

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS**

HANNA STEPHANIE MOTA DAMASCENO

DA LITERATURA AO CINEMA: um processo de transposição em *Dom Casmurro*

TERESINA – PI

2019

HANNA STEPHANIE MOTA DAMASCENO

DA LITERATURA AO CINEMA: um processo de transposição em *Dom Casmurro*

**Dissertação apresentada como requisito para
Obtenção do título de Mestre no Programa de
Pós-Graduação em Letras, Mestrado
Acadêmico em Letras da Universidade
Estadual do Piauí. Área de Concentração:
Literatura, Memória e Cultura, Linha de
Pesquisa: Literatura e Outros Sistemas
Semióticos.**

**Orientador: Prof. Dr. Feliciano José Bezerra
Filho.**

TERESINA – PI

2019

D155l Damasceno, Hanna Stephanie Mota.

Da literatura ao cinema: um processo de transposição em *Dom Casmurro* / Hanna Stephanie Mota Damasceno. - 2019.
122 f. : il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Piauí – UESPI,
Programa de Pós-graduação em Letras, Mestrado Acadêmico em Letras,
2019.

Área de concentração: Literatura, Memória e Cultura.

Linha de pesquisa: Literatura e Outros Sistemas Semióticos.

“Orientador: Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho.”

1. Semiótica. 2. Dom Casmurro. 3. Literatura e cinema. I. Título.

CDD: B869



GOVERNO DO ESTADO DO PIAUÍ
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ-UESPI
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COORDENAÇÃO DO CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

TERMO DE APROVAÇÃO

DA LITERATURA AO CINEMA: UM PROCESSO DE TRANSPOSIÇÃO EM *DOM CASMURRO*
HANNA STEPHANIE MOTA DAMASCENO

Esta dissertação foi defendida às 15 horas, do dia 13 de março de 2019, como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Letras** pela Universidade Estadual do Piauí. A candidata apresentou o trabalho para a Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após a deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho APROVADO (Aprovado, não aprovado).

Professor Dr. Feliciano José Bezerra Filho – (UESPI)
(Orientador)

Professora Dr^a Stela Maria Viana Lima Brito
1º examinadora – UESPI

Professora Dr^a Silvana Maria Pantoja dos Santos
2º examinadora – UESPI

Visto da Coordenação:

Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho
Coordenador do Mestrado Acadêmico em Letras
da UESPI

Rua João Cabral, Nº 2231 - Pirajá – CEP: 64.002-150 Teresina -PI
Telefone (86) 3213-2547 / 3213 – 7942

Dedico este trabalho à minha mãe, Maria Oneide, e
à memória de meu querido pai, Paulo César.

AGRADECIMENTOS

A presente dissertação não poderia chegar a bom porto sem o precioso apoio de várias pessoas, mesmo não sendo possível mencioná-las nesta página, deixo registrada minha eterna gratidão.

O maior dos agradecimentos sempre a Deus, pois Ele é alicerce e fonte de vida, nos piores momentos acreditar nessa força maior, que nos rege, sempre anima minha vida e traz conforto.

Aos professores do mestrado acadêmico em letras, por tornarem este curso uma fonte de conhecimento inestimável. Ao orientador deste trabalho, Prof.º Dr. Feliciano Bezerra, o meu muito obrigada pela orientação, paciência e ensinamentos, que esteve sempre apto a auxiliar e ser exemplo.

A minha mãe, Maria Oneide, irmãos, Diego e Paulo, e as minhas primas, Andréia Batista e Quézia Mota, por sempre me apoiarem e acreditarem no meu potencial. A minha querida tia (in memoriam), Antônia Brito, e sua filha, Carmem Célia, por me acolherem e serem minhas amigas durante esse processo. A meu namorado, Berttoni Teixeira, e meu amigo, Caio Motta, que sempre me incentivam e estão dispostos a me ajudar.

A minha turma de mestrado, em especial a Fabíola Nunes, Wilany Alves, Deylane Sousa, Márcia Rios, Araceli Alves, que percorremos juntas essa trajetória e conseguimos firmar nossa amizade.

À FAPEPI, pelo apoio financeiro.

A todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho, por todo o conhecimento adquirido ao longo destes dois anos.

“O leitor não é mais aquela instância abstrata e universal, simplesmente pressuposta pelo advento de uma significação textual já existente, que se costuma chamar ‘receptor’ ou ‘destinatário’ da comunicação: ele é e sobretudo um ‘centro de discurso’, que constrói, interpreta, avalia, aprecia, compartilha ou rejeita as significações. ”

(BERTRAND, Denis)

RESUMO

Esta dissertação está embasada em estudos semióticos e intersemióticos aplicados sobre o romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e o filme *Dom*, recriação cinematográfica do romance feita pelo diretor Moacyr Góes. A abordagem está alicerçada nos princípios geradores propostos pelo semioticista lituano Algirdas Julien Greimas (1973, 1986, 2013, 2014, 2017), exibindo o inventário das funções e o quadrado semiótico. Nosso principal interesse foi analisar, através da semiótica, o romance e o filme, a partir do modelo discursivo proposto por Greimas, em diálogo com teorias do cinema (EISENSTEIN, 2001; BAZIN, 1991; STAM, 2013). Partindo disso, ressaltamos como o desenvolvimento das estruturas fundamentais, narrativas e discursivas, de acordo com os conceitos de Greimas, percebidas nas duas obras, auxiliaram na formulação do quadrado. Discutimos a evolução das principais características da personagem Bento da obra literária à cinematográfica, para compreender o desenvolvimento de uma obra a outra. Para isso, a intersemiiose foi necessária para acompanhar o processo de transformação sígnica. Por fim, desenvolvemos a construção do quadrado semiótico de Greimas para representar as relações actanciais nas obras trabalhadas. A semiótica tem englobado campos de estudos cada vez mais distintos, potencializados com os avanços das interfaces entre séries culturais. O cruzamento proposto entre romance e filme investe na possibilidade de análise do próprio suporte estético que as distingue, proporcionando à investigação perceber os traços culturais advindos de tal friccionalidade. E a tradução intersemiótica (PLAZA, 2001) serve como embasamento para descrever as relações existentes entre as obras.

Palavras-chave: Semiótica, Dom Casmurro, Literatura e cinema.

ABSTRACT

This dissertation consists of semiotic and intersemiotic studies on the novel *Dom Casmurro*, by Machado de Assis, and the film *Dom*, a cinematographic adaptation by director Moacyr Góes. The approach is based on the generative trajectory proposed by the Lithuanian semiotician Algirdas Julien Greimas (1973, 1986, 2013, 2014, 2017), to show the inventory of functions and the semiotic square. Our main aim was to analyze, through semiotics, the novel and the film, based on the discourse model proposed by Greimas, along with film theories (EISENSTEIN, 2001; BAZIN, 1991; STAM, 2013). We emphasize how the development of the elementary, narrative and discursive structures, according to Greimas' concepts, found in these two works, helped forming the semiotic square. We discuss the evolution of Bento's main characteristics from the novel to the film, to understand the development of one work into another. For this, intersemiosis was necessary in order to observe the process of semiotic transformation. Finally, we elaborate Greimas' semiotic square to represent the actantial correlation in the novel and film. Semiotics has encompassed fields of study increasingly distinct, intensified with the advances of the interfaces between cultural assemblages. The proposed interlacing between novel and film invests in the possibility of analyzing the very aesthetic support that distinguishes them, allowing the investigation to perceive the cultural traits coming from such friction. Intersemiotic translation (PLAZA, 2001) serves as a basis for describing the relationships between these works.

Keywords: Semiotics, *Dom Casmurro*, Literature and film.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Cenas: 00:14:18; 00:14:55	56
Imagem 2 – Cena: 00:09:45	60
Imagem 3 – Cena: 00:45:02	62
Imagem 4 – Cenas: 01:21:41; 01:21:50	66
Imagem 5 – Cenas: 01:18:01; 01:18:41	69
Imagem 6 – Cenas: 00:02:45; 00:27:21	72
Imagem 7 – Cenas: 00:23:29; 00:23:44	77
Imagem 8 – Cenas: 01:12:56; 01:13:10	85
Imagem 9 – Cenas: 01:15:32; 01:15:56	86
Imagem 10 – Cenas: 01:24:07; 01:24:51	87
Imagem 11 – Cenas: 01:26:16; 01:27:07	90
Imagem 12 – Cenas: 00:56:10; 00:56:21	100

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Quadrado semiótico de Diana Barros	52
Figura 2 - Trajetória narrativa de Bentinho	106
Figura 3 - Trajetória narrativa de Bento	107
Figura 4 - Mudanças na personalidade de Capitu/Ana	110
Figura 5 - Quadrado semiótico das narrativas	112

SUMÁRIO

1 DO TÍTULO.....	12
2 A SEMIÓTICA DISCURSIVA COMO POSSIBILIDADE ANALÍTICA.....	18
2.1 Dos signos à semiótica: significado e os significantes.....	22
2.1.2 Do signo ao texto.....	27
2.2 Greimas e a estrutura semiótica.....	34
2.3 Quadrado Semiótico.....	48
3 LITERATURA E CINEMA.....	55
3.1 O Percurso Cinematográfico.....	63
3.2 Intersemiose: Signos Em Rotação.....	70
4 O QUADRADO SEMIÓTICO - Relações entre “Dom Casmurro” e “Dom”.....	79
4.1 O inventário das funções nas narrativas.....	93
4.2 Das estruturas ao quadrado semiótico de Greimas.....	103
5 E BEM, E O RESQUÍCIO?.....	115
REFERÊNCIAS.....	119

1. DO TÍTULO

As obras literárias e cinematográficas, a exemplo de outras modalidades de arte, lidam com a compreensão do real, do imaginário e podem conceder aos leitores e aos consumidores de cinema possibilidades de desenvolvimento de suas capacidades intelectuais e críticas. A obra, quando comprometida com as necessidades de determinado público, transforma-se em um meio de acesso a possíveis novas realidades, aguçando a criatividade e a ordenação das experiências existentes do sujeito fruidor.

A literatura foi a expressão artística de maior repercussão nos séculos XIX e XX, abarcando uma parte significativa do sistema cultural, apesar de, durante muitos anos, ter sido direcionada à grande parte da sociedade burguesa. De acordo com Luís Camargo (2003), a literatura sempre manteve uma conexão com outras artes e mídias, estabelecendo um amplo potencial de hibridação, ou seja, sendo tratada como um cruzamento, resultando em novos elementos sógnicos. Sendo assim, a literatura nem sempre vai exigir um leitor que se prenda às letras, mas que se predisponha a observar os suportes de diversidade que ela propõe.

O cinema, em particular, desponta, atualmente, como a mais unificante das artes, aquela que agrega o maior número de interessados. Considerando que o cinema corresponde às expectativas que o público possui, a autora Tânia Pellegrini (2003, p. 15) expõe: “a cultura contemporânea é sobretudo visual”, e a contemporaneidade, com todo o acervo tecnológico e o excesso de informações (por vezes, inúteis) que temos diariamente, tornou cada vez mais rápida a necessidade do consumo de novas informações. Desse modo, o cinema proporciona uma maior acessibilidade às várias informações que, por vezes, na obra literária, acontecem de maneira menos dinâmica.

Essas relações que perpassam o signo, presente na obra literária e na cinematográfica, definem a obra de arte como um objeto que estabelece uma significação, elemento importante para a presente pesquisa, pois, em conjunto com a literatura, cinema, tradução intersemiótica e semiótica, o signo será o responsável por todo o dialogismo que pretendemos estabelecer. Partindo dessa premissa, este estudo propôs a análise da releitura da obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, feita por Moacyr Góes com o filme *Dom*. A investigação ocupou-se da semiótica para o confronto entre as duas narrativas, notadamente o modelo discursivo proposto por A. J. Greimas, buscando, assim, identificar o desenvolvimento das estruturas fundamentais, narrativas e discursivas, de acordo com os conceitos desse autor, apresentando como tais estruturas percorrem as duas obras e relacionam-se; explicitar como são desenvolvidas as principais características da personagem

Bento. Sendo essa personagem a de maior expressividade na obra literária e cinematográfica, centraremos sobre ela as reflexões para uma maior representação e, assim, apresentar a tradução intersemiótica e sua importância na movimentação sógnica, pois é a responsável pelas transformações ocorridas da obra literária para a cinematográfica; por fim, construir o quadrado semiótico de Greimas para ilustrar as relações actanciais nas obras trabalhadas, representando como elas são ressignificações sógnicas.

O interesse em trabalhar com a análise semiótica centrou-se na tentativa de apontar que as duas obras, apesar de serem diferentes em seu contexto histórico, sua formação e sua importância, conseguem estabelecer analogias e provar algo de atemporal na imaginação machadiana. *Dom Casmurro* é contextualizado no século XIX, já a obra cinematográfica é ambientada no século XXI, apresentando uma visão moderna em que aspectos do século XIX são substituídos por temas equivalentes com a sociedade atual.

A teoria semiótica oferece um campo analítico vasto, permitindo ampla mobilização de signos e suas inter-relações. Através do quadrado semiótico, analisamos um actante, que é fundamental na obra. O que chamou atenção foi como se tornou possível relacionar uma obra através de algo aparentemente tão singelo e imediato como um quadrado, porém não se trata apenas da representação do quadrado semiótico, e sim do processo de construção que foi percorrido. É de nosso interesse apresentar aos leitores desta proposta como o quadrado semiótico, proposto por Greimas, funciona nas mais diversas obras.

De acordo com estudos prévios acerca da obra, fizemos a escolha do percurso gerativo de Greimas, que envolveu as estruturas fundamentais, narrativas e discursivas, realizando a trajetória sobre como elas são desenvolvidas na obra literária *Dom Casmurro* e no filme *Dom*; como a intersemiose é relevante para a transformação sógnica; como ocorre a transposição do romance ao cinema e como o uso do quadrado semiótico pode representar as principais relações actanciais nas duas obras. Todos esses elementos precisaram passar por um percurso, definindo o que seria esse signo e sua ressignificação, essa relação foi importante para compreendermos como uma narrativa pode resultar em uma série de novos signos, ou seja, conseguindo se transformar em um novo meio midiático.

Machado de Assis foi e continua sendo uma das maiores referências da literatura brasileira. Sua escrita concisa, o jogo de metáforas e sua ironia são características marcantes do seu estilo literário. Por tais aspectos e outros, tornou-se um dos autores mais analisados do Brasil, não só no campo literário, mas em diversas áreas do conhecimento, pelo alto nível de equilíbrio e profundidade localizados em sua obra. No desenvolvimento da nossa pesquisa

conseguimos relacionar alguns trabalhos realizados com a obra *Dom Casmurro* e o filme *Dom*.

No levantamento preliminar para o enfrentamento deste estudo, encontramos teses, dissertações, ensaios e artigos científicos que, direta ou indiretamente, relacionam-se com a delimitação do tema proposto. A tese do pesquisador Almir Guilhermino da Silva, intitulada *Dom Casmurro: a encenação de um julgamento: na adaptação cinematográfica de Moacyr Góes e de Paulo César Saraceni (2007)*, apresenta uma leitura da obra literária, transposta cinematograficamente, sob o escopo teórico da semiótica de Charles Sanders Peirce.

Encontramos a dissertação de Tânia Aparecida Tinonim da Silva, que faz a análise da obra literária e fílmica, com o título: *De Dom Casmurro a Dom: diálogos e linguagens (2008)*. Nesse trabalho, Silva verificou como se dá o diálogo entre o livro e a adaptação, realizando uma análise comparativa, em que ela expôs as diferenças de linguagens entre o romance e o filme. Essa dissertação comunga com o trabalho aqui proposto, pois será realizada uma análise, abstendo-se da preocupação da fidelidade do livro com relação ao filme, mas, observando quais as características que permanecem, mesmo com a diferença temporal e de suporte de linguagem.

A dissertação de Francisco Guaracy Andrade da Silva que tem como título: *A trajetória do narrador de Dom Casmurro Do romance ao cinema (2012)* procura identificar as relações intertextuais do filme com o romance para contar a trajetória do narrador-personagem. Silva escolhe, em sua dissertação, analisar a personagem Bento para, justamente, encontrar o percurso realizado por esta, nas duas obras. Avaliando, assim, qual a relação de dependência do narrador-personagem do filme para a obra literária, o que é extremamente importante para o presente trabalho, já que temos como ponto de partida a mesma personagem, porém, analisando-a de acordo com as estruturas semióticas propostas pelo teórico Algirdas Julien Greimas.

Outro estudo relacionado é *Capitu no cinema: do roteiro ao texto fílmico (2012)*, de Renata Batista Benedita. Nessa dissertação, a autora apresenta as relações existentes entre a obra cinematográfica e a minissérie, colocando em vista como se deu a transposição da narrativa de uma linguagem para a outra. Deparamo-nos, ainda, com o artigo *Do Livro Para o Cinema: A Adaptação da Obra “Dom Casmurro” Para o Filme “Dom” (2012)*, de Nealla Machado e Márcia Gomes. Trata-se de um artigo produzido na área de comunicação, o que reforça o aspecto interdisciplinar encontrado nas pesquisas aqui mencionadas.

São facilmente encontrados trabalhos analisando as personagens Bento Santiago e Capitu, com enfoque em seus significativos papéis na obra, como tentativa de desvendar os

mistérios que as envolvem. Há realmente um grande acervo de pesquisas que, aqui, deixaram de ser mencionadas ou exploradas, por não se guiarem pelos caminhos propostos por esta investigação. Nosso intuito é apresentar como a temática que Machado de Assis propôs ainda é influente em pesquisas acadêmicas. Além disso, temos um aspecto diferencial e inovador, tratando das propostas apresentadas, pois desenvolvemos de acordo com a teoria greimasiana um quadrado semiótico que representa as principais características das duas obras, tanto literária quanto cinematográfica, pois, apesar de elas estabelecerem uma ligação, são meios sógnicos completamente distintos. Realizando esse encontro de meios literários tão diferentes podemos apresentar ao mesmo tempo, como a literatura e o cinema tem caminhado lado a lado durante os últimos anos, estabelecendo não só as diferenças que percorrem esses dois meios sógnicos, mas também apresentando como a teoria acaba aponta as relações de ambos.

A semiótica como elo, já que é a responsável pelo estudo dos signos, teve um papel fundamental no desenvolvimento dessa pesquisa, pois nos incrementos analíticos para os desdobramentos das obras, avaliamos o quanto os signos são responsáveis por abarcar e desenvolver a comunicação. Como aponta Irene Machado (2003, p. 24), “onde quer que haja língua, linguagem, comunicação, haverá signos reivindicando entendimento. Isso quer dizer que haverá problemas semióticos à espera de análise”. Sendo assim, no percurso entre a literatura e o cinema, é o estudo semiótico que vai estabelecer todas as inter-relações que procuramos obter de maneira direta e satisfatória. A autora aponta ainda: “o que está em pauta é uma dinâmica transformadora” (MACHADO, 2003, p. 33). Em momento algum procuramos estabelecer qual das teorias possui maior abrangência ou importância, mas buscamos desenvolver e estabelecer como são encontradas para a formulação do signo, observando como o signo foi se resignificando de uma obra a outra, estabelecendo, por sua vez, novos meios de se transformar.

Essa resignificação, ou a capacidade que o signo tem de se transformar, levou-nos ao conceito de adaptação, que é compreendido como uma relação de igualdade entre um signo narrativo e o seu resultante. Contudo, no início das pesquisas, encontramos as problemáticas que são relacionadas ao processo de adaptação literária, às relações conceituais, teóricas e práticas, além das divergências entre críticos e teóricos. Em vários momentos, permeamos esse debate, abordando questões teóricas e discursivas, às quais defensores das adaptações afirmam que essas transposições vão auxiliar, por exemplo, na expansão ou inclusão de mais leitores. Em contrapartida, opositores das adaptações, principalmente quando falamos em obras pertencentes ao cânone literário, são irredutíveis na maneira de avalia-las como infiéis às obras a que fazem referência.

Esta dissertação foi estruturada com a introdução: Do Título (aspectos introdutórios); depois em três capítulos, sendo o primeiro capítulo intitulado “Semiótica discursiva como possibilidade analítica”, faz-se uma exposição da teoria semiótica, realizando o percurso dos signos à semiótica, esclarecendo como ela se tornou o estudo de qualquer meio comunicativo. Coligimos a importância do significado e do significante para a formação do signo e como esses elementos são mutáveis. A relação que apontamos para os signos, através das teorias abordadas, foi estabelecida de acordo com o processo de sua formação até o momento de seu resultado, que é o texto. O texto aqui não foi avaliado apenas como um elemento da narrativa, mas elevado à obra cinematográfica.

Dialogamos com alguns dos principais teóricos que discorrem sobre a semiótica, como Diana Barros (2011), Winfried Noth (1996), Jaques Fontanelli (2008), Louis Hjelmslev (2013), Roland Barthes (2012), Décio Pignatari (2004) e Lucia Santaella (2015), apresentamos apontamentos referenciais e como eles encaram a teoria semiótica, porém a pesquisa ocorreu de maneira mais abrangente e analítica com o direcionamento da proposta de Greimas (2017) para o inventário das funções e o quadrado semiótico, já que esse foi o percurso realizado pelos objetos da presente pesquisa, resultando na representação do quadrado semiótico.

No capítulo 2, intitulado “Literatura e cinema”, desenvolvemos um aparato geral a respeito da literatura, com o intuito, na verdade, de apresentar as principais relações que ocorreram entre cinema e literatura. Nessa sequência da dissertação, mostramos como a literatura perdeu um pouco de seu espaço para a nova arte e os meios que esta buscou para ter maior recepção, o cinema é a grande novidade, passando a ser mais popular que a literatura. Questões teóricas entram em desacordo em vários momentos nessa relação literatura e cinema, pois, quando o cinema passa a apresentar as primeiras adaptações narrativas, surgem as grandes críticas, assumindo que essas recriações não tinham a fidelidade. Além dessa questão, havia a problemática quanto aos preconceitos que a transposição do texto literário para o cinema evocava, sendo comumente criticado pela falta de apontamentos realizados referente ao texto, pelas alterações em questões de tempo, espaço e enredo.

Em contrapartida a essas críticas apresentamos a tradução intersemiótica, que vai observar exatamente a relação de transformação do signo quando muda de um meio a outro. No caso da passagem da narrativa literária para o cinema advêm modificações necessárias, pois os processos de ressignificação ocorrem de maneira mutável, e não estática. Nessa apresentação dos signos em rotação, realizamos as primeiras formulações entre a narrativa e a obra fílmica, que foram apresentadas no tópico final deste segundo capítulo. A análise ocorreu

com uma breve apresentação das principais relações estabelecidas da narrativa literária para a obra cinematográfica.

O capítulo foi embasado por teóricos, como: Robert Stam (2013), Sergei Eisenstein (2002), Anna Maria Balogh (2005), André Bazin (1991), João Batista de Brito (2006), Thais Diniz (1999), Umberto Eco (2005), Tânia Pellegrini (2003), Julio Plaza (2001), entre outros. Apresentamos, como no capítulo sobre a semiótica, de que forma as teorias são abordadas por cada teórico e como encaram o processo de tradução intersemiótica entre literatura e cinema. Aplicamos essas teorias observando os diálogos da obra literária e imagens da obra cinematográfica, que serviram para representar as diferenças sógnicas que ocorrem nas duas mídias.

No capítulo 3, apresentamos as relações estabelecidas pela semiótica greimasiana. Esse capítulo possui os resultados da pesquisa, ou seja, nele está centralizada a análise pretendida. Os objetos, a narrativa *Dom Casmurro* e o filme *Dom*, foram a todo o momento, inter-relacionados, para assim, podermos indicar as relações de transposição de um signo a outro. Apresentamos o desenvolvimento das estruturas fundamentais, narrativas e discursivas nas duas narrativas, chegando à estrutura do quadrado semiótico. Observando que essa análise até a construção do quadrado foi desenvolvida no decorrer dessa dissertação, desde o capítulo da semiótica, apontando como se ocorreria a construção e usando a obra; no capítulo sobre o cinema, pois o signo é o meio ao qual abordamos a semiótica, até a análise propriamente dita. O processo de análise greimasiano, apesar de ser interdependente, passa a todo o momento a se inter-relacionar. Além dos teóricos já citados na construção dos capítulos anteriores, incluímos Irene Machado (2003), Iuri Lótman (1976), J. Dudley Andrew (2002), Robert Schwarz (2000), José Carlos Avelar (2007), Jacques Aumont (2012), Ismail Xavier (2018), entre outros.

Partindo dessas relações que foram constituídas no decorrer dos primeiros capítulos, formulamos a conclusão intitulada: *E bem, e o resquício?* uma reiteração de como a semiótica abarca as duas narrativas, percorrendo as articulações que propomos para alcançar os objetivos propostos, realizando esse percurso através dos signos que são representados nas narrativas. Apontando elementos que podem passar despercebidos, mas que na construção do quadrado semiótico são necessários. Após essa exposição, acredita-se que a análise dessa criação estética será de grande importância acadêmica, considerando que os trabalhos semióticos são ainda pouco evidenciados, abrindo novas oportunidades para diversas representações que devem ser exploradas em trabalhos da academia, realizando este diálogo entre semiótica, cinema e intersemiótica.

2 A SEMIÓTICA DISCURSIVA COMO POSSIBILIDADE ANALÍTICA

Para uma representação da semiótica narrativa, optou-se por fazer uma abordagem dos princípios geradores de Algirdas Julien Greimas, expondo o inventário das funções e o quadrado semiótico, nos quais está o alicerce de sua teoria. Greimas apresenta complexidades possíveis, ao modo que se tem um ponto de partida e de chegada delimitados na análise, no entanto, essa perspectiva analítica, proposta por Greimas, tem suas origens em alvitreiros que não foram direcionadas exatamente para a semiótica que, por sua vez, surge como possibilidade de análise, porém, ao mesmo tempo, sofre incansáveis apontamentos a respeito de seu campo de estudo, os signos. Antes de surgir o nome semiótica, conhecida anteriormente como semiologia, a delimitação sobre o campo de estudo era uma questão debatida por teóricos que a usavam.

A respeito de Greimas, podemos, brevemente, apontar que ele nasceu na cidade de Tula, na Rússia, em 9 de março de 1917 e morreu na França, em 27 de fevereiro de 1992. Sua carreira acadêmica teve início como professor na cidade de Alexandria, Egito, lecionando em alguns colégios e, posteriormente, em universidades. Depois de alguns anos, iniciou a pesquisa semiótico-linguística em Paris, e com sua formação em Linguística Estrutural acrescentou a teoria da significação e estabeleceu as fundações para a Escola de Semiótica de Paris.

Greimas, durante seus estudos semióticos, baseou-se em trabalhos realizados por Vladimir I. Propp (1895-1970)¹, que não tinha a intenção de elaborar teorias a respeito da semiologia. A obra mais relevante de Propp, para os chamados estudos semióticos, é a *Morfologia do Conto Maravilhoso*, que foi lançado na Rússia em 1928, e teve seu maior alcance quando o antropólogo Claude Lévi-Strauss teceu críticas a respeito de sua formulação teórica. Apesar disso, como assinala Anne Hénault (2006, p. 98), os estudos proppianos foram um meio adotado por teóricos como Roland Barthes, o próprio Lévi-Strauss, Greimas, entre outros, que abordavam estudos profundos sobre a semiótica e utilizaram a teoria proposta por Propp para a elaboração de seus estudos acerca da teoria, é a partir desses apontamentos utilizados por outros teóricos que ele passa a ser um semioticista. A esse respeito, Hénault afirma que:

¹ Vladimir Propp (2006, p. 25) realizou seu estudo com base em um *corpus* composto de apenas 100 narrativas: os contos 50-151 da coletânea Contos de fadas russos (1855-1863) publicada por Aleksandr Afanássiev (1826-1871) em 8 volumes com um total de 600 contos.

V. Propp elaborou uma ideia semiótica, no sentido em que poderíamos falar, por exemplo, de uma ideia matemática, mas aparentemente não se deu conta de todas as repercussões que sua descoberta teria no tocante ao caráter automático das esferas de ação dos personagens principais. Ele é frequentemente elogiado por ter sabido objetivar a estrutura específica do conto mágico a partir do inventário definitivo de suas funções e ainda por ter sabido, ao modo de Lineu, descobrir um princípio de classificação (HÉNAULT, 2006, p. 119).

De acordo com os estudos realizados pelos teóricos citados e com as pesquisas de Hénault, podemos inferir que Propp foi o precursor do estudo estrutural da narrativa. Com uma objetivação de seu método de estudo e a teoria, trabalhando diretamente da linguística à semiologia, ele conseguiu determinar e obter funções teóricas específicas. Obtivemos, então, ideias contraditórias em alguns momentos das pesquisas sobre Propp, pois em determinados aspectos há uma certeza de que ele não usa a semiótica como possibilidade analítica, e essa teoria está certa, pois ela ainda não era a semiótica como se conhece hoje, e sim, a semiologia, mesmo assim, seus desdobramentos teóricos foram utilizados e são importantes para estudos semióticos. O que ocorre é que Propp constrói uma possibilidade ainda inexistente de usar a nova ciência, como argumenta Hénault, na citação abaixo.

Ora (poderia haver algo mais paradoxal?), V. Propp não foi um formalista de primeira hora: ele não teve, ao que tudo indica, nenhuma participação na fundação do Círculo Linguístico de Moscou em 1915, nem na da OPOIAZ (Sociedade de Estudos da Linguagem Poética) de São Petersburgo em 1916, os dois grandes centros de atividade do formalismo russo (HÉNAULT, 2006, p. 99).

Isso posto, podemos afirmar que Propp não é avaliado com grandes participações em eventos importantes para a história da semiótica ou da própria linguística, mas podemos estabelecer uma trajetória da semiótica na perspectiva de Propp através das trinta e uma funções² que ele elaborou, e Greimas reduz a vinte. Essa proposta das funções de Propp representavam um inventário com grandes dimensões, em que o próprio autor menciona a necessidade de uma redução, porém isso só poderia acontecer com uma “condensação da narrativa em unidades episódicas, entendendo-se que os episódios a serem previstos são considerados como possuidores de um caráter binário” (GREIMAS 1973, p. 253).

Presumidamente, podemos induzir que a reelaboração das funções não se deu de maneira abrupta, mas cuidadosamente, observando os pares que poderiam ser compostos, no

² Optamos por não apresentar as funções propostas por Propp, pois elas não serão utilizadas como propostas no decorrer deste trabalho. Mas “Por função compreende-se o procedimento de um personagem, definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação.” (PROPP, 2006, p. 22).

entanto, a redução realizada por Greimas não deixou o sistema de funções mais manejável. Assim como Propp, Greimas vai observar como se desenvolve a personagem na narrativa, visto que não seria possível, por vezes, utilizar todas as funções propostas inicialmente, opta-se por desenvolver as funções de forma que não sejam tão extensas.

Por mais que o modelo de análise semiótica ocorra em dois momentos, no da análise textual e análise estrutural, a elaboração do termo função deixa de ter seu sentido denotativo e passa a ser uma ação narrativa, no sentido de fazer parte da ação e de estimar as maneiras como a narrativa se desenvolve; avaliando todas as possibilidades que o curso narrativo pode adquirir com sua formulação textual. Para Greimas,

O valor do modelo proppiano, vê-se bem, não reside na profundidade das análises que o suportam, nem na precisão das suas formulações, mas na sua virtude de provocação, no seu poder de suscitar hipóteses: é a ultrapassagem da especificidade do conto maravilhoso em todos os sentidos que caracteriza a preocupação da semiótica narrativa desde os seus primórdios. O alargamento e a consolidação do conceito de esquema narrativo canônico aparecem assim como uma das tarefas presentes (GREIMAS, 1979, p. 14).

O autor vem abordar a relação em que se encontra com Propp, estabelecendo que o esquema analítico que ambos adotam não está embasado na profundidade da teoria, mas na precisão em que a análise é construída. Partindo dessa perspectiva é que Greimas produz grande parte de seus estudos a respeito da semiótica, no aprofundamento desses esquemas analíticos, apontando a importância de se estabelecer um inventário das funções³ satisfatório até a construção do quadrado semiótico. Quando o próprio Greimas estabelece essa relação com Propp, ele aponta o uso dos conceitos, mas ao mesmo tempo, uma evolução em relação à sua proposta. Nesse percurso, Greimas vai reelaborar uma reinterpretação linguística da personagem principal da narrativa, em que ele mesmo realiza “a partir da descrição proppiana do conto maravilhoso russo, primeiro procurou estabelecer uma distinção entre os *actantes* a uma sintaxe narrativa e os *atores* que podem ser reconhecidos nos discursos específicos em que são manifestados” (GREIMAS, 2014, p. 61).

Visto assim, é cabível estabelecer uma relação ou um percurso existente entre a teoria dos dois autores, já que, por mais que Greimas se preocupasse em distinguir seu trabalho dos estudos realizados por Propp, este, por sua vez, inegavelmente possui uma importância significativa para a semiótica e uma influência sobre os trabalhos greimasianos,

³ Retomaremos esse termo posteriormente, que são as estruturas fundamentais, narrativas e discursivas.

como conhecemos hoje. Greimas decide por fazer a teoria evoluir valorizando a presença proppiana.

Surge, então, a semiótica narrativa como uma possibilidade de analisar a linguagem verbal e não verbal, partindo de conceitos que não foram formulados propriamente para o desenvolvimento da mesma. O signo, sendo avaliado como o centro, o objeto da semiótica, passa a ser valorizado e vinculado a qualquer meio de comunicação. Inicialmente, esse fator pode ter sido tratado como um problema inconciliável, mas, com o advento de novas pesquisas, podemos estipular que o percurso realizado por Vladimir Propp foi fundamental para chegarmos à semiótica do século XXI.

A semiótica narrativa, como meio analítico, pode ser observada como Louis Hjelmslev (2013, p. 51) aponta em sua obra *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*, em que o teórico vai discorrendo sobre como a linguagem é na verdade um sistema de signos, com tal afirmação podemos estabelecer que os signos, quando vão se formando, resultam na linguagem e sua transformação, o que, por sua vez, também resulta na modificação dessa linguagem, surgindo novos signos e suas variantes. O autor ainda permeia sobre as várias possibilidades que o signo possui e como essas possibilidades podem ser consideradas uma riqueza, já que a partir disso, podemos estabelecer nossa linguagem como elemento ilimitado, pois, como já foi afirmado, ela parte do signo.

