

DE DOM CASMURRO A CAPITU: UMA RELAÇÃO DIALÓGICA ATRAVÉS DOS GÊNEROS

DOM CASMURRO TO CAPITU: A DIALOGICAL RELATIONSHIP ACROSS GENRES FROM

Márcio Antônio da Costa Santos¹

RESUMO

O presente trabalho analisa através do processo analítico comparativo duas obras literárias: **Dom Casmurro** de Machado de Assis e minissérie **Capitu** de Luiz Fernando de Carvalho. Para a realização deste trabalho foi utilizado como teórico base os textos de Bakhtin(2000) e, secundariamente Osman Lins(1976) Borges Filho(2016) e Bachelard (1978) quanto a questão do espaço na literário e sua contribuição para as narrativas. Para melhor entendimento didático foram observadas as questões relacionadas ao gênero literário de ambas as obras, a linguagem, o tempo, o dialogismo e o espaço. O trabalho procura demonstrar que no processo de construção do texto literário há o diálogo entre e autor e leitor e diversos outros que lhe servem de fonte. No caso em específico o primeiro texto de Machado de Assis (2017) é a fonte principal, contudo encontrar-se-á elementos da teoria aplicada ao cinema e ao teatro para a construção da narrativa.

Palavras Chave: literatura comparada. Dialogismo. Espaço.

ABSTRACT

The present work analyzes two literary works through the comparative analytical process: Dom Casmurro de Machado de Assis and miniseries Capitu by Luiz Fernando de Carvalho. To carry out this work, the texts of Bakhtin (2000) and, secondly, Osman Lins (1976) Borges Filho (2016) and Bachelard (1978) were used as the theoretical basis for the question of space in the literary and its contribution to the narratives. For a better didactic understanding, issues related to the literary genre of both works, language, time, dialogism and space were observed. The work seeks to demonstrate that in the process of building the literary text there is a dialogue between author and reader and several others that serve as a source. In the specific case, the first text by Machado de Assis (2017) is the main source, however elements of the theory applied to cinema and theater will be found for the construction of the narrative.

Keywords: Comparative literature. Dialogism. Space.

Introdução

Tem-se observado muitas adaptações de romances para o cinema. Nesse processo não há apenas a mudança de gênero literário, mas também a mudança de um conjunto de signos que são pertinentes ao romance e não são ao cinema. Há a transformação de uma obra em outra distinta. No momento da adaptação ter-se-ão duas obras literárias,

¹ Doutorando e Mestre em Estudos da Linguagem pela UFCAT, Professor de Língua Portuguesa na Escola de Governo do Estado de Goiás, coordenador dos cursos de Pós-graduação da Segurança Pública em parceria com a UEG.

cada uma com suas peculiaridades. Cada uma com uma circulação específica e elementos que lhes são pertinentes. O presente trabalho analisará umas dessas adaptações. Analisar-se-á a obra seriada **Capitu** de Luiz Fernando de Carvalho, produzida pela Rede Globo em cinco (5) capítulos, de 2008, estrelando Maria Fernanda como Capitu adulta e apresentando Letícia Persiles, como Capitu moça. Michel Melamed como Bentinho adulto e Cesar Cardadeiro como Bentinho menino. Obra essa baseada no romance **Dom Casmurro** de Machado de Assis publicado em 1900 (como o autor mesmo diz “a partir do romance Dom Casmurro”).

Analisar-se-á comparativamente as duas obras, através do método analítico dedutivo tendo como base teórica as obras de Bakhtin, Borges Filho, Osman Lins entre outros. Bakhtin será o principal deles, visto que seu trabalho percorre os caminhos de gêneros do discurso, da **Estética da Criação Verbal e de Questões de Literatura e de Estética**: teoria do romance. Neste trabalho, devido a amplas possibilidades de análise dos textos, até mesmo em relação a outras artes, deteve-se a questões relacionadas a aspectos de cada gênero distintos: o primeiro, um romance do final do Século XIX e o segundo um filme do século XXI, praticamente 100 anos separam as duas produções. Posteriormente, passa-se para a análise da linguagem como elemento da narrativa. Em seguida, a questão do tempo no romance e o tempo no filme e, posteriormente, o dialogismo e o espaço. Esses elementos fazem de nosso recorte para a análise.

O problema da análise

Existem muitos caminhos que poderiam ser percorridos ao analisar comparativamente duas obras de cunho literário. Para isso, estabeleceu-se os parâmetros citados. No caso em tela, o interessante por um lado e complicado por outro, é o fato de, em tese, de as duas obras centrarem -se sobre a mesmo enredo e serem as mesmas, ou seja, a primeira **Dom Casmurro** de Machado de Assis, publicada em 1900, em formato de romance e a segunda uma obra fílmica, minissérie, produzida pela TV Globo em 2008 em cinco capítulos intitulada **Capitu**, dirigida por Luiz Fernando de Carvalho, roteiro de Euclides Marinho. Para melhor compreensão, entendeu-se por analisar comparativamente as obras pelos critérios do gênero, da linguagem, do momento, do tempo, do dialogismo e do espaço. Entende-se que é difícil separar esses elementos, pois estão intimamente interligados. Um interfere no outro, assim sendo, o trabalho poderia parecer repetitivo.

Do gênero

Como se percebe, são duas obras em gêneros diferentes, mas que têm em comum o mesmo texto-base. Logo, a partir dessa diferença, analisa-se como isso interferiria no texto literário, consecutivamente, havendo signos distintos e formas próprias de apresentação das personagens, do enredo e do espaço entre outros; como esses elementos enriqueceriam a segunda obra e enquanto a distanciaria do texto base de Machado de Assis.

Pode-se perceber que entre os momentos de produção das duas obras há cerca de 100 anos, a primeira de 1900 e a segunda de 2008. Dessa forma, a questão é entender como essa separação temporal, ocasionaria mudanças nos elementos da narrativa, como no foco narrativo e na linguagem, contudo percebe-se que houve uma manutenção do texto base, visto que as falas das personagens e do narrador são exatamente as mesmas.

