorre na realidade. Contudo, o mundo mediado no palco pelos atores e cenários é de objectualidades puramente intencionais. Estas não tem referência exata a qualquer realidade determinada e adquirem tamanha densidade que encobrem por inteiro a realidade histórica a que, possivelmente, dizem respeito. A ficção ou *mimesis* reveste-se de tal força que se substitui ou superpõe à realidade. (CANDIDO et alli: 2007; 29)

Ainda que o espectador esteja ali, observando, as ações se desenrolarem diante de seus olhos, de forma coerente, bastante análoga ao que ele entende como real, não há como haver confusão quanto à peça ser verídica ou meramente fruto da imaginação de um terceiro. Isto porque a constituição psicológica dos personagens, feita pelos atores a partir do texto inicial, difere da relação que os seres humanos estabelecem entre si no dia-a-dia, as intenções de cada papel estão, desde o início, bem demarcadas, claras.

Os diálogos são construídos para tornar a formação psicológica dos personagens transparente ao público que, desta forma, tem como saber desde o começo quais as intenções de cada um deles, e melhor compreender as atitudes tomadas no decorrer do espetáculo, filme, livro, etc., ou a linha de enredo. Uma vez que apresenta traços de alta seletividade e concentração, não podendo ou querendo ser literal em sua

representação, a fala é outra característica que não permite ao público confundir a ficção e a autenticidade.

No cinema, por exemplo, há uma quebra do ritual de co-presença existente no teatro, mas ao mesmo tempo este cria um efeito que pode ser considerado hipnótico para com sua plateia, dá uma idéia fictícia de que o espectador pode interferir a qualquer momento na obra quando, na verdade, não pode. O texto *A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica* busca explicar o porquê a sétima arte consegue confundir o público no que diz respeito à realidade daquilo que está sendo exibido na tela, mas somente até certo ponto:

O filme não pode propiciar ilusão senão em segundo grau, isto é, após se ter realizado a montagem das sequências. Noutras palavras: a aparelhagem, no estúdio, penetrou tão profundamente na própria realidade que, para devolver-lhe a pureza, para despojá-la desse corpo estranho que a aparelhagem nela constitui, é preciso recorrer a um conjunto de procedimentos particulares: a variação dos ângulos das tomadas, montagem reunindo várias sequências de imagens do mesmo tipo. (BENJAMIN: 2002; 242)

Desta forma, ao contrário do teatro, no qual o espectador está observando diretamente os artistas e a história é contada no palco “ao vivo”, (suscetível a erros, improvisos, etc.), tendo ainda a parte de agradecimentos no final; que automaticamente relembra os espectadores que “possam ter esquecido” de que aquilo é uma encenação, no cinema às pessoas só tem acesso ao que foi programado, o que consta no roteiro, sem o risco de serem surpreendidos por algum acontecimento inesperado, não há espaço para “tropeços”. Ainda assim, aproveita-se para lembrar o que foi discutido anteriormente, em ambos os casos, como na literatura, o produto artístico é somente um recorte da realidade.

No cinema e no teatro as personagens contraem as palavras dos textos e passam a compô-las, fundando as objectualidades da história. Na literatura estas objectualidades também existem, a diferença está na forma de representação apenas. Utilizando aqui o exemplo de *O Alienista*, nota-se que estas artes estão sujeitas aos desejos de um narrador, ainda que um narrador-personagem, pois o mesmo contará o que lhe aconteceu segundo o seu próprio ponto de vista e influenciando da mesma forma no desenrolar dos acontecimentos. O produto cinematográfico tem ainda um quesito adicional:

(...) o mundo das objectualidades puramente intencionais se apresenta neste caso, à semelhança do teatro, através de imagens, como espetáculo “percebido” (espetáculo visto e ouvido; na verdade quase-visto ou quase-ouvido; pois o mundo imaginário não é exatamente objeto de percepção. (CANDIDO et alli: 2007; 30-31)

A fim de melhor situar o leitor no que diz respeito a esta questão, que será novamente abordada mais adiante, deve-se esclarecer aqui que estas “objectualidades” supostamente dão suporte para o realismo. À medida que servem de recurso para representação de determinada situação da realidade. Mas o objeto tem carga simbólica que ultrapassa as suas funções cotidianas ou “reais”. Como exemplo cita-se o caso de uma cadeira em cena poder ser o cume de uma montanha.

O que nos deparamos é que seja a referência o teatro, a literatura ou o cinema, apesar de terem as opções de serem biografias ou documentários, ainda assim as suas classificações como obras realistas são postas em dúvida. Uma vez que são apresentados fatos, mas somente alguns, escolhidos sob o ponto de vista de determinadas pessoas, ou seja, serão somente retratos de uma suposta realidade.

E no caso específico de *O Alienista*, independente da linguagem abordada ser do âmbito literário, teatral ou cinematográfico, trata-se de uma obra fictícia, que sob hipótese alguma deve ser considerada como parte da realidade. Por mais que apresente elementos identificáveis no mundo real (como, por exemplo, o local no qual a história se passa que é a cidade de Itaguaí, de fato existente e situada no interior do Rio de Janeiro). Ainda que tida como baseada em fatos reais, histórica, verídica, etc., nenhuma obra deixa de abandonar o real para tornar-se literatura e vice-versa.

## **2.5 Qual o limite entre razão e loucura?**

A principal trama da história, abordada no início deste capítulo, é a dificuldade da definição entre o limiar que separa a razão e a insanidade, e o que capacita um indivíduo para que ele possa definir quem precisa ou não ser tratado. Uma explicação ainda mais apurada é dada por Elizabeth Lima Araujo:

No conto *O Alienista*, o centro temático é justamente a discussão em torno da norma, de sua existência, de sua busca, da delimitação entre loucura e razão. Através desse conto, a literatura nos oferece uma análise precisa e contundente, mas também extremamente satírica e irônica, do que era a prática psiquiátrica em seu início. Com seu interesse pela exploração da alma humana, sua fineza e leveza no trato das questões mais complexas, Machado de Assis foi capaz de revelar certas experiências da loucura e descortinar os mecanismos de poder em jogo nas relações entre o Estado e a ciência psiquiátrica. (LIMA ARAUJO & PELBART: 2007)

Levando em consideração a relevância deste assunto, não poderia se deixar desenvolver sobre o mesmo, especificando que os conceitos de Sociologia, Psicologia, Criminologia, Psicopatologia, Psicanálise: “nasceram em ligação direta com a formação de certo número de controles políticos e sociais no momento da formação da sociedade capitalista, no final do século XIX” (FOUCAULT: 1975;12).

O período no qual o desenvolvimento de teses a respeito destas áreas estava a todo vapor foi a mesma época na qual o conto foi escrito, e, muito provavelmente, o motivo pelo qual Machado de Assis decidiu abordar o tema. Houve uma transformação brusca na forma pela qual a insanidade era percebida, deixando de ser meramente uma concepção de equívoco e tornando-se mais uma observação, ainda que discutível, ligada a “desvios de conduta”.

Este novo conceito foi criticado pelo escritor brasileiro, que decidiu ironizar as decisões tomadas naquele tempo, claramente em *O Alienista*. O conto é uma crítica sutil aos acontecimentos vigentes. Outro que notou esta modificação foi Foucault, que também discorreu sobre esta questão:

A prática do internamento, no começo do século XIX, coincide com o momento no qual a loucura é percebida menos em relação ao erro do que em relação à conduta regular e normal; no qual ela não mais aparece como um julgamento perturbado, mas como perturbação na maneira de agir, de querer, de ter paixões, de tomar decisões e de ser livre (...). (FOUCAULT: 1975; 48).

A todo momento, o texto debate, através de seus personagens, tópicos como: Quem tem a capacidade de julgar quais indivíduos possuem perfeito equilíbrio da saúde

mental? Como se define o que é tido como normal e o que foge a esta regra? Pode-se, inclusive, ir mais a fundo dentro desta questão, debatendo também sobre até que ponto a sanidade, ou não, de alguém é delimitada por seu comportamento estar de acordo com as “regras” morais e os padrões considerados “normais” pela sociedade na qual se encontra, o que significa mais especificamente, estar de acordo com o senso comum.

É pertinente questionar: Se em cada país (ou até mesmo região, estado, cidade) as fronteiras entre a razão e a loucura são diferentes se comparadas entre si, é possível, de fato, acatar sem reservas estas determinações? Estas discussões levantadas pelo conto permanecem, e não perdem força, nas adaptações feitas pelo cinema e pelo teatro. Foucault discorre sobre uma questão presente tanto na história *O Alienista* quanto no séc. XIX:

(...) a separação linear que o internamento efetuava entre razão e desatino, sobre o modo simples da decisão, foi substituída por uma dialética, que inicia seu movimento no espaço do mito assim constituído. Nessa dialética, a loucura torna-se alienação, e sua cura, um retorno ao inalienável; mas o essencial é um certo poder que pela primeira vez o internamento recebe (...). (FOUCAULT:1972 ; 517)

O conto não se propõe responder as perguntas feitas acima, a figura de Simão Bacamarte apenas as ressalta, exemplificando os seus próprios questionamentos através das atitudes e comportamentos apresentados pelo personagem do médico ao longo de todo o texto, exemplificando o que Foucault explicou a respeito do poder. Torna-se claro este objetivo crítico se tomado por base o fato do protagonista iniciar sua trajetória como alguém que inspira admiração e respeito a todos da vila, jamais sendo questionado, e terminar à margem da sociedade daquela cidade, sozinho e enclausurado no hospício, declarado e declarando-se louco.

Esta transformação na conduta dos moradores de Itaguaí para com Simão evidencia que o limite entre a razão e a loucura é flexível, estando sujeito a diversos fatores, baseados nos códigos culturais e morais determinados e utilizados pelas sociedades individualmente, e, portanto, seria indefinível, ou errôneo, estipular um padrão capaz de decidir mundialmente quem é ou não insano. O bom senso e o senso comum inscrevem-se em limites histórico-geográficos e culturais.

Ao longo do tempo, as definições sobre estes dois conceitos foram modificadas diversas vezes, tendo sido as principais motivações os avanços no âmbito dos estudos

médico-psicológicos, a estipulação de novos consensos e ruptura de outros a respeito deste assunto e até mesmo a transformação de algumas regras morais da sociedade. Ainda hoje a própria psiquiatria questiona os diagnósticos daqueles que tiverem suas condições psicológicas “comprovadas” como disfunções químicas, físicas ou mentais pela medicina.

O tema principal do conto mostra-se pertinente, ao colocar como um dos principais eventos da história a construção do hospício na cidade, conhecido como Casa Verde, alojando ali todos aqueles considerados doidos, pois, mais uma vez remete ao tópico já mencionado tantas vezes aqui: Como saber quem não está com cérebro perfeitamente são e deve ser recolhido? Há uma tentativa de padronização das pessoas, tentando submetê-las aos desejos e vontades daqueles que se encontram no poder da situação:

(...) o asilo reduzirá as diferenças, reprimirá os vícios, extinguirá as irregularidades. Denunciará tudo aquilo que se opõe às virtudes essenciais da sociedade (...). A devassidão, o mau comportamento e a ‘extrema perversidade dos costumes’, O hábito do vício como a da bebedeira, a galanteria ilimitada e sem escolha, o de um comportamento desordenado ou de uma despreocupação apática podem aos poucos desagradar a razão e levar a uma alienação declarada. (FOUCAULT: 1975; 488)

Esta concepção se relaciona tanto com o senso comum quanto o bom senso, na medida em que o asilo tem a pretensão de não só identificar quais os principais valores da sociedade como adequar os seus habitantes a estas normas. De acordo com a ideia acima, o objetivo era suprimir quaisquer indícios de comportamentos tidos como distintos, fazer com que todos os indivíduos seguissem uma direção única, um juízo único, o que configura o bom senso. E mais, esta instituição teria como função agir como reguladora, identificando possíveis, supostas, diversidades e tornando-as parte de uma unidade, um “mesmo”, conceito abordado anteriormente.

