

Transcrições na contemporaneidade e a poética da falsidade

Caroline Valada Becker*

Resumo: este artigo, partindo do conceito de transcrição, proposto por Haroldo de Campos no livro *Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária* (1976), pretende analisar a minissérie *Capitu* (2008) – adaptação do romance *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis – e o filme *Anna Karenina* (2012) – adaptação do romance de mesmo título escrito por Liev Tolstói, publicado no século XIX, entre 1873 e 1877. Diante das duas obras, nós, espectadores, percebemos certa convergente poética: a estética da falsidade. Em ambas as transcrições, o espaço da ação é o teatro e assistimos à vida das personagens, como num jogo social. Além disso, o palco é composto – montado e desmontado – por meio da intervenção das personagens, explicitando, dessa forma, a composição narrativa e artística. Diante dessa estética, percebemos uma nova possibilidade de representação, cujo resultado apropria-se da teatralização e apresenta uma tendência à estética da falsidade – elementos a serem estudados neste trabalho.

Palavras-chave: transcrição; teatralização; romance; cinema; realismo.

Introdução

Inúmeras vezes, por meio de adaptações, a literatura invade outras mídias – cinema, história em quadrinhos, teatro. Diante do resultado, muitos consideram as adaptações de obras literárias, independentemente do suporte para o qual são recriadas, desnecessárias, pois afastariam os leitores da obra escrita. Contudo, em oposição a essa postura, podemos perceber as adaptações como uma homenagem à obra revisitada.

A minissérie *Capitu* (2008) e o filme *Anna Karenina* (2012)

¹, a meu ver, são justamente isso. Em ambas as obras, o universo dos romancistas Machado de Assis e Liev Tolstói é recriado de diversos modos, todos construídos por meio de suportes artísticos que transcendem a palavra escrita e apropriam-se de uma elaboração estética bastante autoral; tanto a minissérie quanto a narrativa filmica buscam especificidades da poética visual que agregam sentido, elaborando, assim, uma nova obra.

No livro *Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária* (2006), o teórico Haroldo de Campos sugere pensarmos a adaptação como um ato de transcrição, ou seja, uma ação de criação e recriação estética essencialmente:

Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos [...] Então, para nós, tradução de

* Caroline Valada Becker é doutoranda em Teoria da Literatura pela PUCRS (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul), mestre em Teoria da Literatura (PUCRS) e licenciada em Letras (UFRGS).

1 *Capitu* foi idealizada e dirigida por Luiz Fernando Carvalho, especificamente para o “Projeto Quadrante” da Rede Globo. O longa-metragem *Anna Karenina*, por sua vez, foi dirigido por Joe Wright, adaptado por Tom Stoppard e produzido pela Universal Pictures.

textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca.

Em meu ensaio de 1962, “Da Tradução como criação e como crítica”, procurei definir a tradução criativa (recriação, transcrição) como uma prática isomórfica. (CAMPOS, 1976, 24 e 91).

A adaptação, portanto, pode ser compreendida como uma tradução – é justamente esse o campo teórico analisado por Haroldo de Campos. Se elegermos como mote adaptações do gênero literário romance para o gênero fílmico, a ideia de tradução torna-se produtiva, pois linguagens artísticas diferentes dialogam. Sendo assim, ao nos apropriarmos das noções propostas por Campos, poderemos sugerir a adaptação como, acima de tudo, uma recriação que pode – e deve – buscar sua marca de estilo, uma estética própria cujas especificidades elaborarão novos formatos, novos sentidos e, conseqüentemente, novas recepções.