Quanto à linguagem Bakhtin afirma que “A passagem do estilo de um gênero para outro não só modifica o som do estilo nas condições do gênero que não lhe é próprio como destrói ou renova tal gênero” (2000, p.268). A obra fílmica de 2008 não segue todos os elementos do cinema ou de um audiovisual convencional. Ela é construída sob uma estrutura teatral. Apresenta elementos do teatro e aproxima-se do cinema. É teatral na forma de representação, no cenário, no posicionamento no palco (percebe-se a presença do leitor-público), na delimitação do espaço e na utilização de artifícios cênicos para representar objetos no palco, como bonde, charrete, cavalo e outros atores coadjuvantes, todos esses elementos são representados por objetos cênicos.

Todavia, apesar de aproximação ao texto cênico, a obra introduz outros elementos audiovisuais mais característicos dos videoclipes²³, como interposição de imagens, montadas para retratar momentos e locais históricos e do cinema com movimentos de câmeras que aproximando de partes das personagens (close up) ⁴para destacar algum elemento na narrativa, além dos cortes que são feitos.

² Videoclipe é um curta-metragem que ilustra um tema musical ou apresenta o trabalho de um artista, caracteriza-se pelo cunho promocional e pela velocidade de apresentação de imagens e sons, prendendo a atenção das pessoas que assistem.

³ O mesmo processo de criação já havia sido utilizado pelo diretor na minissérie **Hoje é dia de Maria de 2005**, com 8 capítulos, exibida pela Rede Globo.

⁴ Expressão do inglês que significa, na fotografia, o ato de aproximar-se o máximo do objeto para destacar partes do objeto fotografado. No cinema é usado para focar o rosto da pessoa.

Além disso, há os recortes ou lacunas no enredo do romance, na história visando adequá-la ao tempo de uma representação teatral ou audiovisual. Como a obra foi apresentada em formato de minissérie a questão foi superada porque **Capitu** é exibida em cinco capítulos de aproximadamente 20 minutos em cada, dando quase 1h40 de apresentação. Devido a esses elementos não se poderia dizer que o texto trata-se de um gênero puro, ele foi representado sendo cinema ou teatro, mas apresenta elementos da narrativa convencional como a presença de narrador que é comum nas representações teatrais.

Percebe-se, então que há uma mudança técnica e tecnológica do romance linear para um gênero audiovisual híbrido com vários elementos interpostos que agradam em muito ao público do Século XX/XXI, muito envolvido com a linguagem ágil dos cliques e das montagens de documentários que misturam cenas de época e textos atuais, da rapidez das histórias, ação e do movimento.

No segundo texto, embora haja repetições de alguns enunciados das personagens e do narrador, o que pode ser observado como um reflexo da obra original, há também uma refração da narrativa quando reflete o momento atual. O texto escrito não dispõe de elementos visuais e os descreve numa composição. Na cinematografia as formas de narrar da modernidade são enriquecidas com o cenário, com a representação e com a caracterização das personagens que ganham o estilo do diretor e dos atores. No espaço literário, as personagens são criação do autor para um leitor. É Bentinho, um narrador em primeira pessoa, criado por Machado de Assis, que apresenta a sua versão. Nesse sentido, a interpretação em um texto fílmico, Lotman apud Camarco afirma que

A atividade de interpretação e análise de filmes, embora decisiva no âmbito da pesquisa contemporânea em cinema, aparece como ofício que pode ser realizado por muito, de muitos modos e através dos mais variados meios. Pode-se considerar a análise fílmica qualquer texto que fale de filmes e do que neles está contido, não importando propriamente o seu foco, alcance, profundidade e rigor. [...] A narração cinematográfica é antes de mais nada uma narração. E, por muito paradoxal que isso possa parecer [...] é nela que se revelam da maneira clara certas leis profundas de qualquer texto narrativo. (CAMARCO, 2014, p.161/2).

Partindo desse entendimento, têm-se dois textos narrativos que se apresentam ao leitor/ espectador: o texto fílmico de Luiz Fernando na direção e o de Machado de Assis na escrita. Diferentemente da leitura da narrativa original, no texto escrito o leitor precisa construir os cenários, a caracterização das personagens entre outros elementos devido à forma textual. Sobre isso Borges Filho ensina que

A linearidade da palavra escrita é uma barreira intransponível para a simultaneidade. Em outras palavras, se dois eventos acontecem ao mesmo tempo em um pequeno espaço, na literatura, necessariamente, cada ação deverá ser escrita uma após a outra. Mesmo que pensemos na técnica do fluxo de consciência, ainda assim a palavra é linear. Não se pode narrar duas coisas ao mesmo tempo. (2014, p.188)

sa simultaneidade é para Bakhtin o cronotopo. Porque tem-se ação e espaço que são dois elementos indissociáveis, interligados e apresentados simultaneamente. É a “interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura” (1998, p. 211). A análise comparativa entre os dois textos apresentados deve ser feita na medida de suas diferenças e de seus pontos de contato.

Do tempo ou do momento.

Sobre isso, poder-se-ia pensar no elemento tempo. Seria o tempo da narrativa? Em Machado de Assis, o tempo narrado é psicológico porque o narrador parte do final da história para o seu início, constrói uma lembrança. Porém, havendo, sempre, uma volta ao presente nos momentos em que o narrador conversa com o leitor, orientando, criticando, ou mesmo procurando sua adesão a um determinado pensamento. No romance, depois de iniciado o enredo, excetuando esses diálogos com o leitor, a narrativa transcorre em linearidade, obedecendo à cronologia dos acontecimentos.

Por outro lado, no texto fílmico, há uma tentativa de obedecer à construção original, num aspecto dialógico, porém, apesar de a forma de apresentação e percepção do texto ser outra, ainda há o tempo psicológico, mostrando a ação da personagem no passado através da fala de um narrador no presente; Entretanto, no romance, o narrador, Casmurro, e a personagem Bentinho não estão no mesmo plano da narração. Há uma separação clara entre os dois. Casmurro é o resultado de uma história vivida por Bentinho que o torna recluso e solitário, “casmurro”. O outro é Bentinho, menino sonhador e apaixonado, crédulo. Casmurro está no presente, conversa com o leitor, enquanto Bentinho está no passado e é uma reconstrução memorial.

No filme, o velho e o novo estão presentes na mesma cena e parecem interagir no palco, dialogando entre si. Ação, espaço e tempo estão unidos. Passado e presente estão no mesmo plano da representação fílmica, na tela, não há distanciamento temporal no cenário espacial.