Em um segundo momento, em outra obra também de sua autoria, *A História da Loucura*, Foucault fala sobre a proposta da construção de asilos, ilustrados em *O Alienista* sob a forma da Casa Verde, chamados ainda de retiros, no final do séc. XVIII, início do séc. XIX:

No *Retiro*, um grupo humano é reconduzido a suas formas mais originárias e mais puras: trata-se de recolocar o homem em relações sociais elementares e absolutamente conformes à sua origem; o que significa que essas relações devem ser ao mesmo tempo, rigorosamente estabelecidas e rigorosamente morais. Supõe-se que então desaparecerá do espírito alienado tudo aquilo que a sociedade atual pôde nele depositar de artifícios, perturbações inúteis, liames e obrigações estranhas à natureza. (FOUCAULT: 1972;517)

As palavras ditas acima tratam claramente dos casos de rupturas de consenso ou do que se estipulou como tal, como as normas morais, por exemplo. Conforme citado inicialmente, se o estudo for mais aprofundado, pode-se concluir que aqueles considerados capazes de observar e delimitar quem é louco e quem é são possuem um alto grau de poder dentro de determinada sociedade. Sendo, caso tenham consciência deste poder que exercem sob os outros indivíduos, responsáveis pelos rumos relativos ao desenvolvimento daquele povo, seja social quanto política e economicamente falando. A questão do poder está ligada, neste caso, também a instâncias de legitimação, como a acadêmica, a imprensa, etc.

Em sua dissertação de mestrado, Isabelle Meira Christ comenta essa influência exercida pelos especialistas sobre os outros seres humanos, já um pouco depois do período vivenciado por Machado, comprovando que parte desta "política" de limitação entre razão e loucura se manteve ainda por um tempo considerável. Aliás, esta ainda é utilizada, porém com alguns aspectos diferenciados:

Percebemos que, no século XX, no Brasil, a loucura foi separada e rejeitada na forma do confinamento, da marginalização, e a internação no hospício se tornou um mecanismo de controle (...). Enfim, a loucura funcionou, antes de tudo, como dispositivo de controle. (CHRIST: 2008; 5)

Apesar de algumas diretrizes terem sofrido uma mutação ao longo dos anos e as práticas ligadas ao estudo das capacidades mentais terem se aprimorado, continua sendo uma tarefa difícil e delicada chegar a uma conclusão exata sobre quais atitudes fogem à "normalidade" e devem, necessariamente, ser estudadas com mais afinco. É necessário ir ainda mais fundo: Cabe a algum indivíduo esta tarefa de julgar as ações de terceiros? O que o habilita para tal função? Como ter certeza de que um indivíduo não possui uma

boa saúde mental e, portanto, deva receber tratamento, até mesmo passando um tempo detido para que isto seja possível?

Em *O Alienista* literário e teatral, assim como no filme, a problemática sobre a razão e a loucura aparece ao longo do enredo principal. A princípio, o médico é reverenciado por construir um hospício na cidade, a Casa Verde, e suas ações são aceitas sem questionamentos. Com o passar do tempo, as declarações de Simão Bacamarte deixam de ser “verdades absolutas”, e uma porcentagem da população local começa a duvidar de suas atitudes, pois se vêem ameaçadas pelo protagonista. Em meio a esta confusão, na qual a maior parte das pessoas está alojada no asilo dos alienados, Porfírio nota uma oportunidade para assumir o poder e instiga as pessoas a aderirem a uma rebelião contra o alienista, sendo bem sucedido. Simão decide, então, aceitar um acordo com o barbeiro, e expede um decreto no qual inverte as regras que determinam quem é louco e quem é são.

Este resumo da história permite a clara percepção sobre de que forma foram inseridas as questões discutidas neste tópico. Através da figura do médico e da sua entrega ao estudo e a prática da medicina, o problema a respeito da razão x loucura é apresentado. O que lhe configura e dá contorno no interior da narrativa são as nuances psicológicas do protagonista, que ora o fazem definir a loucura de um modo, ora o fazem inverter esta concepção, influenciado por motivações políticas. Evidenciando o que já foi dito aqui, que estas questões estão ligadas aos conceitos de senso comum e bom senso. Por fixar em excesso o que é ou não loucura, Bacamarte acaba por perceber que ultrapassou os limites da razão. A loucura, tanto no conto como no filme e na peça, é de natureza política.

O conto já colocava muito bem estas preocupações, Em um longínquo século XIX, permitindo que a leitura da história de Simão Bacamarte fizesse mais e mais pessoas se conscientizarem a respeito do assunto. Uma das poucas certezas que se pode ter é a de que a definição exata entre o que é razão e o que é loucura talvez seja impossível, pois se trata de uma linha tênue, flexível, variável, dependente, sobretudo, de fatores sócio-culturais.

### 3. CINEMA E TEATRO: ADAPTAÇÕES CRIADAS A PARTIR DA LITERATURA

Antes de qualquer coisa, são analisados a seqüência dos acontecimentos, a temporalidade, os personagens e situações, a fim de definir se algum elemento será ou não conservado, para só então adequar a história original, advinda da literatura neste caso, às linguagens próprias que o cinema e o teatro possuem. A única certeza que se tem, a princípio, é a de que transformações serão necessárias para que uma obra possa ser comunicada através de um novo formato artístico-lingüístico:

"*Adaptar* significa transpor de um meio para outro. A adaptação é definida como a habilidade de "fazer corresponder ou adequar por mudança ou ajuste" —(...) criar uma mudança de estrutura, função e forma, que produz uma melhor adequação." (FILED: 2002; 174)

Uma das questões a serem levantadas neste momento seria: É realmente necessária a manutenção de elementos na nova obra que permitam o reconhecimento por parte de quem já conhece o texto literário, ao mesmo tempo em que não atrapalhe o entendimento total do indivíduo que estiver entrando em contato com a história pela primeira vez? Isto remete ao problema da fidelidade ao original. Mais adiante este assunto será abordado novamente.

O mais importante é saber que, aproveitando ou não características do produto original, o resultado desta adaptação para outro meio de comunicação vai ser sempre uma obra distinta, passível de sobrevivência e independente da primeira, mesmo que haja, caso assim deseje o adaptador, a manutenção de grande parte do enredo anterior. O vazio do autor, neste caso, será preenchido pela superposição de autorias, como visto no tópico do capítulo anterior sobre a importância do autor.

O texto *A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica* teve papel importante na percepção de que, cada vez mais, a recriação de um produto em diferentes vertentes artísticas deixou, tendo começado esta tendência no início do século XX, de ser meramente uma tentativa de cópia do original para tornar-se uma obra inteiramente autônoma, com vida e duração próprias:

Com o século XX, as técnicas de reprodução atingiram um tal nível que estão agora em condições não só de se aplicar a todas as obras de arte do passado e de modificar profundamente seus modos de influência, como também de que elas mesmas se imponham como formas originais de arte. (BENJAMIN:2002; 224)

Como diferenciar uma adaptação e a cópia pura e simples? Uma obra adaptada é a transposição de um produto artístico para outra linguagem, resultando em uma arte diferente, que não precisa ter ligação nenhuma com a obra tida como referência. Já a cópia, reprodução, como quer Benjamin, é um simulacro<sup>9</sup>, remete à mesma arte utilizada como base, não é realizada uma modificação para uma nova linguagem. Trata-se meramente de uma reprodução serializada, de uma pintura ou escultura, por exemplo.

Talvez a adaptação seja um desenvolvimento da idéia de cópia, uma derivação deste princípio. Ou ela estaria em algum lugar entre a cópia e o original, podendo conter diversos graus de aproximação e afastamento destes extremos? Não se deve esquecer que a transposição vai da similaridade com a obra à qual se pretende ser fiel à adaptações “livremente inspiradas”, “adaptação livre”, etc.

As adaptações feitas pelo cinema e o teatro tendem a eliminar alguns fatos que possam comprometer o conteúdo final, com o intuito de manter a fluidez da história quando adequada às linguagens do filme e do espetáculo. Sob uma visão mais ampla e superficial, pode-se resumir que adaptar nada mais é do que o resultado de escolhas, tomadas baseando-se na intenção de um determinado indivíduo (às vezes mais de um); com intuito de aproveitar uma idéia tida por ele como interessante, e recontar uma história em outro segmento artístico, podendo esta respeitar ou não as características originais da mesma, dependendo apenas do objetivo traçado.

Existem, portanto, graus de distância e aproximação entre a obra original e a adaptação. Dependendo da proposta que o adaptador tiver, ele pode se relacionar ao máximo com as características propostas pelo projeto utilizado como base ou, pelo contrário, se manter o mais distante possível. As motivações que o levam a escolher

---

<sup>9</sup> **Simulacro:** Imagem ou reprodução imperfeita. Aparência, semelhança, arremedo. Uma construção artificial destituída de um modelo original e incapaz de se constituir ela mesma como modelo diferenciado. Para mais: <http://www.angelfire.com/sk/holgonsi/index.simulacro.html> e <http://www.dicio.com.br/simulacro/>

uma ou outra direção são diversas, serão discutidas aqui algumas destas opções na tentativa de ampliar o entendimento do problema.

Os avanços tecnológicos, que com o decorrer dos anos tornam-se cada vez mais frequentes em um espaço cada vez menor de tempo, permitem que haja um aprimoramento das técnicas de reprodução das artes diversas para quaisquer meios de comunicação desejados por uma pessoa, seja ela uma escritora, diretora, cineasta, etc..

Este desenvolvimento dá uma maior opção e liberdade, conforme já citado por Walter Benjamin acima, para que os trabalhos não sejam apenas cópias adequadas a uma nova plataforma artística, mas que, também, possam ter características próprias inseridas em sua nova constituição. O autor Antônio Adami aborda de forma bastante coerente, em sua tese de pós-graduação, o porquê a literatura exige transformações quando o seu conteúdo é levado para um meio audiovisual:

Os textos literários estão necessariamente predispostos às fraturas e fragmentações, quando adaptados, pois não foram preparados originalmente para o áudio e imagem em movimento, daí as adequações nestes novos veículos. (ADAMI, 2003; 9)

No caso do desenvolvimento do personagem Simão Bacamarte nos três projetos que analisamos neste trabalho, por exemplo, tanto na literatura quanto no teatro e no cinema, a linha principal é a mesma ao longo do tempo. E as situações mais relevantes vividas por ele na história, são as mesmas, o que diferencia é a forma como estas são representadas, e em que ordem temporal. Ou seja, neste caso específico, houve muitas modificações no que concerne a trajetória do protagonista e das pessoas ao seu redor, mas, ainda assim, os acontecimentos mais marcantes da história foram mantidos, por desejo dos seus respectivos idealizadores.