É importante saber que o fenômeno semiótico, atualmente, sempre é chamado como o estudo dos signos, porém, o signo é a unidade, é necessário saber como essa unidade é estruturada. Peirce (2015, p. 46) diz que “Um signo, ou representamen, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém”. Sendo assim, o signo vai representar algum outro elemento, não é uma representação fidedigna, mas aponta uma referência, que em primeira instância, vai impor o principal elemento que esse signo representa. Para Peirce, citado por Jaques Fontanille (2008, p. 39), essa formulação está baseada em três elementos, que podem ser divididos em: representação, algo e alguém. De uma forma simples, ele impõe como primeiro elemento a representação desse signo, depois o que é representado, e em última instância, fim ao destinador desse signo; além desses pode surgir um quarto elemento: o aspecto em que esse signo é transposto.

Ainda na visão de Fontanille, Saussure já propõe outra relação, podemos, por vezes, nos confundir e apresentá-la como mais conciliável, pois apresenta apenas o significante e o significado. Ao argumentar sobre o signo, Fontanille expõe que:

O signo é composto, segundo Saussure por duas faces, o significante e o significado. O significante é definido como uma “imagem acústica” e o significado, como uma “imagem conceitual”. O primeiro toma forma, enquanto expressão, a partir de uma substância sensorial ou física; o segundo, enquanto conteúdo, forma-se a partir de uma substância psíquica. No entanto assim que são reunidos em um só signo, eles adquirem tão somente um conteúdo semiótico, e suas propriedades sensoriais, físicas e psíquicas não são mais levadas em consideração (FONTANILLE, 2008, p. 36).

Sendo assim, o signo vai ser composto por dois elementos, que de acordo com Saussure, são elementares para o signo possuir a importância que ele tem, sendo que o primeiro elemento, o significante, estaria no plano de imagem acústica; e o segundo elemento, o significado, permeia no plano de imagem conceitual, ambos possuindo uma relação direta para a formação do signo. Aparentemente, dispendo desses dois elementos podemos imaginar um consenso entre os teóricos e como eles observam essas unidades constituintes do signo, pois eles assumem que o signo não é um objeto primário, pois são formados por elementos ainda mais divisíveis que o próprio signo. Porém, a problemática surge porque Saussure conseguia determinar sua teoria de forma concisa e clara, mas para si, causando grandes críticas a respeito de suas metodologias, e novas formulações a respeito desses termos.

Nessa perspectiva, o significado e o significante vão ser elementos de composição do signo, podemos encará-lo como resultante da união desses elementos, assim como a linguagem, que passa a ser o resultado da união de vários signos. Observemos sempre que, quando falamos em linguagem, remetemos as várias formas de comunicações, considerando as mais básicas até as mais complexas.

2.1 Dos signos à semiótica: significado e os significantes

Optamos por um subcapítulo específico para uma melhor explanação sobre o significado e significante, para um apontamento da importância que eles têm para o signo: objeto dos estudos semióticos. A semiótica não reduz seus estudos apenas a uma tipologia de signo ou ao signo verbal, na verdade, ela vai ter como seu objeto de estudo qualquer sistema de signos, partindo do signo não verbal a qualquer elemento que transmita uma comunicação. Sendo, por essa diversidade e amplitude, considerada uma ciência com várias possibilidades analíticas. Mas qual seria o sentido⁴ da palavra signo na teoria? Essa é uma questão abordada

⁴ Não se pretende propor um conceito teórico para o signo, mas apresentar as relações que alguns pesquisadores conceberam.

por Louis Hjelmslev (2013), em que ele apresenta uma relação entre o signo e a linguagem, como é perceptível no trecho a seguir.

O fato de que uma linguagem é um sistema de signos parece ser uma proporção evidente e fundamental que a teoria deve levar em consideração desde o início. (...). Ela nos diz que um “signo” (...) é, de início e acima de tudo, signo de alguma outra coisa, particularidade que nos interessa desde logo pois parece indicar que o “signo” se define por uma função. Um “signo” funciona, designa, significa. Opondo-se a um não-signo, um signo é portador de uma significação (HJELMSLEV, 2013, p. 49).

O signo é definido como a representação de alguma outra coisa, sendo chamado assim de função. A função, nesse sentido, seria tratada com um conjunto, o qual é formado pelos signos que constroem a mensagem, o significante. Como o autor mesmo aponta, o signo vai funcionar como alguma representação, vai designar alguma coisa ou apresentar um significado. Nessa relação de definição, o signo sempre possui uma significação, ou melhor, é portador da significação. Claro que Hjelmslev faz uma apresentação sobre como o signo pode ser desenvolvido, não conseguindo dispor de um conceito geral ou acordado por todos os teóricos que estudam diretamente o signo, até pelo próprio autor.

Encarando o signo como portador de informações, apresentaremos um exemplo da obra narrativa, *corpus* desta pesquisa, *Dom Casmurro*, em que o autor vai fazer do signo, esse portador da comunicação. Vale destacar que, neste exemplo, o signo apresenta duas informações, aquelas que são relevantes para a própria narrativa, e aquela que o autor julga necessária para a compreensão do leitor. Machado assim expõe:

Não consultes dicionários. Casmurro não está aqui no sentido que eles lhe dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo. Dom veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo. Tudo por estar cochilando! Também não achei melhor título para a minha narração — se não tiver outro daqui até ao fim do livro, vai este mesmo. O meu poeta do trem ficará sabendo que não lhe guardo rancor. E com pequeno esforço, sendo o título seu, poderá cuidar que a obra é sua. Há livros que apenas terão isso dos seus autores; alguns nem tanto. (ASSIS, 2014, p. 21-22)

Machado de Assis vai proporcionar desde o início da narrativa uma conversa direta com o seu leitor. Realizando isso, ele faz dentro da própria obra uma outra representação do signo, aspecto raro, pois, quando o narrador escolhe conversar com seu leitor, ele vai sempre realizar inferências, anunciando o que está por vir. Explicando nesse exemplo o motivo da sua escolha para o título, apontando que foi um fato real da vida que é contada no romance.

Sendo assim, essa tentativa de definição do signo através da teoria da linguagem é quebrada tanto por Machado de Assis (mesmo que sem nenhuma intenção), como por Hjelmslev que, em apontamentos subsequentes, apresenta relações sobre como as palavras não são signos últimos, irreduzíveis, podendo sempre transcender algo mais do que se está posto. Essa significação, da qual o signo é portador, torna-se com os mais diversos tipos de textos (verbais e não verbais), muito subjetiva, a comunicação acontece a partir do momento em que o receptor pode compreender, e a compreensão vai depender do contexto, da vivência e de como se lê, tal fato torna a signo ilimitável. Concomitante com essa indefinição, tanto de sentido como de signo, podemos relacioná-los diretamente à semiótica, quando esses elementos que formulam a base da semiótica são quase sempre considerados ilimitados, a semiótica percorre esse mesmo caminho.

Lucia Santaella (2015) representa a semiótica como uma lógica contínua que serve para o desenvolvimento da análise. Ela se preocupa em esclarecer que essa teoria não é um estudo que vai apresentar como o signo é desenvolvido, todavia vai buscar percorrer os signos para que eles sejam conhecidos, assim, afirma que os processos realizados pelos signos são ainda uma teoria e prática desconhecidas pelos teóricos. A autora assegura: “Ela funciona como um mapa lógico que traça as linhas dos diferentes aspectos através dos quais uma análise deve ser conduzida, mas não nos traz conhecimento específico da história, teoria e prática de um determinado processo de signos” (SANTAELLA, 2015, p. 6).

De acordo com Santaella, é possível estabelecer uma relação entre o seu pensamento e o que Hjelmslev desenvolve. Pois, quando o autor fala sobre signo e suas significações, ela aponta esse direcionamento em que não devemos acreditar que a semiótica seja responsável pelos signos, mas que ela é um caminho ao encontro da análise. Salienta que a semiótica é responsável por estudar os caminhos percorridos pelos signos, mas não por sua ascensão histórica. Desse modo, torna-se viável representar a semiótica como a teoria responsável pela significação, e não apenas reafirmar o conceito como a teoria dos signos.

A visão de Décio Pignatari (2004, p. 49), também pode ser relacionada ao pensamento proposto aqui, em que o autor, baseando-se nos ensinamentos de Peirce, aponta o signo como aquilo que substitui algo, sob certos aspectos e em certas medidas. Nesse sentido, podemos inferir que a Semiótica trabalha com todos os tipos de linguagem, passando do sentido à significação, pois a semiótica ajuda a compreender a arte, a linguagem, os sons, ou seja, ela não se prende a uma forma de palavras, vai muito além disso.

Em *Dom Casmurro*, os capítulos curtos que Machado de Assis cria e os títulos que são quase autoexplicativos, permeiam exatamente essa relação entre palavra e sentido. A

narrativa tem esse poder, de estimular o imagético e fazer com que o leitor desenvolva os vários caminhos que o romance irá abarcar. Essa relação da linguagem, formada pelo signo e imaginação, é estimulada exatamente pela grande abertura que as narrativas desenvolvem com o auxílio das palavras. Na narrativa, tem-se o poder de permear o passado e o futuro, apresentando ao leitor as sensações pretendidas. Em vários momentos, Machado realiza essa ação, como no capítulo LXXVII:

PRAZER DAS DORES VELHAS

Contando aquela crise do meu amor adolescente, sinto uma cousa que não sei se explico bem, e é que as dores daquela quadra, a tal ponto se espiritualizaram com o tempo que chegam a diluir-se no prazer. Não é claro isto, mas nem tudo é claro na vida ou nos livros A verdade é que sinto um gosto particular em referir tal aborrecimento, quando é certo que ele me lembra outros que não quisera lembrar por nada. (ASSIS, 2014, p. 123)

Expomos nessa citação um capítulo completo, composto por um único parágrafo, que desenvolve como o título e o texto são complementares e apresentam uma relação próxima. Esse apontamento é realizado para dizer como Machado se sentia a respeito de sua narrativa, uma conversa direta com seus leitores, mas ao mesmo tempo, a linguagem aberta que ele usa, vai possibilitar ao leitor a liberdade de imaginar quais são esses prazeres que ele fala e os aborrecimentos, além dos que já são apontados durante o romance. É o chamado texto subentendido, como Bakhtin (2011) define:

O texto “subentendido”. Se entendido o texto no sentido amplo como qualquer conjunto coerente de signos, a ciência das artes (a musicologia, a teoria e a história das artes plásticas) opera com textos (obras de artes). São pensamentos sobre pensamentos, vivências das vivências, palavras sobre palavras, textos sobre textos (BAKHTIN 2011, p. 307).

Considerando que o significado de um signo é sempre outro signo, não seria possível desejar uma análise apenas textual ou extratextual de texto usando a semiótica, pois, em alguns momentos, uma dessas análises se tornaria insatisfatória. O pensamento de Bakhtin vai ao encontro ao que Pignatari elucida a respeito das possibilidades do texto que podemos entender como conjunto de signo. Desse modo, a união dos signos pode ser entendida como qualquer tipo de texto, onde há comunicação, pois existe mensagem. A significação surge nesse pilar, podendo ser observada de várias maneiras, assim, refere-se a “pensamentos sobre pensamentos”, pois, nessa dicotomia, pode ser observado um signo sobre a própria análise do que se propõe. Aproveitando este posicionamento de Bakhtin sobre o texto, inferiremos outra

reafirmação da noção de texto, agora, apontada pela pesquisadora Diana Barros (2011), que apresenta uma relação próxima à proposta anterior, fundamentais para compreender a visão de Greimas, que será apresentada posteriormente.

Resta ainda um ponto a ser esclarecido nesta rápida exposição da noção de texto: o objeto de estudo da semiótica é apenas o texto verbal ou linguístico? O texto, acima definido por sua organização interna e pelas determinações contextuais, pode ser tanto um texto linguístico, indiferentemente oral ou escrito — uma poesia, um romance, um editorial de jornal, uma oração, um discurso político, um sermão, uma aula, uma conversa de crianças — quanto um texto visual ou gestual — uma aquarela, uma gravura, uma dança — ou, mais frequentemente, um texto sincrético de mais de uma expressão — uma história em quadrinhos, um filme, uma canção popular. As diferentes possibilidades de manifestação textual dificultam, sem dúvida, o trabalho de qualquer estudioso do texto, e as teorias tendem a se especializar em “teorias do texto literário”, “semiologia da imagem” e assim por diante (BARROS, 2011, p. 8).

O texto como um conjunto de signos, vai ser representado por um meio que possua um significado e sentido, por isso, os autores vão do texto verbal ao não verbal; diferente da linguística, a semiótica vai envolver qualquer meio sígnico. Esse é um dos aspectos que difere a semiótica de outras teorias da linguagem e, por vezes, torna seu trabalho mais dificultoso ou mais abrangente, como a própria autora aponta. Um exemplo bem claro de como a semiótica vai abarcar vários meios signos é o presente trabalho, até o momento estamos centralizados na obra literária, mas, posteriormente, apresentaremos a obra cinematográfica, que surgiu como uma ramificação da obra *Dom Casmurro*, essa relação que se estabeleceu teve o poder de modificar o signo, sairemos de um signo verbal, para o visual, audiovisual, musical.

As principais relações sígnicas que podemos observar através da análise semiótica é sua vasta abrangência e poder de se modificar. Tal afirmação não quer dizer que a semiótica seja mais difícil ou complexa que a própria linguística ou outra teoria que aborde a construção da comunicação, mas como seu campo analítico é mais vasto ela pode, por vezes, se subdividir ou se tornar um meio de análise mais longo, que os de costume. Nesse sentido, como Barros reafirma, cria especialidades dentro dos próprios estudos que vão auxiliar nas direções tomadas em cada tipo de análise. Essas divisões, que no decorrer dos estudos semióticos foram surgindo e se tornaram mais exploradas e estudadas por teóricos como meios de delimitação de cada tipo de estudo seguido.

2.1.2 Do signo ao texto

Comprovado que o texto é um conjunto de signos, este, por sua vez, é o objeto elementar da semiótica, cabe-nos apontar como a semiótica vai observar esses signos até a formação do texto. Uma obra literária como a que estamos trabalhando é sempre apresentada dividida em capítulos, parágrafos e o desenvolvimento temático, mas o processo de análise através da semiótica vai observar aspectos relevantes que vão além dos linguísticos ou da própria gramática normativa. É nessa afirmativa que podemos apontar os principais conceitos e desenvolvimentos semióticos que, ao longo dos estudos teóricos, foram sendo debatidos, pois se torna necessário conhecer essa trajetória para uma melhor compreensão geral da teoria, antes chamada de semiologia. Torna-se oportuno apresentar o posicionamento de Roland Barthes (2012), que retomando a formação do signo, pelo significado e significante, destaca:

O signo semiológico também é, como seu modelo, composto de um significante e um significado (a cor de um farol, por exemplo, é uma ordem de trânsito no código rodoviário), mas dele se separa no nível de suas substâncias. Muitos sistemas semiológicos (objetos, gestos, imagens) têm uma substância da expressão cujo ser não está na significação: são, muitas vezes, objetos de uso, derivados pela sociedade para fins de significação: a roupa serve para nossa proteção, a comida para nossa alimentação, ainda quando, na verdade, sirvam também para significar (BARTHES, 2012, p. 53).

O autor aponta o signo como esse elemento composto de um significante e um significado. O significante, sendo exposto até então com várias definições, agora, para Barthes, vai fazer parte do plano de expressão, em que sua definição está ligada diretamente ao significado, porém, podemos aportar sua função principal como mediador dos sons, objetos, imagens. Já o significado está direcionado ao plano de conteúdo, ou seja, apresenta-o como a representação psíquica da coisa, ainda exemplifica: “o significado da palavra boi não é o animal boi”, mas uma representação de sua imagem psíquica (BARTHES, 2012, p. 59-60). O significante e o significado, para a construção do signo, apresentam uma dependência, pois sua união é importante para a construção e elaboração desse signo, e é a partir desse elemento que podemos formular os mais diversos tipos de textos.

O poder de representação que a palavra tem, depois que o signo se une, vai ao longo dos diversos meios midiáticos, reconstruindo elementos que, por vezes, são inimagináveis. Um exemplo que podemos apresentar da obra *Dom Casmurro* é o momento em que Capitu

escreve seu nome e de Bento no muro do quintal de sua casa, ainda na infância, apresentando-nos a ideia que Barthes infere, que o significado de uma palavra não é a própria palavra, mas o que ela representa. Quando os nomes são escritos no muro é a representação das personagens principais da narrativa que vemos e não elas mesmas.

Observemos o trecho a seguir.

Tudo o que contei no fim do outro capítulo foi obra de um instante. O que se lhe seguiu foi ainda mais rápido. Dei um pulo, e antes que ela raspasse o muro, li estes dois nomes, abertos ao prego, e assim dispostos:

BENTO
CAPITOLINA

Voltei-me para ela; Capitu tinha os olhos no chão. Ergueu-os logo, devagar, e ficamos a olhar um para o outro... Confissão de crianças, tu valias bem duas ou três páginas, mas quero ser poupado. Em verdade, não falamos nada; o muro falou por nós. (ASSIS, 2014, p. 39)

Machado de Assis mostra toda a representação do desejo secreto de sua personagem, uma vez que, no momento em que ela escreve os nomes, deixa seu segredo transbordar, contudo, ao mesmo tempo, as personagens seguiram em silêncio, pois tudo que elas precisavam saber fora apresentado através de seus nomes no muro. É inquestionável podermos relacionar esse momento sógnico da escrita dos nomes às várias possibilidades que o signo pode assumir. Capitu e Bento não precisaram se declarar oralmente, apenas com uma simples apresentação de palavras escritas em um muro, eles souberam, enfim, que se amavam; o poder que a palavra, na obra literária vai assumir, é ilimitado, não apenas para os leitores, mas também, para as próprias personagens da narrativa. Partindo dessa perspectiva da interpretação do signo, podemos apresentar outro elemento importante para sua construção.

O autor que podemos relacionar sobre as variáveis que o signo pode alcançar é Décio Pignatari, que retoma a questão da significação, mas abordando-a de maneira diferenciada: “a semiótica peirciana permite-nos superar o clássico conflito entre “forma” e “conteúdo”; com a sua noção de interpretante, Peirce rompe com a dicotomia *significante/significado* (...)” (PIGNATARI, 2004, p. 112). Embasado na obra de Charles Peirce, que concebeu a semiótica como estudo da linguagem enquanto lógica, Pignatari introduz o leitor ao trabalho triádico realizado anteriormente. Sendo assim, não estamos mais observando o signo como uma dicotomia, e sim como um processo construído e elaborado por três elementos essenciais.

Remetendo-nos à visão triádica, torna-se, quase sempre possível, pensar em Peirce, este que, assim como Greimas, tem a visão semiótica com três repartições, que além do significante e significado apresenta um terceiro elemento: o interpretante. Essa relação

estabelecida nessa visão triádica, poderá abrir novas visões sobre como o signo é encarado pela semiótica, pois, de certa forma, o texto permeia sempre pela interpretação, surgindo diversas variações de acordo com os fatores que são observados a partir do próprio texto. Isso vale para as personagens da narrativa, que vão trilhando seus caminhos de acordo com as interpretações que fazem durante sua trajetória. Bento, por exemplo, passou parte de sua adolescência planejando ficar para sempre ao lado do seu grande amor, entretanto, elementos na idade adulta o fizeram mudar de ideia. Suas interpretações afetaram sua trajetória de vida, fazendo com que o Bento adulto não desejasse as mesmas coisas que o Bento desejava quando criança.

Nesse exemplo, não podemos entender significante e o significado apenas como elementos primários na construção do signo, mas como elementos que estabelecem as relações semióticas, relações essas que são construídas de acordo com as interpretações, como o próprio nome escrito no muro, que poderia ser interpretado de várias maneiras, além de expressar o amor existente entre Bento e Capitu. O contexto condizia ao que foi exposto, o que concorda com a proposta de Peirce para a fuga da dicotomia. Quando falamos em Peirce, automaticamente lembramos de Saussure, o que vale um parêntese para representar as relações que eles estabelecem para a Semiótica. Inferiremos como Ana Elizabeth Félix (2010) aponta em seu livro: *A Semiologia dos Discursos da Publicidade*.

A primeira diferença é que Saussure parte do ato sêmico, entendido como fato social que estabelece, através do circuito da fala, uma relação entre dois indivíduos (CLG, 1995, p 24). Peirce (2000), em sua obra *Semiótica*, parte da ideia da semiose, concebida como uma lógica do funcionamento do signo, cuja compreensão apenas exige a intervenção de um sujeito: o intérprete. (...) Saussure enquadra a Semiologia dentro de uma Psicologia Social (CLG, 1995, p. 24). Isto significa, primeiro, que a semiótica saussureana tem limites; e, segundo, há objetos exteriores, melhor dizendo, não semiotizáveis [...]. A perspectiva de Peirce é outra: tudo é integrável no espaço ilimitado da semiose, no qual a semiótica peirceana não tem limites, é infinita, porque cada pessoa visualiza o fenômeno da linguagem de uma forma e as interpretações podem ser infinitas (FÉLIX, 2010, p. 20).

A autora apresenta a diferença na forma de determinar os signos dos dois autores. No primeiro aspecto, para Peirce, o estudo da Semiótica se dá através de um sujeito, diferente da concepção de Saussure, que envolve necessariamente a relação de dois indivíduos, sendo o segundo uma continuação clara do primeiro. Para Saussure, a necessidade de mais de um indivíduo estabelece um fato social, que tem um limite, pois, sendo de cunho social, não tem a implicância do significante ou significado serem desenvolvidos separadamente, trabalhados

juntos são esquecidas as suas relações individuais, tornando-se um ato semiótico direto. Contrariamente a essa dicotomia de Saussure, Peirce apresenta a semiótica como um modelo de análise ilimitada.

Percebidas essas diferenças importantes, pode-se citar ainda um desdobramento explicativo, a qual possui um critério que delimita e facilita a compreensão da diferença do signo e, conseqüentemente, da semiótica. Félix aponta que, para Peirce e Saussure:

A terceira diferença, provavelmente a mais importante, reside nas diferentes concepções de signo. Saussure (1995) entende o signo como uma entidade psíquica com duas faces, em que significante e significado se condicionam mutuamente. Em Peirce (2000), o signo é fundamentalmente um processo de mediação, e abre, por conseguinte, uma dimensão de infinitude, em que ele se reveste de inúmeros sentidos (FÉLIX, 2010, p. 20-21).

Saussure propõe a delimitação dos signos como duas faces, enquanto Peirce traz a visão triádica e ilimitada. Então, quando se estabelece que o estudo semiótico pode ter um alcance ilimitado de análise, torna-se mais complexo estabelecer a delimitação a que Saussure pretende. Nessa perspectiva, podemos dizer que Greimas se aproxima da visão proposta por Peirce, ainda que não mencione a semiótica como uma teoria ilimitada e nem a concepção triádica, sua lógica é baseada sempre em três elementos, os quais são o alicerce do chamado inventário das funções formulado por Greimas. E, este inventário será responsável pela construção da análise proposta.

No livro *Sobre o sentido II*, Greimas (2014) aponta, mesmo em suposição, que se o inventário de programas narrativos esteja estabelecido e os papéis actanciais elaborados, a distribuição actorial desses papéis poderia ser utilizada como um critério tipológico com vistas à elaboração de uma teoria geral dos gêneros. Sendo assim, o elemento mais importante a ser observado são os sujeitos, que equivalem aos chamados actantes. Porém, até Greimas chegar a essa noção de semiótica, foi necessário um processo de evolução e autonomia da própria prática semiótica, para seu processo evolutivo e, assim, chegar a um resultado ainda desconhecido.

Vê-se assim que graças a autonomia que a sintaxe foi adquirindo a duras penas, a própria prática semiótica se viu transformada de um extremo a outro. Dedicando-se inicialmente de maneira tímida à elaboração e à formulação rigorosa de um pequeno número de seqüências canônicas, ela pouco a pouco conseguiu construir para si novos dispositivos e novos objetos conceituais que, na estratégia da pesquisa, progressivamente substituem as explorações semióticas definidas pelos canais de transmissão

de seus significantes pelos domínios culturais por elas articulados (GREIMAS, 2014, p. 61).

Em comunhão a essa afirmativa, podemos propor que o desenvolvimento dos signos até a sua fórmula final, o texto, dá-se em vários momentos do ponto de vista semiótico. De acordo com as pesquisas que passaram a ser cada vez mais elaboradas e desenvolvidas, a prática dos estudos dos signos passou a obter uma maior autonomia. As propostas elaboradas por Propp foram de cunho fundamental para o desenvolvimento do signo e a consolidação da teoria, para chegar até as formulações proposta por Greimas.

O signo é composto por um significante e um significado e tem seu ponto de maior importância na comunicação, que é o próprio texto, entendido também, nas suas mais diversas composições, da linguagem não verbal a textos verbais mais complexos. Podemos notar, ainda, como a semiótica ascendeu seus estudos no decorrer de sua história, passando a abarcar vários campos analíticos.

Com essas noções gerais a respeito de teóricos antecessores a Greimas e dele mesmo, retornaremos à noção basilar, a do texto, o qual, segundo Barros (2007, p. 7), “define-se de duas formas que se complementam: pela organização ou estruturação que faz dele um ‘todo de sentido’, como objeto da comunicação que se estabelece entre um destinador e um destinatário.”

Retomamos a falar da obra, que em comum acordo com a representação de Barros em seu conceito de texto, pode ser apontado o porquê das principais críticas a respeito da narrativa. Essas críticas surgiam apenas sobre o suposto caráter falho de Capitu, pois a concepção de texto, entendido como objeto de significação, faz com que seu estudo se confunda com o todo de sentido, como se a estrutura do texto lhe fosse suficiente, descartando o seu conteúdo, ou seja, apresentando esse conceito dentro da narrativa, podemos relacionar que a crença do narrador-personagem era suficiente para determinar quem Capitu realmente era, embora, no percurso da narrativa, o próprio Bento tê-la apresentado várias vezes como uma mulher devota e dedicada, relacionando-a com sua própria mãe.

A esse tipo de descrição que incide sobre como o texto é organizado ou estruturado se denomina análise interna ou estrutural do texto, ou seja, é quando resolvemos analisar um texto encarando de maneira denotativa tudo que é dito ou posto, a problemática desse tipo de análise consiste em abandonar todos os aspectos intrínsecos que são desenvolvidos nos textos de acordo com sua contextualização, temas, época e finalidade. Já a proposta da semiótica,

além de analisar a estrutura e a coerência; propõe observar as condições em que o texto é compreendido. Barros propõe como segunda caracterização:

A segunda caracterização de texto não mais o toma como objeto de significação, mas como objeto de comunicação entre dois sujeitos. Assim concebido, o texto encontra seu lugar entre os objetos culturais, inserido numa sociedade (de classes) e determinado por formações ideológicas específicas. (BARROS, 2011, p. 7)

Nessa segunda concepção, o texto deve ser examinado em relação ao contexto, então, além de observado internamente, deve ser conceituado externamente, ou como a própria autora aponta, uma noção “sócio-histórica”, essa caracterização é que apresentará um sentido para a construção textual.

Sendo necessário conhecer o contexto, poderemos formular possibilidades analíticas, não mais abordando apenas a questão da fidelidade da personagem Capitu, desenvolvendo a análise ou hipóteses sobre os caminhos percorridos ou motivos para o texto ser escrito da maneira como foi concebido, ou por que se trata de determinado assunto, além de levar em conta as experiências do autor e as características da época. Nesse pressuposto, resume-se que a semiótica narrativa como possibilidade analítica tem um campo de estudo em que se trabalha com as duas concepções: na análise de um texto, examinam-se os procedimentos de organização textual e, paralelamente, os fatores sociais. Essas duas concepções serão pertinentes no momento das análises das estruturas fundamentais, narrativas e discursivas.

Greimas (1986) é que apresenta essa caracterização do texto apontada por Barros. Nessa caracterização, o autor propõe um modelo de análise da narrativa em que se identificam os traços contrários de uma categoria, que incluem um objeto de desejo, conflitos e um objetivo a ser alcançado. Em seu livro *Sobre o Sentido II - Ensaios Semióticos*, Greimas (2014, p. 22) elucida:

Vê-se, assim, que o fazer do sujeito propriamente dito se encontra englobado por duas séries de operações modalizáveis, e que cada uma delas coloca em jogo dois sujeitos sintáticos: o primeiro relatará o comportamento do destinador e o segundo, do destinatário-sujeito, sendo que o jogo sintático propriamente dito consiste, no primeiro caso, em “competencializar” o sujeito e, no segundo, em “sancionar” seu fazer por meio de julgamentos epistêmicos.

Quando o autor se refere às operações modalizáveis é para apontar exatamente a liberdade que o texto adquire de acordo com a ação percorrida, em que indica a existência de

uma semiótica da ação, para apontar a autonomia que o texto possui e como há uma autonomia em relação a esquemas narrativos e de restrições da comunicação verbal. Essa possibilidade, apontada por Greimas (2014, p. 18), vem dos principais progressos dos estudos proprianos, pois foi possível perceber como o esquema surgia em uma sequência de enunciados narrativos que fazem sobressair a construção de uma gramática que justifique as regularidades para uma sintaxe autônoma, mas ao mesmo tempo recebendo uma liberdade para obter múltiplas interpretações.

Podemos abrir um breve parêntese, com o intento de lembrar como o romance *Dom Casmurro* passa por essa autonomia do texto, pois, apesar de, desde o início o narrador já esclarecer que contará a sua trajetória de vida, mesmo assim o texto vai permeando caminhos que nem o próprio leitor imaginaria ou o próprio autor. A autonomia do texto é sentida em como as interpretações podem variar, partindo de uma mesma leitura, mas a perspectiva de cada leitor é diferente e o texto quase sempre vai apresentar ambiguidade. O próprio narrador vai permeando explicações, deixando claro que, em vários momentos, ele percebe a importância de inferir certas elucidações, para que o leitor não se sinta enganado.

Partindo das múltiplas interpretações, podemos propor as considerações apresentadas por Winfried Nöth (1996) que, em seu livro *A semiótica no século XX*, aponta de que modo teóricos como Saussure, Hjelmslev, Roman Jakobson, Derrida, Foucault, Greimas abordavam a semiótica. Estabelece, então, a relação entre Greimas e o chamado estudo dos signos, inferindo que o estudo semiótico, para Greimas, é uma estrutura narrativa que se manifesta em qualquer tipo de texto. Nöth expõe que “o ponto de partida é a tentativa de aplicar métodos de pesquisa da linguística estrutural à análise de textos, que Greimas define como discurso” (1996, p. 164). É o conceito básico de uma semiótica linguística, estabelecendo que a semiótica é a teoria da significação. Retomamos novamente ao ponto de signo e significação.

Por essa relação que Noth estabelece, podemos conjecturar como o *Dicionário de semiótica* (2013), proposto por Greimas e Courtés, apresenta significações para as relações estabelecidas na semiótica. A proposta de Greimas é analisar narrativas com métodos cabíveis e satisfatórios, nessa perspectiva, ele define sistemas como o modelo gerativo, em que se parte da proposta de analisar o texto da sua superficialidade até seus níveis mais profundos⁵. A problemática inicial é que ele realiza essa proposta deferindo novos significados a signos já

⁵ Estruturas fundamentais, narrativas e discursivas. Que serão conceituadas e discutidas posteriormente.

existentes e, de certa forma, delimitados. Com a criação do dicionário, ele abarca novos sentidos, tornando-os conhecidos. É o que aponta José Luiz Fiorin:

O dicionário de semiótica, Greimas e Courtés, é um esforço de balanço do estabelecimento da semiótica como campo de conhecimento. Saussure já propusera a elaboração de uma teoria geral do signo, que seria chamada de semiologia. É, no entanto, Greimas quem lidera o projeto coletivo que transforma em realidade o desiderato saussuriano, não mais concebido como teoria geral dos signos, mas como teoria geral da significação, que se debruça sobre os textos, considerados como manifestação, que se apresenta em qualquer substância de expressão (verbal, pictórica, gestual, etc.), de um discurso (FIORIN, 2013, p. 7-8, grifo do autor).

O autor faz o prefácio da obra de Greimas e Courtés estabelecendo a relação que o *Dicionário de semiótica* propõe para os estudos semióticos. Como já foi apresentado anteriormente, os principais estudos foram propostos por Vladimir Propp, mesmo que não houvesse a intenção de pesquisas no campo semiótico; logo em seguida, podemos estabelecer os estudos saussurianos que foram elaborados no sentido do desenvolvimento da semiologia; é então que notamos o maior apontamento do autor, ao afirmar que Greimas é o teórico que consegue abordar a semiótica de maneira mais abrangente e diversificada. Fiorin apresenta Greimas como responsável por estabelecer que a semiótica não se limita ao signo, reafirmando a proposta apresentada no decorrer deste tópico, pois apresentamos a semiótica como a teoria também da significação, que é responsável por todo signo que emite informação, ou seja, comunica algo.

2.2 Greimas e a estrutura semiótica

A semiótica discursiva vai apresentar de maneira clara e concisa os percursos narrativos. De acordo com a abordagem histórica e teórica realizada até agora, podemos apresentar como o percurso proposto por Greimas vai ser estruturado e desenvolvido, no presente trabalho. Acreditamos que o filme e a obra possuem uma organização que obedecem a regras específicas, tais como: uma personagem principal que possui um objetivo, temporalidade, clímax e desfecho; características que podem ser trabalhadas através das estruturas fundamentais, narrativas e discursivas do texto, por isso, decidiu-se analisá-las dentro da teoria de Greimas.

No romance, *Bentinho*, além da personagem principal, é o narrador, teve desde seu nascimento o destino traçado por sua mãe; pois, após ter nascido morto seu primeiro filho,

prometeu a Deus que caso o segundo vingasse pertenceria à igreja. Assim, durante toda infância e adolescência do filho, ela falava sobre a ida dele para o seminário. Nessa breve informação acerca da obra, podemos perceber que a narrativa segue exatamente as propostas de Greimas. Apontando uma personagem principal, que o romance vai ser desenvolvido para que esta possa alcançar seus objetivos. Em quase todas as narrativas, essas personagens vão ser apresentadas ao leitor logo no início da obra (Evidentemente que na tradição literária há exceções, como, por exemplo, somente para citar, temos o caso do romance *Psicose*⁶, em que a narrativa se desenvolve apresentando, primeiramente, a vítima).