Por outro lado, na linearidade do papel, não se tem como apresentar esses dois elementos ao mesmo instante, há o momento da enunciação do narrador que é presente

e há o momento da enunciação da personagem que é passado num jogo dialógico. Contudo para o leitor do romance, a forma verbal será sempre presente. Cabe a ele perceber esses dois momentos na narrativa e saber separar fatos do passado dos do presente.

la a entrar na sala de visitas, quando ouvi proferir o meu nome e escondi-me atrás da porta. A casa era a da Rua de Matacavalos, o mês de novembro, o ano é que é um tanto remoto, mas eu não hei de trocar as datas à minha vida só para agradar às pessoas que não amam histórias velhas; o ano era de 1857.

— D. Glória, a senhora persiste na ideia de meter o nosso Bentinho no seminário? É mais que tempo, e já agora pode haver uma dificuldade.

— Que dificuldade?

— Uma grande dificuldade.

Minha mãe quis saber o que era. José Dias, depois de alguns instantes de concentração, veio ver se havia alguém no corredor; não deu por mim, voltou e, abafando a voz, disse que a dificuldade estava na casa ao pé, a gente do Pádua (MACHADO DE ASSIS, 2016, p.9)

Como se trata de um livro memorialista, as falas do narrador, quando narra os eventos, caracteriza-se pelo tempo verbal passado

Uma noite destas, vindo da cidade para o Engenho Novo, *encontrei* no trem da Central um rapaz aqui do bairro, que eu conheço de vista e de chapéu. *Cumprimentou-me, sentou-se* ao pé de mim, *falou* da lua e dos ministros, e *acabou* recitando-me versos. (MACHADO DE ASSIS, 2016, p.6, grifo nosso).

Observa-se que as falas do narrador se caracterizam pelo passado na conjugação verbal. As falas das personagens sempre estão no presente verbal como bem se pode perceber no fragmento da conversa de D. Glória e Dias. O tempo presente justifica-se devido ao fato de ser sempre diálogos entre as personagens. Assim a apresentação feita pelo narrador mostrará esse distanciamento pela enunciação e, em raros momentos, o narrador também se posiciona no presente. “Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque a minha vida se casa bem à definição” (MACHADO DE ASSIS, 2016, p. 19, grifo nosso).

Nesse momento, ele, narrador casmurro, fala com o leitor, não narra os acontecimentos do passado. É uma ação mostrada no presente.

No texto escrito, em tese, não seria possível a união ação e espaço em um mesmo plano. Embora os dois sejam únicos, há a separação por uma questão de técnica da escrita, apesar de tentativas em alguns romances realistas (que não é o objeto deste trabalho). No teatro e no cinema, espaço, ação e falas ocorrem simultaneamente. O leitor não precisa passar por uma descrição para apreender o cenário para com isso compor a imagem da personagem e entender até mesmo suas características físicas e psicológicas.

A mágica do cinema e do teatro tira a necessidade de haver um elemento condutor da leitura (narrador), pois expressões comportamentais explicam ou revelam aquilo que seria apresentado pelo narrador. Esses elementos estão lá, apresentados pela simples visão do espaço físico, afinal, segundo Osman Lins (1976) afirma que tudo em uma narrativa é espaço até mesmo a personagem.

Seria preciso aqui distinguir tempo de momento. O tempo como elemento da narrativa, em Machado de Assis, caracteriza-se pelo psicológico, todavia o momento da escrituração é diferente do momento da narrativa, nesse caso a continuidade está representada pela escrituração do texto que é linear, contínuo. A separação temporal é mostrada por tempos verbais e pela locução, se da personagem ou do narrador, como mostram os exemplos anteriores da p.09 da narrativa entre outros.

Na obra fílmica embora ainda haja a presença do narrador, marcado pelo tempo verbal, pelo memorialismo, pela volta ao passado; a personagem age nesse passado. Não há um momento claro da enunciação e da história por que passado e presente estão na mesma tomada, na mesma cena. Todavia, continua-se o tempo psicológico.

Quanto ao leitor, a imagem, no texto narrativo, é construída pela sugestão. Ela terá aspectos diferentes na mente do leitor "A" que não serão necessariamente iguais ou semelhantes às do leitor "B", visto que essas imagens são construídas, apesar da objetividade do texto, da decodificação do signo linguístico.

Desta forma, não seria necessária a presença de um narrador no texto fílmico porque as falas podem ser suprimidas pela imagem ou introduzidas nas falas ou nas expressões da personagem. A título de ilustração, o filme **Ligações Perigosas** (Les Liaisons dangereuses) dirigida por Stephen Frears em 1988 é baseado no romance epistolar **Les Liaisons Dangereuses** de Choderlos Laclos, publicado em 1782. No texto original, cada capítulo é escrito por uma personagem diferente, porque seriam cartas escritas por essas personagens a alguém da narrativa. Assim na leitura daquele romance, o leitor tem um narrador personagem, em primeira pessoa, expressando seu ponto de vista em cada parágrafo. No filme, não houve essa construção. Todas as cartas transformaram-se em um texto único representado pelas personagens-narrador.

Em Capitu o texto procura fidelidade, mas o que seria fidelidade, apenas a reprodução da fala? Essas falas não estariam ligadas ao momento social? Sobre isso reservo um ponto mais à frente.

Linguagem

Sobre essa questão envolvendo a linguagem e o momento social, Bakhtin afirma que

O signo e a situação social estão indissolivelmente ligados. Ora, todo signo é ideológico. Os sistemas semióticos servem para exprimir a ideologia e são, portanto, modelados por ela. A palavra é o signo ideológico por excelência; ela registra as menores variações das relações sociais, mas isso não vale somente para os sistemas ideológicos constituídos, já que a “ideologia do cotidiano”, que se exprime na vida corrente, é o cadinho onde se formam e se renovam as ideologias constituídas. (2006, p.17).