A peça de Eduardo Vaccari busca utilizar, ao máximo, a mesma forma de contar a história que o livro, substituindo apenas algumas palavras a fim de torná-las mais teatrais, claras e de mais fácil entendimento para o público. Já o filme *Azyllo Muito Louco*, desde o início, decide fazer uso de uma terceira linguagem, mais coloquial; porém com a manutenção de alguns diálogos do texto original, presentes em cenas dos personagens principais, para possibilitar ao público o reconhecimento da relação do filme com o texto de Machado de Assis ou, simplesmente, porque o diretor resolveu prestar uma homenagem ao escritor.

É interessante perceber que, insistindo no pressuposto de que adaptar consiste em optar, dentre diversos caminhos possíveis, por uma determinada linha de tempo-espço. Ambas as linguagens, teatral e cinematográfica, suprimem determinados personagens secundários e diálogos, estes são apenas citados ou, às vezes, nem isso, com a finalidade de atender às necessidades das produções e às demandas de cada uma destas artes:

(...) Podemos produzir uma adaptação de toda uma obra, respeitando tempo, espaço, personagens etc.(...) a partir de uma parte da trama central e não toda ela e, inclusive, a partir de uma trama paralela do texto de partida, se esta possibilitar uma adaptação. (ADAMI: 2003; 7)

Há muito tempo são realizados estudos a fim de compreender mais profundamente as adaptações de obras literárias para os palcos e as telas e vice-versa. Algumas hipóteses a respeito das razões pelas quais estas são realizadas existem e são pertinentes.

Um exemplo pode ser a motivação financeira: uma história bem sucedida em determinada vertente artística já demonstra que há um público consumidor interessado em se aprofundar no tema. Neste caso, adaptá-la a outras mídias amplia as possibilidades de captação de recurso, ou seja, lucro, ainda que o retorno positivo não seja garantido. Desde os primórdios do folhetim, grande parte do mercado cultural considera válida a tentativa. A aplicação da prática pressuposta acima pode ser notada através do romance *A Dama das Camélias*. O sucesso deste livro motivou diversas adaptações, não só para o teatro e o cinema (algumas, inclusive, com título homônimo), como também foi transformado na ópera *La Traviatta*. Este exemplo é interessante porque, neste caso, o próprio Alexandre Dumas Filho encarregou-se do romance e também do espetáculo, tornando-se adaptador de si mesmo.

Outro exemplo conveniente diz respeito a disponibilizar para as pessoas um número maior de pontos de vista sobre o mesmo tópico, ou seja, múltiplas estruturações de um mesmo personagem, como Simão Bacamarte. A esta altura já é bastante claro que para um livro ser adaptado para o teatro, o cinema, ou qualquer outra forma de arte, serão necessárias diversas modificações a fim de adequá-lo às linguagens próprias que cada uma destas outras vertentes artísticas possui.

No caso de *O Alienista*, tanto o texto utilizado como base, de origem, quanto as adaptações mostram leituras diferentes sobre a trama principal, e, inclusive sobre mesmos personagens, ampliando as nuances psicológicas de cada um, permitindo que o público consiga se aprofundar no entendimento da história e, a partir daí, construir a sua própria concepção a respeito do tema. Em trecho de um dos capítulos do livro *A Personagem de Ficção*, há uma teoria para tal aspecto. Especula-se sobre como um crítico de arte no futuro reagirá às adaptações, podendo estudar um personagem sob três óticas distintas:

(...) No caso das três expressões serem artisticamente equivalentes, o crítico sentir-se-á diante de uma mesma obra em três artes; de uma espécie de pirâmide com três faces igualmente válidas. (CANDIDO et alli: 2007; 117)

Sem entrar no mérito sobre de que forma esta atividade vai ser realizada, atendo-se somente ao fator “conteúdo”, cabe aqui interrogar se há benefícios para o público o fato de ter acesso a diferentes óticas de uma mesma história? E mais, será que as adaptações são benéficas, inclusive, para a própria obra? Considerando que o fruto da transposição de uma linguagem é, efetivamente, um novo produto artístico, independente, percebe-se que estas questões inexistem. Não há como medir as vantagens da adaptação para a obra e o público se a arte adaptada é, na verdade, um trabalho autônomo.

No entanto, admite-se que iniciativas como a transposição de obras literárias para outras mídias auxilia na difusão destas para um número ainda mais significativo de pessoas, ultrapassando as possíveis barreiras que possam existir entre os indivíduos e a leitura. Esta ação amplia as possibilidades do público, que se vê livre para escolher a melhor forma de conhecer determinada história, mesmo ciente de que a sua decisão vai levá-lo a se aproximar de uma única versão daquele enredo:

(...) a produção das adaptações literárias no rádio/TV/cinema faz, inclusive, uma releitura da cultura literária no tempo e espaço transformando-a em uma obra vista e ouvida por milhões de espectadores, ampliando e modificando o texto de partida. (ADAMI: 2003; 5)

Isto tem implicações na noção de popularização das obras de arte. Até que ponto a difusão para milhões de pessoas é vantajosa? Será que esta exposição em massa não prejudica, ao invés de favorecer? Alguém que decide apreciar primeiro uma adaptação pode ter reações diversas em relação à obra usada como modelo e vice-versa. Comparando um pouco os profissionais dos meios responsáveis pela adaptação da literatura, ou seja, os artistas de cinema e teatro, são notáveis as existências, como sempre, de vantagens e desvantagens em ambos os casos, comprovando que não há como julgar qualitativamente um mecanismo de trabalho em relação ao outro.

O ator cinematográfico não tem a possibilidade de adaptar a sua representação ajustando-se às reações dos espectadores, ele deve agir conforme o seu instinto, as demandas do diretor e o estudo feito por ele sobre a história. Enquanto no teatro, por ser ao vivo, consegue-se observar a resposta da platéia ao espetáculo e realizar ajustes no decorrer do mesmo ou para as próximas apresentações.

Em compensação, no cinema existe a capacidade de repetição de cenas, ou apenas diálogos, mais de uma vez, até que se atinja uma atuação satisfatória, recurso que o teatro não possui, pois a peça deve acontecer ali, diante do público, geralmente de forma contínua, de uma só vez.

O espetáculo também permite ensaios, mas ainda assim está sujeito às influências externas, como a reação do público, o meio ambiente, falha de memória, etc. Neste sentido, o filme é uma obra fechada que, durante a sua exibição, não sofre influência de fatores “além-tela”. O escritor Walter Benjamin ressalta ainda outras características:

No teatro, é o ator em pessoa que, em definitivo, apresenta diante do público sua própria atuação artística: já atuação do ator cinematográfico exige a mediação de todo um mecanismo. (...) a atuação do intérprete, assim, é submetida a uma série de testes ópticos (...). (BENJAMIN: 2002; 235)

É necessário conhecer as configurações de cada arte para que se compreendam com clareza as exigências específicas que elas tem e, assim, viabilizar a realização de um trabalho adaptado com qualidade. Serão observadas mais cuidadosamente agora neste capítulo não só esta questão como, também, o quão imprescindível é ou não que as adaptações sejam configuradas de forma que se mantenham fiéis a, e que as pessoas possam relacioná-las com, a obra original.

### 3.1. O que é a fidelidade?

Além de se pensar sobre questões práticas há de se considerar, também, outros quesitos de caráter mais subjetivo, porém, igualmente importantes para transpor uma obra de forma bem sucedida: Qual a motivação que impulsiona um ou mais indivíduos a realizarem esta adaptação, de uma história já existente em determinada linguagem para outra, neste caso específico, *O Alienista*? A resposta de cada adaptador para esta pergunta será decisiva para que possa ser traçado o caminho escolhido por eles, tornando claro se estes irão manter características e elementos que remetam às obras-base ou se criarão produtos artísticos inteiramente distintos.

Entretanto, com base em toda análise feita até este ponto do projeto, torna-se claro que as perguntas acima são obsoletas, ou seja, estas são falsas questões. Isto porque se remetem às intenções do autor que, conforme já foi visto em capítulo anterior, não afeta o resultado da obra. Elas podem até ser alcançadas, mas é pertinente questionar se isto tem relevância para o leitor, uma vez que raramente se tem acesso a estas intenções. O que importa é a ação da obra sobre a pessoa que a está lendo. Ainda que descubram quais são os objetivos dos adaptadores, a leitura que cada indivíduo terá da obra pode ser, e muitas vezes será, totalmente diferente do que eles haviam previsto.

A utilização de elementos já existentes da literatura na adaptação remete a um desejo pessoal dos idealizadores e não a uma obrigatoriedade de ser fiel à história original, como será observado adiante. Um posicionamento interessante a respeito deste tema é o de Sydd Filed, que se coloca da seguinte forma:

Uma adaptação deve ser vista como um roteiro original. Ela apenas começa no romance, livro, peça, artigo ou canção. Essas são as fontes, o ponto de partida. Nada mais. (FILED: 2002; 175)

Relembrando o que já foi dito neste texto em capítulos anteriores, a adaptação nada mais é do que uma linha de enredo altamente alterável que perpassa diferentes estruturas narrativas. Tanto o texto literário, quanto o filme e o espetáculo são resultados da compilação da imaginação de seus criadores, sendo esta influenciada, ainda que de forma inconsciente, por todas as experiências vividas e observadas por

eles. Isto significa que a originalidade do produto artístico tomado como objeto primário pode ser posta em dúvida.

Segundo os conceitos de Foucault e Barthes, observados com mais extensão ao longo do segundo capítulo, uma vez percebido que o objeto a ser adaptado configura-se, ainda que apareça como obra original, pela re-arrumação de idéias já apresentadas anteriormente por terceiros, ou seja, que este não é um produto inédito, torna-se necessário repensar a questão da fidelidade. Para que um adaptador sinta a necessidade de construir uma obra fiel, primeiramente ele tem que definir sobre a quem ou ao quê estará buscando ser fiel, pois neste caso existem duas opções prováveis e, ainda assim, ambas dignas de uma reflexão maior: a obra e o autor.

Primeiramente, será analisada a obra, tendo a consciência de que esta é o resultado da mescla de múltiplos aspectos (expressões culturais, pensamentos, idéias, conceitos, etc.) com os quais o seu idealizador esteve em contato a respeito do tema escolhido; como já foi comentado neste texto mais de uma vez, observa-se a dificuldade de identificar o que é, de fato, original e, portanto, o que deve ser mantido na adaptação para que se tente ser fiel ao produto primário.

Assim que fica evidente, caso analisada com mais profundidade, que a obra pode ter a sua originalidade questionada, pois apresenta um conjunto de palavras dispostas de maneira diversa, mas com conteúdo utilizado anteriormente, o adaptador se verá diante de um grande enigma. Isto ocorre porque o produto artístico utilizado por ele como ponto de partida, na verdade, não pode ser definido como um lugar de origem, sendo apenas a união de heranças culturais e textuais, as mais diversas. Trata-se da polifonia presente no interior de todos os textos, chamada por Barthes de “citações sem aspas”.