Outro conceito essencial para o estudo das transcrições é intertextualidade. Robert Stam, ao debruçar-se sobre a intertextualidade, cita Gérard Genette e a obra *Palimpsestes*, de 1982, e sua definição de transtextualidade, entendida como “tudo aquilo que coloca um texto em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (STAM, 2003, 231). A partir dessa definição, Genette caracteriza cinco tipos de relações transtextuais. Interessa-me a chamada hipertextualidade que, segundo Stam, deve ser assim compreendida:

A hipertextualidade diz respeito à relação entre um texto, a que Genette denomina “hipertexto”, e um texto anterior ou “hipotexto”, que o primeiro transforma, modifica, elabora ou estende. Na literatura, os hipotextos de *Eneida* incluem a *Odisséia* e a *Iliada*, ao passo que os hipotextos de *Ulisses*, de Joyce, incluem a *Odisséia* e *Hamlet*. [...] A hipertextualidade evoca, por exemplo, a relação entre as adaptações cinematográficas e os romances originais, em que as primeiras podem ser tomadas como hipertextos derivados de hipotextos preexistentes, transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e atualização. (STAM, 2003, 233)

Há direcionamentos teóricos nas palavras de Stam que são paráfrases de Genette e com os quais as proposições de Haroldo de Campos concordam. A noção de transformação, no ato de adaptar, é fundamental para os dois teóricos. O resultado de uma adaptação, realizada a partir de um hipotexto, implica seleção, amplificação, concretização, atualização, recriação. O resultado, o hipertexto, será, ao mesmo tempo, autônomo e recíproco. Por isso, embora ambos os termos sejam citados neste trabalho, prefiro a palavra transcrição à palavra adaptação, pois esta vem carregada de alguns preconceitos antigos, relacionados às noções de fidelidade e traição ao hipotexto. Apesar disso – e felizmente –, para Stam, a cena reflexiva tem mudado e “as discussões mais recentes sobre as adaptações cinematográficas de romances passaram de um discurso moralista sobre fidelidade ou traição para um discurso menos valorativo sobre intertextualidade” (STAM, 2003, 234).

Partindo desse campo teórico, podemos analisar os objetos artísticos selecionados por este artigo. Diante das duas obras, nós, espectadores, percebemos uma convergente poética: a estética da falsidade. Em ambas as transcrições, o espaço da ação é o teatro e assistimos à vida das personagens, como num jogo teatral. Além disso, o palco é composto – montado e desmontado – por meio da intervenção das

personagens, explicitando, dessa forma, a composição narrativa e artística. Diante dessa estética, percebemos uma nova possibilidade de representação, cujo resultado apropriase da teatralização e apresenta uma tendência a evidenciar-se uma construção estética (escolha que nomeei estética da falsidade) – elementos a serem estudados a partir de agora neste breve artigo.

Da palavra à imagem

Uma vez anulada a busca de correspondência e de fidelidade entre hipotexto e hipertexto, os transcriutores-adaptadores podem recriar com tranquilidade e investir, com fôlego, nas suas propostas artísticas. É justamente isso, parece-me, o que acontece com a produção *Capitu* e *Anna Karenina*. O resultado artístico dessas transcrições-adaptações pode, em um primeiro momento, parecer absolutamente desvinculado do Realismo como corrente estética. No entanto, ao mergulharmos nas imagens, deparamos com elementos visuais que propõem relações com os romances: o espaço teatro, a tetralidade dos movimentos e a estética da falsidade indicam a sociedade (seja a brasileira, seja a russa) como um espetáculo no qual o sujeito fica exposto.

Diante das obras, o que pode causar maior estranhamento é a ruptura com o realismo cinematográfico, uma vez que ao invés de encontrarmos reproduções do século XIX – como ruas, carros e cenários –, nos deparamos com uma montagem deliberadamente “falsa”; a composição visual explicita o recurso teatral e utiliza objetos mais falsos do que normalmente são apresentados na ficção, uma vez que se demonstra ao espectador a montagem, transgredindo as regras do naturalismo cinematográfico – o qual tenta esconder a natureza de construção narrativa. Para explicitar tal conceito, vamos às palavras de Ismael Xavier:

O uso do termo naturalismo não significa aqui vinculação estrita com um estilo literário específico, datado historicamente, próprio a autores como Emile Zola. Ele é aqui tomado numa acepção mais larga, tem suas intersecções com o método ficcional de Zola, mas não se identifica inteiramente com ele. Quando aponto a presença de critério naturalistas, refiro-me, em particular à construção de uma reprodução fiel das aparências imediatas do mundo físico, e à interpretação dos atores que busca uma reprodução fiel do comportamento humano, através de movimentos e reações “naturais”. (XAVIER, 2008, p. 41)