Dessa forma a construção do primeiro texto, considerado como base, data do final do Século XIX e reflete todos os aspectos sociais e ideológicos daquela época, daquele momento. Em termos de linguagem, as falas das personagens estão de acordo com os padrões de produção da época. Ela, linguagem, serve de forma de comunicação e de reprodução de valores e ideias de um momento histórico, de um povo ou até mesmo de um grupo, que, dependendo do grau de seu poder social poderia determinar os valores dominantes dá a sociedade. Não se pode, em tese, dissociar esses dois elementos porque eles estão intimamente com os valores e ideologias do momento da produção. Uma análise que despreze essas questões estaria fadada ao insucesso.

A linguagem serve para marcar status quo, para transmitir valores de época. As palavras podem nascer ou morrer, ou, subsistir esvaziando sua carga de significação. Capitu, segundo os valores da época seria execrada pela sociedade, porque teria “traído” (aspas nossas) os valores da família e da igreja. Talvez por isso que no texto de Machado de Assis ela vai para a Europa e não mais volta, afinal não estaria mais em conformidade com os padrões ideológicos do Brasil. Por outro lado, ainda em termos de linguagem, a minissérie de Luiz Fernando é intitulada **CAPITU** e não Bentinho ou **Dom Casmurro**. O autor/diretor traz para o primeiro plano a mulher e não o homem.

A história não é de Bentinho, a história é dele e dela. Essa pequena mudança no texto, demonstra, como afirmaria Bakhtin um posicionamento sócio-político da autoria da obra de 2008. Talvez, essa mudança nem seria pensada em 1900, embora Machado de Assis tenha dado muito mais inteligência a Capitu do que a Bentinho. Todas as ideias partem dela, ele apenas segue a mãe, o Dias, Escobar até mesmo o fato de ela gostar dele e vice e versa foi algo que disseram, não partiu dele. Afinal ele é Bento (santo, sagrado, purificado, sem máculas), enquanto ela é cabeça, racional etc. Ela representaria a razão e ele a emoção. Dois elementos muito presentes na literatura daquela época, representados até em escolas literárias.

Em uma cena em que Capitu fica sabendo que D. Glória iria mandá-lo ao seminário, segue-se a seguinte cena

Caímos no canapé, e ficamos a olhar para o ar. Minto; ela olhava para o chão. Fiz o mesmo, logo que a vi assim... Mas eu creio que Capitu olhava para dentro de si mesma, enquanto que eu fitava deveras o chão, o roído das fendas, duas moscas andando e um pé de cadeira lascado (MACHADO DE ASSIS, 2016, p. 67).

Observa-se que Bentinho não age segundo seu sentimento, mas de forma que agrade a Capitu ou que simule um sentimento de mal-estar. Ela sofre com a separação e ele se distrai com duas moscas no chão (ou seria ele a mosca?). Enquanto isso Capitu está completamente introspectiva como o narrador depois de muitos anos ainda se lembra. Seria o leitor de Machado de Assis e de Luiz os mesmos, ou dotados de mesmos elementos e da mesma capacidade de interpretação do texto apresentado a eles?

Com certeza não. Percebe-se que o cenário é determinante para demonstrar a profundidade da personagem. O roído das fendas. Fendas essas que denunciam as fendas sendo abertas na personagem. Observa-se uma ação interior e ou exterior. São duas personagens em momentos diferentes, demonstradas pela apreensão do espaço.,

O Dom Casmurro (pequeno resumo)

Antes de passar para a análise, lembre-se sobre a obra da obra base, ou seja, do texto base. Bento Santiago conta sua vida anterior, desde a infância, a partir de sua vida idosa. Volta ao passado e narra seu relacionamento com Capitu. Sua vizinha, menina inteligente com a qual mantém um relacionamento de amizade juvenil. Sua mãe, Dona Glória, fez uma promessa de que teria um filho padre, dessa forma faz todo o empenho de que Bentinho vá ao seminário, enquanto ele deseja viver e manter um relacionamento com Capitu.

A narrativa é feita em primeira pessoa pelo ponto de vista da personagem central, que narra sua vida desde a infância até a velhice, partindo do presente e voltando ao passado, partindo da velhice para a mocidade. Na narrativa conta sua relação com Capitu, sua vizinha, a ida para o seminário por determinação da mãe; a amizade com Escobar, o regresso para casa, o casamento com Capitu, a ideia de traição, a morte do grande amigo e o isolamento que lhe ocasiona a alcunha de casmurro que dá título a obra.

Ainda observando o leitor, outra questão importante, no momento da transposição de um gênero a outro, são os aspectos social e temporal. A posição do leitor/diretor

aparece na composição da obra fílmica, como na escolha do título⁵. Outro exemplo disso pode se observar no capítulo I, Do título

Uma noite destas, vindo da cidade para o Engenho Novo, encontrei no trem da Central um rapaz aqui do bairro, que eu conheço de vista e de chapéu. 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.
— Continue, disse eu acordando.
— Já acabei, murmurou ele.
— São muito bonitos.
[...]. No dia seguinte entrou a dizer de mim nomes feios, e acabou alcunhando-me *Dom Casmurro*. (MACHADO DE ASSIS, 2016, p.6).

Nessa citação não há a caracterização das personagens. Não há a caracterização de do cenário e das ações de Bentinho. Sabe-se que ele é idoso devido ao momento em que a narrativa é iniciada. Todavia pelo relato, não se pode depreender seu estado físico, que tenha passos lentos, cheio de olheiras, voz fraca e fisicamente debilitado, contudo na obra fílmica seria impossível não caracteriza-lo, assim ele apresentado como, velho, debilitado e voz fraca, além de outras características visuais.

Esses elementos fazem parte da contribuição do leitor/diretor para a obra que nesse caso pode ser considerada uma outra obra de arte. Na cena do livro, a alcunha de Dom Casmurro foi lhe dada no dia seguinte pelo poeta do trem, contudo no filme, o poeta, que tenta ler os poemas a Bento, sai do trem chamando-o de casmurro, mesmo assim, o narrador do romance, que no filme é uma personagem, cita o texto original dizendo que o poeta, *no dia seguinte* (grifo nosso), o chamava de casmurro.

Amaral e Borges Filho, sobre essa forma de composição diz que

A partir de tal leitura (da citação) não conseguimos perceber a melancolia, a tristeza e o ar fúnebre que encontramos no início do primeiro capítulo de Capitu. O espaço do vagão do trem onde ocorre o diálogo entre Bentinho e o rapaz que lê os versos é retratado com pouca iluminação, escuro. Os óculos de Bentinho também são escuros e ao passo que o rapaz dos versos desce do vagão começa desferir xingamentos a Bentinho cravando-lhe a alcunha de ‘Casmurro’. Neste momento, a câmera vai distanciando-se do rosto da personagem que lia os versos assim como de Bentinho (2019. p. 5).