Sendo assim, como o filme ou o espetáculo serão capazes de saber quais os elementos, se é que estes existem, são próprios apenas do texto literário estudado? Se estes não são identificáveis, não há originalidade, então, como o adaptador poderá criar um material que se aproxime ao máximo da obra literária utilizada como forma de inspiração, a fim de ser fiel à mesma? Roland Barthes esclarece brevemente este questionamento, reafirmando o que foi dito até aqui a respeito da originalidade:

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras, (...) mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura. (BARTHES: 2004; 4)

Apesar de baseado em um determinado texto, é relevante que tanto o diretor de teatro quanto de cinema não tomem aquele material como verdade única e absoluta para suas adaptações, levando em consideração todos os tópicos já discutidos. Isto, também, vale ressaltar novamente, porque a origem daquela história não se encontra ali, e talvez seja impossível detectar em que local e em que momento específico todas as informações impressas foram criadas.

Sabe-se apenas que a forma como se dá a constituição das obras torna-as não muito confiáveis para funcionarem como parâmetro de originalidade às produções dos adaptadores, pelo menos para aqueles que desejam, através do audiovisual, seja no palco ou na tela, se aproximar ao máximo da estruturação literária.

Discutiremos agora o mérito do autor enquanto possibilidade de referência para a construção das obras adaptadas. Reiterando o que já foi dito no segundo capítulo, isto significa continuar partindo do princípio de que o autor é apenas um transmissor da história, ou seja, que ele organiza e coloca no papel idéias com as quais teve contato, mas que não foram criadas por ele, sobre determinado tema.

Quando um adaptador se decide por manter ao máximo as características que supostamente pertencem a um escritor, na verdade, ele está fazendo uso de conceitos diversos, vindos de outros escritores, pensadores, filósofos, etc. Como exemplo pode-se colocar o fato do filme e do espetáculo, no caso do personagem Simão Bacamarte, fazerem uso de alguns elementos do conto de Machado de Assis, sendo que este foi influenciado e é resultado da mescla de outras obras de arte, experiências e pensamentos pré-existentes.

A leitura que se faz de um texto é subjetiva, a sua interpretação estará sujeita aos conhecimentos que o leitor tem sobre assuntos relacionados àquela temática, ou também dependentes da percepção e sensibilidade singulares. Ainda que o adaptador tente transpor para o palco ou a tela as intenções do autor da obra adaptada esta será uma tarefa impossível, ao menos que haja uma conversa ou entrevista com o escritor. Mesmo assim, transmitir exatamente a mensagem da literatura, sem que existam interferências, como o entendimento particular de cada indivíduo a respeito daquela história, é improvável. Mais uma vez deve-se ter em mente que o autor não tem controle sobre o campo de significação no qual a obra opera.

Afinal, como adivinhar, dentre tantas opções, qual era o objetivo do autor ao escrever aquela história? Há um meio capaz de resolver esta questão? Isto quer dizer que, assim como em relação à obra, a adaptação não tem como possibilidade ser fiel à

figura do autor, uma vez que esta é apenas uma “ferramenta” intermediária, que tende a cada vez mais ocupar o lugar de coadjuvante até que, por fim, sumirá, permanecendo relevante somente o conteúdo.

Talvez a real pergunta a ser feita seja: Admitindo-se a possibilidade de captar a “intenção do autor”, há distância entre esta e a obra realizada? E entre esta e as leituras que serão feitas? Esta distância sempre vai existir nos dois casos, pois tanto o adaptador quanto o “autor” só poderão ser fiéis a si mesmos, estando sujeitos inclusive às suas próprias obras que também tem vida própria e permitem variadas leituras, e, portanto, escapam a eles.

Outro ponto importante ao se perguntar o que é a fidelidade, depois de constatado que, na verdade, não há como atender a esta demanda durante o processo de adaptação, tem relação com a resposta do público quando diante da película ou peça baseadas na obra literária. Ao saber que serão confeccionados outros projetos de arte a partir daquele conto, no caso de *O Alienista*, por exemplo, as pessoas criam expectativas, principalmente no quesito audiovisual, tanto do espetáculo quanto do filme, que podem ou não ser correspondidas.

É interessante notar que um número considerável de pessoas sai, às vezes, frustrado da sala de cinema ou do teatro porque esperava observar ali retratado exatamente o que haviam imaginado quando leram o livro. No entanto, inclusive reafirmando parte do que já vimos aqui, ambas as adaptações são obras independentes, ainda que possam apresentar personagens e enredo com traços semelhantes à literatura.

Além disso, é importante deixar claro também que a partir do momento em que o leitor está livre para imaginar, através do texto, a constituição dos personagens e lugares de forma bem particular, torna-se impraticável agradar a todos. O adaptador escolherá o elenco que dará vida aos personagens e as locações, assim como o direcionamento do filme ou peça, inclusive daqueles inspirados em conteúdos já presentes no texto literário, de acordo com os seus objetivos para a obra e a sua interpretação daquela história. Por consequência, a decisão tomada pode até ser similar à de terceiros, mas, de fato, irá sempre desagradar a outro número de indivíduos, que terão imaginado um desfecho um tanto diferente do apresentado.

O que se pode apreender agora, conforme já observado acima, é que a fidelidade é inatingível, tanto se decidido atendê-la em relação à obra quanto ao autor. Portanto, cabe questionar aqui, a fim de melhor compreender o porquê desta preocupação em excesso com este conceito, os motivos pelos quais o público em si exige, na maioria das

vezes, que as adaptações sejam as mais próximas possíveis do livro. Quais elementos são tidos pelo público como supostamente originais, na literatura, a ponto de serem considerados essenciais para validação de uma obra adaptada? Estas perguntas são dignas de um estudo mais aprofundado noutro momento. Por ora, basta considerar que certo caráter de beleza máxima e perfeição, que caracteriza uma obra-prima, adquirido por uma obra literária pode construir um consenso em torno de sua “intocabilidade”. E assim mesmo, a leitura será de cada leitor.

Por enquanto, é somente relevante saber que o adaptador transpõe as obras segundo o seu próprio entendimento em relação à utilizada como base, e os seus próprios objetivos traçados para a adaptação, não se preocupando, necessariamente, em ser fiel à determinada pessoa ou texto literário. E mesmo que houvesse esta preocupação com a fidelidade, ela é por si mesma, uma utopia, conforme se procurou demonstrar.

### **3.2. Literatura: A arte original**

Empregar a palavra escrita significa seguir uma linha de pensamento que exige um poder considerável de classificação, de inferências e argumentação. O texto literário busca a transmissão de uma idéia ao leitor unida à necessidade estética da obra de arte. A literatura nos remete constantemente ao *fluxo de consciência*<sup>10</sup> dos personagens, e tendo por referência o personagem Simão Bacamarte, percebe-se com facilidade algumas destas características, como, por exemplo, a riqueza de detalhes com que a personalidade do protagonista é descrita.

No conto escrito por Machado de Assis, reafirmando a colocação feita no capítulo anterior, são utilizados muitos recursos literários, além dos citados acima, como a sátira, a ironia, a hipérbole e etc. Neste pequeno trecho a seguir pode ser observada com clareza uma narração que se relaciona com mais de uma característica citada aqui, sobre o comportamento de um dos personagens principais:

---

<sup>10</sup> **Fluxo de consciência:** Retrato da imaginação e pensamentos de um personagem. Como o pensamento, a consciência, não é ordenada, o texto-fluxo-de-consciência também não o é. Presente e passado, realidade e desejos, anseios e reminiscências, falas e ações se misturam na narrativa num jorro desarticulado, descontínuo, apresentando as reações íntimas da personagem fluindo diretamente da consciência, livres e espontâneas. Acessar <http://www.pucrs.br/gpt/fluxo.php> para mais informações.

O vigário derreou os cantos da boca, à maneira de quem não sabe nada ou não quer dizer tudo; resposta vaga, que se não pode repetir a outra pessoa por falta de texto. (ASSIS: 1882; 15)

A todo o momento, a obra literária possibilita ao leitor refletir sobre o que está sendo dito, adequar as informações ali expostas às suas próprias noções de vida, ampliando as alternativas de interpretação de uma mesma história. Isto quer dizer que o entendimento de cada indivíduo sobre uma mesma obra literária está passível de ser completamente diferente.

Sim, tanto o teatro quanto o cinema também tem esta capacidade de inserir o público em um universo fictício, lúdico, levando-os a idealizar determinadas situações e dando liberdade para que haja interpretações distintas sobre a história representada. No entanto, os suportes auditivos e visuais das obras cinematográfica e teatral, o fato, por exemplo, destas já apresentarem desde o início a configuração física dos personagens e dos locais no qual a história se passa, faz com que a imaginação do espectador seja estimulada de uma forma distinta da literatura. A materialização de um elemento da narrativa abre novas virtualidades.

O texto literário deixa o caminho livre para que o leitor crie em sua mente a imagem do ambiente e das figuras que ilustram a história. E este irá realizar esta atividade unindo as informações contidas no livro com as suas próprias idéias e conhecimentos, do mesmo modo como se dá no teatro e no cinema. Por consequência, surgirão diferentes pontos de vista.

Há de se considerar ainda que, além da existência de interpretações diferenciadas provenientes de leitores diversos, uma mesma pessoa pode compreender um livro de maneiras distintas a cada vez que o lê. Esta opção se dá pelo fato de que um indivíduo pode entrar em contato com a história mais de uma vez em espaços de tempo distantes um do outro e, sendo assim, entre uma leitura e outra ele terá adquirido novos conhecimentos ou repensado conceitos, resultando em uma nova.

As novas informações agregadas pelo leitor ao longo da vida vão influenciar na forma como ele enxerga o conto, no caso de *O Alienista*, expandindo as camadas com as quais ele pode se relacionar, ou seja, aprofundando o entendimento sobre a história, permitindo que se tornem perceptíveis sutilezas presentes no texto, e antes não reparadas ou não lembradas.

As novas leituras de uma mesma obra, assim como assistir mais de uma vez um espetáculo ou filme, também podem se confrontar com as outras anteriores, ou com o que tenha sobrado delas. Isto porque a memória guarda o que o indivíduo entendeu e achou mais marcante daquela história e não só o que está, de fato, ali representado.

Segundo as concepções acima, é cabível sugerir que a linguagem dos livros transpassa a fantasia, a magia, mais amplamente e com maior profundidade do que outras artes? E numa dimensão de tempo, espaço e transcendência, renovada a cada leitura, a cada sugestão de imagem, a cada parágrafo e frase? Bem, não se pode negar que a habilidade literária de expor os pensamentos dos personagens, suas consciências, é um fator diferenciador, sendo válido observar o comentário do escritor Sydd Filed:

(...) Num romance, você pode escrever a mesma cena numa frase, num parágrafo, numa página ou num capítulo, descrevendo o monólogo interior, os pensamentos, sentimentos e impressões do personagem. Um romance geralmente acontece na mente do personagem. (FILED: 2002; 174-175)

Isto não quer dizer que as outras artes não possuam recursos que se equiparem à literatura. O teatro, por exemplo, conta com os monólogos, com personagens confidentes, etc. E o cinema faz uso da imagem, dentre outras possibilidades. Ou seja, as virtualidades permanecem, embora em formas diferenciadas. Jamais a obra se oferece por inteiro, há sempre algo a complementar-se com a construção que o leitor-espectador fará através de suas interpretações.