Ainda sobre *Dom Casmurro*, aos fundos da casa de D. Glória e de Bentinho, morava a família Pádua: ele, sua esposa, D. Fortunata, e sua filha Capitulina (Capitu). Desde criança, a menina e Bentinho sempre brincavam juntos. Tudo corria sem maiores destaques, até que, na tarde de novembro de 1857, escondido atrás da porta da sala, Bentinho ouviu José Dias, agregado da família Santiago, alertar sua mãe sobre a promessa do ingresso do menino no seminário, uma vez que já tinha 15 anos, e Capitu, 14, e andavam muito juntos. Alertando D. Glória que ambos poderiam vir a se dar em namoros; isto, afinal, era um perigo, segundo ele, pois Capitu era uma ‘desmiolada’; ratificando, ainda, que “não teria falado senão depois de muito examinar” (ASSIS, 2014, p. 13). Esse primeiro acontecimento marcante na vida de Bento, passa a desencadear vários outros fatores que vão começar a moldar a sua personalidade, tanto para ele quanto para o leitor da narrativa. Podemos observar, mesmo que superficialmente, que até o momento Bento ainda não tinha conhecimento de seus sentimentos, precisou de outra pessoa para entender o que sentia.

O desenvolvimento do inventário das funções dependerá exatamente da análise que será realizada, observando os detalhes que são apontados no decorrer do romance. Torna-se, necessário apresentar como Greimas realiza a construção da teoria semiótica, para uma melhor compreensão. Já apontamos os principais estudos em que o autor se baseou, agora, tentaremos expor como ele percorre da análise à construção do quadrado. Para auxiliar na apreensão do pensamento de Greimas, vejamos o que nos diz Raul Dorra:

A teoria greimasiana não é, a princípio, a única teoria semiótica de que dispomos nem, talvez, a mais original. Mas, sem dúvida, é a mais coerente e claramente desenvolvida, a que constitui um sistema mais completo e fundou uma escola mais vasta e mais sólida. Para comprovar as duas primeiras afirmações que acabamos de fazer poderíamos apresentar o primeiro volume

⁶ No original *Psycho*. *Psicose*, o livro de Robert Bloch deu origem ao clássico filme de Alfred Hitchcock, que teve o mesmo nome do livro. O livro foi publicado originalmente em 1959. Optamos na escolha desta referência por ter sido um romance que serviu como base de uma obra cinematográfica.

do *Dicionário de semiótica*, elaborado por Greimas e Courtés, como prova da terceira os dois volumes nos quais Parret e Ruprecht, em 1985, reuniram os trabalhos relacionados a Algirdas Julien Greimas. Sob o título geral de *Exigências e perspectivas da semiótica* (DORRA, 2017, p. 124-125, grifo do autor).

Há diversos teóricos que abordam a semiótica, como por exemplo, Diana Barros (2011), já mencionada com sua teoria textual; Winfriend Noth (1996), que se baseia nos estudos dos inventários das funções propostos por Greimas; Louis Hjelmslev (2013), que permeia pela teoria da linguagem, mas retoma sempre aos signos; Iuri Lótman (1978) com seus trabalhos voltados para a chamada semiótica da cultura; teóricos que desenvolveram seus estudos desde o nível narrativo ao cultural, transformando a semiótica em uma teoria desenvolvida e com bons alicerces analíticos, como o próprio autor explica em sua apresentação do livro *A Imperfeição*, não estamos tentando apresentar qual teoria semiótica seria mais correta ou coerente, contudo apontar qual caberia de comum acordo a análise proposta, já que apresentaremos uma estrutura para dois objetos de signos diferentes. O autor aponta, ainda, livros a respeito de suas afirmações, como o *Dicionário de semiótica*, em que apresenta direcionamentos fundamentais para compreensão de vários termos semióticos. Sendo assim, é necessário referenciar como Greimas realiza sua elaboração, através de seus escritos.

A estrutura semiótica de Greimas possui elementos que são responsáveis por sua construção, elementos esses que são interdependentes, mas complementares. Explicando essa relação, podemos dizer que cada item das estruturas narrativas são analisados separadamente, mas em dados momentos da análise e na formulação do quadrado semiótico, essas estruturas vão ser complementares, por isso, fala-se em níveis narrativos. O teórico apresenta um conceito sobre o que seria a estrutura.

- a) (...) uma estrutura é antes de tudo uma rede relacional, cujas intersecções constituem os termos.
- b) A rede relacional que define a estrutura é uma hierarquia, vale dizer, uma grandeza decomponível em partes que, estando sempre relacionadas entre si, mantêm relações com o todo que o constituem.
- c) A estrutura é uma entidade autônoma, o que significa que, mesmo mantendo relações de dependência e de interdependência com o conjunto mais vasto do qual faz parte, ela é dotada de uma organização interna que lhe é própria.
- d) A estrutura é uma entidade, isto é, uma grandeza cujo estatuto ontológico não tem necessidade de ser interrogado e deve, pelo contrário, ser colocado em parênteses, a fim de tornar o conceito operatório (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 183).

Os elementos constitutivos da estrutura envolvem todos os aspectos da semiótica discursiva, mas não se tornando uma propriedade específica dos estudos semióticos. As estruturas semióticas, por Greimas, vão partir da significação, sendo considerada como uma entidade autônoma de relações internas, transpostas em hierarquias ou definidas como uma rede relacional, mais especificamente, uma tipologia das relações. É nesse momento que podemos iniciar uma compreensão a respeito das noções de contradição, contrariedade e complementariedade apresentadas pelo quadrado semiótico greimasiano. Por mais que o conceito apresentado sobre estrutura possa parecer complexo, podemos definir como ela é voltada para a formulação do quadrado, por isso, usa estruturas semióticas, avaliadas como um conjunto fundamental para a progressão da análise.

O modelo semiótico de Greimas parte da ideia de um sujeito actancial⁷, que é o responsável por mobilizar a narrativa, desenvolvendo o percurso de que a estrutura vai ser articulada em posições previsíveis e constituíveis em categorias, demonstrando que essa personagem é importante ou valorosa, mas que não é o único elemento para a construção da análise, sendo assim, podemos defini-lo como um ponto de partida para o início da estruturação do quadrado semiótico.

Partindo disso, podemos dizer que a narrativa apresenta uma personagem, e o objeto a ser alcançado pela personagem principal, no caso da narrativa *Dom Casmurro*, Bento só descobre o seu amor por Capitu por conta de uma revelação de José Dias, o agregado da família. Após escutar as suspeitas de José Dias, Bentinho começou a analisar suas atitudes e seus encontros com Capitu, percebendo que o agregado não estava errado; ele, de fato, estava apaixonado por Capitu.

Tudo isto me era agora apresentado pela boca de José Dias, que me denunciara a mim mesmo, e a quem eu perdoava tudo, o mal que dissera, o mal que fizera, e o que pudesse vir de um e de outro. Naquele instante, a eterna Verdade não valeria mais que ele, nem a eterna Bondade, nem as demais Virtudes eternas. Eu amava Capitu! Capitu amava-me! E as minhas pernas andavam, desandavam, estacavam, trêmulas e crentes de abarcar o mundo. Esse primeiro palpitar da seiva, essa revelação da consciência a si própria, nunca mais me esqueceu, nem achei que lhe fosse comparável qualquer outra sensação da mesma espécie. Naturalmente por ser minha. Naturalmente também por ser a primeira. (ASSIS, 2014, p. 24-25)

⁷ O conceito de actante substitui com vantagens, mormente na semiótica literária, o termo personagem, e também “*dramis persona*” (V. Propp), visto que cobre não só seres humanos, mas também animais, objetos e conceitos. (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 21).

Além de deduzir que a amava, infere que o amor era correspondido. Mas como ter certeza? Logo, ele mesmo afirma que era a primeira vez que tal sentimento o abordava e passa a procurar por motivos e desculpas para ficar mais tempo ao lado de Capitu e, conseqüentemente, fugir da promessa de que ele deveria ser padre. Os dois objetos de estudo analisados, como possuem uma relação de personagens semelhantes, puderam ser observados através do quadrado semiótico e foram apresentadas as relações de complementariedade e de oposição da obra literária e cinematográfica.

No quadrado tem-se a completude e a oposição do sujeito, não apenas em relação a outros sujeitos, mas também a características e a condições de fazer. Para chegar à construção do quadrado é necessário proceder ao inventário das funções, para assim, desenvolver os elementos que são responsáveis por compor o quadrado semiótico. Podemos apontar dois elementos que já estão presentes na semiótica de Greimas: a estrutura e o inventário das funções, esse que vai ser dividido em categorias e elaborado de forma gradativa e independente.

Greimas e Courtés apresentam a preocupação de apontar conceitos e termos muito utilizados por ele. Sobre inventário, conceituam:

Entende-se por **inventário** um conjunto de unidades semióticas que pertencem a mesma classe paradigmática. Distinguem-se, para as línguas naturais, inventários **limitados**, constituídos pelos morfemas gramaticais, e inventários **ilimitados**, constituídos pelos morfemas chamados lexicais. A frequência dos morfemas que pertencem aos inventários ilimitados é muito elevada no discurso e sua recorrência constitui, em parte sua isotopia gramatical (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 273).

No livro *Dicionário de semiótica* é estabelecido um glossário de significações. Constituindo a relação das unidades semióticas. Por unidades se entende o plano da linguagem, fica possível observar as relações limitadas (gramática) e ilimitadas (léxico). O dicionário funciona conectado a elementos que são, também, conceituados e estruturados. Mas por esse conceito, pode-se elaborar que o inventário das funções tem a responsabilidade de percorrer a análise.

Anteriormente, apresentamos como o termo função é classificado, mas o dicionário de Greimas e Courtés apresenta de maneira mais clara esses conceitos, retomando a Propp, apontando G. Demézil, L. Hjemslev, para nesse percurso teórico, mostrar o trajeto percorrido pelo termo função. Assim, a partir das noções mais básicas de Propp, este apresenta

conclusões plausíveis até a sua terminologia, em que basicamente define que a função semiótica se estabelece essencialmente no ato da linguagem.

Partindo dessa conceituação, voltaremos a atenção para o reconhecimento do inventário das funções, que se tornam indispensáveis, pois são responsáveis pela análise. Situando esses elementos ao texto proposto, iniciaremos falando sobre o primeiro nível observado. De acordo com o posicionamento de Barros (2011, p. 9), as estruturas fundamentais em que podemos apresentar como a primeira etapa do percurso, estabelecem um nível mais simples, é nesse nível que a significação vai surgir como uma oposição semântica mínima. Mas, ao mesmo tempo em que a autora apresenta as estruturas fundamentais como um nível simplório, Winfriend Noth (1996, p. 167) afirma que, na elaboração da semiótica greimasiana, ela aparece em um nível mais profundo, contendo categorias elementares em oposições semânticas, o que concilia com o mesmo conceito proposto por Barros.

Tais inferências dos autores nos levam a questionar porque diferir nos níveis em que a estrutura é representada. Esse questionamento pode ser sanado, conforme Noth (1996, p. 168) propõe: nesse nível será representado o tema global, as verdadeiras relações de oposições que ocorrem na narrativa, sendo inspirada pelo modelo das sequências narrativas, consistindo nas constelações actanciais básicas e abstratas presentes no percurso narrativo. Sendo assim, por estar presente nos actanciais básicos, podemos encontrar essas diferenças nos níveis representados.

Quando se fala em níveis de estrutura ou em estruturas profundas e superficiais, Greimas e Courtés apontam:

A semiótica foi progressivamente levada a reconhecer, graças às suas análises de discurso narrativos, a existência de um tronco semiótico comum, invariante e independente de suas manifestações nas línguas particulares (línguas naturais ou semióticas não linguísticas): daí no quadro do percurso gerativo que propomos, a distinção entre nível semiótico (profundo) e nível discursivo (mais superficial). Esse tronco comum é suscetível, por sua vez, de comportar níveis de diferentes profundidades: dessa forma no nível semiótico, distinguiremos o nível das estruturas profundas (sintaxe e semântica fundamentais) e o das estruturas semióticas de superfície (sintaxe e semântica narrativas) (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 340).

Essa distinção é apresentada de maneira hipotética, abrangendo o dado momento de sua elaboração, considerando que os níveis são elaborados separadamente, não podemos afirmar que eles não possam transitar para outros ou mesmo que surjam novos níveis. Tenta-se estabelecer um ponto de partida e chegada, as estruturas fundamentais estão encontradas na representação final do quadrado, por isso, essa ambiguidade sobre o nível que ela se encontra.

Como o quadrado é o resultado das estruturas narrativas, discursivas e fundamentais, no presente trabalho, usamos esta última no nível profundo, pois, como é representado com o quadrado consideramos mais coerente.

Nessa relação das estruturas fundamentais, podemos apontar, na obra *Dom Casmurro*, as principais mudanças no decorrer da narrativa, envolvendo a personalidade e o desejo das personagens principais da obra em tema. Podemos propor que durante a infância, a personagem Bento Santiago é um menino obediente que, na maior parte da narrativa, passa seus dias alvitando a satisfação e felicidade de sua mãe, assim como dos demais familiares e de Capitu. As principais influências que podemos estabelecer sobre Bento é sua mãe, José Dias e pela própria Capitu, personagens que possuem mais ênfase na narrativa. Antes do seu nascimento, já foi prometido por sua mãe a ser padre:

Os projetos vinham do tempo em que fui concebido. Tendo-lhe nascido morto o primeiro filho, minha mãe pegou-se com Deus para que o segundo vingasse, prometendo, se fosse varão, metê-lo na Igreja. Talvez esperasse uma menina. Não disse nada a meu pai, nem antes, nem depois de me dar à luz, contava fazê-lo quando eu entrasse para a escola, mas enviuvou antes disso. Viúva, senti o terror de separar-se de mim; mas era tão devota, tão temente a Deus, que buscou testemunhas da obrigação, confiando a promessa a parentes e familiares. (ASSIS, 2014, p. 22)

Bento vai demonstrando nos capítulos iniciais como ele não possuía autonomia sobre suas escolhas e o que ele pretendia buscar, pois, antes de nascer já havia sido prometido ao presbiterado. A mudança é iniciada já nos seus 15 anos, com a descoberta do amor que sentia por sua vizinha. Ele mesmo, já sabendo que não possuía vocação para ser padre, resolve, a partir desse momento, buscar maneiras que o impeçam de ir para o seminário, mas como essa autonomia é iniciada neste período, e talvez ele não se considerasse forte ou autônomo o suficiente para tal atitude, que seria oposta aos planos que sua mãe tinha, ele ainda busca em prima Justina, Joé Dias e Capitu o auxílio para descumprir a promessa.

—Prima Justina, a senhora era capaz de uma cousa? —De quê? —Era capaz de... Suponha que eu não gostasse de ser padre... a senhora podia pedir a mamãe... —Isso não, atalhou prontamente; prima Glória tem este negócio firme na cabeça, e não há nada no mundo que a faça mudar de resolução; só o tempo. Você ainda era pequenino, já ela contava isto a todas as pessoas da nossa amizade, ou só conhecidas. Lá avivar-lhe a memória, não, que eu não trabalho para a desgraça dos outros; mas também, pedir outra cousa, não peço. (ASSIS, 2014, p. 39)

No exemplo, expomos uma conversa de Bento com a sua Tia Justina, em que ele não afirma que não possui vocação para a promessa que foi designado, mas questiona se caso ele se opusesse a ir para o seminário, se ela poderia interceder por ele. Podemos perceber que a personagem principal não é direta em seu querer, Bento faz, inicialmente, uma investigação para saber se poderia contar com sua tia. A problemática reside neste elemento, Bento não se faz direto, faz investigações para obter suas conclusões, essa é uma característica de sua personalidade que não foi alterada. Mas, em vários outros momentos da narrativa, podemos apontar como ele apresenta as demais personagens com certa autonomia, que ele sabia não possuir, a principal é Capitu.

—Posso confessar?

—Pois, sim, mas seria aparecer francamente, e o melhor é outra cousa. José Dias...

—Que tem José Dias?

—Pode ser um bom empenho.

—Mas se foi ele mesmo que falou...

—Não importa, continuou Capitu; dirá agora outra cousa. Ele gosta muito de você. Não lhe fale acanhado. Tudo é que você não tenha medo, mostre que há de vir a ser dono da casa, mostre que quer e que pode. Dê-lhe bem a entender que não é favor. Faça-lhe também elogios; ele gosta muito de ser elogiado, D. Glória presta-lhe atenção; mas o principal não é isso; é que ele, tendo de servir a vocês falará com muito mais calor que outra pessoa.

—Não acho, não, Capitu.

— Então vá para o seminário. (ASSIS, 2014, p. 35)

No trecho exposto, o narrador apresenta como Capitu era mais direta e não mediria esforços para ajudar Bento a se livrar de seu destino, traçado por outros. De acordo com os últimos exemplos explanados, podemos perceber como Bento permanecia sempre à margem de suas próprias decisões e como ele sentia-se acomodado com essa relação, por mais que, aos 15 anos, tentar não ir para o seminário, acaba por escolher não enfrentar sua mãe e falar-lhe a verdade do que estava acontecendo com ele.

Essa relação de passividade da personagem principal segue-o em praticamente toda a obra, porém quando ele resolve mudar, já adulto e casado, ele toma uma atitude, sem realmente se pronunciar. Quando ele acredita na infidelidade de Capitu, não a enfrenta com sua suposta verdade, apenas afasta-se. Fato que surpreende o leitor, porque, além de afastar-se Capitu, esta passa a assumir características que nunca foram suas na narrativa, aceitando o crescente distanciamento de seu marido, tornando-se quase submissa.

Porquanto, um dia Capitu quis saber o que é que me fazia andar calado e aborrecido. E propôs-me a Europa, Minas, Petrópolis, uma série de bailes,

mil desses remédios aconselhados aos melancólicos. Eu não sabia que lhe respondesse; recusei as diversões. Como insistisses repliquei-lhe que os meus negócios andavam mal. Capitu sorriu para animar-me. E que tinha que andassem mal? Tornariam a andar bem, e até lá as joias, os objetos de algum valor seriam vendidos, e iríamos residir em algum beco. Viveríamos sossegados e esquecidos; depois tornaríamos à tona da água. A ternura com que me disse isto era de comover as pedras. Pois nem assim. Respondi-lhe secamente que não era preciso vender nada. Deixei-me estar calado e aborrecido. (ASSIS, 2014, p. 173)

Esse é o momento em que vários meses após a morte de Escobar, que Bento já vem se afastando de Capitu, e seu filho já estava estudando em um colégio interno, que eles finalmente têm alguma tentativa de conversa impulsionada por Capitu. Escolhemos esse exemplo porque apresenta duas mudanças cruciais nas personagens principais da narrativa; Bento, que era calado e praticamente em parte da sua vida não tomava verdadeiramente as atitudes, passou a se distanciar de sua família, sem deixar espaço para sua esposa se aproximar. Já Capitu, que na infância e ainda na maior parte da obra, mesmo depois de casada, tinha a desenvoltura de participar e opinar ativamente em tudo que acreditava, deixou que o tempo passasse e seu esposo se tornasse um estranho. Podemos apontar que as personagens inverteram suas principais características desenvolvidas e apresentadas ainda na infância. Essas mudanças foram de extrema importância, uma vez que, claramente alteram o percurso que a obra vem assumindo, pois até a metade da narrativa, acreditava-se que se tratava de uma linda história de amor, iniciada ainda na infância.

Esse breve desdobramento que apresentamos a respeito das duas personagens, desde a infância até praticamente ao fim do casamento de ambos, encaixa-se perfeitamente nas estruturas fundamentais proposta por Greimas, porquanto no nível profundo vão representar no quadrado semiótico exatamente essas principais mudanças dos actantes e como elas interferem na trajetória desenvolvida pela narrativa. Claro que essa exemplificação é apenas para situar o leitor sobre o nível profundo da representação do quadrado.

O segundo nível apresentado por Greimas são: as estruturas narrativas. Elemento responsável por uma análise que orbita entre as estruturas fundamentais e discursivas, sendo assim, elas possuem uma maior facilidade de transitar nos níveis da análise. Nesse nível, de acordo com Greimas, poderemos observar pelo menos duas relações de enunciados narrativos:

Se entendermos a narrativa como um *enunciado global*, produzido e comunicado por um sujeito narrador, esse enunciado global poderá ser decomposto em uma sequência de enunciados narrativos (as “funções” de

Propp) concatenados. Se ao verbo-predicado o enunciado for atribuído o estatuto de *função* (no sentido lógico de relação formal), podemos definir o enunciado como uma relação entre os actantes que o constituem (GREIMAS, 2014, p. 62).

Essas duas relações podem ser observadas no plano social ou no plano individual, de qualquer maneira, a relação estabelecida é que o sujeito, quando está apto à leitura de narrativas, já saiba de sua função de observador e analítico daquilo que se lê, formulando um quadrado semiótico imaginário, através da significação que ele já possui. Considerando obviamente, que esse expectador não possui todos os elementos propostos por Greimas, ele consegue, todavia, desenvolver na narrativa as categorias positivas e negativas.

Em conjunto ao pensamento greimasiano, e um pouco mais elucidativo, temos a visão de Noth (1996, p. 167-168), que realiza inferências sobre as três estruturas, apontando essa segunda estruturação como sintagmas narrativos elementares. As unidades de análise neste nível são proposições narrativas sobre as ações de actantes. Os actantes principais são o sujeito e o objeto, do qual ele ou ela é separado (numa relação de disjunção) ou unido (numa relação de conjunção).

A semântica narrativa do nível superficial é o domínio da atualização de valores semânticos selecionados da estrutura profunda e conferidos aos actantes da narrativa superficial Greimas e Courtés (1979:414) distinguem entre valores descritivos e modais. Valores descritivos ou são valores essenciais ou acidentais. Valores modais se referem a categorias como “desejo”, “obrigação” ou “conhecimento”. Com base nestas categorias, Greimas desenvolveu uma gramática das modalidades (NOTH, 1996, p. 168).

São estas as fontes básicas de qualquer desenvolvimento narrativo, assim avaliado por Greimas e seus seguidores. A semântica narrativa parte de valores selecionados da estrutura profunda e conferidos aos actantes da narrativa superficial, sendo assim, ela vai ser organizada do ponto de vista de um sujeito. Formuladas, elas se encontram em um momento da discursivização, usando uma lógica baseada no carácter discreto entre afirmação e negação, a respeito deste sujeito.

Aproveitando, ainda, as últimas exemplificações das narrativas expostas nesse trabalho⁸, podemos aproximar a teoria da narrativa, pois, infere-se que a personagem Bento é, no primeiro momento em relação à sociedade, representado pela mãe e Capitu, uma personagem com a principal característica de dominado pelos desejos que lhe eram impostos;

⁸ Citações da obra *Dom Casmurro* apresentados nas páginas 31 e 32.

já na grande alteração que ocorre na obra, torna-se dominador. Assinalamos, assim, que nesses dois momentos, pode-se falar na relação de conjunção, pois a passividade da personagem principal o ajudou a encontrar/obter seu objeto de desejo; e disjunção, pois quando ele não é mais dominado e nem se deixa levar por sentimentos, ocorre a separação de seu objeto de desejo.

Obviamente que podem ser desenvolvidos vários outros momentos que na narrativa acontecem a conjunção, por exemplo: a descoberta de que amava Capitu, os sonhos de ser formado em direito, a amizade com Escobar, casamento, nascimento do filho; e outros momentos de disjunção, como: o sacerdócio, a ida para o seminário, José Dias alertando a família sobre o possível envolvimento de Bento e Capitu, a faculdade, a morte do melhor amigo, entre outros. Todos esses fatores e situações que acontecem na narrativa machadiana podem ser avaliados como culminantes para o desenrolar da trajetória realizada pela personagem principal.

Essas estruturas narrativas partem de um nível superficial de encontro a um nível de estrutura profunda. É exatamente por poderem realizar todos esses elementos que são responsáveis, juntos com as alterações de personalidades das personagens, pelas mudanças constantes que acontecem na narrativa e formam a projeção do quadrado semiótico, com as conjunções, disjunções, o querer fazer, a negação e a afirmação, constituindo, dessa forma, elementos de composição do quadrado semiótico de Greimas.

Por tais elementos apresentados, é que para a teoria greimasiana, a significação é tão importante, sendo por vezes definida como: estrutura elementar da significação (NOTH, 1996, p. 171). A análise narrativa se dá em dois momentos, no nível profundo e no nível superficial. Nesse aspecto, apresenta uma definição no *Dicionário de semiótica*:

A expressão estruturas narrativas, ou melhor, estruturas semionarrativas, deve então ser compreendida no sentido de estruturas semióticas profundas (que presidem à geração de sentido e comportam as formas gerais da organização do discurso); distinguem-se das estruturas discursivas (no sentido restrito), situadas num nível mais superficial, as quais organizam, a partir da instância da enunciação, a colocação em discurso (ou discursivização) das estruturas narrativas (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 187).

Dos três níveis, dois apresentados até o momento são o nível profundo e o nível intermediário, em que a significação é responsável pela transição de um ao outro. As estruturas narrativas são responsáveis pela organização do discurso, por isso está intimamente ligada ao nível profundo, apesar de ser classificada, por vezes, como superficial, aspecto que

deve ser apontando. Uma vez que os próprios autores sublinham, quando se fala em níveis de análise, acabamos por formular uma questão bem subjetiva, porquanto, a teoria semiótica pode prever níveis de profundidade, mas ao mesmo tempo não pode determinar quais elementos vão estar sempre presentes nesses níveis, aos quais a teoria greimasiana tanto referencia.

É necessário reforçar que, quando argumentamos que as estruturas semióticas são analisadas separadamente, mas ao mesmo tempo se completam, é por considerarmos que os níveis em que elas se estabelecem estão em todos os momentos interligados. Consoante Greimas e Courtés (2013, p. 339-340): “Na gramática gerativa, mantida a necessidade de distinguir níveis, o conceito de nível de real torna-se operatório: o espaço que separa o plano das estruturas profundas do das estruturas de superfície é concebido como um percurso gerativo”. Nesse aspecto, já podemos perceber como os três elementos do inventário das funções estão interligados, reforçando que, apesar de serem observados e desenvolvidos independentes entre si, ao fim, formam um conjunto. Por essa razão, citamos os exemplos já expostos nas estruturas fundamentais, para representar como podem ser usados nas estruturas narrativas, pois a narrativa é ampla e poderá ser desenvolvida de várias maneiras, assim como a análise semiótica, no entanto, temos em mente que nessa análise os níveis são concomitantes e complementares.

Por último, temos as estruturas discursivas que estão mais distantes das estruturas fundamentais, apresentando-se, assim, em pontos opostos da análise. Para tanto, continuaremos com os apontamentos feitos por Greimas, no livro *Sobre os sentidos II: ensaios semióticos*:

O reconhecimento de dois níveis – o narrativo e o discursivo -, autônomos e articulados, explica claramente o procedimento ambíguo do sujeito na narração, convocando a seguir simultaneamente os dois percursos sintagmáticos que lhe são impostos: de um lado, o programa narrativo que é determinado pela distribuição dos papéis actanciais; de outro, a vereda privilegiada, estabelecida pela configuração discursiva, em que uma figura nem bem chega e já indica um encadeamento figurativo relativamente coercitivo (GREIMAS, 2014, p. 73).

De acordo com o que Greimas propõe, os níveis narrativos e discursivos são os mais próximos; sendo autônomos, podem e devem ser formulados separadamente, provocando uma análise ambígua do sujeito ou actante da narração, pois, nas estruturas ele pode estabelecer relações diferentes no momento que elas são observadas.

As estruturas discursivas são componentes dos temas que formulam a narrativa. O autor, ao fazer referência a um encadeamento figurativo coercitivo, o faz para representar como os temas propostos na narrativa possuem uma forte presença e a estrutura discursiva segue uma linha objetiva. Desse modo, nesse nível são utilizados recursos variados, os quais fabricam ilusões de sentido, e ocorre no momento em que a narrativa é assumida pelo sujeito. Avaliado como um nível de compreensão que o sujeito possui sobre si mesmo.

Nas obras analisadas, o narrador dos dois discursos é o Bento. Dissemos até agora que ele é o narrador do romance, vale mencionar que é, também, o narrador da obra cinematográfica; este utiliza a subjetividade para expressar seus pontos de vista, deixando aos leitores e aos espectadores, a tarefa de, guiados pelos argumentos de Bento, acreditarem ter sido ele traído. Assim, nas estruturas discursivas encontram-se os seguintes temas na obra literária:

- Socioeconômico: que retrata a diferença de poder aquisitivo entre Bento e Capitu;
- Familiar: a viuvez de Dona Gloria, que mesmo jovem decide respeitar a memória de seu falecido marido; o casamento de Bento e Capitu; casamento de Escobar e Sancha; o nascimento das crianças;
- Psicológico: a suposta traição; a imaginação fértil de Bento na infância;
- Tema social: a posição que a mulher ocupa no século XIX, hierarquia das famílias.

Apontamos quatro temas para termos uma breve noção do que as estruturas discursivas propõem, visto como elas centralizam-se nas temáticas, e quando apresentamos as duas obras em conjunto, estamos observando como esses temas e outros vão se relacionar e se transformar, já que não podemos esquecer que a transposição do signo promoverá liberdade para essas transformações. Os temas vão ser desenvolvidos de acordo com os percursos que as narrativas adquirem. Quanto a essa relação de temas e do nível das estruturas discursivas, Barros (2007, p. 11) declara que: “As estruturas discursivas devem ser examinadas do ponto de vista das relações que se instauram entre a instância da enunciação, responsável pela produção e pela comunicação do discurso, e texto-enunciado”.

Greimas (1973, p. 236) aponta que a análise discursiva é uma estrutura operacional, além disso, estabelece uma relação aos inventários de Propp e de Souriau, pois surge a relação entre sujeito e objeto. Porém, ele mesmo estabelece que a proposta de Souriau estava muito próxima de uma particularização do modelo, o que não lhe interessava muito, já que Greimas se preocupava em observar o conteúdo semântico.

Assim, antes do quadrado, Greimas apresenta a trajetória gerativa, que se compõe dos três elementos que vão ser responsáveis por evidenciar os percursos sógnicos desenvolvidos na narrativa. No *Dicionário de semiótica*, explica-se que:

As estruturas semionarrativas, que constituem o nível mais abstrato, a instância *a quo* do percurso gerativo, se apresentam sob a forma de uma gramática semiótica e narrativa que comporta dois componentes – sintático e semântico – e dos níveis de profundidade: uma sintaxe fundamental e uma semântica fundamental (no nível profundo) e uma sintaxe narrativa (no nível de superfície) (...). As estruturas discursivas, menos profundas, são encarregadas de retomar as estruturas semióticas de superfície e de “colocá-las em discurso”, fazendo-as passar pela instância da enunciação (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 234).

Os componentes da construção do texto são fundamentais para se analisar como ele é estruturado e dinamizado. Já vimos como a trajetória gerativa é importante para o processo de construção e para o resultado de um texto. As temáticas desenvolvidas durante a narrativa são quase sempre perceptíveis de forma mais simples e dinâmica, como as apontadas anteriormente da obra *Dom Casmurro*, porém, podemos definir que não são apenas aquelas temáticas que surgem em toda a narrativa, todavia podemos definir algumas com um olhar superficial. Partimos dos três níveis, iniciamos a apresentação pelo nível profundo ao superficial, e no livro *Dicionário de semiótica*, Greimas e Courtés apresentam uma síntese dos três níveis.

Em resumo: as estruturas fundamentais apresentam as oposições da personagem analisada, as estruturas narrativas, a relação ou influência que o actante sofre na narrativa, e as estruturas discursivas, os temas presentes na narrativa, que são relacionados ao cotidiano.

É impossível negar a importância desses modelos actanciais. Primeiro, por razões teóricas: eles constituem uma tentativa de explicar as instâncias e os percursos de sentido gerativos do discurso. Depois, por razões pragmáticas: eles devem ser entendidos como modelos de previsibilidade; hipóteses apresentadas sobre a forma de articulações lógicas que uma vez projetadas nos textos podem aumentar sua legibilidade (GREIMAS, 2014, p. 73).

Os sentidos gerativos são observados como mudanças ocorrentes na narrativa, avaliados pela semiótica greimasina como componentes essenciais desse percurso. Sendo assim, é através dessas três estruturas que poderemos formular uma análise concisa e percorrer o discurso, para prever as articulações da narrativa que são propostas através dos signos.

2.3 Quadrado Semiótico

O processo de construção da semiótica proposto por Greimas percorre a análise dos signos que, como foi apresentado, é composto pelo significante e o significado, para, assim, formularem o texto e/ou a representação de algo. A proposta de análise narrativa é baseada no processo triádico: estruturas fundamentais, narrativas e discursivas, em que esses elementos vão percorrer uma análise textual que representam e cumulam no chamado quadrado semiótico, sendo assim, esta é a representação da análise semiótica percorrida pelo inventário das funções. Nesse sentido Greimas postula:

Compreende-se por quadrado semiótico a representação visual da articulação lógica de uma categoria semântica qualquer. A estrutura elementar da significação, quando definida – num primeiro momento – como uma relação entre ao menos dois termos, repousa apenas sobre uma distinção de oposição que caracteriza o eixo paradigmático da linguagem: ela é, portanto, suficiente para constituir um paradigma composto de n termos, mas não permite por isso mesmo distinguir, no interior desse paradigma, categorias semânticas baseadas na isotopia (o “parentesco”) dos traços distintivos que nele podem ser reconhecidos (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 400).

Os autores propõem o quadrado como uma representação visual da categoria semântica estruturada no decorrer da análise proposta, explicam ainda como a estrutura vai ser definida entre dois termos, e como esses termos vão ser relacionados em categoria de contradição, complementariedade e contrariedade, sendo conectados e interligados no quadrado semiótico. Cada uma dessas categorias estabelecem uma relação de significação para esses elementos. Como os teóricos abordam ainda no *Dicionário de semiótica*.