Primeiramente, na citação o autor diz que Bentinho/Casmurro está de óculos escuros, todavia, os óculos são “pince-nez⁶” de lentes transparentes, mas é a maquilagem

⁵ Em 1968 no cinema novo, foi produzido filme intitulado CAPITU, dirigido por Paulo Cesar Saraceni, texto adaptado por Lygia Fagundes Teles, com Othom Bastos como Bentinho, Isabella Cequeira, como Capitu, Raul Cortês como Escobar e Marília Carneiro como Sancha.

⁶ Pince-nez ou pincenê é um nome da língua francesa, formado a partir das palavras “pince”(belicar) e “nez”(nariz). Foi um modelo de óculos usados até o início do Séc. XX sem hastes e presos ao nariz.

dos olhos que dá a ideia de lentes escuras. Todos esses elementos apresentados são leituras da direção que servem de elementos de composição, reforçando a ideia de que, apesar de se ter uma identidade textual, há a criação de outra obra que dialoga com a primeira, mas que apresenta elementos narrativos bem distintos, mesmo se tratando de gêneros diferentes.

O dialogismo e a intertextualidade

Bakhtin afirma, primeiramente que a língua não é imutável, estável. Que ao contrário, ela é construída nas relações sociais, ou seja, um discurso capaz de difundir ideologias, pensamentos. Assim, sendo um objeto social, ela dependia de um “eu” e de um “outro”. Estabelecendo constantemente o diálogo entre esses interlocutores. Esse diálogo não ocorreria necessariamente entre duas pessoas, mas entre discursos. Dessa forma o dialogismo representaria duas posições claras, a de um “eu” e de um “outro”. Como se pode observar no caso em análise, o texto de Luiz Fernando e o de Machado de Assis.

A relação dialógica é uma relação (de sentido) que se estabelece entre enunciados na comunicação verbal. Dois enunciados quaisquer, se justapostos no plano do sentido (não como objeto ou exemplo linguístico), entabularão uma relação dialógica. Porém, esta é uma forma particular de dialogicidade não intencional (por exemplo, a reunião de diversos enunciados emanantes de diferentes cientistas e pensadores ao se pronunciarem, em várias épocas, sobre um dado problema) (1997, p.345).

São duas obras que apresentam elementos de intercomunicação, mas que devido aos gêneros, possuem distinções na composição. Além disso há o posicionamento de autoria que não subverte o texto original, todavia empresta-lhe modernidade. Ainda na cena inicial, a linha férrea da Central do Brasil é mostrada no presente e no passado, mostrando a intenção de união das pontas da existência. Percebe-se que não há uma preocupação de construção de uma obra fílmica que reproduza o texto narrativo no cinema de forma fiel em relação a cenários e falas, nem mesmo a referência como ocorre em **Dom**, direção de Moacyr Góes, de 2003.

O pensamento de que uma obra fílmica deva ser fiel ao texto original é de todo incompatível com a crítica atual. Sobre isso Bulhões afirma que

O cotejo conduzido neste artigo quis, no fim das contas, assinalar que se a “fidelidade” tem deixado de ser um critério de juízo avaliativo de uma adaptação literária para o campo audiovisual, importa apreciar a obra adaptada como agente de uma nova experiência de fruição, não necessariamente melhor ou pior do que obra literária, mas portadora de sua forma peculiar, ativadora de sentidos que estão implicados nela própria, devendo ser, pois, julgada na circunscrição do seu próprio domínio expressivo(2012, p.91).

A ideia de fidelidade não seria compatível em nenhuma adaptação de um romance para outro gênero porque primeiramente a adaptação é uma leitura do texto original, depois a adaptação traz em si uma mutação do objeto para um outro completamente diferente que emprega recursos diferentes. Assim toda adaptação necessariamente não é fiel ao original. Isso ocorreria com *Capitu* como com qualquer outra obra adaptada para o cinema ou para outro meio audiovisual.

Em **Capitu**, apesar de vários elementos teatrais, há cortes de cena e de posicionamento de câmeras que demonstram hibridismo com o cinema. Todo espaço é cênico. A câmera geralmente posiciona-se como se fosse a plateia. As personagens movem-se em cena da mesma forma como se estivessem no teatro, sempre procurando se posicionar de frente para o público. No cinema, não há essa preocupação porque os cortes de cenas procuram dar a ideia de continuidade e similitude com a vida normal, fazendo com que a continuidade cênica transpareça uma sensação de cena real. No cinema, a câmera às vezes são os olhos do expectador, outras vezes são os olhos da personagem. O leitor sente-se envolvido com a ação desenvolvida na tela e compartilha das emoções das personagens. Talvez seja por isso que em algumas cenas percebe-se muita vibração dos expectadores, principalmente nos filmes de terror ou ação. Como a lente da câmera pode ser os olhos do público, isso causa a sensação de presença na cena e consecutivamente alvo da ação realizada. Essa sensação é ampliada ainda mais nos filmes em 3D⁵.

Na obra em questão, em alguns momentos tem-se o *close-up* na personagem para destacar uma expressão. Na cena do beijo após o pentear dos cabelos de *Capitu*, uma luz percorre o cenário, assemelhando a *mareta*⁷ do espelho até o beijo. Noutro momento, a câmera se fecha nos olhos de *Capitu* enquanto o narrador fala dos olhos de ressaca. A lente da câmera torna-se os olhos da personagem que fica observando, atento o olhar até despertar a atenção de *Capitu*.

Outro detalhe importante é a necessidade de um narrador na cena. Por que *Casmurro* fica observando o *Bentinho* no momento do beijo e, até, narrando suas

⁷ Pequena onda ou onda de rio. No popular representa o reflexo de luz projetada por um objeto reluzente.

emoções? Em outro momento, na cena da inscrição no muro, o narrador, está no alto, vendo o casal deitado no chão e joga-lhe um lenço que a personagem pega. Essa interação ocorre em vários momentos e serve para destacar que o leitor/autor interpreta o texto de Machado de Assis e lhe acrescenta outros elementos para o seu leitor.