Uma obra de literatura exige raciocínio; em *O Alienista*, por exemplo, o protagonista passa por uma série de transformações psicológicas ao longo do conto, algumas claramente perceptíveis outras mais sutis, mas todas passíveis de observação por parte do leitor.

Até mesmo os coadjuvantes tem os seus pensamentos expostos para leitura, alguns exemplos que podem ser citados são: a esposa D. Evarista, o boticário Crispim Soares e o Padre Lopes; a todo momento é deixado claro de que forma eles se posicionam durante o enredo. As adjetivações para descrever Simão Bacamarte e as situações por ele enfrentadas são ferramentas facilitadoras para um maior entendimento do conto, inclusive, a fim de que seja traçado um perfil psicológico apurado do personagem.

A ironia está muito presente também, Simão Bacamarte é o tempo todo criticado, o narrador julga as ações do protagonista, ao mesmo tempo em que descreve os acontecimentos e os grandes feitos dele: “Sobre o lábio fino e discreto do alienista roçou a vaga sombra de uma intenção de riso, em que o desdém vinha casado à comisseração, mas nenhuma palavra saiu de suas egrégias entranhas” (ASSIS: 1882; 10). Colocando novamente o que já foi dito no capítulo anterior, o conto se aproveita desta figura de linguagem, assim como da sátira, para evidenciar situações atuais da época na qual foi escrito. Deste aspecto satírico, como o super dimensionamento da Casa Verde, por exemplo, que comporta toda a população local, resulta o rompimento de limites como o realismo e o simbolismo.

As imagens vão depender de cada leitor e de sua interpretação do texto, aqui não há objetualidades, com exceção das oferecidas pelos signos verbais que, na verdade, são puras evocações. Mas não se deve esquecer que mesmo as objetualidades do teatro e do cinema também não são confiáveis. Um objeto é signo de si mesmo e daquilo que evoca, uma mesa pode ser uma prancha de surfe, por exemplo. É preciso tomar cuidado com a ilusão de literalidade que o objeto traz.

Esta obra literária confunde o leitor, justamente para fazê-lo questionar a estruturação da sociedade vigente, insistindo no preceito de que ela mescla e impossibilita uma visualização clara dos limites entre determinados tópicos, como razão e loucura, realismo e *non sense*. No texto literário cada frase tem ou pode ter um valor subjetivo, um simbolismo, metáforas que vão enriquecer a linguagem. O estilo criativo do escritor e as várias figuras de linguagem vão servir como direcionamento para uma compreensão, pelo menos geral, da história.

### **3.3 O cinema se apropria da literatura**

A adaptação cinematográfica nem sempre se preocupa em expor conceitos já existentes numa determinada obra escrita. Ela pode expressar novos valores, como visto no início deste capítulo, pois as adaptações, em qualquer arte, tem liberdade para utilizar ou não elementos do produto artístico escolhido como referência. É pertinente ressaltar aqui, também, as diferentes épocas nas quais o conto e o filme foram confeccionados, e os seus respectivos cenários sócio-político-culturais, para

melhor compreender as analogias e as mudanças de estrutura que cada uma tornou necessária.

O filme *Azyllo Muito Louco*, de Nelson Pereira dos Santos, foi produzido no início da década de 70, refletindo muitas das características deste período. O diretor caracteriza esta obra como uma adaptação livre, apesar de ter a mesma linha de enredo do livro *O Alienista*, por se tratar de uma analogia entre dois momentos históricos diferentes; foi feita uma transmutação histórica. Enquanto o referencial desta película é a ditadura que governava o país, o conto de Machado de Assis se relaciona com a sátira à sociedade burguesa, o embate entre religião e ciência, e outros aspectos da segunda metade do século XIX.

O Brasil ainda vivia sob um forte regime militar durante a produção do filme; o contexto político acabava por influenciar na produção cultural do país. A manifestação artística tornou-se uma das formas de protesto contra a opressão do governo, ainda que de maneira sutil, pois deveria conseguir burlar a Censura. As *pornochanchadas* estavam sendo produzidas em grande quantidade, refletindo o desejo dos cineastas de se aproximar do público, através de um estilo de maior comunicação popular.

*O Azyllo Muito Louco* se apropria de características bem específicas de sua época para a estruturação da história. Aparentemente, como forma de, ao mesmo tempo, criticar a situação política corrente e criar uma ligação com os espectadores por meio da identificação destes com o que é exibido na tela. Podem ser citados aqui alguns exemplos como a trilha sonora e os figurinos.

Desde o início, o filme é marcado por músicas instrumentais transmissoras da tensão que permeia a história. Talvez como forma de levar o espectador a não relaxar em um só momento, refletindo os conflitos da sociedade brasileira, que vivia com medo da censura apesar de estar vivendo a fase do “milagre econômico”. Outros países da América Latina também estavam sujeitos à ditadura e todos sofriam com a crise do petróleo, por exemplo. A trilha sonora é essencial para determinação das nuances desta película.

Outro exemplo digno de exploração são os figurinos, a utilização de muitas cores, ornamentos e adereços para caracterização dos personagens. A indumentária tende a explorar o conceito *hippie*, com fortes traços artesanais, movimento que estava em alta, e pregava a liberdade de expressão, o desprendimento e etc. Pode-se questionar se até mesmo esta decisão do figurino seria uma forma de protesto contra a opressão da época?

É interessante observar, ainda sob a ótica da vestimenta: todos os personagens que, em determinado momento, estão exercendo uma posição de poder na tela usam um chapéu muito similar ao característico da representação de Napoleão Bonaparte<sup>11</sup>. Mais uma maneira sutil que o diretor encontrou de criticar a classe dominante? Quem sabe indicando que esta é autoritária e teria o mesmo destino trágico do imperador francês?

O filme aborda a “paranóia” imposta à sociedade pelo Regime Militar, colocando em pauta a loucura focalizada por Machado no conto. Uma analogia entre os dois contextos históricos pode ser evidenciada sob esta ótica: Em ambos os casos, a repressão a tudo o que é considerado diferente é posta em discussão. Tanto na literatura quanto no cinema os órgãos reguladores são o Governo local e a classe dominante.

Ao contrário dessa vertente buscada pelo *Azyllo Muito Louco*, conforme citado acima e abordado com mais profundidade no capítulo anterior, o livro *O Alienista* critica outras questões. Escrito na segunda metade do século XIX, o conto estava envolto em um panorama sócio-político um tanto diferente. Neste período, se dava o início do processo de industrialização do Brasil, a sociedade passava por mudanças significativas.

O Rio de Janeiro era o símbolo das transformações pelas quais o país atravessava, uma cidade heterogênea, que mesclava a modernidade, com grandes construções, a bairros miseráveis. Foram muitas as descobertas científicas nesta época, havia uma forte tendência ao cientificismo e uma tensão entre este movimento e a Igreja enquanto instituição. Este conflito é abordado, e ironizado, no conto, representado por um lado pela figura do protagonista Simão Bacamarte e pelo outro através da figura do Padre Lopes. Esta obra literária ironiza, também, nem sempre de forma sutil, as idéias positivistas.

Apesar dos contextos históricos diferentes, tanto o filme como o livro se propõem a, em maior ou menor escala, tratar dos assuntos decorrentes de suas respectivas épocas. Algumas mudanças significativas, no entanto, foram feitas durante a transposição do conto para o cinema. No filme, Simão Bacamarte ocupa, ao mesmo tempo, os cargos de médico e padre, simbolizando as duas maiores potências do conto: política e religião. Esta solução pode impedir a visualização do embate constante entre

---

<sup>11</sup>**Napoleão Bonaparte:** Imperador autoritário que governou a França durante 16 anos, a partir de 1799. Um dos mais famosos generais dos tempos contemporâneos. Em guerra permanente contra as potências vizinhas enfrentou a coalizão de todas as potências européias e foi derrotado em Leipzig (1813). Para mais: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Napole%C3%A3o\\_Bonaparte](http://pt.wikipedia.org/wiki/Napole%C3%A3o_Bonaparte)

as idéias destas duas instituições. Ou evidenciar ainda mais este confronto, transformado em um conflito interno de um único personagem. Por consequência, o Padre Lopes inexistente na trama cinematográfica, e os diálogos atribuídos a ele na literatura são ditos por outras figuras. Assim como também não há na tela a representação da Câmara. A cúpula de poder da cidade de Serafim (chamada por Machado de Itaguaí) são os proprietários de terra e ninguém mais.

Outras mudanças que podem ser citadas é o fato do alienista ser convocado para a cidade por Dona Evarista, que no cinema não é sua esposa recatada, mas, sim, uma das personalidades mais influentes do local no qual se passa a história. Ela é casada com o barbeiro Porfírio, responsável principal pela rebelião que se instaura para derrubar Simão Bacamarte.

O hospício construído pelo médico também é chamado de Casa Verde, como na obra literária. No entanto, perde a grandiosidade descrita por Machado de Assis quando representado na tela. A imagem tem menos possibilidades de representar um asilo tão gigantesco, capaz de abrigar  $\frac{3}{4}$  da população. No conto e no teatro as palavras não têm essa limitação. No cinema o prédio da Casa Verde, ainda que seja enorme, continuará sendo “pequeno” para o que se propõe. A mudança mais brusca e notável está no destino final do protagonista, que, ao invés de se recolher e ficar preso no hospício, acaba livre, regendo um coral formado por um grupo de loucos.

Enquanto no teatro a ligação entre o público e os artistas é direta, ou seja, ambos estão presentes ao vivo ali, enquanto toda a ação acontece, no cinema as pessoas têm acesso apenas ao resultado de uma gravação, não podendo influenciar no desempenho apresentado. O texto *A Personagem de Ficção* aborda ainda outra característica, teoricamente, típica da obra cinematográfica:

(...) a câmera, através de seu movimento, exerce no cinema uma função nitidamente narrativa, inexistente no teatro. Focaliza, comenta, recorta, aproxima, expõe, descreve. O close-up, o travelling, o “panoramizar” são recursos tipicamente narrativos. (CANDIDO et alli: 2007; 31)

Não se pode esquecer que o espetáculo teatral tem refletores que podem exercer esta mesma função de recorte e seleção da câmera no palco italiano. Eles são usados como elemento narrativo, sendo incapazes apenas de atender as demandas de close-up, ou seja, maior aproximação entre o público e a encenação e o *travelling*.

Assim como as divergências, devem ser ressaltadas da mesma forma as semelhanças, que, inclusive, tornam mais fácil a ligação entre o conto e a película, tendo sido estas mantidas por vontade do adaptador, neste caso, Nelson Pereira dos Santos. Alguns enredos secundários, como a herança do Senhor Costa e a construção da casa de Mateus permanecem.