Na obra *Dom Casmurro*, Machado de Assis apresenta uma subjetividade na linguagem, que requer do leitor muita atenção para não ficar preso apenas aos ciúmes apresentados por Bentinho que, no decorrer da obra, faz uma série de críticas à religião, à sociedade, às diferenças socioeconômicas, ao papel da mulher perante a sociedade, entre outros. Fazendo essas críticas acaba por se apresentar de maneira diferente, indo em oposição ao modo que vinha sendo narrado, deixando de ser tão ingênuo e passando a observar como se relacionavam as pessoas ao seu redor. Observemos:

Padre futuro estava assim diante dela como de um altar, sendo uma das faces a Epístola e a outra o Evangelho. A boca podia ser o cálice, os lábios a patena. Faltava dizer a missa nova, por um latim que ninguém aprende, e é a língua católica dos homens. Não me tenhas por sacrílego, leitora minha

devota; a limpeza da intenção lava o que puder haver menos curial no estilo. (ASSIS 2014, p. 27)

Nesse trecho, vê-se a crítica da personagem Bento à igreja católica, referindo-se, principalmente, ao latim, língua não dominada pelos brasileiros. Sendo assim, como um povo que mal falava um português entenderia uma língua tão antiga, que não era ensinada à população? Também faz referência ao pecado; ele, como futuro padre, não poderia olhar e desejar uma mulher, contudo estava ele em desacordo ao que a igreja dominante lhe ensinava, então torna a conversar com seu leitor, explicando seus motivos. Podemos relacionar esse exemplo claramente aos elementos citados anteriormente: contradição, em que a personagem Bento estabelece a negativa sobre como a igreja católica era imposta no século XIX; na complementariedade, o momento em que ele apresenta o seu desejo comparado a elemento sagrados da missa; e a contrariedade, a relação em que ele aponta o encontro tanto do religioso quanto do profano, é o momento em que as oposições se encontram.

Em resumo, essas relações são definidas da seguinte forma: contradição é a operação de negação, em que será apresentado o elemento na narrativa que está em oposição ao desejo do actante; já a complementariedade, que se encontra em uma asserção é efetuada sobre os elementos contraditórios, nessa relação, surgem termos primitivos. Aqui, será apresentada a principal relação de fazer do actante ou o objeto de desejo; por fim, temos a contrariedade, que surge dos termos primitivos existentes nos elementos contraditórios, esses termos são conjuntamente falsos ou verdadeiros, representando o encontro entre a contradição e a complementariedade (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 401).

António Fidalgo e Anabela Gradim (2004) fazem uma representação do quadrado greimasiano no livro *Manual de semiótica*, que concorda com os apontamentos realizados. Assinalando ainda, que o quadrado parte de um modelo estruturalista de análise, pois a atividade analítica do texto acaba, por vezes, indo ao encontro das análises mais profundas, partindo de fatos mais isolados para, assim, formar o todo.

O quadrado semiótico consiste na representação visual da articulação lógica de uma qualquer categoria semântica. Partindo da noção saussureana de que o significado é primeiramente obtido por oposição ao menos entre dois termos, o que constitui uma estrutura binária (Jakobson), chega-se ao quadrado semiótico por uma combinatória das relações de contradição e asserção. Este é um procedimento estruturalista na medida em que um termo não se define substancialmente, mas sim pelas relações que contrai. (FIDALGO; GRADIM, 2004, p. 127)

Estabelecendo que o quadrado é uma representação visual do que já foi elaborado no decorrer da análise, podemos compreender com maior facilidade porque ele só pode ser construído depois que as estruturas são percorridas. Eles apontam a concepção de Saussure e Jakobson, porém, já apresentamos, além da contradição e asserção, a contrariedade. Os apontamentos que já vêm sendo realizados são os responsáveis para a construção do quadrado semiótico.

Com essa teorização podemos concluir que o quadrado é um resultado do inventário das funções. Nesse sentido, podemos assinalar o quadrado semiótico como a conclusão do projeto semiótico greimasiano. Nessa perspectiva, tem-se, no modelo de Greimas, os encadeamentos para se realizar a análise, desde os aspectos mais superficiais aos mais profundos, identificando-se cada um desses percursos, considerando que são complementares entre si, como o autor aponta no livro *Semântica Estrutural*:

O que queremos sublinhar aqui não é somente a possibilidade de situar a descrição em níveis de generalidades diferentes, e ao mesmo tempo a eventualidade das constituições dos corpus que correspondem aos diferentes objetivos de descrição, mas também a necessidade de conceber uma hierarquia de modelos que estão imbricados uns nos outros porque uns participam da elaboração dos outros (GREIMAS, 1973, p. 193).

Realiza-se um processo crescente, das fases mais superficiais às mais subjetivas, pois todas têm uma significação importante para a análise e estão relacionadas entre si, como em um processo de dependência, o percurso deve ser desenvolvido por completo. Considerando que a semiótica estuda todos os signos, o modelo de Greimas percorre ao máximo os signos presentes nas obras analisadas, não deixando de apontar o processo de hierarquia entre as fases de elaboração, pois ao mesmo tempo que o inventário das funções está interligado é estabelecido um grau de diferenciação entre os três processos, como já foi explicado anteriormente. O quadrado, dependendo intimamente desse percurso, assim, quando realizado, poderá ser construído.

Jaques Fontanille (2008) aponta como são vistos os aspectos internos e externos à criação da narrativa analisada, observando a teoria greimasiana, para evidenciar as principais relações com a sociedade, a cultura e o tempo. A autora esclarece que a semiótica não ignora o texto como um objeto histórico, apenas assume um olhar diferente sobre as variáveis sociais e/ou as condições de produção que englobam esse objeto.

O quadrado semiótico é feito para ser percorrido: o sistema de valores que ele propõe pode esboçar as principais fases de uma narrativa mínima. Nesse caso as relações entre os termos servem como suporte às transformações narrativas elementares. No entanto, nem todas as relações são exploradas da mesma maneira (FONTANILLE, 2008, p. 66).

De acordo com a fala da autora, podemos deduzir que o quadrado semiótico representa a superficialidade da análise narrativa, entretanto, ela expõe que as principais fases culminam na representação do quadrado. Sendo posto dessa maneira, podemos inferir porque passar por todo o inventário das funções até esta representação figurativa. Partindo disso, é possível apresentar como a narrativa analisada pode ser, em vários momentos analisada, tanto do aspecto do próprio texto, como o extratextual.

Descontextualizando o seguinte trecho da narrativa:

Quantas ideias finas me acodem então! Que de reflexões profundas! Os rios, as montanhas, as igrejas que não vi nas folhas lidas, todos me aparecem agora com as suas águas, as suas árvores, os seus altares, e os generais sacam das espadas que tinham ficado na bainha, e os clarins soltam as notas que dormiam no metal, e tudo marcha com uma alma imprevista que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas. (ASSIS 2014, p. 27)

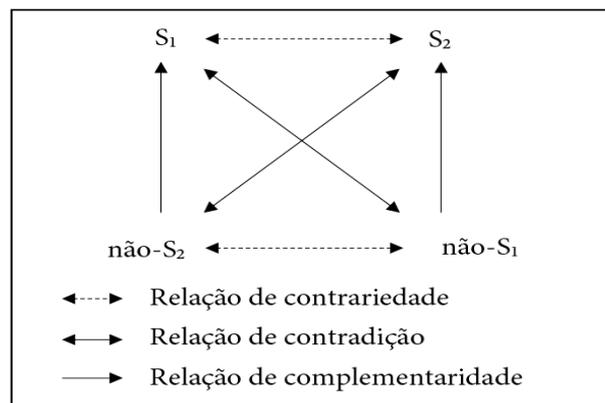
Esse é um dos momentos em que Bento narra no tempo presente, ignorando a história que ele vem compartilhando na sua narrativa. Observando o texto sem saber de qual obra se trata, nem poderíamos afirmar que pertence a um romance, pois o texto assume uma musicalidade quase poética, mantendo a linguagem erudita e formal, remetendo ao leitor uma referência à época em que ela ocorre. Podemos dizer que se passa em um momento de arrependimento e tristeza. No romance, quando o narrador escolhe conversar com seu leitor, ele segue fazendo várias inferências, mas, em alguns momentos essas inferências parecem descontextualizadas da narrativa.

Sabendo de onde é retirado esse trecho e qual seria a intenção de Bento em introduzi-lo, podemos apontar que é um momento em que ele se recorda do seminário, no entanto, estabelece que sua memória não é tão boa. Bento realiza essa narrativa apresentando a importância dos livros para a memória, encarada como processo histórico e explicando que algumas das memórias que enumera na narrativa, não são totalmente suas. Momentos como esse na narrativa são comuns, é como se a todo momento o narrador tivesse a preocupação de projetar seus anseios e proporcionar ao leitor a dimensão de suas dificuldades. Sendo

proposital ou não, não temos como definir, mas Machado de Assis escreve de maneira a situar seu leitor no determinado momento histórico em que a narrativa é escrita.

Observando os elementos linguísticos, podemos avaliar a escrita e o desenvolvimento, contudo, quando unimos este com uma análise extratextual, teremos uma crítica mais completa, considerando que a união dessas informações vai ampliar melhor compreensão da narrativa. Claro que nem todos os elementos serão elaborados e percorridos por igualdade, mas eles assumem uma relação de proximidade e complementariedade, por mais que consideremos algumas inferências na narrativa descontextualizada do próprio romance. Vemos que a análise da estrutura no quadrado apresenta as fases primárias da narrativa, aquelas que estão em primeiro plano, que são: personagem, objeto de desejo, opositor e objetivo. Ressaltemos um exemplo do quadrado semiótico, exposto por Diana Barros, no livro *Teoria do discurso*:

Figura 1 – Quadrado semiótico de Diana Barros



Fonte: (Barros, 1988, p. 21)

Pode-se notar que essas relações não são analisadas da mesma maneira, isso porque, o modelo de Greimas utiliza a oposição para chegar aos complementos dos principais elementos propostos pela narrativa, aqui se estabelece uma problemática. A escolha para um elemento representar a narrativa, por isso em vários momentos o quadrado parece permear sempre o nível da superficialidade, pois o elemento que é escolhido para essa representação é sempre claro, por exemplo, escolher os ciúmes de Bento como seu principal opositor, não quer dizer que a obra vai girar em torno apenas desse elemento, porém não podemos negar como esse sentimento foi fundamental para a construção da obra. O conjunto deve ser observado separadamente, unindo-se gradativamente para observar as relações que o actante

possui. Aproximando-se do que foi exposto por Barros (1988). Fontanille (2008, p. 65) completa:

De um ponto de vista prático, quando se busca construir um quadrado semiótico, a dificuldade reside quase sempre no estabelecimento das relações de complementariedade. Seu interesse é justamente proporcionar um bom teste de consistência: se as complementariedades não funcionam no texto analisado, é a categoria que foi mal construída ou mal delimitada.

A autora aponta como Greimas aborda complexidades possíveis, assinalando como na categoria em que se estabelece a complementariedade ou asserção; representa um papel mais complexo da construção do quadrado. É nesse aspecto que residem os principais elementos que “movem” a narrativa, tratando-se, por vezes, de uma formulação sobre como o quadrado está construído e delimitado. Geralmente, essa relação é apresentada nas estruturas fundamentais, mas só quando se percorre o inventário e quando surgem as categorias em que a relação de asserção é formada.

Quando estabelecidas as relações que formam, enfim, o quadrado semiótico, podemos determinar como finalizado o processo de construção desse elemento. Isto posto, é possível apontar como o quadrado poderá ser aplicado a qualquer tipo de narrativa, depois que é realizado o inventário das funções, pois poderá ser possível representar em um elemento de análise todas as categorias que são fundamentais na construção dessa narrativa. Nesse sentido:

O poder operatório do quadrado semiótico é tão grande, quanto fundamental, aplicando-se a toda e qualquer instância significativa. Nele assentam todas as textualidades. Por um lado, o quadrado semiótico representa uma articulação das relações fundamentais estáveis de todo o processo generativo. As relações de identidade encontram-se à partida estabelecidas nas estruturas de profundidade. Por outro lado, possui uma dinâmica relacional que induz ao próprio processo generativo (FIDALGO; GRADIM, 2004, p. 129).

Nos três elementos que culminam o quadrado, tornam-se perceptíveis as relações que são estabelecidas no processo gerativo. O autor supracitado apresenta ainda uma analogia como se Greimas tivesse estabelecido uma receita, exibindo um passo a passo programado, cabível a qualquer objeto, partindo sempre de uma relação entre o actante e o processo de conjunção e disjunção, que vão apresentar como a narrativa vai ser desenvolvida.

Utilizando a semiótica discursiva como fundamento para analisar o romance *Dom Casmurro*, observamos como o quadrado semiótico é representado. Considerando que a pesquisa também envolve o filme *Dom*, portanto, duas obras com diferentes expressões sígnicas, também desenvolvemos como ocorre o processo de adaptação do romance para a

obra fílmica. Torna-se, pois, necessário que se apresentem considerações a respeito do cinema para uma melhor formulação da proposta da presente pesquisa.

3. LITERATURA E CINEMA

Desenvolvemos neste capítulo o aporte histórico e crítico do cinema, para seguir inter-relacionando à obra fílmica e literária. Apresentando como ocorre a relação intersemiótica entre esses dois meios midiáticos e como são desenvolvidos alguns personagens na obra fílmica, assim como apresentamos no primeiro capítulo na narrativa *Dom Casmurro*, julgamos essa separação necessária, pois neste momento além de desenvolver as narrativas separadamente, vamos abarcando como a teoria vai ao encontro de cada um deles. Procuramos estabelecer as relações do processo de adaptação com a semiótica, para maior aproximação das duas teorias, pois a opção pelo cinema deu-se em função da análise semiótica escolhida para ser realizada na presente proposta.

Apresentando os desenvolvimentos históricos e teóricos que envolvem e aproximam essas duas artes, literatura e cinema. Em decorrência, abordamos as distinções entre essas duas formas de narrativa, demonstrando como o signo em suas modificações pode adquirir novos significados, alterando o sentido, o que torna problemáticas as relações de proximidade entre as narrativas quando se trata de transposição. João Batista Brito (2006, p. 131) destaca as divergências entre os dois tipos de signos.

Quando se compara literatura e cinema, o primeiro fato que ocorre ao estudioso é o enorme fosso semiótico que separa, aparentemente de modo inconciliável, essas duas formas de expressão, fundadas, cada uma, em espécies de signos e códigos tão diferentes. A literatura, acredita-se, não vai ter nunca a mobilidade plástica do cinema, e este, por sua vez, nunca o nível de abstração da literatura. Conhecidas são as tentativas frustradas de se entender o funcionamento da significação na expressão icônica do cinema, a partir da natureza linguística do discurso literário [...].

A literatura, teoria e arte mais antiga, teve seu processo de construção mais lento e problemático que o cinema. A densidade que a literatura possui a torna muito mais estática, como o próprio autor enfatiza, pois não possui mobilidade, o que dificulta quando falamos em cenas rápidas ou práticas. Em contrapartida, o cinema não propicia a mesma liberdade de interpretação da literatura, pois quando ele elabora e resulta uma determinada cena, desenvolvida na obra literária, acaba limitando, por vezes, as análises mais imagéticas do espectador. Realizando, assim, uma limitação ao modo imagético de interpretar.

Na obra literária as palavras sempre deixam aberturas para a imaginação e o desenvolvimento dos fatos de acordo com o que o narrador vai apresentando no decorrer da narrativa:

No meio dela, Capitu olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas... As minhas cessaram logo. Fiquei a ver as dela; Capitu enxugou-as depressa, olhando a furto para a gente que estava na sala. Redobrou de carícias para a amiga, e quis levá-la; mas o cadáver parece que a retinha também. Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã. (ASSIS, 2014, p. 167)

Nesse momento em que Bento narra o velório de seu amigo Escobar, retrata como seus ciúmes aflora e ele percebe nitidamente o sofrimento de sua amada Capitu. Para ele esse é o momento, como o próprio título do capítulo diz “Olhos de ressaca”, em que ele vê Capitu de outra maneira e como o leitor vai perceber essa personagem a partir desse momento vai ser construído pela percepção que o leitor vem adquirindo na obra, o resultado desses olhos vai ser puramente imagético. Já na obra fílmica o espectador não possui essa liberdade, quando a personagem Bento⁹ da obra fílmica reencontra Ana¹⁰ e já diz que ela tem olhos de ressaca:

Imagem 1 - Cenas: 00:14:18; 00:14:55



Fonte: DOM (2003)

O momento do reencontro ocorre no estúdio de gravação de Miguel¹¹, que na obra cinematográfica representa o mesmo papel de Escobar. Como podemos perceber na imagem, os olhos de Ana, nesse momento, não remetem aos olhos que fazem parte do imaginário machadiano, pois os olhos de ressaca de Capitu eram sofrimento, tubulosos e angustiados, já a primeira menção que Ana recebe referente a Capitu, são lindos olhos verdes calmos e serenos. A referência fica justamente pelos olhos marcantes, que recebeu várias menções na narrativa *Dom Casmurro*. Essa distinção que podemos perceber entre as obras dá-se pelos meios sígnicos que cada uma vai ser desenvolvida e construída, sendo que os signos vão ser mutáveis de uma para a outra. Retomemos brevemente para a literatura.

⁹ Interpretado pelo ator Marcos Palmeiras.

¹⁰ Interpretada pela atriz Maria Fernanda Cândido.

¹¹ Interpretado pelo ator Bruno Garcia

A literatura, por já ser estabelecida como um meio de comunicação nobre, vai, em sua trajetória, constituir padrões, podendo ser apreciada como alta literatura, aquela feita por autores consagrados e normalmente apreciada por leitores esteticamente preparados, e como baixa literatura, que seria aquela desenvolvida fora do cânone e disseminada no ambiente da cultura de massa, sem maiores exigências da crítica, como declara José Guilherme Merquior:

A cultura de massa é, na verdade, *anticultura*. A maioria esmagadora de seus habitantes se compõe de analfabetos letrados. Os conhecidos sociólogos americanos Paul Lazarsfeld e Robert K. Merton denunciaram a existência, na sociedade contemporânea, de um grande número de pessoas que adquiriram um “analfabetismo formal”: uma capacidade de ler consternadoramente desacompanhada de entender a fruto o que se lê. Na sociedade de massa lê-se mais e compreende-se menos (MERQUIOR 1974, p. 18).

A questão do cânone, mesmo que muito criticado atualmente, ainda é relevante para a formação de leitores e críticos renomados, sendo mesmo imprescindível em trabalhos que envolvam a literatura. A cultura de massa, por sua vez, sofre ataques diretos da tradição canônica, pois, nessa concepção, quem não lê grandes autores não é considerado preparado para opinar em relação ao que é avaliado como bom. Umberto Eco (2005) usa a expressão “analfabetismo formal” para definir esse leitor, que até entende o que lê, mas não adquire uma visão adequada para a crítica. O mesmo ocorre em relação ao cinema, que, durante muito tempo sofreu por ter sido construído sob as glórias conquistadas, durante séculos, pela literatura. Claro que essa noção de construção sobre as conquistas da literatura já são consideradas insatisfatórias, logo o cinema tem conquistado seu espaço, notório, perante ao público e para formação crítica e debates sobre sua construção.

A partir da posição de Merquior (1974), podemos pensar num tipo de problema que envolve a transposição da literatura para o cinema. Um filme apresenta-se ao telespectador como um meio de comunicação audiovisual, carregado de informações facilitadoras para a sua compreensão, o que difere da literatura, que, por ser fixada apenas no código verbal, exige, para seu entendimento, maior investimento intelectual. Como pudemos apresentar anteriormente com um trecho da obra literária e imagens do filme, esse espaço deixado pela narrativa vai necessitar de maior esforço do leitor para sua compreensão e conexão da narrativa.

Os apontamentos inferidos sobre a semiótica, e como ela discorre a respeito dessas relações entre os signos e como são estabelecidas e modificadas, vão tornar mais clara a

semelhança envolta do cinema e da literatura. Robert Stam, que trabalha com a teoria do cinema, apresenta essa relação de proximidade:

Tendo em vista que o objeto da pesquisa semiótica poderia ser qualquer coisa passível de formulação como um sistema de signos organizados segundo códigos culturais ou processos significantes, a análise semiótica podia ser facilmente aplicada a áreas até então consideradas flagrantemente não linguísticas – a moda e a culinária, por exemplo – ou tradicionalmente indignas de atenção dos estudos literários ou culturais, como as histórias em quadrinhos, as fotonovelas, os livros de James Bond e o cinema comercial de entretenimento. (STAM 2013, p. 127)

No livro *Introdução à teoria do cinema*, o autor aponta que a pesquisa semiótica poderia facilmente analisar os diversos tipos de signos, incluindo aqueles considerados irrelevantes para os estudos literários. Reporta-se também ao cinema comercial como um tipo de produto sem embasamento em conhecimento complexo ou relevante. Com essa observação Stam confirma os preconceitos existentes quanto à relação próxima entre a literatura e o cinema, entre o novo e o já estabelecido, destacando as vantagens do envolvimento literário e cinematográfico, ao tempo em que introduz a relação complexa, pelo menos para a crítica, do desenvolvimento teórico.

Consideramos que, na produção literária, o autor tem uma intenção, induzindo o leitor a interpretar conforme as inferências que faz do escrito, no entanto, essa não é uma regra absoluta, pois o próprio texto pode apresentar outras maneiras de interpretação, como esclarece Eco (2005, p. 75), em seu livro *Interpretação e superinterpretação*: “Um texto é produzido não para um único destinatário, mas para uma comunidade de leitores, o/a autor/a sabe que será interpretado/a não segundo suas intenções, que acaba sendo o seu resultado.” O resultado da obra literária vai depender de uma série de elementos que compõem o texto internamente e externamente, assim como também ocorre com a obra cinematográfica, visto que

O cinema possui recursos extremamente variados ainda que alguns sejam raramente utilizados (da mesma maneira como também certos recursos da literatura são raramente empregados). O cinema constitui um *lócus* ideal para a orquestração de múltiplos gêneros, sistemas narrativos e formas de escrita. O mais impressionante é a alta densidade de informação que se encontra à sua disposição (STAM, 2013, p. 127).

O autor é elucidativo ao apresentar as várias possibilidades que tanto a literatura quanto o cinema possuem. O signo passa sempre por uma constante mudança, adaptando-se

às necessidades de quem ajuda na sua construção para quem lê/assiste, sendo que, em alguns meios sígnicos, o signo vai possuir maior liberdade. Como acontece no cinema em que a narrativa vai ser desenvolvida de acordo com as expectativas do diretor, no caso do filme *Dom* o diretor é Moacyr de Góes Filho¹², é ele quem no decorrer da narrativa vai alterando alguns fatos que considera necessários e acrescentando outros. Como ele inicia o filme, já com as cenas do acidente, em que percebemos que quem vai reconhecer as vítimas é a personagem que até o momento não foi apresentada, logo em seguida é iniciada a narrativa, quando a personagem Bento fala das mudanças que ocorreram nos dois últimos anos em sua vida. Temos então a noção de que ele vai contar a história de acordo com suas lembranças, o que difere da narrativa, pois Bento já fala que vai contar sua história “O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui” (ASSIS, 2014, p. 167). Sendo que essa frase é recomposta no filme apenas no final, quando Bento decide não ler o exame de DNA e ficar com o filho Joaquim, pois no caso da película não seria a obra que representaria as duas pontas da vida dele, mas a criança.

O teórico Stam não acredita que essas diferenças sígnicas de alterações devam ser um fator que determine qual meio seria sobreposto a outro, concedendo às diversas formas do signo seu real tamanho. Quando ele refere à alta densidade, podemos ficar satisfeitos, pois o teórico não assume um lado ou uma posição, mas destaca a diversidade e como isso pode contribuir para as interpretações cabíveis nas possibilidades sígnicas e de suas diversas representações.

Em outra obra sua, *A Literatura Através do Cinema*, Stam (2008) faz referências à literatura como um meio unicamente verbal, sendo assim, a literatura vai ser construída com um único tipo de signo. Já o cinema é multifacetado, pois nessa arte não há apenas linguagem verbal, inclui-se também cores, sons, um apanhado de elementos que vão levar os signos presentes no cinema a uma representação mais real, afastando-se da primeira representação proposta na obra literária, tornando-se uma representação infiel, assim o autor explica “a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável” (STAM, 2008, p. 20).

¹² Moacyr Góes nasceu em Natal, Rio Grande do Norte. Atuante como diretor e roteirista, mas antes disso fundou a Companhia de Encenação Teatral (CET) que, nos anos 1980, se dedica à pesquisa teórica e ao treinamento corporal. Em 1988, funda a Companhia de Encenação Teatral que, funcionando em uma sala inaugurada nos fundos do Teatro Villa-Lobos, que permitia atividades intensivas de pesquisa e ensaios. Em 2000, Moacyr Góes, passa a dirigir novelas para a TV Globo e em 2003 inicia a carreira de diretor de cinema com os filmes *Dom* e *Maria, Mãe do Filho de Deus*.

Ele acrescenta que o diretor de uma obra cinematográfica não tem a obrigação de traduzir um texto e apresentá-lo exatamente igual ao romance, pois se trata do surgimento de um novo signo semiótico. O cinema não precisa, pois, ser uma cópia do romance, mas uma interpretação que parte de um ponto de vista. Temos, então, dois pontos opostos: a liberdade e a fidelidade. Trata-se da relação de semelhança que o diretor deverá manter para que, no filme, permaneçam aspectos que façam referência à narrativa que se pretende representar e as novas características que surgirão com a transposição do signo literário para a arte fílmica.

As relações estabelecidas por Stam (2008) a respeito do cinema são importantes para chegarmos à conclusão de que o cinema adaptado não é uma repetição do romance, mas uma recriação ou transformação com processo de significação diferente. O telespectador que já teve contato com o romance vai assistir ao filme esperando encontrar algumas informações da obra literária, fato que não ocorreria se não houvesse a relação de adaptação da literatura para o filme. No filme *Dom* temos um momento marcante: a conversa com Miguel e Daniela¹³, em que ele fala para a amiga o motivo do apelido Dom e do nome Bento, pois ambos foram dados em homenagem ao homônimo do romance, o nome de batismo por seus pais e o apelido por amigos que conheciam o romance.

Imagem 2 - Cena: 00:09:45



Fonte: DOM (2003)

Inteligentemente, o diretor teve a preocupação de fazer com que a personagem Miguel falasse sobre o romance e a importância que ele teve no século XIX, considerando que Daniela fez questão de enfatizar que não se recordava da obra, que fora lida ainda na infância.

Quase sempre, encontram-se pesquisas focadas nas principais mudanças que ocorrem no processo de transposição da obra literária para a cinematográfica, o que não é nosso principal objetivo. Embora, em alguns momentos, esses elementos sejam apontados, não temos a pretensão de estabelecer qual meio artístico é superior ou melhor, visto que nem seria possível fazer tal afirmativa.

¹³ Interpretada pela atriz Luciana Braga.

Thais Diniz apresenta algumas das principais diferenças entre a literatura e o cinema, afirmando como não é interessante relacionar dois meios sígnicos distintos.

O romancista dispõe de um único meio de expressão, que é a linguagem verbal. Esta relaciona-se com o pensamento, mas pode também sugerir efeitos sensórios, impressões de espaço, aparência visual, cor e luz. Já o cinema, além da linguagem verbal, escrita, como títulos e legenda, ou oral, como nos diálogos, dispõe de outros meios de expressão, tais como música e imagem visual. (DINIZ 2005, p.21)

A autora, assim como Robert Stam, expõe que o cinema e a literatura usam expressões diferentes, sendo que, no romance, quase sempre, há maior liberdade de apreciação, pois a imaginação propiciada pela linguagem verbal (palavra escrita) sofre menos influências, podendo o leitor chegar a outras etapas da apreciação. Já no cinema, como os signos dão menor liberdade às significações, têm-se maiores limites ao poder da imaginação do espectador, pois, conforme Diniz (2005), corroborando a visão de Stam (2008), na obra cinematográfica o espectador já recebe todos os elementos.

No romance *Dom Casmurro*, Machado de Assis desenvolveu a narrativa toda com o signo verbal, no decorrer dos anos que surgiram livros ilustrados, histórias em quadrinhos, minisséries e filmes, baseados no romance e com representações sígnicas diferentes.

Uma noite destas, vindo da cidade para o Engenho Novo, encontrei num trem da Central um rapaz aqui do bairro, que eu conheço de vista e de chapéu. Cumprimentou-me, sentou-se ao pé de mim, falou da lua e dos ministros, e acabou recitando-me versos. A viagem era curta, e os versos pode ser que não fossem inteiramente maus. Sucedeu, porém, que, como eu estava cansado, fechei os olhos três ou quatro vezes; tanto bastou para que ele interrompesse a leitura e metesse os versos no bolso. (ASSIS, 2014, p. 167)

A narrativa vai sendo disposta por todo seu percurso, como foi iniciada: através das informações dadas pelo narrador. Sem imagens, sons ou qualquer outro tipo de representação que vai fazer interferências no imagético, além das palavras, que vão descrever e repassar todas as informações que são necessárias. Diferentemente do filme, que além do uso do signo verbal, dispõe de variantes passíveis do signo se transformar.

Imagem 3 - Cena: 00:45:02



Fonte: DOM (2003)

Já nessa cena do filme, em que Bento e Ana já casados vão para o Rio de Janeiro encontrar Miguel, o diretor se remete à narrativa. Colocando Ana entre os dois amigos, representa o famoso triângulo amoroso; não esquecendo do mar, que representa a morte de Escobar, na narrativa. Essa cena, além do diálogo que acontece entre eles, temos o som do mar e quando Ana e Miguel vão tomar banho, Bento os observa, e uma música de fundo soa representando a tensão vivenciada. Nesse momento o espectador já percebe o surgimento mais aflorado de um sentimento de Bento: os ciúmes. Podemos, então, realizar vários apontamentos que na obra cinematográfica vão se referir à obra literária, tanto aspectos positivos como negativos, pois o signo vai sendo estabelecido e modificado de acordo com o meio midiático que ele abarca.

Além das diversas formas que o signo pode ter nessas duas artes, a análise comparada, quando realizada tradicionalmente, vai em busca de influências ou fidelidade entre o cinema e a obra literária, sendo que, como Diniz (2005) aponta, não é possível realizar essa inferência. Apesar de, por vezes, trabalharem com o mesmo objeto, a análise dos dois vai demonstrar parâmetros semelhantes e, ao mesmo tempo, opostos. A tentativa de relacionar ou apontar qual deve apresentar uma significação mais profunda ou qual influencia a outra é quase sempre inválida. Comparações tentando apontar um superior ao outro resultam insatisfatórias, pois não envolvem as verdadeiras necessidades do processo que ocorre na tradução intersemiótica.

Além dos autores supracitados, Sergei Eisenstein (2002, p. 68), no seu livro *O sentido do filme*, aborda a relação entre literatura e cinema: “Tanto na arte quanto na literatura, a criação ocorre através de várias perspectivas, usadas simultaneamente. A ordem do dia é uma síntese complexa – reunindo visões de um mesmo objeto, tomadas tanto de baixo quanto de cima”. A procura incansável de descobrir as influências na criação de determinada obra pode, por vezes, resultar num trabalho estéril, pois, como o autor postula, a

criação vai acontecer devido aos vários percursos realizados pela obra, não sendo necessária uma determinação de influência.

A perspectiva de que a literatura possui historicamente mais elementos para sua afirmação, tanto teórica quanto artística, durante muitos anos a colocou em posição superior a diversas outras artes, enquanto o cinema surge como uma grande novidade, trazendo uma possibilidade de tornar mais populares representações artísticas restritas, na maioria das vezes, à alta sociedade. Essa grande abertura cinematográfica faz com que surja parte da problemática apontada na relação entre cinema e literatura.

3.1 O Percurso Cinematográfico

O cinema é apresentado inicialmente como uma arte de montagem com uma elaboração minuciosa, tendo em suas primeiras produções o cinema mudo. Com o surgimento de novos métodos, a montagem, usada incansavelmente nos primeiros anos do cinema, foi deixada de lado, pois a indústria cinematográfica crescia mais que as produções, tornando-se necessário o avanço na criação de novos filmes. Como observa Sergei Eisenstein,

A questão é que os criadores de numerosos filmes, nos últimos anos, “descartaram” a montagem a tal ponto que esqueceram até de seu objetivo e função fundamentais: o papel que toda obra de arte se impõe, a necessidade da exposição coerente e orgânica do tema, do material, da trama, da ação, do movimento interno da sequência cinematográfica, e da sua ação dramática como um todo. (EISENSTEIN 2002, p. 13)

Eisenstein defende a retomada da montagem, provocando e estimulando o pensamento em produções não apenas que façam sentido, mas que tenham conteúdos e projetos de elaboração mais consistentes. A proposta torna-se atemporal, pois ele permeia em busca de uma relação que se estabeleça entre o cinema de montagem e as grandes produções da atualidade, perspectiva que pode ser transposta para obras cinematográficas baseadas em romances. Isso porque, como, na sua construção, não basta ao romance ser coerente, devendo apresentar aspectos que envolvam o leitor, também no filme não basta a tentativa de apresentar a narrativa, devendo o diretor buscar maneiras de conectar o telespectador, realizando as transposições necessárias. Essa relação no processo de montagem do cinema é uma tentativa de retomar os signos mais sutis, presentes no surgimento do cinema, que se perderam com os grandes avanços em produções. Temos, então, uma tentativa de aproximar o processo de produção do cinema daquele que é próprio da literatura, geralmente mais

demorado, visto que se trata de um texto que não apresenta tantos elementos sígnicos, mas que continua a ser apreciado ao longo dos séculos.

O trabalho de retomada do cinema de montagem acontece em comunhão com os processos de adaptação, para ser estabelecida uma relação próxima entre os dois meios narrativos, pois, inicialmente e até os dias atuais, as transposições de obras literárias para o cinema são duramente criticadas por teóricos das duas artes. Um bom exemplo é o crítico André Bazin (1991), defensor da originalidade cinematográfica, que se declarava constantemente contra os tipos de representações que aconteciam no cinema:

O que provavelmente nos engana no cinema é que, ao contrário do que ocorre geralmente num ciclo evolutivo artístico, a adaptação, o empréstimo, a imitação não parece situar-se na origem. Em contrapartida, a autonomia dos meios de expressão, a originalidade dos temas nunca foi tão grande quanto nos primeiros 25 ou 30 anos do cinema. Podemos admitir que uma arte nascente tenha procurado imitar seus primogênitos, para depois manifestar pouco a pouco suas próprias leis e temas; mas não compreendemos bem que ela ponha uma experiência cada vez maior a serviço de obras alheias a seu talento, como se essas capacidades de invenção, de criação específica estivessem em razão inversa de seus poderes de expressão (BAZIN, 1991, p. 85).