Talvez, essa presença do narrador, seja a necessidade de conduzir o leitor para observar a cena pelo olhar do narrador/escritor, ou quem sabe, a tentativa de fidelidade com o texto original, dando-lhe ares de conformidade com o original.

No filme percebe-se a aproximação do teatro, há poucos cortes de cena para reforçar essa ideia de representação cênica. A luz e a câmera são utilizadas para reforçar pontos na narrativa como os olhos de Capitu ou até mesmo momento em que procura-se mostrar alguma semelhança entre Ezequiel e Escobar. Percebe-se que com isso que o leitor/diretor assimila a ideia do narrador e procura acentuar na personagem semelhanças entre Ezequiel e Escobar. Desta forma, deixando claro que não seriam apenas suspeitas do narrador/autor. Assim estaria deixando claro o seu posicionamento em relação ao texto adaptado.

Diniz afirma, sobre essa questão de adaptação da narrativa escrita para a fílmica, que “a tradução Inter semiótica, definida como tradução de um determinado sistema de signos para outro sistema semiótico, tem sua expressão entre sistemas os mais variados” (1998, p.313). Todavia pode ser que a leitura de uma obra esteja e seja determinada por ela mesma, que ela carregue em si tanto elementos visuais como verbais. Dessa forma a leitura do diretor seria determinada pelo texto original. Porém, a apreensão será diferente, dentre vários motivos, pelo distanciamento histórico-social. Sugerindo que não haja possibilidade de se ver outra feição em Ezequiel, senão a de Escobar. A obra fílmica e a literária por apresentarem outros elementos de signos precisam dialogar, obedecendo essas diferenças. A simultaneidade de tempo e espaço permite extrapolar o linear do texto e propor outras nuances ao leitor cinematográfico.

O que se percebe nas duas obras e que a primeira é fonte da segunda. A obra de Luiz Fernando, através do jogo dialógico de imagens do passado e do presente e da montagem cênica, faz o que o narrador/personagem do romance desejava desde o início da obra: unir o presente e o passado. Esse pensamento aparece constantemente nos jogos de imagens. A Central do Brasil é um misto de passado e presente. Os óculos e as vestes de Bentinho da cena inicial estão para passado, todavia a locomotiva e as personagens de apoio (figurantes) estão para o presente da mesma forma que os grafites na parte externa do vagão. Na festa em que Bentinho imagina um provável rival, todos

usam fones de ouvido para acompanhar a música e dançarem, além de o fato de ele falar em um celular noutra momento da narrativa fílmica.

As personagens de apoio no trem aparentemente não seriam da mesma época devido às suas vestimentas. No todo da obra, somente as personagens centrais aparecem devidamente caracterizados pelo estilo da época. As cenas de apoio são registros reais gravados da época ou recortes de jornais. As demais figurações são realmente figuras, objetos cênicos que representam pessoas e caracterizam espaços físicos. A carruagem é uma imagem cênica.

Segundo a ideia dialógica, o novo, resultado do diálogo do texto antigo, representa uma incorporação de um no outro. Desta forma, pode-se perceber o texto de Machado de Assis, mas o filme não é o texto de Machado de Assis. É algo novo que é o resultado da absorção do velho e da produção de outro sentido. Seria a oposição entre o atual e o antigo. Elementos que estão presentes o tempo todo no filme. Tanto nas representações visuais como também na composição do espaço cênico. Seria talvez o que o Mário de Andrade poderia chamar de antropofagia, porque o texto novo é resultado da transformação dialógica do texto base como elementos da modernidade.

Do espaço

Nos estudos literários, há muito, o espaço deixou de ser apenas o “onde” em que se passa a narrativa. Bakhtin já dizia que tempo e espaço, ação e espaço eram dois elementos indissociáveis. Não havendo um porquê para que se valorizassem mais o tempo ao espaço. No Brasil, vários pesquisadores têm se dedicado ao estudo do espaço literário como Osman Lins(1976), Sidney Barbosa e Ozíris Borges Filho. Este último, na linha do pensamento bakhtiano, afirma

A expressão consagrada pelas estórias infantis, pelas fábulas, nos remete imediatamente à ideia de tempo, tempo passado: Era uma vez... Mas é possível ‘ser’ sem ‘estar’? É possível ‘ser em algum momento’ passado, presente ou futuro sem ‘estar em algum lugar’? Obviamente, não! Tudo o que é, só o é em um determinado lugar. Tudo o que é, é a partir de um arranjo no espaço e no tempo (2016, p. 5).

Nessa linha de pensamento é que se entende o motivo de se falar em espaço. Não é possível pensar em uma narrativa e pensar que ele, espaço, seja apenas o “onde” da ação narrativa, a personagem e ação desenvolvida por ela ocorrem em um determinado momento e lugar, sendo muitas vezes ocasionadas por esse lugar. Uma mesa, com uma cartola de luxo, um fraque do mesmo estilo, anéis, abotoaduras dispostas em um canto do

quarto não significam apenas objetos de uso pessoal. Eles caracterizam a pessoa que os usa. Se eles entram em dissonância com o restante do ambiente. Se esses objetos são de luxo e requinte e o restante do espaço mostra-se pobre, velho e acabado, sabe-se, então, mais da personagem, de sua caracterização psicológica e social. Assim não se pode entender o espaço como um mero lugar cênico, uma paisagem, uma rua deserta ou habitada; escura ou clara; essa rua serve para proporcionar várias circunstâncias ou revelar muito da narrativa.

Segundo Osman Lins (1976) tudo em um romance, até mesmo a personagem é espaço. Sua caracterização, seus objetos pessoais. Em *Capitu* o espaço é a cidade do Rio de Janeiro do final do Século XIX, contudo as imagens que aparecem mostram um Rio atemporal exceto quando é representado por cenas gravadas de época, todavia essa época da gravação do espaço não seria o mesmo da enunciação, portanto ele não está ali para representar o momento da narrativa, mas caracterizar o local da narrativa.