Há também a presença da figura que com sua matraca anuncia os principais acontecimentos para o povo, evidenciando a tentativa de manter algum tipo de narrador, que tem olhar distanciado sobre os eventos. É válido observar que, em diversas ocasiões do filme, os diálogos dos personagens são trechos retirados quase que literalmente da obra de Machado de Assis, aproximando ainda mais a obra literária da cinematográfica:

(...) um pouco de atenção nos permite verificar que o narrador, isto é, o instrumental mecânico através do qual o narrador se exprime, assume em qualquer película corrente o ponto de vista físico, de posição no espaço, ora desta, ora daquela personagem. (CANDIDO et alli: 2007; 107)

Através de seus recursos tecnológicos, o cinema pode agir, às vezes, de forma análoga à imaginação, possui a mobilidade das idéias, faz a associação dos fatos para o espectador. Mas voltando ao exemplo do tamanho do hospício, a não ser que toda a cidade seja vista lá dentro, a representação não é proporcional à capacidade de hospedagem descrita. As duas imagens ainda serão desproporcionais umas às outras. Diferente da estrutura do espetáculo, na película não há a intenção de manter a relação entre o narrador e o público, a figura narrativa encontra-se presente o mínimo possível, no caso do filme *Azyllo Muito Louco*, utilizado aqui como matéria de estudo, porém, mantêm-se as ironias advindas da estrutura literária.

Se analisados os contextos históricos, como observado anteriormente, este mesmo caráter irônico e satírico pode se dever ao fato do adaptador ter a mesma intenção de criticar alguns acontecimentos da sociedade a sua volta. Em seu texto *Como Resolver Problemas de Roteiro*, o estudioso Sydd Filed comenta as principais características de configuração de um roteiro cinematográfico que tende a diferenciá-lo da literatura, por exemplo:

Um roteiro lida com exterioridades, com detalhes (...) é uma história contada em imagens, colocada no contexto da estrutura dramática. (FILED: 2002; 174-175)

O livro *A Personagem de Ficção* explica que a supressão da figura do narrador vai além de uma mera questão estética, na verdade, há apenas uma redefinição quanto a quem ou, neste caso, o que assume este papel no cinema. A utilização de um recurso para o filme, que inexistente quando se aborda a literatura, e que mais claramente explicado significa o uso das imagens que, de fato, posicionam as personagens em um espaço físico, auxilia e muito o espectador. Com isto é, inclusive, possível arriscar que a figura de um narrador torna-se meramente opcional para o desenvolvimento da história:

(...) Aparentemente, a fórmula mais corrente do cinema é a objetiva, aquela em que o narrador se retrai ao máximo para deixar o campo livre às personagens e suas ações (...). (CANDIDO et alli: 2007; 107)

Esta citação é passível de ser contestada, pois se diz de uma “dramática pura”, dificilmente encontrada seja em qualquer uma das artes aqui analisadas. Até mesmo o cinema, que segundo este texto de *A Personagem de Ficção* comprime ao máximo a figura do narrador, não consegue se livrar por completo desta, pois a câmera exerce automaticamente esta função.

Ao realizar esta adaptação, que ele mesmo denomina como “livre”, ou seja, sem que houvesse preocupação em manter elementos da obra literária, o diretor Nelson Pereira dos Santos fez uso de, até mesmo, diálogos inteiros do livro. Ainda que ditos por personagens diferentes, estes podem ser vistos ao longo do filme.

A questão principal, a respeito da discussão sobre os limites entre a razão e a loucura, está presente em *Azyllo Muito Louco*, assim como a crítica às motivações políticas e influência dos governantes da sociedade brasileira, que apesar de ter sido primeiramente citada em 1882 ainda era pertinente em 1971. O filme soube, perfeitamente, como adequar os maiores pontos positivos do conto *O Alienista* às suas próprias características, dando origem a outra história, também interessante, que se relaciona, ou melhor, reverencia, a todo o momento, a obra literária utilizada como base.

### 3.4 Da literatura para o teatro

A prática de transpor uma obra pensada para uma única forma de arte a outras linguagens não é nenhuma novidade, já acontece há muito tempo, principalmente, na Modernidade. Sendo a relação entre o teatro e a literatura uma das mais antigas, pois a criação de ambas é datada muito antes de considerada a invenção do cinema, da televisão e até mesmo do rádio.

Mas será que a adaptação não seria um fenômeno da cultura de massas? Afinal, quais seriam as motivações para decidir contar uma história em diferentes meios de comunicação? É interessante observar o que Walter Benjamin, ainda em 1936, desenvolvera para explicar esta questão:

(...) Encontramos hoje, nas massas, duas tendências de igual força: elas exigem por um lado, que as coisas se lhes tornem, espacial e humanamente, “mais próximas”, e tendem, por outro, a acolher as reproduções, a depreciar o caráter daquilo que só é dado uma vez. (BENJAMIN: 1955; 228)

Talvez este seja um fenômeno oriundo justamente desta capacidade de aproximação, dado o alcance numérico das cópias e das imagens. A difusão dos conteúdos através dos meios midiáticos como a televisão, o rádio, a internet e o próprio cinema, podem justificar o novo comportamento.

Se analisados os aspectos estruturais de texto, são muitas as semelhanças, mais do que seja possível perceber à primeira vista, entre os espetáculos teatrais e o universo literário. Afinal, ambas existem, assim como o cinema, com o intuito de contar uma história:

As semelhanças entre o romance a peça de teatro são óbvias; ambos, em suas formas habituais, narram uma história, contam alguma coisa que supostamente aconteceu em algum lugar, em algum tempo, a um certo número de pessoas. (CANDIDO et alli: 2007; 83)

No espetáculo teatral a memória atua na mente do espectador, evocando imagens que dão sentido pleno e situam melhor cada cena, cada palavra e cada movimento. A cada momento precisamos lembrar o que aconteceu nas cenas anteriores, e para isso, o teatro não tem outro recurso senão sugerir à memória tal retrospecto, tomando proveito do recurso conhecido como *Flashback*, também existente no cinema. A peça *O Alienista*, adaptação de Eduardo Vaccari, por exemplo, escolheu contar a história através de narradores, os personagens são representados por objetos, como a casaca que representa Simão Bacamarte, interpretado por três atores distintos.

A intenção principal é aproveitar uma das maiores vantagens que a literatura dispõe, optando pelo traço épico: “(...) o narrador é uma das armas, uma das riquezas do romance, possibilitando ao autor dizer com maior clareza, se assim o desejar, aquilo que a própria trama dos acontecimentos não for capaz de exprimir.” (CANDIDO et alli: 2007; 86).

Os elementos servem como alegoria para o desenvolvimento do enredo, mas também são a forma de identificação dos personagens, todos representados por mais de um ator, por parte dos espectadores. Assim como o espetáculo, o conto também é extremamente alegórico, remetendo a diversos conceitos da sociedade do séc. XIX enquanto conta a história de Simão Bacamarte.

Com a intenção de tornar o espetáculo mais dinâmico, o texto original foi editado, não modificando os diálogos e narrações que permaneceram, mas eliminando alguns personagens secundários. E, por consequência, enredos secundários, que não interferiam no desenvolvimento e compreensão da história principal. A omissão destes ocorreu pelo fato da presença de alguns coadjuvantes e de histórias menos relevantes para o entendimento do espetáculo não ser desejável no teatro.

O diretor buscou a objetividade e clareza, pensando na melhor adequação do conto para a peça. Apesar de continuar existindo a figura do narrador, neste caso este até se multiplicou, alguns dos trechos meramente narrativos tornaram-se diálogos, aproximando a história do ritmo exigido pelo palco.

Por fim, as descrições mais detalhadas referentes ao estado de humor das personagens ou as suas nuances psicológicas não foram descartadas, mas, sim, transformadas em rubricas, servindo de indicação sobre o estado emocional no qual os atores teriam de estar, segundo a visão do diretor. Este recurso é um exemplo de virtualização possível do teatro, as descrições retornam à cena na forma de gestos, tons, etc., caso os atores e/ou diretor adotem a indicação da rubrica.

Uma das maiores dificuldades da transposição desta obra da literatura para o teatro, uma vez que a proposta é manter ao máximo possível as características encontradas no conto, é permitir que o espectador consiga captar todas as nuances psicológicas e complexidade de composição dos personagens, levando em conta que:

A ação é não só o meio mais poderoso e constante do teatro através dos tempos, como o único que o realismo considera legítimo (...) se quisermos delinear dramaticamente a personagem devemos ater-nos, pois, à esfera do comportamento, à psicologia extrospectiva e não introspectiva. (CANDIDO et alli: 2007; 91)

Continuando nesta linha de raciocínio, o escritor Antônio Cândido comenta sobre a questão do mote primordial tanto do romance quanto do espetáculo ser o mesmo, mas, a abordagem feita por ambos sobre o assunto é consideravelmente diferente. É interessante notar que ambos, o conto e o espetáculo, se referem ao universo do homem, a grande diferença está que o teatro o faz através da presença viva e carnal do ator, enquanto a literatura utiliza somente a palavra como recurso.

No âmbito literário é plausível descrever detalhadamente o que se passa na cabeça das personagens, abusar da adjetivação, possibilitando ao leitor visualizar, ainda que somente em sua imaginação, a constituição moral e psicológica de cada uma destas figuras. E *O Alienista* sabe aproveitar com muita maestria esta técnica, o mesmo recurso é mais complicado de ser aplicado em um espetáculo teatral; conforme explicado em *A Personagem da Ficção*:

No teatro, todavia, torna-se necessário, não só traduzir em palavras, tornar consciente o que deveria permanecer em semiconsciência, mas ainda comunicá-lo de algum modo através do diálogo, já que o espectador, ao contrário do leitor do romance, não tem acesso direto à consciência moral ou psicológica da personagem (CANDIDO et alli: 2007; 88)

O espetáculo teatral não é só dependente do diálogo, há também palavras e gestos que auxiliam no desenvolver da trama. Porém, a existência dos personagens secundários em uma peça teatral se justifica a partir deste fragmento acima, eles são os confidentes, estão na história para servir ao intuito de fazer com que o outro fale e,

sendo assim, que a história possa se desenvolver e ser compreensível para os espectadores.

Os coadjuvantes servem de suporte para que o enredo principal possa ser destrinchado e, também, principalmente, para que o público consiga observar e compreender as motivações, desejos e objetivos dos protagonistas. Isto porque sem este recurso dificulta-se a percepção sobre o que se passa na mente dos personagens, o entendimento do espetáculo ficaria sujeito apenas às interpretações das pessoas sobre as indicações, que seriam mínimas, a respeito dos rumos da história.

Mas e no caso dos monólogos, no qual os artistas estão sozinhos no palco? De que forma o público tem acesso à consciência do personagem? Uma hipótese provável para explicação de o porquê a compreensão não se vê afetada é que, neste caso, o artista está sozinho em cena, mas se relaciona a todo o momento com a platéia, esta se torna o personagem secundário.

Se este não for o caso, uma segunda proposição infere que, apesar de não haver contato direto com os espectadores, o protagonista-solo explicita as suas motivações, da mesma forma que na literatura é feita uma descrição psicológica, embora de maneira mais fluida e sutil, como se estivesse refletindo consigo mesmo em voz alta. E, assim, permite que o espetáculo seja inteligível, não exigindo outra figura no palco. A personagem em cena menciona e dá a ver por gestos, palavras e nuances, os outros personagens a quem se refere, trazendo à tona campos de tensão e conflito.

Deve-se tomar cuidado ao decidir realizar a adaptação de um texto literário para o teatro. Assim como estas artes possuem diversas semelhanças, também há, talvez em mesmo número, divergências quanto a suas configurações que não podem ser esquecidas. No caso de *O Alienista*, o diretor do espetáculo foi fiel ao texto ou a sua própria leitura?