O autor faz alusão à originalidade, apontando como a adaptação poderia prejudicar a história da origem do cinema, passando-nos a impressão de que a transformação de um signo a outro é uma simples imitação. A história inicial do cinema avança em uma velocidade relativamente grande para um novo meio artístico, então, quando o autor se refere a um ciclo evolutivo, trata exatamente de como o cinema obteve uma rápida ascensão. Talvez, por ser contra as representações, ele reforça tais afirmativas. Notamos, pois, uma desconfiança de Bazin quanto à relação entre literatura e cinema, a qual surgiu com as primeiras adaptações cinematográficas realizadas a partir de romances.

Em contrapartida, voltemos à abordagem realizada por Stam (2013), que, apesar de não considerar a narrativa literária mais importante que o cinema, ou vice-versa, reitera, em vários momentos, como era estabelecida na sociedade a “superioridade” literária:

Com a questão da especificidade do meio são trazidas questões de prestígio comparativo. A literatura, em particular, com frequência tem sido vista como um meio mais distinto, mais venerável, essencialmente mais “nobre” que o cinema. Os frutos de milhares de anos de produção literária são comparados às produções medianas de um século de história do cinema e declara-se a literatura superior (STAM, 2013, p. 26).

O autor expõe que a literatura já tinha uma estabilidade como um meio de comunicação, enquanto o cinema, ainda com produções medianas, não poderia ser posto em tamanho prestígio. Ele não apresenta uma crítica nem à literatura nem ao cinema quando alude à especificidade do meio, mas considera a suposição de que cada arte possui suas particularidades, ou seja, características que as distinguem, apontando o motivo de a literatura ser constantemente determinada como nobre em relação ao cinema. Na verdade, Stam julga injusta a supremacia da literatura, pois essa arte possui estudos mais antigos e profundos, sendo, ainda, imensa a quantidade de obras construídas no decorrer de vários séculos. Não pode, pois, ser comparada ao cinema, que apresenta estudos mais recentes e construções cinematográficas numericamente inferiores. Então, como comparar com números ou teorias duas artes tão distintas? Como já mencionamos, não há necessidade de se tentar comparar, buscando o que falta ou o que foi modificado no processo de transposição.

Com seus apontamentos a respeito das duas teorias, vemos que, para a crítica, existe um convencionalismo em relação ao novo e ao que já estava estabelecido. Robert Stam expõe as vantagens do envolvimento entre obras literárias e cinematográficas, mas, ao mesmo tempo, apresenta a relação complexa, pelo menos para a crítica, do desenvolvimento das teorias aludidas. Segundo o autor, a literatura já consagrada começa a compartilhar parte de seu público com a nova arte, o que provocou uma preocupação nos defensores da narrativa. Surgem os avanços do cinema, com as adaptações, momento em que narrativas literárias passam a ser transformadas em filmes. Todavia, até chegar a tais conclusões a respeito das adaptações, no ensaio *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*, Stam enfatiza que

A linguagem convencional da crítica sobre as adaptações tem sido, com frequência, profundamente moralista, rica em termos que sugerem que o cinema, de alguma forma, fez um desserviço à literatura. Termos como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “abastardamento”, “vulgarização” e “profanação” proliferam no discurso sobre adaptações, cada palavra carregando sua carga específica de ignomínia. (SATAM 2006, p. 19)

Nessa perspectiva, quando surgem novas adaptações, considera-se observar as “falhas” presentes na produção, não apenas por críticos, como pelo próprio público, que, por vezes, já tem um contato com a narrativa e assiste a determinadas adaptações observando as representações que havia na narrativa e que foram postas de lado pelo cinema. É a forma de considerar que a arte fílmica não tem autonomia para direcionar a adaptação, levando em conta que a maioria dos espectadores acredita em cópia fiel. O cinema, porém, tem sido o

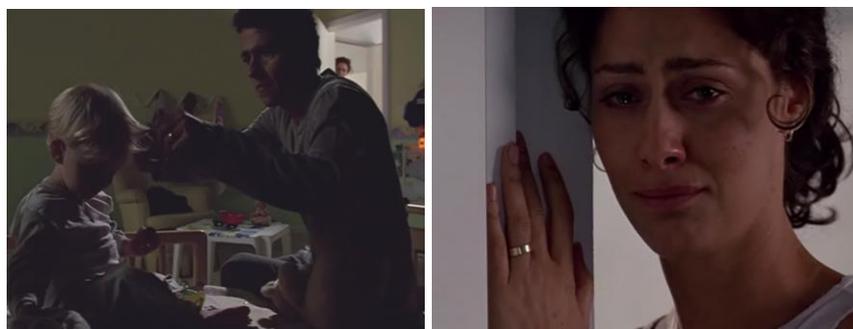
oposto de cópia, investindo na recriação, ou reelaboração de narrativas já existentes, o que configura a adaptação. Atualmente já ocorre, inclusive, a transposição inversa, de obras fílmicas transformadas em narrativas literárias.

Eisenstein confirma o que foi apontado, definindo a relevância e a similaridade que o cinema vai apresentar à narrativa:

A representação A e a representação B devem ser selecionadas entre os muitos possíveis aspectos do tema em desenvolvimento, devem ser procuradas de modo que sua justaposição – isto é, a justaposição destes precisos elementos e não de elementos alternativos – suscite na percepção e nos sentidos a mais completa imagem deste tema preciso. (EISENSTEIN 2002, p. 51)

O filme acaba se tornando, muitas vezes, uma ponte que estabelece a conexão entre um meio artístico mais popular, neste caso o cinema, e o meio literário. Referenciando à obra selecionada para esta pesquisa, o filme *Dom* torna-se essa ponte quando assume o papel de representar a obra machadiana. Isso não quer dizer que as duas narrativas precisam ser idênticas, mas que a relação estabelecida pode ser aproveitada. Como no decorrer deste trabalho já estamos fazendo breves apontamentos, a maneira de representar vai ser desenvolvida de acordo com a nova narrativa, isso quer dizer, que não seguirá o modelo predefinido. Não seguir esse modelo vai ter mais relação na maneira como as narrativas são representadas e ressignificadas, do que nas próprias representações de diálogos. Podemos, no decorrer do romance e do filme, apontar referências nos diálogos que, por vezes, se completam, mas as diferenças mais perceptíveis são pelas mudanças sígnicas, que a obra cinematográfica engraniza.

Imagem 4 - Cenas: 01:21:41; 01:21:50



Fonte: DOM (2013)

Essas cenas representam o momento em que Bento tira uma mecha dos cabelos de seu filho, para realizar o exame de DNA e Ana presencia. Esse momento não existe no

romance, por que além dos caminhos percorridos nas duas narrativas serem diferentes, na obra literária não tinha esse recurso científico no século XIX, o que tornaria inviável Moacyr Góes deixar como mistério a paternidade do filho do casal. Mas a desconfiança sobre a fidelidade de Ana, parte da mesma desconfiança que Bento sentia a respeito de Capitu. Esse processo de ressignificação do signo é que Eisenstein vai defender, chamando de representação.

Pois, de acordo com sua teoria, quando se trata da adaptação devemos pensar em um processo que relaciona um signo novo a outro já existente, sendo que o novo signo pode ser o conjunto de vários, como ocorre no cinema, já que, durante muito tempo, se acreditou que, para adaptar, seria necessário existir relação de igualdade ou semelhança muito próxima, mantendo-se todas as relações presentes na narrativa, como já vem sendo apresentado, apesar de *Dom* ser embasado na narrativa literária *Dom Casmurro* ela não é obrigada e nem deve, no decorrer de sua construção, ser resultado ou uma continuação da narrativa.

Mikhail Bakhtin, se referindo à narrativa, apresenta como o autor se relacionava com a personagem, podendo-se ver semelhança na relação entre autor-personagem e diretor-ator, o que indica que a relação cinematográfica ocorre análoga à produção literária. Constantemente, no cinema, ocorre a relação diretor-atores, pesquisas de aceitação, produção do enredo, das imagens e dos sons. Só depois de estabelecidas essas relações é que a produção cinematográfica acontecerá.

É claro que às vezes o autor põe suas ideias diretamente nos lábios da personagem tendo em vista a significação teórica ou ética (política, social) dessas ideias, visando a convencer quanto à veracidade ou a propagá-las, mas aí já não estamos diante de um princípio esteticamente produtivo do tratamento da personagem; neste caso, porém, afora a vontade e a consciência do autor, costuma haver uma reformulação do pensamento para que corresponda ao conjunto de personagens [...] (BAKHTIN, 2011, p. 8).

Posteriormente, o filósofo russo pauta as intervenções do autor (encaremos, também, nessa perspectiva, o diretor) para estabelecer, na sua produção, determinadas características pessoais ou profissionais, produzindo os padrões de sua narrativa ou produção fílmica, o que ocorre muito na adaptação da narrativa ao cinema, pois, quando o diretor opta por se embasar em determinada narrativa, ele percorre alguns caminhos traçados pelo autor, mas sem deixar de desenvolver seus próprios caminhos interpretativos. Exatamente o que acontece como exemplo posto anteriormente das cenas fílmicas, em que na narrativa podemos apontar como

o fim do casamento de Bento e Ana, já no de Bento e Capitu foi a partida da mulher e filho para a Europa.

Aqui está o que fizemos. Pegamos em nós e fomos para a Europa, não passear, nem ver nada, novo nem velho; paramos na Suíça. Uma professora do Rio Grande, que foi conosco, ficou de companhia a Capitu, ensinando a língua materna a Ezequiel, que aprenderia o resto nas escolas do país. Assim regulada a vida, tornei ao Brasil. (ASSIS, 2014, p. 184)

O capítulo é intitulado como a solução. O desfecho da separação é apresentando de uma forma no romance e de outra no filme. O que não deixa de ser uma representação, mas Moacyr Góes opta por ser sensato com a época em que ele escolhe que sua narrativa seja representada, o que não atrapalhou no percurso cinematográfico. O signo, mutável, vai ajudar o diretor a permanecer em constante busca de mudança e inovação, pois como já estávamos percorrendo o pensamento de Eisenstein, a representação do romance para a narrativa vai proporcionar um acervo sógnico imenso para a transmutação da narrativa.

A representação de um signo a outro que possui mais elementos visuais e sonoros desperta no público a curiosidade de visualizar padrões e descobrir novas perspectivas para esse mesmo signo, já que a adaptação proporciona ao público uma relação mais próxima da realidade, por contar com cores, sons, movimentos e outros componentes. Estes podem até ser imaginados durante a leitura da obra literária, quando são construídas diversas interpretações, sendo que, no cinema, a interpretação e a união desses elementos sógnicos serão estabelecidas e recriadas do mesmo modo. Sendo assim, o cinema precisa obter elementos precisos, como V. Pudovkin aponta no artigo inserido no livro *A experiência do cinema*:

Volto a repetir que o cinema é excepcionalmente econômico e preciso. Nele não há e não deve haver nenhum elemento supérfluo. Não existe tal coisa como um plano de fundo neutro; todos os elementos devem ser acumulados e divididos com o objetivo único de resolver os problemas dados. Pois cada ação, na medida em que acontece no mundo real, está sempre envolta em condições gerais – esta é a natureza da atmosfera. (PUDOVKIN, 2018, p. 64).

O cinema apresenta similaridade com o real, sendo assim, quanto mais reais forem as relações estabelecidas na obra cinematográfica, mais relações verossímeis poderão ser encontradas. Diferentemente da narrativa, que permeia mais o imaginário, o cinema, como dominador de vários signos, precisa usá-los de maneira conjunta para estabelecer as significações pretendidas. Se pensarmos em alguma cena de *Dom Casmurro*, na narrativa, ela

é descrita de maneira estática, através da linguagem verbal; quando transposta para o cinema, essa mesma cena não pode ser observada de maneira estática, mas, sim, em constante movimento. A ação é contínua.

Um bom exemplo é o momento em que, nas duas narrativas, Bento revela a Capitu e Ana a desconfiança sobre a paternidade da criança.

—Não ouviu o que lhe disse?

Capitu respondeu que ouvira choro e rumor de palavras. Eu creio que ouvira tudo claramente, mas confessá-lo seria perder a esperança do silêncio e da reconciliação por isso negou a audiência e confirmou unicamente a vista. Sem lhe contar o episódio do café, repeti-lhe as palavras do final do capítulo.

—O quê? perguntou ela como se ouvira mal.

—Que não é meu filho.

Grande foi a estupefação de Capitu, e não menor a indignação que lhe sucedeu, tão naturais ambas que fariam duvidar as primeiras testemunhas de vista do nosso foro. Já ouvi que as há para vários casos, questão de preço; eu não creio, tanto mais que a pessoa que me contou isto acabava de perder uma demanda. (ASSIS, 2014, p. 181)

Já na obra cinematográfica:

Imagem 5 - Cenas: 01:18:01; 01:18:41



Fonte: DOM (2003)

Os momentos, podemos afirmar, representam a mesma situação, mas em contextos completamente diferentes. No romance, podemos observar que Capitu exaspera-se, mas continua tentando manter a calma e procurar de onde Bento retirou tal injúria, este que por sua vez não apresenta nenhum remorso, nenhuma dor, só se sente traído. Na obra cinematográfica, existe uma discussão (talvez esperada pelos leitores?), uma tentativa de Ana para um acerto de contas, existe a fúria de Bento, mas ao fim, quando Ana sai, há um arrependimento uma incompreensão da própria personagem principal de o porquê em tratar sua esposa de maneira tão cruel. Vemos que o propósito, tanto do autor como do diretor, é transmitir uma informação importante; a diferença é que na narrativa cada leitor vai poder imaginar, a partir do que se lê, uma reação de Bento e Capitu, sendo que o signo verbal vai

dar a liberdade para essa imaginação. Já na obra cinematográfica, como o acesso quase ilimitado dos signos utilizados, não resta ao telespectador imaginar reações, pois ele já recebe através da imagem, som e falas todo o desenvolvimento narrativo e interpretativo necessário.

Estamos, porém, apontando que, por vezes, há a necessidade de algumas semelhanças serem relacionadas ao novo signo, para, assim, se estabelecer uma referência, mesmo se tratando de transposição de signo linguístico ao audiovisual; e Moacyr Góes vai desenvolvendo a narrativa entre manter algumas semelhanças e mudar elementos importantes. Por isso, fala-se muito em referência, pois o termo vai designar apenas um papel de relação, que, nessa perspectiva, permeia a intersemiótica. É o que Júlio Plaza (2003, p. 30) aponta em seu livro *Tradução intersemiótica*, quando diz que a sintaxe vai ser modificada e transformada pelo processo sígnico, e, quando se relaciona o processo de transformação do signo, tradução intersemiótica, ele tem o poder de formar novos elementos com significados diferentes dos já conhecidos, apresentando novas estruturas, novos significantes. Dessa maneira, mesmo desvinculados do original, permanecem com características primordiais.

Os novos signos tendem a se desvincular do original, não no sentido de este ser deixado de lado, mas de adquirir nova significação. O cineasta Moacyr Góes apresenta a relação intersemiótica da obra machadiana, apontando como a narrativa pode ser atemporal, mantendo-se algumas características e apresentando alterações importantes para a época vivenciada. Assim a ressignificação da obra ocorre naturalmente, conseguindo manter as principais referências da narrativa e, ao mesmo tempo, promovendo uma desvinculação. Não se trata, pois, da mesma obra, mas da transformação do signo. Nesse processo, abordaremos então, com mais particularidades, a intersemiótica.

3.2 Intersemiose: Signos Em Rotação¹⁴

No processo de releitura de um signo para o outro, chamado de intersemiose, vários elementos que são considerados importantes na narrativa se perdem ou se transformam de maneira quase indistinguível. Optamos por referir a signos em rotação ao apontar como a semiótica vai, ao longo do seu percurso de geração de sentido, transformar e modificar elementos na criação de novos sentidos e significados.

¹⁴ O subtópico não tem relação como livro *Signos em rotação*, de Octavio Paz, que é um livro-chave para a compreensão da poesia contemporânea.

Obviamente, o catalisador das relações entre literatura e cinema tinha que ser mesmo a adaptação, ponto nevrálgico em que as duas modalidades de arte se tocam ou se repelem, se acasalam ou se agridem. Conforme é sabido, na história do cinema o número de adaptações ultrapassa de muito a quantidade de filmes com roteiros originais, e, no entanto, este procedimento nunca foi pacífico, nem no âmbito da emissão, nem no da recepção, quanto mais junto aos literatos (BRITO, 2006, p. 143).

Brito (2006) apresenta a adaptação como a união entre filme e narrativa, apontando que, ao mesmo tempo em que elas partilham sentidos, também competem entre si pelas relações de significância que vão produzir, como vão ser estabelecidas e como serão propostas a seus públicos. Em parte, o cinema é mais julgado, pois, na maioria das adaptações, é o filme que resulta de uma narrativa, sendo assim, espera-se sempre mais do filme, pois a narrativa já possui um público. Mas nem só junto ao público ocorrem problemas no processo de adaptação, já que, na própria produção e até entre os autores das narrativas, tais tensões poderão estar presentes.

Claro que, quando surgiu o processo de transformação sógnica, seu início foi elaborado de forma menos complexa se comparado ao que ocorre hoje. Filomena Sobral (2010) aponta exatamente como o processo de adaptação de uma narrativa a qualquer outro tipo de signo pode ser observado evolutivamente, surgindo de maneira singela e conseguindo ganhar espaços teóricos e sociais.

A adaptação literária pode ser entendida como um conceito que tem evoluído ao longo dos tempos de uma perspectiva mais submissa aos textos fonte, para ir, gradualmente, assumindo maior libertação e dando origem a proposições que defendem que a transposição literária implica liberdade autoral no sentido de, a partir de uma obra anterior, recriar um outro universo de sentido. Fugindo aos modelos tradicionais que procuravam focar a questão da fidelidade textual e encontrar analogias e dissemelhanças entre os textos em diálogo, é sobretudo de valorizar concepções de adaptação que enfatizam, não uma versão subordinada, mas a dimensão criativa da obra derivada, o que permite entender o produto adaptado como uma criação de pleno direito que teve como gênese um texto prévio, mas que deve ser avaliada em função das suas próprias proposições estéticas e artísticas (SOBRAL, 2010, p. 122).

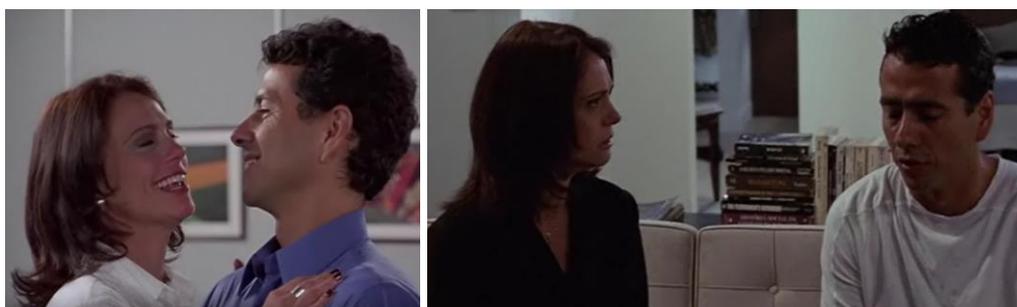
Conforme a autora, não há a necessidade de fidelidade, a qual, inicialmente, era muito valorizada na transposição sógnica, pois o que se buscava era se manter ao máximo os componentes do texto original. Na citação de Sobral (2010), encontra-se um dos principais alicerces da intersemiótica: o de que a transposição implica a gênese de um signo em outro, o que não impede o novo signo de se transformar e ressignificar.

E é o que acontece com as obras abordadas no presente trabalho, cujas semelhanças são perceptíveis de forma mais oralizada, ou seja, a referência à obra *Dom Casmurro*, por vezes, será realizada pela própria fala das personagens do filme *Dom*, ao se referirem a determinado acontecimento da obra ou ao próprio autor, Machado de Assis. Algumas dessas relações já foram exemplificadas anteriormente, como a questão da paternidade e o momento em que Miguel explica para Daniela o porquê do nome Bento e apelido Dom, mas, tem-se vários outros elementos que são interessantes e por vezes passam despercebidos. No romance o maior empecilho para Bento conseguir ter seu amor fora a promessa que sua mãe fizera antes de seu nascimento:

Os projetos vinham do tempo em que fui concebido. Tendo-lhe nascido morto o primeiro filho, minha mãe pegou-se com Deus para que o segundo vingasse, prometendo, se fosse varão, metê-lo na Igreja. Talvez esperasse uma menina. Não disse nada a meu pai, nem antes, nem depois de me dar à luz, contava fazê-lo quando eu entrasse para a escola, mas enviuvou antes disso. Viúva, senti o terror de separar-se de mim; mas era tão devota, tão temente a Deus, que buscou testemunhas da obrigação, confiando a promessa a parentes e familiares. (ASSIS, 2014, p. 181)

Essa promessa, no romance, move grande parte da narrativa. Já na obra cinematográfica Moacyr Góes, sabendo que em pleno século XXI não caberia envolver tal temática, considerando que a importância na sociedade que a igreja possuía no século XIX é bem diferente da que ela tem na sociedade atualmente, ele opta por colocar uma namorada em que poderia ser um suposto empecilho entre o amor de Bento e Ana.

Imagem 6 - Cenas: 00:02:45; 00:27:21¹⁵



Fonte: DOM (2003)

Tanto na narração do romance, quanto nas cenas do filme, é perceptível que Bento possui percalços que atrapalham o alcance de seu objeto de desejo, mas o opositor a isso é

¹⁵ Escolhemos duas cenas distintas para apresentar a relação de Bento e Heloísa. O primeiro momento é o que eles surgem na obra cinematográfica, felizes e apaixonados. No segundo momento, é depois do reencontro de Bento e Ana, em que este está determinado a romper seu relacionamento para, enfim, ficar com sua amada.

completamente alterado, antes a igreja e depois outro relacionamento amoroso. Como é reelaborada com diferenças temporais, nos nomes de personagens, que são todos alterados, com exceção da personagem Bento e na criação de outros personagens, a relação entre narrativa e filme passa a sofrer um distanciamento. Como o romance apresenta aspectos que eram relevantes na época em que foi escrita, e na atualidade não tem o mesmo nível de importância, tornam-se necessárias várias alterações até a passagem para o domínio cinematográfico, para a obra cinematográfica ser condizente com a época em que se passa, reforçando como a intersemiótica abarca toda a discussão de transformação do signo, demonstrando como esse signo é mutável.

Parece-nos, portanto, que o ponto mais fecundo deste diálogo inter-textual é a oferta de perspectivas interpretativas diferentes a partir de um mesmo conteúdo narrativo, sendo o leitor confrontado com as propostas imagéticas, para além daquelas que lhe são oferecidas pela sua imaginação. Por outro lado, a transposição literária para a tela proporciona, ainda, um lado importante de divulgação das obras escritas, permitindo que determinados textos canónicos, e outros, sejam conhecidos de forma indirecta por um público mais arredado das letras (SOBRAL, 2010, p. 122).

A autora remete exatamente ao que estamos discorrendo, as reinterpretações que a narrativa vai adquirir, de acordo com as transformações e as percepções de cada leitor. A narrativa tem uma estrutura aberta, sendo assim, não limita o seu leitor, muito pelo contrário, proporciona-lhe várias possibilidades de interpretação e compreensão. E o processo de adaptação vai ocorrer dessa maneira, de acordo com as interpretações cabíveis, dependendo do contexto.

Sobral (2010) ainda apresenta a importância do processo de adaptação para maior divulgação das obras, visto que o telespectador muitas vezes nem imagina que uma obra cinematográfica foi produzida com base em outra narrativa. O filme pode, nesse sentido, fazer com que o telespectador se torne um leitor, principalmente quando se trata de clássicos. Nesse aspecto, é relevante o conceito (falho) de que uma adaptação deve ser idêntica a seu objeto de inspiração. Thais Diniz (1999, p. 42) aponta que, “Em português, o termo adaptação indica tanto o processo de adaptação como o produto. Mas o estudo da adaptação também consiste na verificação do modo como uma adaptação (como filme acabado) funciona dentro do contexto.” A relação que o autor ou o diretor de um filme procura em sua obra será estabelecida no processo de construção, torna-se importante avaliar qual o principal público alvo, e não apenas observar como a narrativa percorre, porque a adaptação vai adquirir uma

série de elementos novos, modificando o signo originário, ou seja, as relações e as significações serão outras.

A importância do público, nesse momento, torna-se crucial, pois é ele que vai responder, direta ou indiretamente, ao que foi produzido. Considerando que a transposição da narrativa para o cinema é uma releitura do signo, será necessário encontrar meios para que o signo possa se estabelecer, não perdendo seu significado e significante, mas apresentando novos direcionamentos, como aponta Plaza (2001, p. 14): “Tradução como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção, e reprodução como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história.” A tradução vai ser entendida, também, como uma forma crítica de reelaboração, e o pensamento transposto pelos signos vai ser um trânsito que movimenta a adaptação. Plaza estabelece a intersemiose como responsável pelo movimento do signo, concebendo-o como elemento que tem capacidade de se relacionar.

O autor não aponta que o desenvolvimento muda, mas relata a adaptação desse signo, que acontece a partir de narrativas/romances para outra formação sígnica, nesse caso, o cinema. Ele conceitua a reprodução e a reescrita para sintetizar como o processo de transposição ocorre de maneira simples e direta. Hélio Guimarães (2003, p. 91), nesse sentido, aponta outra relação: “Ele pode gerar uma cadeia quase infinita de referências a outros textos, constituindo um fenômeno cultural que envolve processos dinâmicos de transferência, tradução e interpretação de significados e valores histórico-culturais.” Nessa concepção, muito semelhante à proposta por Diniz, o autor esclarece que a adaptação não se esgota quando o signo é transposto de um meio para outro, sendo assim, ilimitadas as possibilidades sígnicas.

O posicionamento de Guimarães (2003) sobre a adaptação é elaborado com base no significado que o signo possui ou vai adquirir no decorrer de sua transformação. Notamos que o autor propõe para o processo de transposição um grande poder de ressignificar, apontando que o processo de transposição ou transformação de um signo a outro não ocorre de maneira estática, muito pelo contrário, se passa em um processo constante de mudanças necessárias e recorrentes. Ainda, por mais que se possa estabelecer que um signo se transformou diretamente de um outro já existente, ele pode e acaba fazendo referência a outros signos que não estavam em primeiro plano ou sequer planejados.

Posto isto, o romance é encarado como um processo artístico de comunicação, e sua transformação vai ser responsável pela origem de novos signos, encarados como traduções, não sendo idênticos e nem repetitivos, ou seja, a transformação, quando envolve vários tipos

de signos, estes vão ser sempre novos, e não, como pensado anteriormente, uma cópia. Quando partimos para o cinema, tem-se um elemento fundamental, o qual muitas vezes ajuda a estabelecer os percursos que o signo irá permear. Trata-se do diretor, que é responsável por referenciar elementos que julga importantes e merecedores de chegarem ao público.

O diretor tem, pois, as mesmas preocupações do autor de um romance, apresentando, no novo signo, as referências à obra de base. É relevante fazer tal apontamento para esclarecer que os processos de produção são semelhantes. Nesse processo de adaptação, podem ser apontadas as relações intertextuais que ocorrem no signo, como Anna Maria Balogh (2005), em seu livro *Conjunções Disjunções Transmutações – da literatura ao cinema e à TV*, vai desenvolver, observando a intersemiose, a adaptação e a intertextualidade presentes no processo de transposição do signo.

Como já mencionado, a intertextualidade está constantemente presente na semiótica, e, quando se observa o signo por ele mesmo, volta-se ao nível do significado e do significante. Balogh (2005) apresenta as disjunções e conjunções, como relatado no capítulo anterior, ao se mencionar o quadrado semiótico de Greimas. Nessa união a autora esclarece que

De qualquer modo, a relação intertextual presente na tradução intersemiótica suscita questões sobre o tipo de enfoque a ser adotado na análise do processo. Quase todos os estudos de adaptação conhecidos se detiveram primordialmente nos elementos diferenciadores existentes entre os textos original e adaptado. A metalinguagem hoje disponível, propondo a existência de diferentes níveis textuais no percurso gerativo do sentido e tendo a estrutura elementar (Greimas) como base para o entendimento da significação, já nos permite, entretanto, uma aproximação mais precisa. (BALOGH, 2005, p. 49)

Nos níveis de estruturação do texto, elemento que exploraremos posteriormente, apresenta-se um novo meio de abordar o signo e seus caminhos perpassados, sendo que o cinema e a narrativa vão apresentar vários desses percursos, sendo facilitadores para a aplicação da proposta de Greimas. A autora acrescenta que os estudos de adaptação, quando apontavam as principais diferenças, eram devidas a uma comparação sempre recorrente em que o novo signo deveria apresentar fidelidade ao signo originário. Havia o estabelecimento, quase concreto de que o signo não possuía elementos necessários para se transformar, sendo apenas o mesmo signo em um meio diferente.

Hoje, devido ao surgimento de novas perspectivas de adaptação, se pode falar em proximidade ou distanciamento do signo. Nesse contexto, a relação que o processo de

adaptação exerce é sempre muito complicada, pois, quando não é julgada como uma cópia, os estudos objetivam identificar uma relação entre os elementos contidos nas duas narrativas.

Na relação intertextual existente na transmutação, os problemas relativos a traduzibilidade/intraduzibilidade, fidelidade/infidelidade desembocam na questão do estatuto, da individualidade das obras partícipes do processo. O filme adaptado deve preservar em primeiro lugar a sua autonomia fílmica, ou seja, deve-se sustentar como obra fílmica, antes mesmo de ser objeto de análise como adaptação. Caso contrário, corresponderá ao que se costuma chamar significativamente de tradução ‘servil’ ou meramente ilustrativa (BALOGH, 2005, p. 53).

Retoma-se o fato apontado anteriormente de o filme poder auxiliar no processo de “divulgação” da obra, o que, de algum modo, pode ser considerado ponto positivo, mas a autora aponta um aspecto negativo: quando se olha uma obra fílmica como a representação de uma narrativa, é-lhe retirado seu aspecto particular. Um leitor ou espectador que não conhece a tradução intersemiótica sempre vai observar o processo de adaptação como uma cópia.

Segundo a autora, o processo de adaptação não tem a obrigatoriedade de ser uma repetição, devendo o filme ser percebido como uma obra inédita. Dessa forma, sua autonomia deve ser observada e respeitada, não se podendo concebê-lo apenas como uma referência de uma narrativa. O filme, a exemplo do nosso objeto de estudo, *Dom*, representa a obra, entretanto ele não precisa manter as mesmas relações presentes na narrativa, no caso, *Dom Casmurro*, como se expressa no termo “meramente ilustrativa”, usado por Balogh (2005) para apontar a desvinculação da adaptação.

Com efeito, de um modo geral, há coisas que estavam no romance e não estão mais no filme (redução), há coisa que estão no filme e que não estavam no romance (adição), e finalmente, há coisas que estão nos dois, porém, de modo diferente (deslocamento, transformação). O que complica, porém a relativa simplicidade do esquema é que essas reduções, adições e transformações acontecem em vários níveis que precisam ser distinguidos (BRITO, 2006, p. 11).

Para acompanhar essa afirmativa de Brito escolhemos as seguintes cenas cinematográficas, para a representação do que está sendo dito:

Imagem 7 - Cenas: 00:23:29; 00:23:44



Fonte: DOM (2003)

No filme, Bento e Ana se conhecem na infância, mas passam anos sem manter nenhum contato, encontram-se por mera obra do acaso. Esse reencontro é avassalador. A citação de Brito é pertinente, pois podemos notar como vão ocorrendo mudanças importantes provocadas pelos signos, a cena deles na infância, remete às brincadeiras mencionadas no romance, e até reproduzidas nas histórias em quadrinhos, e minisséries que se embasaram em *Dom Casmurro*. Mas essa separação, sem nenhum contato, não existiu no romance, vemos que são detalhes que vão dando à obra cinematográfica sua nova ressignificação.

Não se pode exigir a igualdade entre duas formas de expressão artística e em meios midiáticos tão diferentes, principalmente pela própria transformação do signo, o que Brito destaca como um aspecto altamente relevante. Assim, da narrativa para a obra cinematográfica, além de mudanças nas relações entre as personagens, ocorrem algumas alterações necessárias no enredo, no espaço e, principalmente, aludindo às duas obras desta pesquisa, no tempo.

Quando o autor opta pela redução, adição, deslocamento e transformação, conforme Brito (2006), surge uma delimitação das transformações que o signo possibilita - do signo verbal ao visual e sonoro. Mas o próprio autor aponta complicações que podem surgir nessas nomeações, pois dão a entender que se trata de processos muito simples, porém, quando observados mais atentamente, se revelam bem mais complexos. Deve-se, pois, encarar a tradução como um trabalho difícil no qual a comunicação se desenvolve em várias etapas, em meios tão distantes.

Entre cortar, adicionar e deslocar, fica um procedimento mais sutil, ao mesmo tempo mais genérico, mas também mais difícil de caracterizar, que aqui estamos chamando, por conta própria, de transformação. Na maior parte das vezes ela consiste em dar aos recursos verbais da literatura uma forma não-verbal, icônica, cinematográfica. Como acontece com o fenômeno da tradução de um texto para a língua estrangeira, a adaptação implica perdas inevitáveis e, em muitos casos, a transformação procura compensar essas perdas com recursos substitutivos (BRITO, 2006, p. 8).

E é exatamente isso que a intersemiose proporciona nesse processo de ressignificação em que os elementos presentes na narrativa não podem e nem devem ser recriados exatamente na obra cinematográfica. A tradução intersemiótica vai, por meio da transformação do signo, promover as mudanças que são necessárias e importantes, por isso não se pode ter a transformação sígnica como algo que se baseie em uma leitura literal. Sendo assim, a adaptação fílmica de obra literária constitui um processo de ressignificação, considerando que cada leitor/espectador vai ter sua opinião sobre determinados elementos presentes nas obras, não podendo dizer que o texto possui de modo inequívoco ou absoluto o significado do outro texto. Quando estabelecemos uma comunicação, falando em signo e seus componentes, significado e significante, de qualquer meio semiótico, vamos ter sempre um aumento desse repertório sígnico, então, quanto mais ele se transforma, mais elementos são apresentados.

4 O QUADRADO SEMIÓTICO - RELAÇÕES ENTRE “DOM CASMURRO” E “DOM”

Este último capítulo apresenta a análise semiótica da obra literária *Dom Casmurro* e do filme *Dom*.