O cenário é digno de uma representação cênica, com objetos simbólicos, jogos de luz, sombra e luz opondo-se em momentos cruciais para o desenvolvimento da narrativa fílmica, criando uma atmosfera que antecede a ação da personagem e que prepara o leitor para essa ação. Vê-se que a caracterização das personagens, principalmente de Bentinho, de *Capitu* e de Casmurro busca a expressividade e serve para realçar o momento e os dilemas da existência deles. Sempre se tem luz em *Capitu*, enquanto Casmurro circula pelas sombras e na contraluz. Por outro lado, as feições de Bentinho procuram realçar a ingenuidade e a pureza que Machado de Assis, talvez, ironicamente lhe atribui, até mesmo pelo nome Bento. Servindo esse elemento para acentuar o contraste entre os momentos da personagem. O espaço dialoga com a intenção de união das pontas da existência, situando sempre presente e passado.

O texto de Machado de Assis foi construído em um determinado momento para um público leitor de seu tempo, dotado de um conjunto de valores e ideias sociais da época. O escritor através da narrativa procura estabelecer um diálogo com o leitor⁸ e procura conduzir a leitura para a interpretação que melhor lhe satisfaz, induz uma linha de raciocínio, induz uma conclusão, como na cena da reconstrução da casa de Matacavalos

Vivo só, com um criado. 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 Matacavalos, dando-lhe o

⁸ Nesse sentido, não importa a época do processo de leitura. O procedimento de buscar um interlocutor para suas confissões continua da mesma forma. O que muda seria a capacidade de se entender todas as referências extratextuais utilizadas por ele para alcançar o objetivo da enunciação. Por outro lado, mesmo que o leitor seja da mesma época, se ele não detiver o repertório utilizado pelo escritor, não haverá uma perfeita interpretação ou compreensão do texto.

mesmo aspecto e economia 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. Na principal destas, a pintura do teto e das paredes é mais ou menos **igual**, umas grinaldas de flores miúdas e grandes pássaros que as tomam nos bicos, de espaço a espaço. Nos quatro cantos do teto as figuras das estações, e ao centro das paredes os medalhões de César, Augusto, Nero e Massinissa, com os nomes por baixo... Não alcanço a razão de tais personagens (2016, p.7, grifos nossos).

Observe essa questão espacial. O autor/narrador para unir os pontos da existência começa sua ação pela reconstrução da casa (espaço íntimo de conforto e segurança), mas não explica a motivação de repetir os desenhos na parede da casa. Vejamos a necessidade interior da personagem em “reproduzir” o espaço do passado nas “mesmas” configurações, seria saudade? Seria arrependimento? O narrador informa apenas que foi por uma questão estética de reconstrução da casa da Rua de Matacavalos. Ele conta com o conhecimento de seu leitor que saberá identificar que todas aquelas personagens têm um elemento em comum, a traição. Dessa forma temos várias histórias dialogando em uma mesma história. O diálogo com leitor, chamado por ele, às vezes como leitor precoce, amigo, desgraçado etc. serve para estabelecer uma relação de proximidade, de amizade de cumplicidade.

Assim o leitor poderia vir a concordar com a tese apresentada pelo narrador escritor. As pinturas reproduzidas na parede da casa reforçam a tese de traição. Segundo Bakhtin

O enunciado está voltado não só para o seu objeto, mas também para os discursos do outro sobre ele. No entanto, até a mais leve alusão ao enunciado do outro imprime no discurso uma reviravolta dialógica, que nenhum tema centrado meramente no objeto pode imprimir. A relação com a palavra do outro difere essencialmente da relação com o objeto, mas ela sempre acompanha esse objeto. Reiteremos: o enunciado é um elo na cadeia da comunicação discursiva e não pode ser separado dos elos precedentes que o determinam tanto de fora quanto de dentro, gerando nele atitudes responsivas diretas e ressonâncias dialógicas (1997 p.321).

Nessas ressonâncias dialógicas, a formação acadêmica de Bentinho é de advogado que defende e acusa pessoas e para isso monta discursos no sentido de convencer seu jurado acerca da culpa ou da inocência de seu cliente. Percebe-se, aqui, um enunciado voltado para o objeto principal de que Capitu é culpado pelo isolamento e pela solidão de Casmurro. Há a apresentação de ideias de outros que reforçam a do autor do texto.

No momento em que há a mudança do gênero literário, quando o texto deixa de ser um romance com suas características peculiares há o diálogo do leitor/autor com o seu público que não tem os mesmos conhecimentos do leitor do século XIX. O leitor moderno

apreenderá os conceitos e os pensamentos do autor do romance, mas haverá a mudança na forma de absorção do texto por parte do autor/leitor. Machado de Assis faz alusão aos personagens da parede, mas, como ele mesmo diz, há “leitores tão obtusos, que nada entendem, se se lhes não relata tudo e o resto”(2016 p.150) que ele não poderia apenas citar a presença das imagens, haveria a necessidade de um comentário discursivo para despertar a curiosidade do leitor atento.

Assim a simples alusão não serviria para esse leitor obtuso, seria necessário que houvesse mais clareza na transmissão desse pensamento. Criando a resposta do leitor que seria a aceitação da tese acusatória do senhor advogado Casmurro. O texto de Machado de Assis em **Capitu** não é o texto de Machado de Assis. Nele existem vários elementos de modernidade que fazem parte do repertório do autor/leitor, da mesma forma o filme **Dom**, também não é o texto de Machado de Assis como o filme **Ligações Perigosas** de Stephen Frears de 1988, não é o texto de Chardelos Laclos de 1788. A mudança opera-se porque é impossível que a fidelidade entre obras distintas consiga se operar visto que os gêneros são distintos e principalmente os momentos de produção, de recepção e o posicionamento do leitor são distintos.

Considerações finais

A proposta deste trabalho era analisar comparativamente as obras de Machado de Assis **Dom Casmurro** e **Capitu** de Luiz Fernando de Carvalho a partir das teorias de Bakhtin e das teorias do espaço de Osman Lins e Borges Filho.

Para tanto foi necessário estabelecer os critérios da comparação entre os dois textos como o gênero, a linguagem, a intertextualidade e o espaço. Partiu-se do pensamento de que havendo mudança de gênero inevitavelmente, haveria mudanças profundas no gênero. Qualquer mudança implica mudança nas características fundamentais do texto trabalhado.