Claro que, por se tratar de uma obra majoritariamente audiovisual, ao contrário da literatura, coube também aos atores, figurinistas, cenógrafos, e ao próprio Eduardo Vaccari, tomar decisões quanto à configuração física e psicológica das personagens da peça, tendo como base para isso as indicações presentes na obra-prima, ou seja, o livro.

### 3.5 *O Alienista x Azylo Muito Louco x O Alienista*

Até este momento foram abordados muitos aspectos teóricos importantes para um maior entendimento sobre a configuração das adaptações cinematográficas e dramáticas a partir da literatura. Alguns destes conceitos foram, inclusive, pontuados com exemplos das obras estudadas por este texto, para melhor se fazer entender o que estava sendo dito.

Foi realizada, até mesmo, uma contextualização histórica rápida que permitisse maior clareza quanto à estética visual das obras aqui citadas. Mas, a partir de agora, será feito um exame breve sobre as principais distinções entre o personagem Simão Bacamarte de *O Alienista* literário, do espetáculo teatral e do filme *Azylo Muito Louco*. Esta atividade tem como proposta ilustrar com um pouco mais de espessura tudo o que foi dito a respeito da necessidade de se fazer modificações para adequar uma linguagem quando transposta para outro meio de comunicação.

Para começar deve-se comentar sobre o ambiente no qual a história se passa, enquanto na literatura e no teatro tudo acontece no interior do Rio de Janeiro, na cidade de Itaguaí, o filme nomeia a cidade de Serafim, sem especificar onde exatamente esta se localiza. Além disso, como já foi citado anteriormente, Simão Bacamarte no cinema é, ao mesmo tempo, médico e pastor, angariando as duas funções mais significativas do conto e do espetáculo. Isto, talvez, porque o foco não estava mais sobre a luta entre a religião e a ciência, embora ainda fosse relevante apresentar esta discussão, e sim, sobre o contexto político.

Logo de início a voracidade de Simão Bacamarte pela ciência fica clara no conto e na peça, a partir de um episódio no qual ele se frustra pelo fato de D. Evarista não conseguir engravidar. Apesar dela ter sido escolhida minuciosamente como sua esposa, por atender a especificações que ele achava essenciais para uma mulher fértil. Já no filme, D. Evarista nem mesmo é sua esposa, ela está casada com Porfírio, além de não ser uma figura submissa, pelo contrário, ela é uma das pessoas mais influentes de sua cidade. Esta paixão pela ciência é exposta de outras formas, equilibrada à atividade de pastor, também diferente das outras duas obras, nas quais a figura ligada à religião é um padre.

O entusiasmo com a chegada do teoricamente ilustre médico é a mesma nas três vertentes, Simão Bacamarte é visto como símbolo de desenvolvimento e prosperidade para aquelas comunidades. Assim como a transformação na perspectiva do povo em relação a isto também é similar, demonstram insatisfação e receio com o fato da maior parte da população ser reclusa na Casa Verde, hospício construído em todos os enredos.

É interessante avaliar o quão importante é a representação da Câmara para o livro *O Alienista*, pois aborda a questão sobre o poder das classes dominantes durante a segunda metade do século XIX. Delineia a flexibilidade das decisões tomadas, tendendo sempre para o lado que mais as favorecia, e não necessariamente para o rumo correto.

Em *Azyllo Muito Louco*, conforme visto rapidamente no subcapítulo *O cinema se apropria da literatura*, a figura da Câmara nem mesmo existe, sendo substituída por um grupo de pessoas da classe dominante da cidade insatisfeito com a situação vivida, sem organização política, mas que consegue entrar em acordo com o protagonista. É possível que esta modificação tenha sido feita para fazer uma analogia com o momento da ditadura militar que assolava o Brasil durante a década de 70, no qual o Governo deixa de ser a representação do povo, se torna um órgão opressor e regulador que atende a uma pequena parcela da sociedade.

A reprodução dos vereadores é retomada no espetáculo teatral, e consegue se ajustar ao panorama atual, podendo ser compreendida como uma alusão aos casos de escândalos ligados a corrupção que foram descobertos no Governo durante o período compreendido entre 2006 e 2008. O debate agora é mais direcionado para de que forma a motivação financeira e o prestígio deste cargo na Câmara influencia nas decisões tomadas. Ainda ponderando que estas tendem para a direção que mais favorece os próprios políticos e a classe dominante.

Assim como Nelson Pereira dos Santos suprime a figura de Padre Lopes, nos palcos as histórias do Sr. Costa, um dos cidadãos mais estimados do conto, e do Mateus, não são exploradas. Chegam a ser mencionadas rapidamente, mas apenas como recurso de ligação entre os acontecimentos do enredo, bem como acontece com a descrição dos primeiros loucos alojados no hospício, somente alguns são encenados no filme e na peça.

Ao mesmo tempo, a obra cinematográfica mantém como artifício narrativo o personagem da matraca, presente na literatura e citado anteriormente. Além disso, a câmera exerce papel fundamental de narração, pois se coloca em determinados momentos de tal forma que transmite a idéia ao espectador de que ele é parte integrante

da história. Como, por exemplo, no momento em que são apresentados os loucos da Casa Verde, logo após a sua inauguração. São exibidas imagens na qual estes personagens são observados através de grades, sob o mesmo ângulo, pelo menos o máximo possível, que alguém presente no local teria.

Já Eduardo Vaccari extingue a matraca, mas, em compensação apresenta a história através de dez atores que se revezam entre as posições de personagens e narradores. Todos são vividos por mais de um ator, o que possibilita ao público perceber com veemência as nuances psicológicas de cada um.

Conforme já comentado anteriormente em *Da Literatura Para o Teatro*, no caso de Simão Bacamarte, por exemplo, três atores se alternam na posição do protagonista, representado por uma casaca verde. Estes também fazem o Porfírio, adversário do médico, através da utilização de um avental. A escolha dos mesmos artistas para encenar o barbeiro, que em alguns momentos está no poder, pode ser uma tentativa de questionar justamente a legitimidade de quem ocupa um alto cargo. Esta constante mudança traz uma nova dinâmica para a história. A D. Evarista também é representada por três atrizes através do uso de uma saia, assim como o boticário Crispim Soares é vivido por dois atores que revezam o colete e o chapéu do personagem.

Aliás, outro ponto curioso do espetáculo são as peças de figurino e adereços que distinguem um papel de outro, diferente de *Azyllo Muito Louco* e do conto. Há uma ritualização dos objetos em cena, a partir do momento em que os atores vestem determinado componente eles incorporam a personalidade e os trejeitos do personagem que aquele elemento representa. Este recurso acentua os aspectos simbolistas e de *non sense* do espetáculo, a roupa funciona como uma metonímia da personagem; é uma alegoria, que se personifica.

Ao mesmo tempo, o fato do personagem ser, de fato, um item de cena permite um distanciamento entre o encenador e aquela criatura. Com isso, os narradores conseguem comentar sobre as atitudes desta e o desenrolar da história, inclusive, utilizando um tom de ironia e sátira também presentes na literatura, sem se comprometer ou causar estranhamento para com o público.

Retornando um pouco às linhas de enredo, sob uma análise simplificada, as três obras de arte apresentam muitas semelhanças. As alterações, algumas já citadas aqui, não interferem a ponto de o mote principal ser extremamente distinto. Por exemplo, o motim que se instaura contra Simão Bacamarte se vê tanto no conto, como no filme e na

peça. E mais, é sempre o barbeiro Porfírio que coordena esta revolução a fim de dar um basta nas ações do médico.

Além disso, observa-se nas três linguagens a tentativa do barbeiro para que seja feito um acordo entre ele e Simão. Caso este fosse aceito seria destituída a rebelião, e tudo se manteria da mesma forma em que estava. Ou seja, a sociedade é tida como uma mera ferramenta de persuasão dos mais fortuitos, sendo, na teoria, altamente manipulável. A busca pela delimitação entre a razão e a loucura também é mantida em ambas as adaptações. A crítica em torno desta pesquisa permanece levantando a questão a respeito do que credita um único ser humano a capacidade de distinguir quem é ou não louco. E deixando claro que uma delimitação precisa entre a sanidade e a loucura é improvável, este limite é tênue e se mistura a todo momento.

Um dos momentos mais importantes da trama seria quando Simão Bacamarte reconhece que algo está errado, porque mais da metade da população se encontra alojada na Casa Verde. Neste momento, ele decide por libertar os loucos “quase curados” e inverter a noção de loucura, prendendo agora os mais equilibrados, ou seja, as pessoas mais sinceras, honestas, etc.

No livro esta ação se dá subitamente. Segundo o alienista, após um longo estudo de sua parte ele percebeu que as moléstias cerebrais haviam tornado-se outras. No espetáculo esta mudança apresenta indícios um pouco antes do decreto do médico, mas também é instituída, por fim, de uma hora para outra. Já no filme, a decisão do protagonista em inverter os princípios a respeito da razão e da loucura acontece gradativamente, sendo influenciada diretamente pela conversa entre o alienista e Porfírio.

Ainda assim, em todas as obras personagens importantes como D. Evarista, Crispim Soares e o próprio barbeiro são recolhidos ao hospício dos alienados, para só depois se verem livres. A diferença é que na literatura e no teatro esta reclusão é recebida com medo e apreensão por estes personagens, enquanto no cinema estes acatam a decisão com muito mais resignação.

Ao final da história, o destino de Simão Bacamarte é extremamente parecido, uma vez que tanto em *O Alienista* de Machado de Assis, como no espetáculo dirigido por Eduardo Vaccari, e *Azyllo Muito Louco*, o alienista se reconhece enquanto doido, e desiste de suas incursões científicas.

Na literatura o narrador menciona que o médico se recolheu à Casa Verde, onde permaneceu até o dia de sua morte, e da mesma forma como entrou. Já no teatro os

momentos finais do protagonista são representados pelos três atores ao mesmo tempo, possivelmente remetendo à sua personalidade esquizofrênica. O médico se recolhe ao hospício construído por ele e, segundo os narradores, também acaba por morrer sozinho ali. No filme o final do protagonista é dentro da Casa Verde, porém, ao invés de terminar solitário, ele aparece regendo uma orquestra de supostos loucos, feliz e contente.

A análise sobre a trajetória do personagem Simão Bacamarte feita acima possibilita uma melhor visualização de como se aplica o que foi discutido durante todo o trabalho. O desenvolvimento do alienista no conto, na peça e no filme apresenta muitas semelhanças, principalmente no que concerne à linha de enredo. Mas, para que as adaptações pudessem se realizar da melhor forma possível, e atendendo às vontades de seus idealizadores, algumas transformações foram necessárias.

## 6. CONCLUSÃO

A grande semelhança entre romance, teatro e cinema é que, em suas formas habituais, todas contam uma história que aconteceu em algum lugar, durante um tempo específico, a certo número de pessoas. A forma de se contar esta história se diferencia porque está intimamente ligada aos recursos que cada forma de expressão tem ao seu dispor, e escolhe utilizar.

Ao ser analisado com maior profundidade, não é possível definir o estilo do texto *O Alienista* como integrante de um único movimento literário. A história apresenta indícios tanto do realismo como do simbolismo, além de outras características, voltadas até mesmo para o *non sense*. Há um teor satírico e irônico que perpassa todos os acontecimentos, independente de se observar o filme, o espetáculo teatral ou o livro.