A escrita machadiana teve total influência no percurso que sua obra alcançou, sendo *Dom Casmurro* exemplo flagrante do estilo literário de Machado de Assis. O livro é composto de capítulos curtos com títulos alusivos que se explicam com a leitura. Em alguns momentos, o narrador faz intervenções na história para explicar alguns termos ou dar detalhes, como se observa em relação ao título da obra, evidenciando uma preocupação do autor, que parece considerar tais informações necessárias à compreensão da narrativa.

O inventário das funções proposto por Greimas (1973), apontado nas respectivas obras, revela como alguns elementos são coincidentes ou não, embasado nas teorias do cinema e da tradução intersemiótica. Marta Noronha e Sousa, em seu livro *A Narrativa na Encruzilhada*, aponta alguns teóricos que contribuem para a compreensão da adaptação, entre eles André Bazin, já mencionado neste trabalho, e Bluestone:

Em 1957, George Bluestone publica *Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema*, um dos primeiros e, até hoje, mais notáveis trabalhos sobre adaptação. Aí, o autor defende alguns casos de adaptação, alegando que não desvirtuam as suas fontes literárias, antes as tomam como ponto de partida para um novo trabalho artístico, necessariamente diferente, dadas as diferenças fundamentais da própria substância de que cada meio é feito: de imagem, o cinema, e de palavra, a literatura (NORONHA E SOUSA, 2012, p. 55).

A explicação do teórico citado por Noronha e Sousa (2012) esclarece como estamos considerando, durante todo o percurso deste trabalho, a relação entre o romance e a obra cinematográfica. Os meios sógnicos referidos são completamente diferentes em suas estruturas, sendo que cada obra será construída a partir das próprias substâncias às quais pertence. O romance será sempre construído com a palavra, enquanto o cinema, além da imagem, a que a autora remete, será arquitetado com o som, a música, as cores e também a palavra, quase sempre expressa oralmente.

Noronha e Sousa (2012, p. 55) apresenta ainda a ideia de “paráfrase: o romance é entendido como matéria-prima, cujos personagens e incidentes de alguma forma se separaram da linguagem (...) e alcançaram uma vida mítica própria”. Remetendo ao que já explanamos sobre a literatura, o autor é o responsável pela construção do romance, porém, mesmo sem

escolhas já definidas por ele, a narrativa pode trilhar caminhos inimagináveis, porquanto no romance tudo depende do contexto e também da interpretação do leitor.

Quanto à obra cinematográfica, “o cineasta torna-se não um tradutor de um autor consagrado, mas um novo autor de direito próprio” (Idem, *ibidem*), pois não se trata de mesma obra, e sim de narrativa completamente diferente, cuja inspiração advém de um romance literário. Além disso, o público sempre demonstra um maior interesse em assistir às adaptações e, conseqüentemente, pode vir ler as obras literárias, como exemplo, entre outros, temos *Carandiru* e *Cidade de Deus*, considerados sucessos na atualidade cuja procura aumentou depois que foram traduzidos em filmes.

Em concordância, é necessário sempre retomar o fato de que a obra cinematográfica é observada como um processo de tradução da obra literária, por isso a escolha da intersemiótica, pois tanto o romance quanto o filme tornam-se independentes, porém continuam a manter uma relação. Como aponta Brito (2006, p. 62), “Na era da interdisciplinaridade, nada mais saudável do que tentar ver a verbalidade da literatura pelo viés do cinema, e a iconicidade do cinema pelo viés da literatura”. Podemos afirmar que a tradução só vai ser vista como transformação a partir do momento em que ela não é mais considerada como uma mimese, logo, na transformação de um signo a outro, observa-se uma estrutura totalmente nova, a qual, autonomamente, segue percursos diferentes dos estabelecidos pelo romance.

Pelo fato de que o romance *Dom Casmurro* e o filme *Dom* estão situados em diferentes contextos históricos, podemos apontar a impossibilidade de fidelidade, que se exigiu durante tantos anos, pois, além do contexto, os meios materiais das duas narrativas impossibilitam uma relação de comparação, mesmo que estejam intimamente ligadas. Os pontos de contato são encarados como elementos em comum entre as obras, obviamente observando-se as diferenças estabelecidas nesses pontos de contato, como apresentamos no capítulo anterior, em que explicamos como elementos do romance são retomados na obra fílmica para estabelecer a relação de tradução. Tais elementos são essenciais para evidenciar as semelhanças.

Os apontamentos sobre a narrativa influenciaram o desenvolvimento do quadrado semiótico e o inventário das funções, sendo que cada estrutura será desenvolvida separadamente. Como já exposto nas obras analisadas, o narrador é Bento, que de modo subjetivo, expressa seus pontos de vista, deixando aos leitores e aos espectadores o arbítrio de, guiados pelos argumentos do narrador, acreditarem ter sido ele traído ou não. Sendo assim, vamos apontar as relações entre a narrativa e o filme e, a partir delas, verificaremos como

ocorre o inventário das funções, relacionando as duas obras, para demonstrar como o projeto semiótico de Greimas pode abarcar os diversos tipos de signos.

Já inter-relacionamos, no decorrer deste trabalho, algumas sínteses do romance – sobre a infância de Bento e como ele, na adolescência, se estabelece perante a sociedade; sua amizade com Capitu; a tentativa falível de não ir para o seminário e o modo como sua mãe encarava a promessa –, mas faltam ainda outras relações que são elementares para situarmos as estruturas fundamentais, narrativas e discursivas, propostas por Greimas. Uma delas é o momento em que Bento chega ao seminário, pois é lá que ele conhece aquele que se tornará seu melhor amigo e o suposto amante de sua esposa, Escobar. Com o passar dos dias no seminário, a amizade adquire laços mais fortes, passando Escobar a frequentar a casa do protagonista, onde é muito bem recebido por todos.

Em certa ocasião, eles confessam a falta de vocação para a vida religiosa, sendo que Escobar fala que seu verdadeiro sonho é trabalhar no comércio, enquanto Bentinho acaba por assumir, depois de um tempo, não poder ser padre por amar sua vizinha. Assim, durante o tempo de seminário, Bento inventa várias desculpas para passar seus fins de semana em casa, com o principal objetivo de estar próximo de sua amada Capitu, que, no decorrer da narrativa, apresenta-se sempre muito esperta, aproximando-se e tornando-se amiga de D. Glória. Nesse trajeto de novas amizades e laços fortificados, Bento passa quase dois anos vivendo no seminário.

Após esse tempo, Escobar e Bento deixam o seminário e vão seguir suas vidas: o primeiro como comerciante e o segundo como estudante da faculdade de direito. Decorridos mais alguns anos, os amigos formam suas respectivas famílias: Escobar casa-se com Sancha, amiga de infância de Capitu, a qual se torna esposa de Bento. Este, depois de casado, torna-se o Dr. Bento Santiago.

A partir daí, o ciúme do protagonista aflora violentamente, porém seu momento crucial, que realmente muda sua vida, é o velório de seu amigo Escobar, visto que, a partir desse fato, decorre uma série de acontecimentos com Ezequiel, filho de Bento e Capitu. O pai já havia notado que o garoto gostava de imitações, todavia, depois da morte de Escobar, Bentinho passou a ver em tais gestos não mais como imitações, e sim como semelhanças, por isso o narrador passa a apresentar Ezequiel com traços físicos e psicológicos muito semelhantes aos de Escobar.

Quanto mais o narrador apresenta as desconfianças de Bento, mais ele silencia Capitu, tornando-a uma mulher reclusa e submissa. Vê-se que ela suporta os ciúmes do marido até o limite da separação, como apresentamos ao aludirmos à relação entre o romance

e o filme. Ela acaba indo morar na Europa, apenas com o filho, enquanto Bento fica no Brasil, recusando-se a responder às cartas da esposa. Para disfarçar junto aos conhecidos, ele faz uma viagem anual dando a entender que se trata de visita a sua família, mas Bento nunca chega a se encontrar com a esposa e o filho fora do país. Um dia recebe a notícia da morte de Capitu, e por isso Ezequiel, já na idade adulta, volta ao Brasil, reencontrando o pai, porém o narrador, pela segunda vez, deseja a morte de seu filho, o que acaba por acontecer em uma viagem que ele faz para a Grécia. Chega, assim, ao fim a obra *Dom Casmurro*, com Bentinho sozinho e sem grandes expectativas de um futuro diferente do presente até então vivido.

Nos apontamentos já feitos e nesse breve resumo da narrativa, são notáveis as variações de sentimentos do personagem principal e como ele vai apresentando modificações na forma de encarar as problemáticas que enfrentava, porém, em toda a narrativa, podemos observar que Bento não encarava seus objetivos como percalços que ele poderia superar, ficando isso quase sempre a cargo de terceiros. Ainda na infância, apresentava-se como inseguro e incapaz de decidir o que realmente queria, enquanto Capitu sabia exatamente o que fazer, mostrando-se independente e autossuficiente, características que não combinam com as de seu amado. No decorrer do romance, vários aspectos da linguagem apresentam tendências aos pensamentos de Bentinho, enfatizando a subordinação da personagem principal, sua amada Capitu, como se observa no seguinte trecho

Ouvimos passos no corredor; era D. Fortunata. Capitu compôs-se depressa, tão depressa que, quando a mãe apontou à porta, ela abanava a cabeça e ria. Nenhum laivo amarelo, nenhuma contração de acanhamento, um riso espontâneo e claro, que ela explicou por estas palavras alegres. (ASSIS 2014, p. 56).

Nota-se que Bentinho apresenta uma das faces de Capitu, a de que a menina sempre fora esperta e que se saía muito bem em situações complicadas, diferente dele que, na mesma situação, ficara acanhado e sem jeito de olhar para a mãe de sua amada. Evidencia-se, então, uma característica importante que o narrador apresenta dele mesmo e de sua amada, fundamental para a formulação do caráter duvidoso de Capitu. Considerando que ele a apresenta com um poder de dissimular acontecimentos reais de maneira tão natural, já aponta para o leitor desvios da personalidade que mais à frente serão questionáveis.

Outro elemento importante é que o narrador se apresenta, em vários momentos, como inocente e frágil em relação, principalmente, às mentiras, incapaz de, em situações embaraçosas, se sair tão bem como Capitu, a qual se apresenta forte, independente, controladora, contente, características que Bentinho nunca chegou a possuir.

Continuando com as inter-relações entre o romance e o filme, observa-se que Moacyr Góes aproxima o filme da narrativa literária quando opta por apresentar algumas cenas no Rio de Janeiro, assim como ocorre no romance, em que toda a ação se passa nessa cidade. A diferença é que o Bento do filme é carioca, mas vive e trabalha em São Paulo, sendo um executivo atarefado, sério, independente, noivo de Heloísa. Isso demonstra que o Bento do século XXI é maduro, sabe fazer suas escolhas e buscar alcançar seus objetivos, revelando uma diferença imensa entre ele e o personagem do romance.

Bento tem uma vida estabilizada, porém seu encontro com Miguel muda esse curso, pois é nessa ocasião que ele reencontra Ana, a Capitu da obra cinematográfica. Ao contrário de Bento, ela reside no Rio de Janeiro, onde tem uma vida menos estabilizada. É impulsiva, mas apresenta características de Capitu, como saber se posicionar e lidar com o trabalho de atriz, fazendo pequenos trabalhos de teatro. Ana surge como um elo a fortalecer a amizade entre Miguel e Bento e entre as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, visto que ela vive no Rio, mas trabalha em São Paulo, ou seja, carrega em si a dualidade das duas capitais.

Um dado relevante é que Moacyr Góes apresenta São Paulo quase sempre com cores frias, dando ênfase ao trabalho, a lugares mais sofisticados, sempre carregados de formalidade. Já quando as cenas se passam na “cidade maravilhosa”, as cores são quentes, como se os dias fossem mais felizes, destacando-se muito bem o sol e o mar. No decorrer da obra o cineasta vai consolidando ainda mais essa imagem, mostrando grande parte dos bons momentos vividos entre Bento e Ana no Rio de Janeiro, apesar de, depois de casados, passarem a residir em São Paulo. É também nessa cidade que Bento começa a se transformar e onde Ana morre. Podemos perceber que o Rio de Janeiro representa a primeira parte do romance *Dom Casmurro*, pois é nesse primeiro momento que Bento vivia mais feliz e, por isso, na sua fase mais solitária, tenta recriar sua moradia. Já São Paulo representa a parte mais triste da narrativa, pois é nessa cidade que Bento torna-se casmurro.

Vamos percebendo, que no decorrer da obra cinematográfica, o personagem principal não apresenta traços que o aproximam do personagem do romance, mas passa a adquirir tais características, como se o amor que sentia por Ana despertasse nele a percepção e as desconfianças do narrador personagem, fazendo com que se transformasse no mesmo Bento, perdendo sua autonomia e transformando-se em personagem que já tinha sua história (de)terminada. A diferença em relação à narrativa literária é que Bento escolhe criar seu filho, mesmo sem ter certeza da fidelidade da esposa. A personagem Bento das duas narrativas é um sujeito semiótico, que se ressignifica na mesma narrativa e de uma para outra. Essas

transformações, decorrentes primordialmente pelo tempo, são desenvolvidas mais adiante, seguindo como já estão sendo apresentadas.

Inúmeros filmes contêm alusões ou referências literárias, sejam elas breves ou extensas. A obra cinematográfica *Dom* pode ser caracterizada como recriação, pois apresenta um direcionamento que não equivale totalmente ao posto na narrativa.

A operação de tradução ou de transposição de um signo a outro, tratado como trânsito criativo de linguagem, não tem a ver com fidelidade obrigatória, pois o novo signo possui uma verdade em que os elementos mais representativos são assimilados.

O percurso teórico realizado tem o intuito de tornar mais claras as proposições que serão demonstradas a partir de agora. As referências estabelecidas nas narrativas podem ser mais facilmente visualizadas, como aponta Randal Johnson (2003, p. 38), oralmente, visualmente ou até na escrita, sendo que essas relações, quando presentes no novo signo, vão estabelecer maior proximidade na adaptação. Como tal podemos apontar o filme *Dom*, no qual, em vários momentos, é perceptível a preocupação do diretor em fazer referências à obra literária, como, por exemplo, a explicação dada pela personagem principal, Bento, sobre o motivo do seu nome, forma de os pais homenagearem a clássica obra.

Na obra cinematográfica são tantas vezes justificadas as razões da homenagem, que Bento cresceu com a certeza de que seria a própria personagem, destinado a viver exatamente o percurso narrativo da obra literária. Ao reencontrar seu velho amigo Miguel e a secretária dele, Daniela, Bento revê Ana, agora uma atriz, que, na infância, fora seu grande amor, sendo que, no próprio filme, ele a compara com Capitu, o grande amor de Bento Santiago na obra literária. Essas personagens todas tiveram alterações nos nomes, possivelmente por questões de época mesmo, já que se trata de nomes não tão comuns nesta em que vivemos; já outros personagens assumem novos papéis ou deixam de existir.

No filme, Bento já tem um relacionamento com Heloísa¹⁶, mas isso não o impede de se aproximar de Ana e por ela ficar completamente apaixonado, abandonando a namorada para viver a nova paixão. Percebem-se ainda as seguintes relações: o Bento de *Dom Casmurro* abandona o seminário, porém não toma essa atitude sozinho, precisando da ajuda de José Dias ou da própria Capitu, o que revela um homem influenciável. Nesse caso, o seminário da obra narrativa passa a ser uma personagem na obra fílmica, visto que Bento já não recebe influências de outras personagens para tomar suas decisões. No decorrer do filme, ele se deixa influenciar pelos sentimentos, assim como Ana, e, assim, rapidamente vão morar juntos para

¹⁶ Interpretada pela atriz Malu Galli.

viver sua grande paixão. Não perdem contato com Miguel, o que leva Bento a desconfiar da intimidade entre o amigo e a esposa, passando a sofrer com o ciúme exacerbado.

Depois de algum tempo casados, Ana engravida e tem um filho, voltando ao trabalho de atriz, o que deixa Bento mais enciumado e, por essa razão, resolve fazer o exame de DNA para comprovar a paternidade. Percebe-se que, tanto na narrativa quanto na obra cinematográfica, Bento sente-se distante da criança, como se verifica no momento em que pensa no distanciamento entre ele e seu filho, Joaquim. Assim como no romance, também no filme, a personagem principal é o narrador, que vai desenvolvendo todas as suas percepções sobre os acontecimentos.

Apresentamos a seguir dois momentos na narrativa cinematográfica em que marcamos uma narração de Bento que envolve ambas. Na primeira sequência de imagens, Bento vai atrás de Ana no seu trabalho e tenta levá-la de volta pra São Paulo, mas, antes de falar-lhe, a observa. Ele não aceitava que ela trabalhasse e por fim nem suportava mais a obsessão que sentia por ela.

Imagem 8 – Cenas: 01:12:56; 01:13:10



Fonte: DOM (2003).

A cena mostrada na Imagem 1 se passa depois que Ana resolve voltar a trabalhar. O casal reside em São Paulo, onde fica localizada a empresa em que Bento trabalha, já as gravações de Ana acontecem no Rio de Janeiro, para onde, por vezes, ela leva o filho e a babá, deixando a criança com o pai em outros momentos. Na cena, Bento, tendo deixado a criança em São Paulo com os avós, vai atrás de Ana. Movido pelos ciúmes, ele acredita que sua esposa não deveria trabalhar, sempre argumentando que o filho era muito pequeno, precisando dos cuidados da mãe, sendo que, na verdade, ele não suportava era vê-la dançar ou atuar, pois os ciúmes que sentia eram imensos.

Eu sentia que estava perdendo a Ana. Não havia um fato, não havia uma prova; eu não sabia se era Miguel que a estava levando, mas sentia que ela estava indo, aquilo me aniquilava. Eu já há muito não pensava no trabalho. Joaquim tinha se transformado em mais um motivo para pensar em Ana. O

menino era presença da ausência da mãe. Me doía saber que o amor por ela era tão grande que o menino quase não tinha como entrar em meu coração. (DOM, 2003).

É interessante observar como nem a própria personagem compreende os seus atos, não tendo provas concretas que determinassem a infidelidade de Ana, porém a narrativa de Bento Santiago estava tão presente em sua vida, que ele relaciona Ana a Capitu, acreditando na infidelidade da esposa. Transforma-se assim a sua vida no romance que ele, por tantos anos, acreditou estar destinado a viver.

Imagem 9 – Cenas: 01:15:32; 01:15:56



Fonte: DOM (2003).

A narrativa é clara e, na segunda sequência de imagens, Bento entra no quarto e olha fixamente para Ana, sem se importar com a presença do filho, pois, nessa etapa da narrativa, seus ciúmes já eram tão grandes que ele se via distante da criança. Vê-se que é um momento que se assemelha à narrativa, não pelo diálogo, mas pela ausência de amor do pai para com seu filho:

E lá o levei e deixei. A ausência temporária não atalhou o mal, e toda a arte fina de Capitu para fazê-lo atenuar, ao menos, foi como se não fosse; eu sentia-me cada vez pior. A mesma situação nova agravou a minha paixão. Ezequiel vivia agora mais fora da minha vista; mas a volta dele, ao fim das semanas, ou pelo descostume em que eu ficava, ou porque o tempo fosse andando e completando a semelhança, era a volta de Escobar mais vivo e ruidoso. Até a voz, dentro de pouco, já me parecia a mesma. Aos sábados, buscava não andar em casa e só entrar quando ele estivesse dormindo; mas não escapava ao domingo, no gabinete, quando eu me achava entre jornais e autos. Ezequiel entrava turbulento, expansivo, cheio de riso e de amor, porque o demo do pequeno cada vez morria mais por mim. Eu, a falar verdade, sentia agora uma aversão que mal podia disfarçar, tanto a ela como aos outros (ASSIS, 2014, p. 176).

Nos dois momentos, com representações diferentes e mudanças perceptíveis, temos um mesmo sentido: a ausência de amor da personagem principal em relação a seu filho, sendo que Bento não esconde a perturbação que sofre. São sentimentos tão inevitáveis, que ele nem

tenta mais fugir, visto que tanto os ciúmes quanto o amor dirigidos a Capitu/Ana são maiores que quaisquer outros sentimentos que ele podia experimentar. As duas narrativas são iniciadas pelo fim, sendo que, em *Dom Casmurro*, o narrador vai reconstituindo seu passado após a morte de Capitu, o que também se observa em *Dom*, pois Bento inicia sua narrativa a partir do acidente que tira a vida de Ana.

Na época em que Machado de Assis escreveu seu romance, obviamente, não existia o recurso ao teste de DNA, que aparece no filme como modo de Bento investigar a misteriosa semelhança das feições do filho com as do melhor amigo. Dadas as terríveis desconfianças e ainda que Bento, no filme, não abra o envelope com o resultado do teste, o fim do casamento é inevitável. Em ambas as narrativas, a personagem de desejo de Bento morre, sendo que, na obra literária, isso ocorre depois de muitos anos, quando ela já residia na Europa; já na obra cinematográfica, Ana morre ao sair de casa, deixando apenas uma carta para seu marido. Acontece nesse momento um desfecho que poderíamos chamar de redução, para facilitar o processo fílmico.

Imagem 10 – Cenas: 01:24:07; 01:24:51



Fonte: DOM (2003).

Na cena que acontece de maneira dinâmica e rápida, em menos de um minuto, Bento está lendo a carta de despedida de Ana e logo depois recebe a ligação de um acidente em que ela se envolveu. Esse fato difere do que é narrado no romance, que se desenvolve ao longo de vários capítulos, desde o momento em que Capitu parte para outro país até sabermos de sua morte, essas mudanças ocorridas no processo de adaptação da obra literária para a cinematográfica são comuns, pois quando elas ocorrem há algumas transformações na narrativa que são necessárias para o espectador obter o dinamismo que é característico do cinema. Sendo assim, é um fator que permite ao autor adicionar elementos, suprimir fatos ou modificar algumas informações.

Como o romance normalmente tem uma duração objetiva (e não só dietética) maior que a do filme, um procedimento adaptativo dos mais frequentes tem

sido o da redução, ou seja, eliminação de elementos para diminuir o tamanho da obra, que deve caber nas duas horas do filme. Essa redução acontece por meio de cortes propriamente ditos (exclusão de elementos, trechos, paisagens, ações, diálogos ou personagens) ou de *raccourcis*/resumos quando, por exemplo, dois ou três personagens são transformados num único, ou quando se economiza tempo fazendo simultâneos, no filme, dois acontecimentos que estão cronologicamente separados no romance (BRITO, 2006, p. 72).

Não apenas nos objetos do presente estudo, mas na maioria das adaptações, ocorre a redução para facilitar a compreensão do que foi posto na obra adaptada, visto que, por vezes, no cinema, pode ser considerado enfadonho ou cansativo. No processo de adaptação todos esses elementos devem ser relevantes, a exemplo do que se verifica no filme *Dom*, cujo diretor optou por representar a história no século XXI, então ele não poderia impedir a personagem principal de verificar a verdadeira paternidade, visto que a tecnologia desenvolvida nesta época assim o permite.

Nessa contextualização sobre os principais acontecimentos presentes no filme, podemos realizar tal inferência, pois as mudanças que ocorrem no filme atingem toda a obra literária, tornando-se uma nova narrativa, daí o equívoco em se falar sobre fidelidade, devendo-se, de modo mais coerente, pensar esse processo como recriação. Não se podem, pois, observar duas obras que são construídas com signos tão diferentes, esperando encontrar nelas as mesmas relações. Sobre isso Tânia Pellegrini, em seu artigo *Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações*, esclarece que

As mudanças que, com o cinema, atingem a concepção de tempo, alteram também o caráter e a função do *espaço*, o qual perde sua qualidade estática, tornando-se ilimitadamente fluido e dinâmico, adquirindo uma dimensão temporal que repousa na sucessividade descritiva e/ou narrativa; deixando de ser espaço físico homogêneo e fixo, “pintura”, assume a heterogeneidade do movimento no tempo que o conduz (PELLEGRINI, 2003, p. 22).

A autora acrescenta que o espaço é dos elementos que mais sofre essas mudanças, visíveis, por exemplo, no fato de que no romance do século XIX, a ação ocorre quase toda na São Paulo, ao passo que, no, filme, o enredo se desenvolve tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro, mas no século XXI. Outras mudanças são perceptíveis na própria cidade de São Paulo, onde os acontecimentos se passam: a igreja, a casa, o ambiente de trabalho. Todos esses elementos são recriados para a adaptação ocorrer de maneira satisfatória. Na obra literária, Bento vive a tentar recriar seu passado, como em busca de recuperar o que fora perdido.

A casa em que moro é própria; fi-la construir de propósito, levado de um desejo tão particular que me vexa imprimi-lo, mas vá lá. Um dia, há bastantes anos, lembrou-me reproduzir no Engenho Novo a casa em que me criei na antiga Rua de Mata-cavalos, dando-lhe o mesmo aspecto e fisionomia daquela outra, que desapareceu. Construtor e pintor entenderam bem as indicações que lhes fiz: é o mesmo prédio assobradado, três janelas de frente, varanda ao fundo, as mesmas alcovas e salas. (ASSIS, 2014, p. 10).

Essas conexões que encontramos na obra literária são incomuns na narrativa fílmica, pois, como ressalta Pellegrini, o filme se relaciona com o próprio pensamento, incluindo a imaginação, que é fluida, assim a estaticidade do papel se transforma em movimento, considerando ainda que, na obra cinematográfica, a presença de imagens estáticas não é viável, visto que o cinema atual tem como característica o movimento constante. No livro *A estética do filme*, Jacques Aumont (2012, p. 89) aponta que inicialmente não se pensou em uma união entre esses dois meios semióticos, pois a narratividade não era um elemento significativo para o cinema, enquanto, na literatura, representa sua maior potência. Apesar de ir ao cinema significar ver uma história, não era por essa relação que se considerava o cinema próximo à narração.

Isso posto, abrem-se várias possibilidades de desencontros entre essas duas obras, pois a narrativa de Machado de Assis acontece em outro século, com imagens e textos estabelecidos e canonizados, enquanto a obra cinematográfica é uma representação que foi/é duramente criticada em seu vasto poder sógnico, por não representar *Dom Casmurro* “de uma maneira mais satisfatória”.

Quase no fim do romance Bento narra a morte do filho:

Não houve lepra, mas há febres por todas essas terras humanas, sejam velhas ou novas. Onze meses depois, Ezequiel morreu de uma febre tifoide, e foi enterrado nas imediações de Jerusalém, onde os dous amigos da universidade lhe levantaram um túmulo com esta inscrição, tirada do profeta Ezequiel, em grego: "Tu eras perfeito nos teus caminhos." Mandaram-me ambos os textos, grego e latino, o desenho da sepultura, a conta das despesas e o resto do dinheiro que ele levava; pagaria o triplo para não tornar a vê-lo. (ASSIS, 2014, p. 190).

Em contrapartida, na obra cinematográfica, a personagem Bento, contrariando toda a narrativa literária, resolve finalmente tomar um rumo diferente em sua vida, escolhendo não viver só e transportar para a criança todo o amor que ele sentia por sua amada Ana. É nesse momento que Bento faz a referência ao que houve na narrativa de ‘juntar uma ponta a outra

de minha vida'¹⁷, significando que o amor que ele não conseguira sustentar, por Ana, assim como no romance, agora seria todo de Joaquim (DOM, 2003).

Na figura 4, as cenas mostram o momento em que Bento queima o exame, logo após a cena em que ele vai ao local do acidente que tira a vida de Ana. Brincando com o filho, ele decide finalmente viver uma vida diferente do personagem do romance.

Imagem 11 – Cenas: 01:26:16; 01:27:07



Fonte: DOM (2003).

Nesse dialogismo, apontamos uma série de divergências demonstrativas de que o signo não permanece estático. No filme podemos observar essas mudanças significativas, que o diretor, Moacyr Góes, instaura em relação à obra romanesca de Machado de Assis, como esse final, em que Bento resolve cuidar do filho, mesmo sem ter certeza de que seria realmente seu, além de ficar subentendido que ele poderia ir atrás de sua esposa e ser feliz ao seu lado. Vê-se, pois, que o filme, apesar de ser baseado na obra machadiana, apresenta os personagens com outras características, físicas e emocionais, além de suas respectivas profissões e outros elementos que vão influenciar no querer do actante (Bento).

Nesse percurso, voltemos às críticas dirigidas à adaptação fílmica, não nos prendendo a questões de montagem ou fotografia, mas apenas à própria narrativa. Pode-se inferir que a intenção de Moacyr Góes era apresentar a narrativa de maneira simples e direta, sem o intuito de estabelecer os mistérios propostos por Machado de Assis ou até mesmo apresentar um final feliz para a personagem principal. Entretanto, estamos acostumados a uma hierarquia em que, na maioria das vezes, a narrativa vem primeiro e a adaptação, em segundo.

O problema – o estabelecimento de uma hierarquia normativa entre a literatura e o cinema, entre a obra original e uma versão derivada, entre a autenticidade e o simulacro e, por extensão, entre a cultura de elite e a cultura de massa – baseia-se numa concepção, derivada da estética kantiana, da inviolabilidade da obra literária e da especificidade estética. Daí uma

¹⁷ “O meu fim evidente era ‘atar as duas pontas da vida’, e restaurar na velhice a adolescência” (ASSIS, 2014, p. 10). A expressão entre aspas simples é a fala a que a personagem alude na obra cinematográfica.

insistência na “fidelidade” da adaptação cinematográfica à obra literária originária. Essa atitude resulta em julgamentos superficiais que frequentemente valorizam a obra literária sobre a adaptação, e o mais das vezes sem uma reflexão mais profunda (JOHNSON, 2003, p. 40).

O processo de adaptação ou transposição de um texto literário canonizado, como *Dom Casmurro*, considerado original, aumenta as chances de o leitor pensar sempre na fidelidade, que apontamos ainda no início deste capítulo. Do objeto estético, obra narrativa, começam a surgir as principais dificuldades da tradução intersemiótica, já que o filme, como objeto sincrético, união de vários elementos, vai perder o teor literário da narrativa. Essa falta de reflexão mais profunda torna-se preocupante nos dias atuais, pois, com as várias adaptações que surgem e mesmo com as informações tão facilitadoras, ainda é complicado desconstruir essa ideia de que a adaptação é o mesmo que repetição. Partindo então da constatação de que os objetos do presente trabalho são duas estruturas narrativas que apresentam várias possibilidades de leituras intertextuais, a adaptação vai ser o elo a conectar os dois tipos de texto. Segundo Balogh,

As estruturas narrativas fazem parte da forma do conteúdo do texto e constituem o que Metz chamou de *códigos não-específicos* ao falar do cinema. Ora, é precisamente por constituírem o código comum, tanto do texto literário quanto do texto fílmico e televisual, que propiciam a passagem de conteúdos do literário ao sincrético, e constituem o ponto incoativo ideal para o percurso metalinguístico. (BALOGH, 2005, p. 54)

O cinema é composto desses códigos não específicos, como a autora ressalta, pois, no filme, em vários momentos, há sempre os mais diversos tipos de signos, que se unem e compõem o significante e o significado da obra, ao passo que a narrativa tem o signo linguístico bem determinado. O romance, que pode ser tratado como obra originária, visto que está na base da construção do filme *Dom*, será constantemente resgatado na obra cinematográfica, como já indicado nos apontamentos de algumas relações existentes entre elas. Todavia, mesmo com essas relações de semelhanças, a obra cinematográfica foi duramente criticada, como aponta Maria Alessandra Galbiati, em seu artigo *Literatura e cinema: uma leitura intertextual de Dom, de Moacyr Góes*:

Dom sofreu duras críticas na época de lançamento, desde aspectos técnicos, artísticos até ideológicos. Entretanto, de modo geral, a maioria dos artigos e resenhas refere-se ao roteiro (pobre, fraco, ralo); ao enredo (sem graça, sem sentido); ao desfecho (sem emoção, melodramático, infantil, artificial); às falhas na sequência narrativa (montagem); à leitura (grosseira, restrita) do romance machadiano; aos diálogos com registro informal e, às vezes, chulo.

Ainda, alguns críticos comentam sobre os elementos fílmicos não-específicos (cenário, iluminação, vestuário, trilha sonora, etc.) ou destacam a escolha do elenco (atores globais), o desempenho dos atores, sem a densidade dos personagens, Bentinho, Capitu e Escobar. (GALBIATI, 2011, p. 60)

As críticas à obra cinematográfica fazem certo sentido se pensarmos exatamente na proposta de Machado de Assis, em como ele descreve as suas personagens, nos espaços onde a trama se desenvolve, em como a narrativa vai delimitando e, ao mesmo tempo, abarcando uma série de discussões que vão surgindo. Por sua vez, Moacyr Góes apresenta a sua interpretação, pois é ele quem realiza o roteiro e a transposição, fazendo da maneira que considera pertinente e reconstruindo relações que estabelece como verdades, tal como ocorre com qualquer leitor/espectador, que inclui sua impressão no que lê ou assiste. Em momento algum, o filme é proposto como uma reprodução, mas como um elemento que tem “inspiração” na obra *Dom Casmurro*.

É propício retomar o que Robert Stam (2013, p. 27) explana sobre as principais e as mais válidas relações do romancista, o qual, geralmente, desenvolve um trabalho solitário, que é a escrita; já os cineastas trabalham em conjunto, pois nem tudo que se imagina pode ser transposto para a realidade, precisando, então, estar sempre em comum acordo com outros, para que o processo de produção seja realizado com precisão, o que envolve fotógrafos, diretores de arte, atores etc. Oportuno ainda lembrar que, na narrativa, têm-se apenas as personagens, enquanto na obra cinematográfica fala-se em intérpretes. Pode-se, pois, relacionar a crítica referida pela pesquisadora e pelo teórico a uma série de desencontros que, na maioria das vezes, acontecem na transposição da narrativa para o filme.

Como o filme *Dom* não reproduz as expectativas criadas por Machado de Assis e sabendo-se que a obra cinematográfica tem outra autoria, não é pertinente buscar como determinado elemento presente no filme ocorreu na narrativa, pelo fato de que, conforme Eisenstein (2002, p. 54), quando mudamos um meio, como a narrativa puramente estética, para outro meio, como o filme, que é audiovisual, é necessário adicionar ou reduzir elementos. Isso quase sempre ocorre porque, com um uso maior de signos e a necessidade que o cinema tem de cores, sons e maior velocidade, torna-se imprescindível o acréscimo de vários elementos e a retirada de outros.