Interessante é percebermos que tais escolhas estéticas – a fuga a esse naturalismo dos objetos – não quebram a potencialidade das discussões realistas e verossímeis inerentes ao enredo dos dois romances. Sem dúvida, as adaptações transcendem esses elementos, potencializando algumas propostas das obras. Trata-se, enfim, de um modo diferente de dizer o que disse Machado de Assis e Liev Tolstói.

O século XIX está nas imagens, principalmente nas roupas e nos móveis, bem como em alguns poucos momentos em que as personagens citam datas. A análise das personagens e suas relações sociais, por exemplo, podem ser mantidas, uma vez que, como disse, as palavras machadianas e a construção das personagens são preservadas. Nessa medida, o realismo está tanto na minissérie quanto no filme, mas, ao mesmo tempo, é transcriado.

Ensaio interpretativo

Na minissérie *Capitu* há grande fidelidade ao enredo e ao texto machadiano e, ao mesmo tempo, há uma reelaboração extrema da linguagem visual; em síntese, o uso textual do hipotexto é quase completo e, ao mesmo tempo, o hipertexto é único. A obra de Luiz Fernando Carvalho é, para mim, um grande exemplo de transcrição. *Capitu* demonstra uma interessantíssima união entre o respeito à obra de Machado de Assis e a noção de tradução inerente a qualquer ato de adaptar. Há, nessa narrativa fílmica, principalmente um universo intertextual materializado. O uso de cenários e de movimentos corporais dos atores, bem como a construção de cenas, é baseado em citações e em “lugares” textuais enunciados por Machado de Assis, ou melhor, enunciados pelo narrador Dom Casmurro.

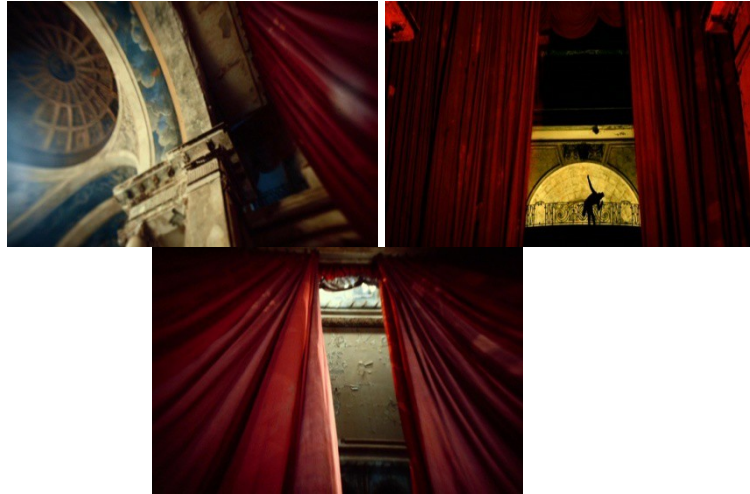
A grande transcrição do Projeto Quadrante está na referencialidade textual e imagética à ópera e ao teatro. Tal relação será responsável pela criação do ambiente utilizado em *Capitu*. Diferentemente do que nosso horizonte de expectativa poderia projetar – por ser o hipotexto realista –, não encontramos, na adaptação, reproduções naturalistas² do ambiente oitocentista. Essa é exatamente a mesma proposta do filme *Anna Karenina*, cujo resultado compartilha essa estética teatral.