Uma das conclusões mais interessantes que se pode tomar é a respeito da inexistência do autor que, na verdade, é apenas o organizador de idéias já existentes a respeito daquele tema. Partindo-se deste pressuposto é cabível afirmar que a idéia de originalidade não existe. Uma obra representa nada mais do que a compilação de citações. Ela é composta por fatores diversos como outras músicas, outros filmes, peças, livros, pensamento e etc. a respeito do mesmo assunto ao qual se propõe a discutir, encontradas nos seu interior.

Os grandes responsáveis pela perpetuação das obras ao longo do tempo, e pela transformação das mesmas, são os leitores. Eles ocupam o espaço vazio deixado pela figura do autor, é interessante para se aprofundar conferir o que Barthes tem a dizer. As suas diversas interpretações sobre aquelas histórias é que vão dar frescor e renovar os produtos artísticos, torná-los correntes de novo.

Nota-se que não é possível desorientar o leitor ou espectador a ponto de que ele esqueça que determinada obra é ficcional. Isto porque todas as tentativas conseguem somente fazer um recorte da realidade, mas não tem como representá-la por inteiro, seja por motivos da necessidade de selecionar os diálogos ou por limitação tecnológica. E, principalmente, o problema é da linguagem, que jamais se esgota no objeto. Ela vai para além dele, por meio das diversas interpretações às quais está sujeita.

As linhas de enredo tanto do espetáculo quanto do conto *O Alienista*, assim como do filme *Azyllo Muito Louco*, são as mesmas. O tema principal que guia os acontecimentos é o debate a respeito da possibilidade ou não de se demarcar o limite

entre a razão e a loucura, passando por outros pontos como a corrupção, o poder e influência das classes dominantes de uma sociedade.

O objeto de estudo deste projeto consegue a todo momento, assim como faz com os gêneros literários, ultrapassar os conceitos de ficção e realidade, e razão e loucura, em ambos os sentidos. Demonstrando, portanto, que é possível mesclar estas idéias e, mais, que, dificilmente, será possível definir algum projeto que se incluirá em apenas um lado. Vale mencionar, também, que a discussão proposta a respeito da classe governante ser a responsável pela criação das normas e regras morais que definem a sanidade ou não de um indivíduo é digna de um estudo mais aprofundado. O que os qualifica para exercer este cargo? Ainda que estes gerenciem o poder, principalmente, sobre o bom senso e o senso comum.

A linguagem da obra literária através de seu talento descritivo e narrativo conduz o leitor por inúmeros caminhos semânticos da alma das personagens, objetos e paisagens. Contudo, é importante lembrar que o teatro e o cinema também se relacionam com o público e estimulam sua imaginação através de outros recursos igualmente válidos.

As diversas maneiras de posicionar o narrador no romance são apropriadas também para um filme e um espetáculo teatral, seja na narração objetiva dos acontecimentos ou na adoção pelo narrador do ponto de vista de uma ou mais personagens. O filme *Azyllo Muito Louco* se apropria amplamente do diálogo para contar a história, suprime ao máximo a figura do narrador, quase que repassando para a câmera esta função. Já a peça, utiliza integralmente a idéia da narrativa, apenas pontuando a história com diálogos.

Ainda que a figura dos narradores, constantemente presentes, expresse conceitos e observações acerca dos personagens, permitem que o leitor/público chegue as suas próprias conclusões, eles se vêem livres para interpretar os fatos, da mesma forma que ocorre na literatura. Sob outro aspecto, percebe-se que o espetáculo mantém um contato direto com o público durante a sua exibição, sujeito às influências externas. Já o filme é de uma obra fechada. No caso da literatura, esta influência pode ou não acontecer, vai depender do local e do momento em que a pessoa decide ler o livro.

Exemplificando o que foi apresentado em termos teóricos ao longo do projeto, são visíveis as transformações realizadas para adequar o conto para o palco e a tela. Personagens secundários foram suprimidos, no caso do filme até mesmo um dos protagonistas, Padre Lopes, além de desempenhadas modificações no que concerne à

ambientação de alguns acontecimentos da trama. Além disso, tendo a preocupação de transpor também o contexto histórico-social para a data na qual foram realizadas as suas respectivas produções, tanto a película quanto o espetáculo teatral confeccionaram figurinos, adereços e cenários característicos de suas épocas.

O personagem Simão Bacamarte sofre uma transformação ao longo da história, seja ela observada pelo espectador no cinema, no teatro ou na literatura. Em todas as vertentes lingüísticas percebe-se a esquizofrenia do protagonista de *O Alienista* com suas nuances psicológicas. As diferenças serão encontradas no que diz respeito ao grau e a forma com que elas são expostas ao espectador.

É possível concluir, após a observação de tantos critérios a respeito das três obras aqui estudadas, que há uma analogia entre o conto e o filme, através dos contextos históricos da segunda metade do século XIX e do início da década de 70, respectivamente. Apesar de Nelson Pereira dos Santos chamar o *Azyllo Muito Louco* de uma obra “livremente adaptada”, percebem-se muitas semelhanças entre o filme e o conto. Já o espetáculo *O Alienista* não se relaciona de forma análoga com a literatura, pelo menos, isto não é facilmente perceptível. Talvez este não seja o propósito do adaptador. A intenção de Eduardo Vaccari para esta produção não é relevante para a compreensão da obra adaptada pelo espectador, a utilização de peças de figurino para dar vida aos personagens é um sinal claro desta irrelevância quanto à percepção ou não sobre qual foi o desejo do diretor ao realizar esta adaptação.

Este texto a respeito da adaptação da obra literária para o teatro e o cinema é apenas o início de uma longa pesquisa que pode ser realizada sobre este tema. Foram levantadas aqui muitas questões que podem ser exploradas mais adiante, pois são pertinentes e não foram respondidas apenas por fugir ao foco deste trabalho. Além disso, existem ainda muitos outros tópicos pertinentes a serem abordados. Como, por exemplo: Qual o tipo de adaptação realizado com mais frequência, literatura-teatro ou literatura-cinema? Por quê?

As diferenças entre as linguagens do cinema, do teatro e da literatura existem e são perceptíveis, mas é importante notar que há, igualmente, semelhanças. Cada uma destas artes possui recursos próprios que as diferem imensamente uma das outras e, com isso, torna-se impossível realizar uma análise qualitativa entre elas. O interessante é estudar formas de implementar os artificios diversos oferecidos seja pelo filme, o espetáculo ou o livro para aperfeiçoamento das obras de arte, independente de em qual meio sejam confeccionadas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAMI, A. *As adaptações literárias para o rádio/tv/cinema e a cultura midiática*. Recife/PE: XII COMPÓS, 2003 – 2003.
- ADORNO, T. W. e HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1986.
- ASSIS, M. O Alienista. São Paulo: Ática, 1977. 1a. ed., 1882.
- AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura universal*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- AUMONT, J.. MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.
- AZEREDO, E. *A tentação da literatura na tela*. Rio de Janeiro: Texto para o Jornal do Brasil, 2002.
- BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp: Hucitec, 1988.
- BANDEIRA, R.. *A literatura no cinema*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1962.
- BARTHES, R.. *A morte do autor*. In: Barthes, Roland O rumor da língua. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BARTHES, R.. *Da obra ao texto*. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BENJAMIN, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. \_\_\_\_\_, 1955.
- BENJAMIN, W.. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e*
- BERNARDET, \_\_\_\_\_. *A prática da dramaturgia como laboratório social*. Texto para o jornal O Estado de São Paulo, 8 de setembro de 2002.
- CANDIDO, A. ROSENFELD, A. PRADO, D.A.GOMES, P.E.S. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CEREJA, R.W. e MAGALHÃES, T.C. *Literatura Brasileira – Em Diálogo com Outras Literaturas e Outras Linguagens*. São Paulo: Atual, 2005.
- CHRIST, I. M. *No limiar entre a loucura e a razão: A obra. Uma breve análise de Cemitério dos vivos e de Diário do hospício*. São Paulo: XI Congresso Internacional da ABRALIC, 2008.
- DE ASSIS, M. *Obra Completa: Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- DELEUZE, G. *A literatura e a vida*. In: *Crítica e Clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, G. *Décima Segunda Série: Sobre o Paradoxo*. In: *A lógica do sentido*.

- DINIZ, T. F. N. *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: UFOP, 1999.
- ECO, U. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FILED, S. *Como resolver problemas de roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- FOUCAULT, M. (1969) *O que é o autor?* Lisboa: Passagens, 1997.
- FOUCAULT, M. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Loyola, 1995.
- FOUCAULT, M.. *A História da Loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- FOUCAULT, M. *Doença mental e psicológica*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- FRYE, N. *Fábulas de Identidade*. São Paulo: Nova Alexandria, 200.
- história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas).
- LAJOLO, M. *Machado de Assis*. São Paulo: Abril Educação, 1980. Literatura Contemporânea.
- LIMA ARAUJO, E. M. F. PELBART, P.P. *História. Ciência. Saúde - Manguinhos vol.14 no. 3 - Arte, clínica e loucura: um território em mutação*. Rio de Janeiro: \_\_\_\_\_, 2007.
- LIMA, L. C. *Teoria da cultura de massa*. Paz e Terra, 2002.
- MANSO, E.J.V. *O que é o Direito Autoral*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- MASSOUD, M. *A análise literária*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- METZ, C. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- NITRINI, S. *Literatura Comparada*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- NORIEGA, J. L. S. *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- ROSENFELD, A. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- ROUBINE, J.J. *A linguagem da encenação teatral, 1889-1980*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.
- XAVIER, I. GRIFFITH, D. W. *Os primórdios do cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- ZOLA, E. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

## **Referências Eletrônicas**

CASA DAS MUSAS

[http://www.casadasmusas.org.br/filosofia\\_Adaptacao\\_literaria\\_cinema\\_televisao.htm](http://www.casadasmusas.org.br/filosofia_Adaptacao_literaria_cinema_televisao.htm)

WEBARTIGOS

<http://www.webartigos.com/articles/11292/1/literatura-e-outras-artes/pagina1.html>

UOL – ALMANQUE FOLHA

<http://almanaque.folha.uol.com.br/machado.htm>

ALGO SOBRE

<http://www.algosobre.com.br/resumos-literarios/o-alienista.html>

ARTEBLOG - PRE-VESTIBULAR

<http://pre-vestibular.arteblog.com.br/54409/O-ALIENISTA-DE-MACHADO-DE-ASSIS-analise/>

SUA PESQUISA

[http://www.suapesquisa.com/musicacultura/anos\\_70.htm](http://www.suapesquisa.com/musicacultura/anos_70.htm)

MACHADO DE ASSIS

<http://www.machadodeassis.org.br/>

EDUCAÇÃO

<http://educacao.uol.com.br/filosofia/ult3323u30.jhtm>

WIKIPEDIA

[www.wikipedia.org.br](http://www.wikipedia.org.br)

PUC - RS

<http://www.pucrs.br/gpt/fluxo.php>

ANGELFIRE

<http://www.angelfire.com/sk/holgonsi/index.simulacro.html>

DICIONARIO

<http://www.dicio.com.br/simulacro/>