A intertextualidade se apresenta em vários níveis das duas obras, sendo que, neste trabalho apresentamos apenas algumas dessas relações, com o intuito de realizar, por ora, uma união mais específica entre ambas a partir das teorias propostas neste capítulo. A narrativa que inspira o filme é um clássico do Realismo, então, não podemos dizer que o filme constitui

uma adaptação propriamente dita, tentando se assemelhar a aspectos da obra, mas sim uma modernização de temas abordados por Machado de Assis.

4.1 O inventário das funções nas narrativas

Com as estruturas fundamentais, narrativas e discursivas, que são as responsáveis pela formulação do chamando inventário das funções, é que podemos dar continuidade às formulações já apresentadas nas narrativas. Podemos perceber que se encontram, nas duas obras analisadas, os principais aspectos do enredo, com as semelhanças e as oposições pertinentes para a construção do quadrado. Não se pode deixar de observar que esta análise se centra no personagem principal, Bento, observando a sua relação com a sociedade, de acordo com a narração. Assim sendo, por todas essas características, é que se tornou possível a análise fundamentada na semiótica, pois, feita a escolha do trabalho com o quadrado semiótico de Greimas, foi de extrema importância e necessário que as obras apresentassem as estruturas fundamentais, narrativas e discursivas, de comum acordo, mesmo com as inovações observadas na obra cinematográfica.

Segundo Greimas, cada objeto semiótico é capaz de revelar valor, quer seja discursivo ou actancial, e nisso é que vai surgir a categoria sêmica de conjunção e disjunção, sendo que tudo que agir sobre o estado de conjunção vai resultar no estado de disjunção. Nessa contradição observa-se como os actantes principais são inter-relacionados, pois, se não observado esse limiar de oposições, resultaria na abolição do projeto semiótico proposto por Greimas. As estruturas discursivas, narrativas e fundamentais são o alicerce dessa representação, como apresenta Balogh (2005, p. 82) na análise de *Vidas secas* (romance e obra fílmica), em que, além do inventário das funções, o autor mostra como, no romance, as três estruturas são menos entrelaçadas, ou seja, na linguagem verbal, fica mais clara a análise interdependente desses três elementos; já no filme elas se cruzam a todo momento.

Como desenvolvido o nível das estruturas fundamentais, ainda no primeiro capítulo deste trabalho, em que elas se encontram em um nível profundo e vão apresentar as principais relações de oposições, ou seja, as contrariedades do quadrado semiótico, podemos determinar que as várias relações de oposição vão ser primeiramente desenvolvidas no próprio romance, para depois serem representadas na obra cinematográfica. Isso não quer dizer que não há contrariedades entre as obras, porém, no romance, as mudanças que ocorrem principalmente no personagem Bento são drásticas e mais fáceis de serem observadas. Na obra cinematográfica isso também é perceptível.

O romance de Machado de Assis, por ter capítulos curtos e explicativos, apresenta gradativamente o crescimento da personagem principal e seu perfil emocional e social, caracterizando-o como um menino sonhador e obediente, para, ao final, apresentá-lo como um homem desiludido e solitário. Essa trajetória torna-se essencial para a compreensão e o desenvolvimento de toda a narrativa. Logo no início da narrativa literária, Bento tem um apelido, *Casmurro*, já que era um homem que vivia sozinho, sem relações de amizades ou amorosas. *Dom* aparece como um aspecto de nobreza, porém sem respeito, mais como uma brincadeira com que se ironiza a situação daquele homem que um dia possuiu riquezas e família, não passando atualmente de um velho solitário. O narrador apresenta a justificativa para a escrita de tal enredo:

O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falta eu mesmo, e esta lacuna é tudo. (ASSIS, 2014, p. 10).

Observa-se que ele fala agora da velhice e de como tenta recuperar ou equiparar o vivido no presente com o passado, sendo essa a mesma relação vista no filme, onde a personagem principal tenta encontrar semelhanças entre o presente e o passado e transformar a obra literária em sua vida, até nos detalhes mais simples. Na obra cinematográfica, Bento não sabia ao certo se aquele seria seu destino, porém acaba envolvido em acontecimentos similares, já que, depois que se casa, afloram nele os ciúmes excessivos sobre Ana, começando a apresentar comportamentos semelhantes ao Bento do romance. Nota-se, na narrativa do filme, que, tal como ocorre no livro, o personagem narrador conversa com o telespectador.

Apesar do inventário das funções ser composto por elementos independentes que podem ser observados separadamente, as relações estabelecidas acabam sempre por se envolverem e se encontrarem, como Balogh (2005) apontou, pois os três elementos culminam na construção do quadrado semiótico. Podemos inferir nesse momento a relação entre as estruturas discursivas partindo da temática ciúmes, uma vez que são essas estruturas as responsáveis por desencadear os temas presentes nas narrativas. O ciúme é o tema mais significativo nas duas obras, principalmente no romance, sendo que, durante anos, as críticas direcionadas a *Dom Casmurro* focalizavam a traição, sendo relevante mencionar que esse era um tema recorrente em Machado de Assis, como destaca Helen Caldwell, no artigo *A Love Story de Santiago*, publicado no livro *O Otelo Brasileiro de Machado de Assis*:

O ciúme nunca deixou de fascinar Machado de Assis. Em suas obras, seja em artigos ou na ficção, ele frequentemente faz pausas para manipular um lento bisturi sobre alguma nova manifestação de ciúme. O ciúme ocupa um espaço importante em sete de seus nove romances; a trama de dez contos trata dessa vil paixão – embora, nos sete últimos, o tratamento seja irônico, senão duramente cômico. (CALDWELL, 2002, p. 18).

Evidente que Machado de Assis conhecia Shakespeare, notadamente a obra *Otelo*, em que a traição é tema central. No romance e na obra cinematográfica, o ciúme sempre provém da personagem principal para sua amada, podendo-se constatar que o antiactante seria o próprio sentimento enraizado no herói, identificado como a personagem principal (actante).

A linguagem de Machado de Assis apresenta subjetividade, e se o leitor não estiver atento ficará preso apenas aos ciúmes apresentados por Bentinho, que, no decorrer da obra, faz uma série de críticas à religião, à sociedade, às diferenças socioeconômicas, ao papel da mulher perante a sociedade, entre outros. Fazendo essas críticas, ele se apresenta de maneira diferente do que já vinha sendo descrito, deixando de ser tão ingênuo e passando a observar os relacionamentos das pessoas ao seu redor, como se constata a seguir:

Padre futuro estava assim diante dela como de um altar, sendo uma das faces a Epístola e a outra o Evangelho. A boca podia ser o cálice, os lábios a patena. Faltava dizer a missa nova, por um latim que ninguém aprende, e é a língua católica dos homens. Não me tenhas por sacrílego, leitora minha devota; a limpeza da intenção lava o que puder haver menos curial no estilo. (ASSIS, 2014, p. 27).

Nesse trecho, vê-se a crítica da personagem Bento à igreja católica, referindo-se principalmente, ao latim, língua não dominada pelos brasileiros. Também menciona o pecado, já que ele, como futuro padre, não poderia olhar e desejar uma mulher, encontrando-se em desacordo com o que a igreja dominante lhe ensinava, então torna a conversar com seu leitor, explicando seus motivos. No trecho exposto podemos observar que existem grandes diferenças entre a linguagem da obra literária e a do filme: na primeira encontra-se um tom erudito; na segunda, uma linguagem coloquial e moderna, usada por todas as personagens do filme. Outro destaque se refere à questão social: o trabalho, tanto das personagens Bento, Escobar e Capitu, não recebe atenção especial no romance. Moacyr Góes interfere nisso, apresentando a sociedade atual de acordo com seus princípios, prioridades e desafios da ordem capitalista do trabalho.

Além de fazer críticas à sociedade, Bento, enquanto narra, discute o ato e o modo de narrar, pondo em prática o uso da metalinguagem, estilo linguístico muito apreciado pelo autor, que consiste em a própria narrativa se autoexplicar. Inicialmente, a metalinguagem ganha corpo quando o personagem-narrador explica o título do livro e os motivos que o impulsionaram a escrevê-lo:

Também não achei melhor título para a minha narração; se não tiver outro daqui até ao fim do livro, vai este mesmo. O meu poeta do trem ficará sabendo que não lhe guardo rancor. E com pequeno esforço, sendo o título seu, poderá cuidar que a obra é sua. Há livros que apenas terão isso dos seus autores, alguns nem tanto. [...] Agora que expliquei o título, passo a escrever o livro. Antes disso, porém, digamos os motivos que me põem a pena na mão. (ASSIS, 2014, p. 9-10)

Percebe-se claramente que o narrador conversa com o leitor, dando explicações sobre a obra e como surgiu o título e, no decorrer da narrativa, explicando e conversando, o narrador revela sua proximidade e relação com o leitor. A metalinguagem tem aí papel fundamental, imprimindo à narração um tom espirituoso e realçando a participação do leitor, o qual, em vez de apenas ler passivamente, participa do próprio ato de narrar, ao servir de confidente do narrador, transcendendo o próprio texto. Bentinho decide contar sua história desde a infância para compreender o suposto adultério de sua mulher e saber se ela sempre foi como ele a via depois do casamento: falsa e dissimulada. Enquanto conta sua história, ele manipula as opiniões, pois vai dando pistas de que ela poderia mesmo tê-lo traído, concebendo um filho com seu melhor amigo. Tais pistas, reais ou imaginárias, tornam o leitor responsável por formular sua opinião de acordo com a visão assumida.

A grande problemática é considerar que o Bento do século XXI deixa-se levar pelos ciúmes, sentimento que ele não demonstrava por outra pessoa ou por outras coisas, então se pode notar que essa emoção era direcionada apenas a Ana (ou seria a Capitu?). No decorrer do filme, revela-se a grande influência que a obra *Dom Casmurro* teve na vida da personagem da obra cinematográfica. Seguindo os passos de sua personagem favorita, o Bento contemporâneo muda um único detalhe, talvez o mais importante, que é a relação imposta ao personagem do romance - o seu fim solitário -, e decide criar o filho sem ter a certeza de que ele tinha seu sangue.

As temáticas desenvolvidas no decorrer da narrativa é que vão ser as responsáveis pela formulação do enunciado, tanto no romance, tratado como inédito, como na obra cinematográfica, tratada como recriação, sendo que a tentativa de desvendar *Dom Casmurro*

como um romance de ciúme ou traição constitui um reducionismo exacerbado, o que acarreta reducionismos de todas as suas ressignificações. Em *Semiótica do discurso*, Fontanille aponta:

Portanto, o discurso é uma instância de análise na qual a produção, isto é, a enunciação, não poderia ser dissociada do seu produto, o enunciado. Essa posição é coerente com que se tomou aqui desde o começo: interessar-se unicamente pelo produto é interessar-se pelas unidades e buscar generalizá-las para configurá-las em um sistema. Ora, é um pressuposto de diferentes posições teóricas que defendemos aqui: o discurso não se contenta em utilizar as unidades de um sistema ou de um código preestabelecido. (FONTANILLE, 2008, p. 86)

Sendo assim, são os níveis discursivos que vão abarcar esses códigos preestabelecidos e posicioná-los de maneiras diferentes em cada narrativa. Cada tema citado, exposto ou mencionado anteriormente, vai ser desenvolvido de várias formas em diferentes situações ou diferentes contextos, pois a noção de discurso muda de significação, aproximando as temáticas do texto ou fazendo o oposto. Mas, como já referenciamos, o nível discursivo não se estabelece em um nível profundo, ao contrário, é estabelecido no nível superficial, não observando atentamente as diferenças que ocorrem nos temas ou suas modificações, pois ao que interessa para o nível discursivo é estabelecer a presença deles no texto, apresentando os atos necessários à realização do discurso.

Realizando a conexão entre as estruturas discursivas, estabelecidas no nível superficial, e as estruturas fundamentais, situadas no nível profundo, como aponta Barros (2007, p. 77), essa estrutura vai ser avaliada sendo “o ponto de partida da geração do discurso, determina-se o mínimo de sentido a partir do que o discurso se constrói”. Sendo assim, o discurso de *Dom Casmurro* é construído sobre a trajetória que o próprio narrador vai rememorando de sua vida e dispendo sobre o livro que escreve. Nesse aspecto, já podemos perceber que as estruturas são todas construídas a partir do ponto de vista de uma única personagem, o que acontece nos dois objetos do presente trabalho (o romance e o filme). Os temas estão situados no primeiro plano, mas são observados e analisados pela estrutura profunda. Nesse processo das estruturas fundamentais, é apontado exatamente como conceituamos no capítulo 2, em que as estruturais vão apresentar as principais mudanças que ocorrem no decorrer da narrativa, sendo, nesse caso, as mudanças que ocorreram com o personagem principal, Bento, pois é através do discurso do narrador que podemos observar qual era a sua personalidade desde a infância até a idade adulta.

Um bom exemplo da narrativa, supramencionado, é a passagem em que Bento escuta a conversa atrás da porta e “descobre” seu amor por Capitu. Trata-se de um momento crucial na narrativa, considerando que, se ele não ouvisse tal declaração, poderia nunca descobrir esse amor ou demorar mais alguns anos. O fato de não ter experiência é significativo, mas o que chama atenção é a facilidade com que Bento aceita a declaração e passa a buscar elementos que confirmem tal sentimento. Percebemos claramente a aceitação de algo que ele realmente queria, mas que é definido por terceiros e, a partir desse momento, até a saída do seminário, o personagem passa a aceitar tudo que lhe é sugerido ou imposto.

Durante muito tempo, no romance, Bento é a representação de uma personagem que corresponde exatamente ao que a sociedade esperava: quando jovem, era obediente, estudioso, religioso e dedicado; já na idade adulta, era trabalhador e honesto, estando sempre atento à família e dedicando-se a ela. Mas, a partir do marco em que Escobar morre afogado, a visão de Bento muda, e a imaculada Capitu, que até então era apenas esperta, econômica e boa esposa, passa a ser infiel. Assim, ele não precisou de mais provas de que houvera uma traição, bastando apenas presenciar o sofrimento que ela sentia pela morte do até então amigo comerciante, o que foi o ápice para Bento ter a certeza de que sempre fora traído e que o filho não era seu.

Nesse momento a personagem estabelece duas relações de contrariedade: a de manipulado e a de manipulador, relação que vai sendo alterada no decorrer da narrativa, tendo seu ponto culminante principalmente no velório de Escobar. É relevante mencionar que Bento era advogado, mas nem essa profissão foi escolha sua. Como era uma carreira almejada na época e já que ele não seria mais padre, seguiu os conselhos de José Dias e cursou direito. Esses fatos que, no romance, demonstram que ele foi manipulado por todos ao seu redor, passando depois a manipular a situação, constituem o ponto de partida do discurso. Claro que elas sofrem modificações, entretanto as estruturas fundamentais procuram construir o mínimo de sentido que gera o enredo. Assim também acontece na obra cinematográfica, porém o personagem do cinema possui um direcionamento e, em grande parte da narrativa, é ele quem gera o sentido e a história, sendo nesse caso quem conduz sua vida no sentido de querer e fazer. Todavia, quando Ana volta a trabalhar, Bento torna-se manipulado, não por outros personagens, mas pelo romance *Dom Casmurro*, já que ele se encara como alguém que está destinado a viver a mesma história da personagem da obra literária.

Podemos notar ainda que a personagem Capitu e a personagem Ana são atingidas diretamente pela mudança de Bento. Capitu sempre fora esperta, sendo o oposto do que Bento representava, visto que ela quase sempre dominava a situação e se estabelecia em uma

posição favorável as suas ideias e ao que Bento pretendia. O narrador apresenta essa imagem de Capitu como dominadora da situação quando ela dá ordens a Bentinho fazendo uso de verbos no imperativo: “Ande, peça, mande, olhe, diga-lhe [...]” (ASSIS, 2014, p. 36). Apresenta-se, pois, como responsável pelas atitudes que ela assumia, sendo comprovadas pela leitura. Bento não era decidido e nem se sobressaía com ideias, apesar de o próprio narrador não confirmar a falta de objetividade do personagem ao assumir os problemas que a vida lhe impunha. Vê-se que, em se deparando com problemas reais, além do seu imaginário, ele recuava, fugia para não sofrer com a decepção própria e nem com as expectativas dos que viviam ao seu redor.

Ainda sobre Bento no romance, vemos como ele fazia um forte uso da imaginação, apresentando ao leitor capítulos inteiros sobre eventos imaginários que criava, aspecto que durante a narrativa fica subentendido, pois, como narrador-personagem, transforma o texto de acordo com seus desejos. Quando tem ideias para se livrar da promessa da mãe, chega a imaginar a intervenção do imperador a seu favor:

Vi então o Imperador escutando-me, refletindo e acabando por dizer que sim, que iria falar a minha mãe; eu beijava-lhe a mão, com lágrimas. E logo me achei em casa, a esperar, até que ouvi os batedores e o piquete de cavalaria; é o Imperador! É o Imperador! Toda a gente chegava às janelas para vê-lo passar, mas não passava, o coche parava à nossa porta, o Imperador apeava-se e entrava. Grande alvoroço na vizinhança: "O Imperador entrou em casa de D. Glória! Que será? Que não será?" A nossa família saía a recebê-lo; minha mãe era a primeira que lhe beijava a mão. Então o Imperador, todo risonho, sem entrar na sala ou entrando, — não me lembra bem, os sonhos são muita vez confusos, — pedia a minha mãe que me não fizesse padre, — e ela, lisonjeada e obediente, prometia que não. (ASSIS, 2014, p. 46-47).

Vê-se, então, que o narrador cria uma situação visivelmente impossível, considerando que o imperador era uma autoridade inacessível na época, apresentando, assim, a impossibilidade de se livrar da promessa. Bento imaginava saídas absurdas, deixando para Capitu as ideias e decisões. Trata-se de uma relação em que ele opta por abster-se das responsabilidades, de modo que, não as assumindo, teoricamente ele não teria culpa dos resultados decorrentes.

Já na obra cinematográfica, Bento se posiciona a todo o momento. Quando decide se casar com Ana, logo após ter abandonado sua noiva, ele a convida para morar em São Paulo, mantendo assim uma relação de dominância, visto que promove uma mudança radical na vida da esposa, deixando-a completamente dependente dele. Ana, porém, assim como Capitu,

estava acostumada à independência, de maneira diferente é claro, pois Capitu não trabalhava, o que era comum no século XIX, mas isso não a impedia de ter uma compreensão sobre finanças e ajudar seu marido em questões econômicas e organizacionais. Já a personagem da obra cinematográfica trabalhava e amava sua profissão, o que a deixava saudosa de seus afazeres. Ela sentia a necessidade de voltar a trabalhar, contudo Bento não suportava imaginá-la fora de sua casa.

Imagem 12 – Cenas: 00:56:10; 0056:21



Fonte: DOM (2003).

Ana já percebia que Bento a queria demais por perto, tanto que ela sempre fala sobre trabalho com Miguel, longe de seu esposo. Como se vê nas cenas da figura 5, os amigos estão conversando separadamente, e Ana mente a sua amiga, dizendo que Bento entende que ela tem a necessidade de trabalhar, enquanto Bento pede a Miguel que não ajude Ana a conseguir trabalhos, pois, como a criança ainda é muito pequena, eles precisam da mulher em casa. A problemática surge porque Miguel não acata tal pedido do amigo e, tempos depois, produz um filme, escalando Ana como protagonista. Bento passa a assumir as características da personagem principal do romance, abusando da imaginação para formular ideias sobre a relação entre a esposa e o amigo. Assim como no romance, a obra cinematográfica não apresenta certezas se houve traição ou não, proporcionando apenas o ponto de vista do narrador-personagem.

A relação entre a obra cinematográfica e o romance acontece principalmente pelas temáticas envolvidas, podendo-se perceber até o presente momento como elas se relacionam e se ressignificam. As mudanças são os principais ressignificantes da narrativa, que, ao se modificar, reconfigura novos elementos, como aponta Balogh:

A maioria das obras analisadas demonstra que dissimilaridades sutis vão se introduzindo nas similaridades de base existente no nível narrativo, tais como a diferente ordenação sintática das fases da sequência narrativa, a expansão de determinadas fases das sequência narrativa, o retardamento das mesmas, entre outros, e vão-se efetivar como elementos diferenciados, de fato, no nível discursivo. (BALOGH, 2005, p. 67)

Essas diferenças entre os objetos, apontadas por Balogh, são apresentadas no nível discursivo e analisadas na estrutura fundamental, mas elas ocorrem por completo no nível narrativo. Pode inicialmente parecer um tanto confuso, contudo podemos relacionar as duas narrativas analisadas e separar os principais fatores que fazem delas dependentes e interdependentes. Nas características que a Moacyr Góes interessa que permaneçam, ele faz transmutações necessárias para que elas sejam estabelecidas. Quanto a isso, um bom exemplo é que, em nenhum momento, a mãe da personagem Bento aparece na obra cinematográfica, sendo apenas mencionados os pais da personagem. No livro a família sanguínea de Bento configura um elemento essencial para o romance. Em síntese, a transposição intersemiótica é observada em todos os momentos da obra cinematográfica, pois nela é que percebemos as várias ressignificações do signo e o surgimento dos novos tipos, sendo assim, mudanças na narrativa são essenciais para o desenvolvimento do filme.

Como é perceptível, uma das maiores alterações que Moacyr Góes confere ao filme é justamente a relação de Bento criar o filho sem saber o resultado do exame de DNA. Não se sabendo do resultado, permanece o mistério. Tem-se ainda o arrependimento e o fato de querer perdoar Ana e ser feliz ao seu lado. No decorrer do filme, são, pois, notáveis algumas diferenças no enredo, considerando que não são as mesmas as épocas em que as duas narrativas são situadas.

O filme, apesar de ser baseado na obra de Machado de Assis, apresenta os personagens com características diferentes, sendo que, mais uma vez, observamos como o signo vai apresentar novas maneiras de ser compreendido e representado. Tratar-se-á, portanto, por Bentinho o Bento do romance *Dom Casmurro* de Machado de Assis, e por Bento, o protagonista do filme *Dom*, de Moacyr Góes de Bento¹⁸.

Bentinho é retraído e consideravelmente frágil, já Bento é comunicativo e leva uma vida totalmente independente, não tendo medo de abandonar um relacionamento longo por uma paixão arrebatadora. Essas percepções tornam-se mais claras e compreensíveis quando se estabelece uma comparação entre a narrativa e a obra cinematográfica, no entanto essa não é a única personagem com uma forte presença nas duas narrativas, como já mencionamos.

Ana também tem atitudes opostas às de Capitu, a qual sempre fora independente e decidida, fazendo acreditar que ela era quem dominava Bentinho. Somente quando ele não suporta mais suas desconfianças e resolve afastá-la, é que ela se torna outra mulher: submissa

¹⁸ Decidimos denominar os personagens de Bentinho e Bento, para não prosseguir com o texto a todo momento referindo ao romance ou à obra cinematográfica.

e conformada. Em contrapartida, Ana aceita todas as imposições de Bento, abandonando tudo que é importante no Rio de Janeiro e partindo para São Paulo, onde não tem emprego nem amigos. Exatamente no momento em que ela decide voltar a trabalhar é que os tormentos de Bento se iniciam, o que se pode relacionar à morte de Escobar no romance, pois é com o sofrimento de Capitu que seu esposo tem a certeza de que fora traído.

Vê-se que as relações das personagens são diferentes. Na obra literária, encontra-se um amor puro e ingênuo de duas crianças que cresceram admirando-se; em contrapartida, no filme, encontra-se um amor carnal, distante do romantismo que o livro *Dom Casmurro* apresenta. Também nessa perspectiva encontra-se a necessidade de relacionamento amoroso das personagens Daniela e Heloísa. A primeira, inicialmente, apresenta um interesse por Bento, sem nutrir amor ou paixão, notando-se, no desenvolver da narrativa, que ela só precisa de um outro alguém. Já Heloísa tem a necessidade de ser amada por Bento, pois, apesar de ser sua namorada, não se sentia segura de seu amor, sentindo uma desconfiança real. Já Miguel é bem resolvido, não apresentando necessidade de amar ou ser amado, e talvez por esse motivo Bento acredita que ele se apaixonaria por Ana.

Miguel tem a mesma representação que Escobar, exercendo um papel fundamental nas narrativas e na vida de Bentinho e Bento. Basicamente nas duas narrativas essa personagem vai ter a mesma função – a de melhor amigo de Bento e, ao mesmo tempo, de seu maior rival. Apesar de não ser comprovado o relacionamento amoroso com Ana e Capitu, respectivamente, Miguel e Escobar apresentam-se como homens fortes, independentes e autossuficientes, características não alcançadas por Bentinho e invejadas por Bento. Miguel, durante o filme, se reaproxima da personagem principal, sendo graças a ele que Bento reencontra Ana. Nessa retomada de amizade, o amigo também se aproxima da atriz e, por ser amigo do casal, é convidado por Ana para ser padrinho do filho deles.

Já no romance, Escobar apresenta-se como amigo de Bentinho, mantendo, do ponto de vista do narrador, relações próximas com Capitu. No filme, Miguel é responsável pela volta ao trabalho de Ana, fazendo Bento afastar-se deles por acreditar, por conta de sua imaginação, que os companheiros de trabalho são mais que amigos. A personagem principal nas duas narrativas passa a se ausentar da vida de todos e tornar-se recluso, até no seu trabalho, não encontrando sentido no que antes lhe dava prazer, com o pensamento fixo de perder sua amada, ao ponto de até o próprio filho o deixar perturbado. Essa reclusão é mais evidente no romance, mas no filme também há elementos que indicam tal fato.

Apesar de terem sido criados um perto do outro, vê-se que as principais relações entre Bentinho e Capitu são opostas, tanto na infância quanto na idade adulta, quando eles

invertem os papéis. Bento nunca demonstrou confiança em Capitu, a qual, na maior parte da obra, permaneceu sempre ativa perante a personagem principal. Torna-se claro que o fim do casal já era esperado, não por falta de amor, mas de uma compatibilidade necessária para uma família, principalmente do século XIX.

Observando como o inventário das funções vai apresentando e desenvolvendo tanto o romance como a obra cinematográfica, torna-se pertinente apontar como Mikhail Bakhtin apresenta a obra de arte de um modo geral, o que podemos aplicar às obras analisadas:

Tudo isso define a obra de arte não como objeto de um conhecimento puramente teórico, desprovido de significação de acontecimento, de peso axiológico, mas como acontecimento artístico vivo – momento significativo de um acontecimento único e singular do existir; e é precisamente como tal que ele deve ser entendido e conhecido nos próprios princípios de vida axiológica, em seus princípios vivos, e não previamente amortecido e reduzido a uma nua presença empírica do todo verbalizado [...]. (BAKHTIN, 2011, p. 175).

A narrativa tem o poder de se modificar, não apenas quando falamos em intersemiose, mas quando, por princípio, observamos as várias interpretações do leitor ou telespectador, pois é ele que vai desenvolver o percurso gerativo que aqui estamos ressaltando. A teoria vai nos embasar e guiar na avaliação das narrativas, mas a significação presente nela é que vai definir seus percursos. Ora, do romance até a obra cinematográfica, temos várias mudanças drásticas, entretanto, quando a narrativa, mesmo com severas críticas, apresenta seus elementos para ser considerada uma obra de arte, pois o signo é vivo, sendo assim, a obra de arte composta por ele também o é, sendo transmutada sempre da maneira mais adequada ao signo com que se expressa.

4.2 Das estruturas ao quadrado semiótico de Greimas

No decorrer da análise e nos apontamentos relacionando *Dom Casmurro* e *Dom* percebemos que há um encadeamento de valores do romance ao filme que formam as principais temáticas que serão abordadas. Claro que essa é uma condição exposta primeiramente no romance, para posteriormente ser fundamentada na obra cinematográfica. Em *Dom Casmurro* apresenta-se a personagem principal como uma peça da sociedade, ou seja, Bentinho faz parte de um jogo de xadrez em que ele é apenas um peão movimentado por

todos que estão ao seu redor¹⁹. A primeira personagem que podemos inferir como propulsora e responsável pela fragilidade do narrador é sua mãe, que, por medo de perdê-lo, torna-o sempre muito dependente de seu amor e das suas decisões, ficando a seu cargo decidir o futuro do filho; depois podemos apontar o agregado da família, o qual, mesmo não sendo sangue do mesmo sangue, sempre teve um grande poder de persuasão, com a opinião respeitada por toda a família; há ainda Capitu, que tinha o poder de convencer as pessoas, sendo apresentada como uma adolescente e mulher segura e de certa forma independente, e, por fim, o seminário, pois, mesmo sem tornar-se padre, parte da adolescência de Bentinho gira em torno dessa promessa.

É oportuno apontar como esses quatro elementos que mais influenciam Bentinho estão totalmente relacionados: a mãe é a personagem que faz a promessa; José Dias é o responsável por sempre estar lembrando a família de que já passara o tempo de Bentinho ir para o seu destino; Capitolina, que desejava um futuro ao lado da personagem principal, convence-o a fazer de tudo para que sua ordenação como padre não acontecesse. Sendo assim, durante parte da narrativa tais elementos giram em torno do destino de Bentinho, o que poderia levar a pensar que a maior problemática para o amor dos jovens seria o fato de ele ter que se tornar padre, porém percebe-se que não é esse o único empecilho para a felicidade do nosso herói.

A mesma relação se dá na obra cinematográfica, pois, no momento do reencontro de Bento e Ana, ele já tinha um compromisso sério, o que poderia, aos olhos do telespectador, ser visto como uma afronta ou um desrespeito. Imaginemos então que, se esse compromisso já estivesse firmado e sacramentado, provavelmente não seria bem aceito abandonar um casamento por um novo amor. No romance, a simples possibilidade de tornar-se padre, tendo frequentado e chegado perto de terminar o seminário, fez Bento abdicar do compromisso religioso, considerando tudo de que teria que desistir. Sendo assim, as duas personagens tinham compromissos e desígnios para serem cumpridos, os quais não chegaram a se consumir, tornando-se assim empecilhos frágeis para a felicidade do narrador personagem.

Nessa projeção, que se observa em *Dom Casmurro* e na obra cinematográfica, as ações vão se inscrever tanto como eufóricas quanto como disfóricas, sendo representadas em vários momentos da narrativa. De acordo com Greimas e Courtés (2013, p. 149), a “disforia é o termo negativo da categoria tímica, que serve para valorizar os microuniversos semânticos -

¹⁹ Quando optamos por relacionar a obra ao jogo, fazemos isso com a pretensão de esclarecer, como, por vezes, a personagem principal, apesar de ser o narrador-personagem, não passa de um mero figurante na sua própria vida.

instituindo valores negativos”. Devemos ficar atentos a essa classificação disfórica que é atribuída aos valores negativos, a qual remete a todos os elementos que atrapalham ou impedem do actante de alcançar seus objetivos. Já euforia se opõe à disforia, ou seja, diz respeito aos valores positivos. Assim, de acordo com o que já apresentamos nas duas narrativas, quando a personagem Bentinho/Bento não vai para o seminário/termina o noivado, casa-se com Capitu/Ana, tem o filho, conquista amizades e tem momentos de alegria constituem momentos de euforia, pois o herói vai aos poucos alcançando seus objetivos. Nessa perspectiva, em quase todos os momentos em que Bentinho e Bento assumem posicionamentos sobre suas escolhas, eles se encontram em estado de euforia. Opostamente, quando os personagens não têm um posicionamento, acontece a disforia.

A partir desse olhar sobre o corpus textual, podemos relacionar elementos que são fundamentais, partindo da euforia para a disforia e para as relações observadas ainda no capítulo 2 sobre contrariedade, contradição e complementariedade, que vão aos poucos constituir o quadrado semiótico. Assim podemos formar:

DOMINADO —————> **NÃO-DOMINADO** —————> **MANIPULADOR**

O momento determinado como *não-dominado* é de aforia, visto que o herói não está nem feliz e nem infeliz, ou seja, é o meio termo, podendo ser representado como o momento em que o actante não sofre interferências externas. Trata-se de um momento importante e definidor, uma vez que, em grande parte das narrativas, é o que antecede a ruptura, ou a grande mudança. Algumas dessas transformações podem ser relacionadas a momentos em que os actantes vão enfim conquistar seus objetivos.

Essas características semânticas, cujas relações foram apresentadas pela estrutura dominado/não-dominado/manipulador, constituem o ponto de partida do discurso, sendo que elas sofrem modificações, mas as estruturas fundamentais procuram construir o mínimo de sentido que gera o enredo. Considerando as dificuldades de delimitação de um texto através da análise semiótica, que considera o texto internamente e externamente, é possível, através do quadrado de Greimas, estabelecer a relação. A estrutura do quadrado semiótico apresenta a principal estrutura da obra literária, seguida pela do filme, tanto que um quadrado representa as duas obras, não deixando dúvidas sobre as semelhanças existentes entre elas.

Claramente observou-se a trajetória que a personagem Bentinho percorre, saindo do submisso, dominado, manipulado e chegando ao dominador, manipulador, sendo levado a esse estágio por provas imaginárias, o que é resultado de sua infância, quando a opinião de

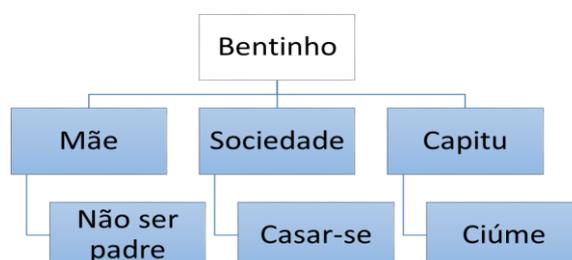
José Dias sempre o deixava pensativo com relação a sua amada. Já na obra cinematográfica, acontece o oposto, pois Bento é sempre o dominador da situação, tendo o controle de tudo que o cerca, mas acaba sendo dominado não pela sociedade, mas pela influência que a obra machadiana tem sobre ele.

No romance o maior momento de disforia que podemos identificar é o velório, como já mencionado, pois quando Bentinho tem a certeza da traição. A problemática se instaura porque ele não tem provas visuais ou outros elementos que lhe dariam a certeza, apenas o sofrimento de Capitu, que poderia ser apenas o sofrimento de uma amiga. Como ele já estava dominado pelo ciúme, o qual não conseguia controlar ou mesmo compreender, abandona todo o amor que um dia sentira por sua esposa e se deixa consumir pelas dúvidas.