O texto narrativo de Machado de Assis, quando é transformado em uma peça de teatro ou em um filme, não é mais o mesmo texto. Há incorporação de elementos novos que inevitavelmente transformam o texto em uma outra obra. Assim a minissérie **Capitu** de Luiz Fernando embora seja baseada, ou inspirada em **Dom Casmurro** não é **Dom Casmurro**.

O leitor dos dois textos perceberá que está diante de duas obras diferentes. Não só em relação a aspectos estruturais, como também em relação a signos e recursos narrativos. Uma sociedade é feita de discursos ideológicos. O escritor como o autor, se

da mesma sociedade e da mesma época, compartilham essas ideologias, mesmo que em posicionamentos antagônicos. O posicionamento do leitor (se de aceitação ou rejeição) por si só não interfere na interpretação do texto. Ele será capaz de entender o que o autor quis dizer e compreender as referências utilizadas porque essas referências, na grande maioria, fazem parte de seu repertório de leitura.

Da mesma forma quanto mais próximos temporalmente, as diferenças na construção verbal, no estilo não se tornaria um obstáculo à compreensão do texto. Por outro lado, com o passar dos anos, algumas referências são perdidas. Algumas construções verbais serão presentes apenas nos textos de época, longe da usualidade da produção verbal de todos os dias. Mesmo ciente que sempre houve uma diferença do texto escrito para o falado, o leitor da época da enunciação estará mais próximo de certas expressões e referências que os outros.

Assim, o leitor atual de uma obra produzida há mais de um século, se não estiver familiarizado com textos de época, pode sentir enfadado diante do esforço de interpretar o que lhe é apresentado.

Por essas razões julga-se importante a questão da recepção do texto pelo público atual. Sem, todavia, aceitar as adaptações em linguagem atual. Salvo entendimentos diversos, considera-se que isso destruiria o texto literário, tornando-o em qualquer outra coisa, menos na obra de origem. Por isso que são tão importante as ideias trabalhadas por Bakhtin sobre o dialogismo. É importante que o leitor perceba que um texto literário ou não reflete as características linguísticas, sociais, culturais e econômicas de seu momento de produção. Para uma melhor absorção dessa obra, é importante analisar com base em seus referenciais. Perceber a quais movimentos os textos fazem referência para, assim, absorver sua imensidão de sentidos.

A leitura parte do texto escrito para o texto não escrito àquilo que foi aludido, citado ou parafraseado. Não importa o processo. O processo de leitura obriga um trabalho árduo do leitor em romper barreiras de construção sintagmáticas e reinterpretação semântica. O conhecimento produzido por esse processo passa pela reelaboração de conceitos, pela destruição de pensamentos anteriores e reedição de um novo pensamento, construído a partir da absorção e integração daquelas ideias ao seu repertório e, devido a um posicionamento ideológico, na negação de outros ou na sua contestação.

Acredita-se que Luiz Fernando conseguiu ler e apresentar a obra de Machado de Assis a partir de seu ponto de vista. Alimentou-se dela, digeriu-a e transformou o texto original em algo novo e surpreendente. **Capitu** não é um romance, não é uma peça de teatro e não é cinema. A que gênero pertence? Talvez a todos eles ao mesmo tempo, ou

seja, algo novo. Daqui há alguns anos ter-se-á a resposta, mas enquanto isso não acontece, aprecie a obra de arte.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José. **Senhora**, São Paulo: Ática, 2013.

ATRAÇÃO Fatal. Direção: Adrian Lyne. Produção: Stanley R. Jaffe e Sherry Lansing, Estados Unidos, Paramount Pictures. 1987, 1 dvd.

BACHELARD, Gaston. **A poética do Espaço**, São Paulo: Abril Cultural, 1978.

CAPITU. Direção: Luiz Fernando de Carvalho. Produção: Rede Globo, 2008, 5 capítulos, Drama, baseado em **Dom Casmurro** de Machado de Assis.

CAPITU. Direção: Paulo Cezar Saraceni, Produção Canal Brasil 1968, 1h45min Drama, inspirado na obra **Dom Casmurro** de Machado de Assis.

BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo. Martins fontes, 2000;

_____. **Marxismo e Filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec. 1995;

_____. **Marxismo e Filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec. 1995;

_____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora F. Bernardini et al. São Paulo: HUCITEC, 1988

_____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo. UNESP. 1993;

BORGES FILHO, Ozíris (Org.). **O espaço literário: textos teóricos**. Uberaba: Ribeirão Gráfica e Editora, 2016.

_____. **Espaço e Literatura: introdução à topoanálise**, São Paulo, Ribeirão Gráfica e Editora, 2007;

_____.(Org.). **Espaço e Literatura: perspectivas BULHÕES**, Marcelo.

Les Liaisons dangereuses na tela: ligações “perigosas” entre cinema e literatura, Revista Alceu, v 12. Nº 24 pp 80/93 jan/jun 2012.

CARVALHAL, T.F. **Literatura Comparada**. 4ª ed. Ática, São Paulo. 2006.

CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, [S.l.], v. 14, p. 10-41, dez. 2006. ISSN 2317-2096. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1357>>. Acesso em: 28 out. 2019.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: do texto para a tela**.

Cadernos de Tradução, Florianópolis, v. 1, n. 3, p. 313-338, jan. 1998. ISSN 21757968. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5390>>. Acesso em: 18 out. 2019.

DOM. Direção: Moacyr Góes. 91 min, 2003, filme 91min, Drama. inspirado na obra **Dom Casmurro** de Machado de Assis.

FIORIN, J.I. Linguagem e ideologia, ed. Ática, Serie princípios, São Paulo. 2001;.

LINS, Osman. Lima Barreto e o espaço romanesco, São Paulo. Ática. 1976;

LUTERMAN, L.A. SOUZA, A.P. A leitura em outra dimensão; outdoors com efeito 3D. in Gêneros do Discurso: refletir e refratar com Bakhtin. Ed. Pontes, Campinas, São Paulo, 2017. Pp 101/125.

MACHADO DE ASSIS, Dom Casmurro, série prazer de ler, Câmara dos Deputados, Brasília 2017.

SANTOS, L.A.B; OLIVEIRA, S.P de. Sujeito, tempo e espaço ficcionais: Introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.