Esse sentimento que corrói as personagens principais é o elemento que os induz a romper com seus papéis previstos nas narrativas, pois, em todo o romance, a previsão é que Bentinho seria padre, representando para a família um elo de fé, o que não acontece, mas ele assume um novo importante papel: o de advogado e pai de família. No filme não há elementos que assinalem um destino para a personagem principal na infância, mas, quando adulto, ele é um engenheiro bem-sucedido que seguia a vida de acordo com os planos projetados por ele mesmo. Quando ambos decidem acreditar na traição da esposa, embasados por elementos que observam e repassam para o leitor/telespectador, tornam-se sujeitos contrários, pois abandonam toda a trajetória que se esperava ser cumprida por eles.

Essa configuração pode ser esquematizada da seguinte maneira:

Figura 2 – Trajetória narrativa de Bentinho

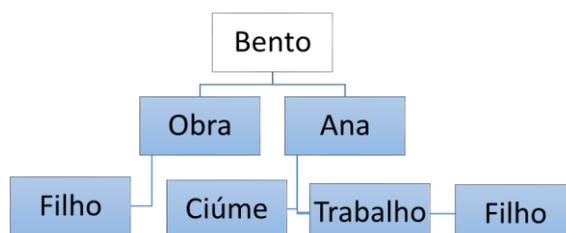


Fonte: Elaboração da autora.

Na figura 2 é possível perceber a relação da personagem Bentinho com os principais elementos que influenciavam suas escolhas. A partir desses elementos Mãe/Sociedade/Capitu, partimos pra os efeitos de suas relações que são estabelecidos com cada um. Quando contraria a promessa que sua mãe realiza ele não se torna padre, a sociedade espera que um homem

constitua família e de Capitu teríamos a conquista da felicidade, porém essa relação é destruída pelo sentimento que Bentinho nutria. Na obra cinematografia podemos elencar uma relação semelhante a estabelecida no romance.

Figura 3 – Trajetória narrativa de Bento



Fonte: Elaboração da autora.

As fileiras das duas figuras apresentam a relação do quadrado semiótico; as primeiras fileiras vindas diretamente de Bentinho e Bento indicam suas relações iniciais, nas quais eles eram manipulados. Na segunda fileira, encontra-se o rompimento, ou seja, as causas da mudança. Sendo assim, as estruturas que podemos encontrar são a *disforia*, em que o personagem aceita a situação e vai sendo manejado por todos ao seu redor; a *aforia*, em que ele não toma atitudes, mas passa a ter algumas autonomias, e a *euforia*, quando todas as suas relações mudam. Percebamos que, como explicado, a *euforia* seria o momento de conquista, mas as personagens principais só conseguem uma relação de total independência quando conseguem, enfim, tomar suas próprias decisões, mesmo que isso não lhes tenha proporcionado um final feliz.

Exemplificando essas relações temos o momento em que Bentinho decide se casar, pois essa decisão acontece ainda na adolescência, com uma promessa entre ele e Capitu.

Tinha havido alguns minutos de silêncio, durante os quais refleti muito e acabei por uma ideia; o tom da exclamação, porém, foi tão alto que espantou a minha vizinha.

— Não há de ser assim, continuei. Dizem que não estamos em idade de casar, que somos crianças, criancolas, — já ouvi dizer criancolas. Bem; mas dous ou três anos passam depressa. Você jura uma cousa? Jura que só há de casar comigo?

Capitu não hesitou em jurar, e até lhe vi as faces vermelhas de prazer. Jurou duas vezes e uma terceira:

— Ainda que você case com outra, cumprirei o meu juramento, não casando nunca. (ASSIS, 2014, p. 76).

Nesse momento, Bentinho faz uma promessa por um impulso, já que sente ciúmes da possibilidade de um dia Capitu se casar com outra pessoa e ele celebrar essa união. Essa atitude surpreende não apenas a ela, mas também ao narrador, sendo que, nesse momento, pela primeira vez, ele toma uma atitude sem antes consultar outros. Enfatizamos a insegurança da personagem, o receio que ele tinha de suas atitudes, e, ao que nos parece, ele nem esperava que Capitu concordasse com a oferta, sendo que ela faz mais: aceita e reitera que nunca chegaria a casar-se com outra pessoa.

São inseguros em suas atitudes tanto o Bentinho do romance de Machado de Assis quanto o Bento de Moacyr Góes. Este, por sua vez, quando relaciona sua vida ao romance, é que vai tornar-se um leitor de si mesmo, ou seja, ele para de viver e apenas segue o curso que Bentinho viveu. É interessante essa relação, pois ela muda toda a trajetória da personagem cinematográfica, atribuindo-lhe características que na realidade nunca foram suas, mas, pelo fato de ele simplesmente acreditar que possivelmente viveria toda a trajetória do romance *Dom Casmurro*, de fato, passa a vivê-la.

A respeito disso, constatamos que, no século XIX, o controle que a sociedade exercia sobre o indivíduo era muito marcante nas escolhas relativas ao casamento e à carreira. Considerando que as posições sociais eram extremamente importantes pela influência que determinavam, a um garoto como Bentinho, de família rica, cabia seguir os passos da própria família como advogado ou fazendeiro, devendo alcançar um papel de destaque na sociedade, que, na época, poderia ser o de padre, muito bem visto. Dessa forma, o personagem do romance sofre duramente essa influência, não apenas pela suposta²⁰ traição, mas também por conta da relação que mantém com todas as outras personagens ao seu redor.

No filme, diferentemente, o personagem Bento não é tão influenciado pela sociedade (ele já se encaixa nos padrões almejados na atualidade: formado, bem-sucedido, compromisso firmado), sendo que a principal influência que ele recebe é da obra machadiana. Então, o *Dom* do século XXI tem um roteiro de vida traçado no século XIX e está apenas transformando-o em realidade. Em consonância com a teoria de Greimas, ambas as narrativas têm o plano de conteúdo culminando na suposta traição, pois na atualidade seria bem mais simples desvendar a traição do que no romance, porém, em contrapartida, é mantido o mistério.

Pode-se dizer que para as personagens são coincidentes o amor, a dedicação, a submissão, o ciúme e a insegurança. As alterações ocorrem em algumas relações, como a submissão, que, no caso de Bentinho, é à sociedade da época, tendo ele a obrigação de aceitar

²⁰ Utilizamos esse termo por não ser nosso objetivo afirmar ou negar a fidelidade de Capitu.

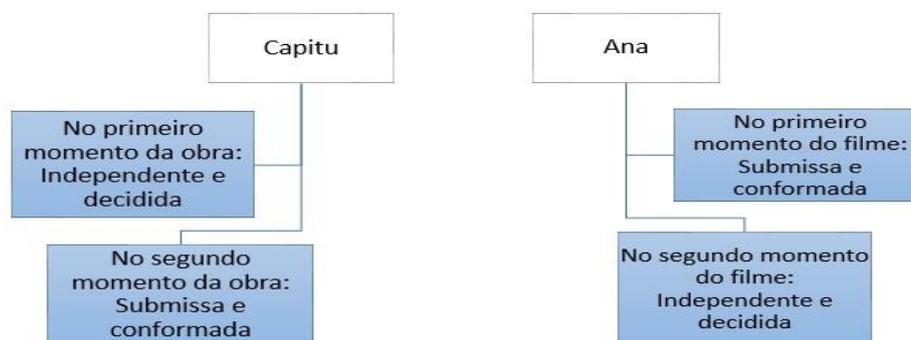
o que lhe era imposto e realmente era o que acontecia. Já para Bento, a submissão é à obra de Machado de Assis, pois fora criado com ela e acaba por desejar, subjetivamente, viver essa história. Pode-se perceber isso quando ele chama Ana de Capitu, pelo fato de ela, realmente, representar sua Capitu.

Bentinho é inseguro em relação a tudo que faz, enquanto Bento torna-se inseguro ao sentir medo de perder Ana, fazendo de tudo para ela não voltar ao trabalho. No trecho a seguir, podem-se constatar os ciúmes que Bentinho tinha dos braços de Capitu, fazendo-a desistir de ir aos bailes da sociedade:

De dançar gostava, e enfeitava-se com amor quando ia a um baile; os braços é que... Os braços merecem um período. Eram belos, e na primeira noite que os levou nus a um baile, não creio que houvesse iguais na cidade, nem os seus, leitora, que eram então de menina, se eram nascidos, mas provavelmente estariam ainda no mármore, donde vieram, ou nas mãos do divino escultor. Eram os mais belos da noite, a ponto que me encheram de desvanecimento. Conversava mal com as outras pessoas, só para vê-los, por mais que eles se entrelaçassem aos das casacas alheias. Já não foi assim no segundo baile; nesse, quando vi que os homens não se fartavam de olhar para eles, de os buscar, quase de os pedir, e que roçavam por eles as mangas pretas, fiquei vexado e aborrecido. Ao terceiro não fui, e aqui tive o apoio de Escobar, a quem confiei candidamente os meus tédios; concordou logo comigo. (ASSIS, 2014, p. 145-146)

Nesse trecho, podemos observar com o marido tinha veneração por sua esposa, observando-a atentamente e atribuindo-lhe características sempre tão belas ou mesmo perfeitas. Não estamos negando a beleza de Capitu, porém todos os detalhes sobre ela, quase sempre, o leitor percebe sob a perspectiva de Bentinho. Somente em alguns momentos tem-se a visão de José Dias ou de Escobar, mas sempre apresentadas pelo narrador personagem, ou seja, durante todo o romance ou filme, Bento apresenta sua amada como a criatura mais bela e pura de todas, e só em poucos momentos ele insere comentários de outros personagens a respeito das atitudes de Capitu/Ana. Mesmo quando ele tem a certeza de que foi realmente traído, apresenta características nunca antes mencionadas. Sintetizando:

Figura 4 – Mudanças na personalidade de Capitu/Ana



Fonte: Elaborado pela autora.

A personagem muda completamente nas duas narrativas, sendo quase sempre uma a oposição da outra. Capitu, na infância, sempre fora a responsável por guiar e maquirar as atitudes de seu amado e até durante o casamento ela tomava atitudes não esperadas pelo esposo. Evidenciam-se assim elementos da narrativa que vão constituir temas importantes, mencionados anteriormente nas estruturas discursivas, os quais se desenvolvem no decorrer da narrativa e formam os percursos literários desenvolvidos. A exemplo tem-se o papel que Capitu representa no romance, o qual se situa em uma transição do Romantismo para o Realismo, quando a mulher deixa de ser representada como alguém obediente que espera pelo marido, passando a ser mais independente. Capitolina é a representação da nova mulher, no entanto ainda tinha o desejo de se casar, sendo que não espera pacientemente por seu noivo, fazendo com que ele deseje o mesmo.

Ana é uma continuação da jovem Capitu. Independente, vive só e corre atrás de seus sonhos, todavia, em grande parte da obra cinematográfica, quando encontra Bento, se deixa de lado e vive intensamente sua história de amor. Ao abandonar tudo e aceitar ficar com o esposo, fazendo o que era mais apropriado para ele, ela abre mão de seus sonhos, vivendo como Bentinho, à mercê das decisões de outras personagens.

Já dois momentos importantes que podem ser referenciados como disforia, o velório e a volta ao trabalho, respectivamente presentes no romance e no cinema, são os responsáveis pela mudança de Bentinho e Bento. No primeiro, acontece algo inesperado: Capitu muda de tal forma que custa ao leitor acreditar, e sua reclusão, realizada pelo narrador, é tão forte, que a personagem se torna, por vezes, invisível. Durante vários anos, Capitu foi apontada pelos críticos como o motivo da ruína emocional de Bentinho. Acusada de trair o marido e possivelmente de enganá-lo com um filho ilegítimo, foi encarada como um modelo

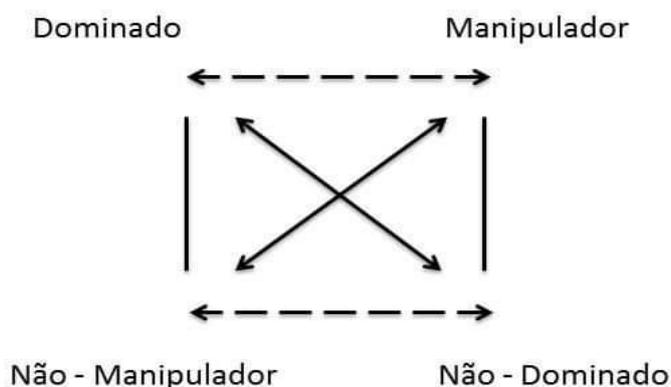
que não devia ser seguido, resumindo-se a uma mulher adúltera e mentirosa. Os exemplos desse tipo de análise são embasados na esperteza da personagem desde sua meninice, apresentada pelo narrador, que se tornou amargurado com o passar dos anos. Alfredo Pujol, por exemplo, apresenta essa Capitu adúltera.

Ardilosa e pérfida, acautelada e fingida, Capitu soube ocultar aos olhos do marido a sua ligação *criminosa* com Escobar. A verdade aparece a Bentinho esgarçada, a espaços, pelos fios tenuíssimos de coisas mínimas, que ele compara umas às outras, nas suas noites de insônia (PUJOL, 1934, p. 247, grifo nosso).

Capitu, como podemos observar, recebe duras críticas, mesmo sabendo-se que a visão do narrador poderia estar deturpada pelo seu sofrimento. Por outro lado, não foi possível encontrar tais críticas em relação à obra cinematográfica, pois, além da diferença de época em que as tramas ocorrem, o papel da mulher na sociedade sofreu grandes mudanças. Ana, apesar de aceitar as decisões de Bento, durante parte de seu relacionamento com ele, em um certo momento, decide voltar a olhar para si e reiniciar sua busca por realizações profissionais, provocando no marido o medo de perdê-la, por ele acreditar intrinsecamente que sua esposa precisava dele financeiramente, e não emocionalmente, perspectiva transposta do romance para a personagem da obra cinematográfica.

Assim sendo, em seu estado de disforia (características negativas), Bentinho, como já mencionado, é dominado e manipulado, pois, em grande parte do romance, ele aceita pacificamente tudo que lhe é imposto e, quando não concorda com tais desígnios, as atitudes não partem dele. Em contrapartida, no estado de euforia (características positivas), ele é o manipulador e dominador com relação, principalmente, a Capitu, momento em que ele descobre do que é capaz e toma suas decisões sem interferências de outras pessoas. Quanto a Bento, mostra-se dominado e manipulado pelo medo de perder Ana e pela obra machadiana, considerando a esposa uma ressignificação de Capitu, por isso acredita, de acordo com o que Bentinho apresenta na obra, que a esposa lhe é infiel. Na figura 3, podem-se observar as posições que ocupam Bentinho e Bento no quadrado semiótico de Greimas.

Figura 5 – Quadrado semiótico das narrativas



Fonte: Elaborado pela autora

Em conformidade com a figura 5, verifica-se que o não-dominado e o manipulador ocorrem principalmente em dois momentos do romance, primeiro quando Bentinho resolve sair do seminário, afrontando as ideias da mãe de ser padre (parte dessa decisão é auxiliada por Capitu, José Dias e Escobar) e, segundo, quando começa a se afastar de Capitu, desconfiado de que foi traído. Seguem, na mesma ordem do livro, trechos que confirmam essa afirmação:

Minha mãe era temente a Deus; sabes disto, e das suas práticas religiosas, e da fé pura que as animava. Nem ignoras que a minha carreira eclesiástica era objeto de promessa feita quando fui concebido. Tudo está contado oportunamente. Outrossim, sabes que, para o fim de apertar o vínculo moral da obrigação, confiou os seus projetos e motivos a parentes e familiares. A promessa, feita com fervor, aceita com misericórdia, foi guardada por ela, com alegria, no mais íntimo do coração. Penso que lhe senti o sabor da felicidade no leite que me deu a mamar. (ASSIS, 2014, p. 115-116).

Bentinho explica a perseverança de sua mãe para que ele se tornasse padre, uma vez que ela acreditava que seu filho nascera devido a essa promessa. D. Glória sempre tivera a intenção de que a promessa fosse cumprida por seu filho, apesar de ter receio de se afastar dele, pois se sentia satisfeita de ser mãe. No século XIX, era bem visto ter um padre na família, porém, como já se sabe, tal promessa não se concretizou, já que Bentinho, com várias artimanhas, se livrou da promessa. Quando contou para o presbitério que não tinha vocação, tornou-se mais fácil convencer a mãe a desistir do intento, sendo que outra criança cumpriu tal pacto religioso.

Já sua euforia com relação a Capitu dá-se nos momentos finais, conforme a seguinte passagem:

Aqui está o que fizemos. Pegamos em nós e fomos para a Europa, não passear, nem ver nada, novo nem velho; paramos na Suíça. Uma professora do Rio Grande, que foi conosco, ficou de companhia a Capitu, ensinando a língua materna a Ezequiel, que aprenderia o resto nas escolas do país. Assim regulada a vida, tornei ao Brasil. (ASSIS, 2014, p. 184).

A principal diferença entre as relações não-dominado e manipulador é que na primeira Bentinho provoca situações que vão culminar em um determinado objetivo, sendo assim, ele tem o querer fazer, porém não é totalmente responsável pelos resultados obtidos. Já quando é o manipulador, ele se torna totalmente responsável pelos resultados, pois, desde o momento em que tem a certeza de que foi enganado por sua esposa, se afasta e não permite que ela se aproxime, culminando na mudança dela e do filho para outro país. Capitu chegou até a propor uma viagem para o exterior, entretanto não era intenção dela partir sem o marido, o qual, durante os anos seguintes, passa a enganar a família inventando viagens para visitar Capitu, sem que nunca o tenha feito.

O mesmo ocorre na obra cinematográfica, pois a personagem Bento tem controle total sobre sua vida, ou seja, é o responsável por alcançar seus objetivos, sem medo de enfrentar os obstáculos que surgem, porém, no decorrer da narrativa, ele perde essa característica e passa a ser dominado pelo percurso que já conhecia, que está na obra literária.

Observa-se em ambos os trechos que Bentinho muda sua atitude, inicialmente ao não aceitar ordenar-se padre e depois, ao se tornar um homem independente da mulher, deixando de ser uma pessoa passiva. No filme, esse momento de ruptura ocorre também em dois momentos: no primeiro, Bento, mesmo tendo um compromisso, abandona sua noiva e casa-se com Ana; no outro, embora desconfiado da traição, após a morte de Ana, ele resolve queimar o teste de DNA e cuidar do filho.

Podemos deduzir que as personagens principais são confusas, lutando por algo que não está sob seu controle: o domínio de outra pessoa, Capitu ou Ana. Apresentam-se a procura e a submissão de Bentinho e Bento. O personagem principal da obra literária procura uma vida independente em que seja dono dela, porém não faz nada para consegui-la; já Bento procura uma vida já escrita e resolve vivê-la por inteiro, incluindo todas as suas tristezas. A partida, ou deixar as pessoas partirem, é também um aspecto importante no combate interno do personagem principal, o que gera uma marca para a sociedade e sua amada. Ele acredita que não deve ser feliz, por isso decide perder tudo, pois, no momento em que decide se afastar

da esposa, Bento escolhe uma reclusão que não tem retorno, já que, nas duas narrativas, o objeto amado morre, não sendo então permitido que a história seja revivida.

Por fim, há o retorno, que, na obra machadiana, não significa muito para Bentinho, sendo apenas a confirmação de que foi realmente traído por sua esposa, pois ele descreve Ezequiel, já adulto, idêntico ao seu amigo Escobar. Por outro lado, no filme, o retorno tem um significado diferente para Bento, cujo filho não cresce, e ele assume seu amor pela criança. Como já explicado, a sociedade do século XXI não é igual à do século XIX, e, além dessas diferenças históricas, deve-se ficar atento ao exame interno, pois assim pode-se observar com clareza o percurso tomado pelos sujeitos, principalmente por Bento.

4. E BEM, E O RESQUÍCIO?

No decorrer deste estudo nos fundamentamos na semiótica de acordo com os estudos de Greimas, apresentando o percurso cinematográfico e como o estudo da tradução intersemiótica é importante para estabelecer essa relação de ressignificação que desenvolvemos durante o trabalho. Para chegar a esses elementos, foram traçados alguns objetivos e delimitadas questões norteadoras, alcançando-se respostas compatíveis com os questionamentos levantados.

Desde o capítulo intitulado *Semiótica discursiva como possibilidade analítica*, referenciamos às estruturas fundamentais, narrativas e discursivas, dando início aos apontamentos sobre como elas ocorrem nas obras literária e cinematográfica, sendo que esse era nosso primeiro objetivo a ser alcançado. Apenas neste capítulo é que os apontamentos ficaram separados, e, no decorrer do último, fomos estabelecendo as relações sempre em conjunto, ou seja, ao tempo em que apresentávamos como se davam as narrativas, desenvolvíamos o inventário das funções.

Além disso, explicitamos como foram desenvolvidas as principais características da personagem Bento da obra literária à cinematográfica, sendo uma delas a coincidência com a voz da narrativa, já que, nas duas obras, o narrador é Bento. Em função disso, ficamos atenta a grande parte das inferências realizadas por ele e como elas são tratadas no romance e no filme, considerando que, no momento em que temos um narrador personagem, todo o desenvolvimento narrativo vai depender do que ele escolhe apresentar para o leitor/telespectador.

A obra literária e o filme apresentam pontos análogos, como os ciúmes, o amor exacerbado, a renúncia, e pontos díspares em relação à época, às grandes mudanças no enredo à maneira que são apresentadas ao público. Quando relacionamos as mudanças intercorridas na obra cinematográfica, podem servir de referência para os novos caminhos que a obra percorre, pois, mesmo não sendo mais a narrativa literária, ela abarca novos campos artísticos e transforma-se em diferentes histórias, contextualizando diferentes campos. Essa ressignificação é responsável por dar a liberdade que o novo signo recém assumido precisava. Nesse sentido, na maior parte do tempo, tratamos a obra cinematográfica como uma obra nova, que possui uma representação a partir de uma obra já consagrada. Relacionamos também algumas críticas dirigidas à obra cinematográfica, a maioria delas destacando a falta de fidelidade ao romance, o que enfatizamos ser uma visão errônea, pois trata-se de signos diferentes, por isso haverá sempre representações diferentes.

Como, sob a perspectiva temporal, há mudanças significativa entre as obras, além de apontar alguns recursos tecnológicos que seriam responsáveis por algumas alterações no enredo cinematográfico, explicamos como o espaço é representado nas duas obras, sendo a cidade de São Paulo apontada, no cinema, como um elo entre o sofrimento que ocorre no romance e o Rio de Janeiro como cenário de alegria e felicidade, podemos relacionas com o passado na obra de Machado de Assis, considerando que Bentinho induz o leitor a acreditar que seu tempo de alegria foi a infância e a juventude.

Na narrativa do romance, Bentinho, preocupa-se em detalhar minuciosamente os momentos mais marcantes de sua infância, o que ele não faz em relação ao domicílio em que reside com a esposa e o filho, pois, mesmo adulto, ele se sentia intimamente ligado à sua infância/adolescência. Tal fato fez com que ele, depois de separado, recriasse, como ele mesmo revela na narrativa, uma casa igual à que viveu com seus familiares, como uma tentativa de reviver sua história.

Na obra cinematográfica, o Rio de Janeiro representa esse aspecto do novo que não perdura, e São Paulo é que vai auxiliar Bento a rememorar toda a narrativa, além do próprio romance. Sendo assim, entendemos que toda essa subjetividade que existe em *Dom Casmurro* influencia os efeitos de sentido no discurso em *Dom*. O nível fundamental surge em todos os momentos de ruptura que apresentamos no decorrer deste trabalho, apontando o alicerce do quadrado semiótico nas relações de ser dominado vs não-dominado e manipulador vs não-manipulador, que, como apontamos, representaram as principais relações nas narrativas analisadas.

Nas estruturas narrativas apontamos os aspectos de euforia e disforia, que representam os momentos de ruptura que ocorrem com o narrador, tratando das duas narrativas, pois elas se estabelecem contrariamente, mas, ao mesmo tempo, constituem relações, já que os momentos de ruptura vivenciados pelos narradores são causados pelo mesmo elemento significativo, uma mulher. Tanto Capitu como Ana são as responsáveis diretas por mudarem a vida do narrador: no romance ela representa a autonomia que Bentinho nunca alcançara, enquanto, na obra cinematográfica, a mulher é o elo que conecta Bento ao fatídico destino do personagem principal do romance.

Nessa relação, temos o objeto de desejo dos narradores, o amor de uma mulher, que vai dar sustento a toda narrativa. Temos também o anteactante, que é o responsável por atrapalhar o percurso do herói, apontado no romance como a mãe, José Dias e o seminário; na obra cinematográfica, o noivado e as cidades onde os personagens viviam. São elementos responsáveis por certa demora para que Bento viva com sua amada, sendo que,

posteriormente, percebemos que o elemento que merece a denominação de anteactante é, na verdade, o ciúme, que provoca nos personagens todo um conjunto de atitudes que os leva, enfim, a perder o amor que tanto almejaram.

Nas estruturas discursivas apresentamos como os temas são coincidentes e importantes para a formulação do enredo, tomados assim como elementos da análise para o quadrado semiótico de Greimas. Da superficialidade da narrativa, estão na verdade, intimamente ligados na construção de sentido. Nessa relação podemos observar que Diana Barros (1988 p. 28) aponta que “a organização narrativa consiste, portanto, em descrever e explicitar as relações e funções do espetáculo, assim como em determinar seus participantes.” A partir do momento em que se estabelece um olhar semiótico para analisar uma obra, essas relações de funções tornar-se-ão elementares para o conjunto analítico.

Assim, como apresentamos as narrativas independentes e conectadas, fomos elencando pontos que imaginávamos, por vezes, não estabelecerem relação, no entanto, quando unimos todas as observações textuais e extratextuais, pudemos conectar elementos que vão modificar as narrativas, mesmo com a renovação nas estruturas de uma versão literária inovadora. Isso ocorre da obra literária *Dom Casmurro* para o filme *Dom*, sendo que o filme apresenta a possibilidade de uma aproximação do enredo de um clássico da literatura brasileira, despertando a curiosidade e o interesse sobre o conteúdo apresentado, podendo influenciar os telespectadores a pesquisar sobre a história original, ou não, se ficarem satisfeitos com a versão apresentada no cinema.

Munidos desses elementos expostos, podemos enfatizar que, do ponto de vista narrativo, o romance centraliza-se no fato de o narrador expor todas as suas fraquezas, desde a infância até a vida adulta, demonstrando para o leitor como ele sempre fora subjugado, mas um dia, enfim, percebeu como era brutalmente enganado e se transformou em um Casmurro. Já na transmutação para o filme verificamos mudanças consideradas grotescas pela crítica, pois destoam radicalmente da relação estabelecida pela obra clássica, no entanto acreditamos que as várias diferenças apontadas ocorrem principalmente pelas características sígnicas que envolvem as duas obras. Ao explorar essa relação de como o signo transmuta, alicerçado em uma narrativa que tem seu principal elemento semiótico embasado no signo verbal, trasposto a uma narrativa que possui diferentes elementos semióticos resultados da modificação de um signo originário (o verbal), podemos relacionar como o signo pode ser reconhecido e observado, mesmo transformado.

Constatamos que o processo de adaptação pode influenciar na dinâmica de descoberta da obra adaptada ou na ressignificação dessa mesma obra. Quando adaptada, a

obra vai servir de base para a construção de novos signos, mas não podemos nos prender à obra primeira, pois, quando ocorre a intersemiose, o processo de transformação é fundamental para a adaptação.

Enfim, notou-se como a semiótica pode abarcar analiticamente diferentes signos literários, sendo que a narrativa se centraliza na linguagem verbal. Por apresentar elementos característicos e importantes para a própria narrativa, é reconstruída também de acordo com a leitura e percepção de cada receptor, o que diverge do signo cinematográfico, que tem maior enfoque na linguagem audiovisual. Com o estudo dos signos e a partir do que apresentamos a respeito da evolução da teoria cinematográfica e de como a tradução intersemiótica é responsável por essas transmutações, alcançamos a compreensão de duas obras que mantêm similaridades no enredo, mas representações completamente diferentes.

Não tivemos a intenção de apresentar o posicionamento de Machado de Assis e Moacyr Góes, e não o fizemos, todavia estabelecemos como a construção de cada narrativa vai influenciar e determinar seus alcances psicológicos e reais. Durante a elaboração desta dissertação, observou-se como a narrativa e a obra fílmica ainda são capazes de despertar diversos olhares analíticos, sendo que os caminhos que elas ainda podem percorrer são indetermináveis, não apenas pela genialidade de Machado de Assis, mas também por, já com um olhar semiótico, percebermos que o signo possui uma ressignificação infinita.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- BALOGH, Anna Maria. **Conjunções – disjunções – transmutações**: da literatura ao cinema e à TV. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Annablume, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov; introdução e tradução do russo Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- BARROS, Diana Luz Pessoa. **Teoria semiótica do texto**. 5. ed. São Paulo: Ática, 2011.
- BARROS, Diana Luz Pessoa. **Teoria do discurso**: fundamentos semióticos. São Paulo: Atual, 1988.
- BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. Tradução de Izidoro Blikstein. 19. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.
- BAZIN, André. Por um cinema impuro. *In*: BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991, 82-104.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.
- BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru: EDUSC, 2003.
- BRITO, João Batista de. **Literatura no cinema**. São Paulo: Unimarco, 2006. Disponível em: file:///C:/Users/nanep/Downloads/literatura_no_cinema.pdf. Acesso em: 11 de jan. 2018.
- CALDWELL, Helen. **O Otelo brasileiro de Machado de Assis**. Editor: Plínio Martins Filho. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- CAMARGO, Luís. Apresentação. *In*: PELLEGRINI, Tânia *et al.* **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac; Instituto Itaú Cultural, 2003.
- DINIZ, Thais Flores Nogueira. **Literatura e cinema**: da semiótica à tradução cultural. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.
- DINIZ, Thais Flores Nogueira. **Literatura e cinema**: tradução, hipertextualidade, reciclagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.
- DOM. Direção e Roteiro de Moacyr Góes. São Paulo: Warner Bros, 2000. Duração; 1h30min 1 DVD.
- DORRA, Raúl. Perspectiva da Semiótica. *In*: GREIMAS, Algirdas Juien. **Da imperfeição**. Prefácio e tradução Ana Claudia de Oliveira; Apresentação de l'Imperfection Paolo Fabbri, Raúl Dorra, Erik Landowski. 2. ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores: CPS, 2017.

ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. Tradução MF; revisão da tradução e texto final Monica Stahel. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

FELIX, Ana Elizabeth Araújo da Silva. **A semiologia dos discursos da publicidade**. São Luís: Editora Central de Livros, 2010.

FIDALGO, António; GRADIM, Anabela. **Manual de semiótica**. UBJ – Portugal, 2004/2005. Disponível em: www.ubi.pt. Acesso em: 26 abr. 2018.

FIORIN, José Luiz. Prefácio. In GREIMAS, Algirdas Juien; COURTÉS, J.. **Dicionário de semiótica**. 2. ed.; 2. reimp. São Paulo: Contexto, 2013.

FONTANELLI, Jaques. **Semiótica do discurso**. São Paulo: Contexto, 2008.

GALBIATI, Maria Alessandra. Literatura e cinema: uma leitura intertextual de Dom, de Moacyr Góes. **Revista literatura em debate**, v. 5, n. 8, p. 57-68, jan.-jul. 2011. Disponível em: <http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/581>. Acesso em: 21 maio 2018.

GREIMAS, Algirdas Juien. As aquisições e os projetos. In: COURTÉS, J. **Introdução à semiótica narrativa e discursiva**. Trad.: Norma Backes Tasca. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

GREIMAS, Algirdas Juien; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. 2. ed.; 2. reimp. São Paulo: Contexto, 2013.

GREIMAS, Algirdas Juien. **Semântica estrutural**. Trad. de Haqira Osakabe e Isidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.

GREIMAS, Algirdas Juien. **Sobre o sentido II: ensaios semióticos**. Tradução Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Nankin; Edusp, 2014.

GREIMAS, Algirdas Juien. **Da imperfeição**. Prefácio e tradução Ana Claudia de Oliveira; Apresentação de l'Imperfection Paolo Fabbri, Raúl Dorra, Erik Landowski. 2. ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores; CPS, 2017.

GREIMAS, Algirdas Juien. **Análise do discurso em ciências sociais**. São Paulo: Global, 1986.

GUIMARÃES, Hélio. O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de Os Maias. In: PELLEGRINI, Tânia *et al.* **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac; Instituto Itaú Cultural, 2003.

HÉNAULT, Anne. **História concisa da semiótica**. Trad.: Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2006.

Hjelmslev, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. Tradução J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2013.

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, dialogo e recriação: o caso de vidas secas. *In*: PELLEGRINI, Tânia *et al.* **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac; Instituto Itaú Cultural, 2003.

LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MACHADO, Irene. **Escola de semiótica: a experiência de Tártu-moscou para o estudo da cultura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MERQUIOR, José Guilherme. Kitsch e antikitsch (arte da cultura na sociedade industrial). *In*: MERQUIOR, José Guilherme. **Formalismo e tradição moderna: o problema da arte na crise da cultura**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária; São Paulo: Editora da USP, 1974.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo**. São Paulo: Forense Universitária, 1969.

NOTH, Winfried. **A semiótica no século XX**. São Paulo: Annablume, 1996.

PELLEGRINI, Tânia *et al.* **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac; Instituto Itaú Cultural, 2003.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura**. 6. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

PUDOVKIN, Vsevolod. Métodos de tratamento do material. *In*: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2018.

PUJOL, Alfredo. **Machado de Assis**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1934.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Cengage Learning, 2015.

SOBRAL, Filomena Antunes. **Diálogos entre literatura e cinema: adaptação cinematográfica de narrativas queirosianas**. Portugal: Escola Superior de Educação de Viseu; UCP – E. Artes; CITAR, 2010.

SOUSA, Marta Noronha E. **A narrativa na encruzilhada: a questão da fidelidade na adaptação de obras literárias ao cinema**. Editor: Centro de Estudos em Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Braga: Edição Electrónica, 2012. Disponível em: <file:///C:/Users/nanep/Downloads/612-2192-1-PB.pdf>. Acesso em: 23 set. 2018.

STAN, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2013.

STAN, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e arte da adaptação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro;São Paulo: Paz e Terra, 2018.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.