Em *Capitu*, após iniciarmos nossa trajetória como espectadores – e não como leitores –, somos jogados a um palco. A narrativa em imagens acontece, ao longo das mais de quatro horas, no mesmo ambiente (são pouquíssimas as cenas externas a esse espaço): um grande e velho teatro. Eis a ópera de Dom Casmurro. Este diz ao leitor e ao espectador, ao referir a tarde em que ouviu, às escondidas, José Dias alertar Dona Glória, mãe de Bentinho, acerca das dificuldades referentes à “gente do Pádua”, que sua grande ópera havia iniciado naquele instante, quando foi denunciado a si mesmo – “porque a denúncia de José Dias, meu caro leitor, foi dada principalmente a mim. A mim é que ele me denunciou” (Assis, 2005, 22). A cena é canônica e essencial para o enredo, pois é o fato narrativo que desencadeia a problemática da juventude de Bentinho – a ida ao seminário. Dom Casmurro diz ao leitor:

Agora é que eu ia começar a minha ópera. “A vida é uma ópera”, dizia-me um velho tenor italiano que aqui viveu e morreu... [...] 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. (ASSIS, 2005, 19-22).

A referência explícita ao ambiente teatral, ao espetáculo, a algo pré-estabelecido para ser encenado provém, então, da própria obra machadiana. Os transcriutores foram a ela e da sua estrutura retiraram o mote para a adaptação. Nesse espaço “teatro” acontecem todas as ações, ou melhor, nele materializam-se todas as reminiscências do narrador, as quais são assistidas por ele. Vejamos as imagens do teatro e as cortinas que se abrem nas primeiras cenas da minissérie:

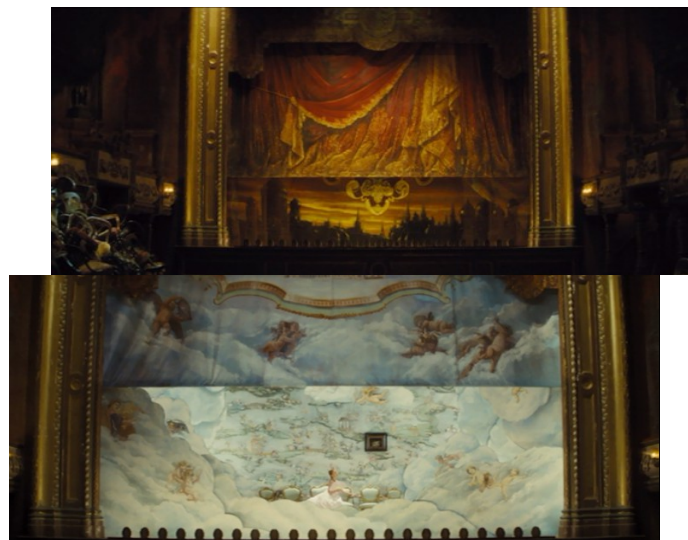
² Segundo Ismael Xavier, os termos naturalismo e realismo são utilizados para o estudo de obras cinematográficas, mas não convergem plenamente com as convenções literárias (Ismael, 2008, p. 41).



Figuras 1, 2 e 3: o teatro, o uso das cortinas e a sugestão do espetáculo em *Capitu*.

Como evidenciam as imagens acima, as personagens estão dentro de um teatro, o que pode ser compreendido como uma alegoria da memória de Dom Casmurro. Partindo desse princípio, a primeira cena no interior do teatro inicia com duas grandes cortinas vermelhas abrindo-se, em um movimento que anuncia o espetáculo. Ali, no palco, encontramos a personagem Dom Casmurro em um mezanino. Está iniciada a encenação de sua memória, a reconstrução do tempo passado no tempo presente, como em um espiral. Nesse ambiente, a personagem assiste às suas memórias eternamente. O espetáculo do passado é, enfim, um presentificar a memória.

Diferentemente de *Capitu*, o filme *Anna Karenina* não apresenta um personagem narrador personificado; contudo, o mesmo campo semântico do teatro é evocado e materializado, compondo um outro tipo de alegoria: desta vez, a sociedade é o grande palco, no qual os sujeitos encenam e são assistidos o tempo todo e por todos, e, por isso, sucumbem às regras sociais já estabelecidas, mesmo que queiram fugir – exatamente os anseios da personagem que dá título ao romance. Vejamos as imagens do teatro utilizadas na elaboração da narrativa fílmica:



Figuras 4 e 5: o teatro e as cortinas em *Anna Karenina*.

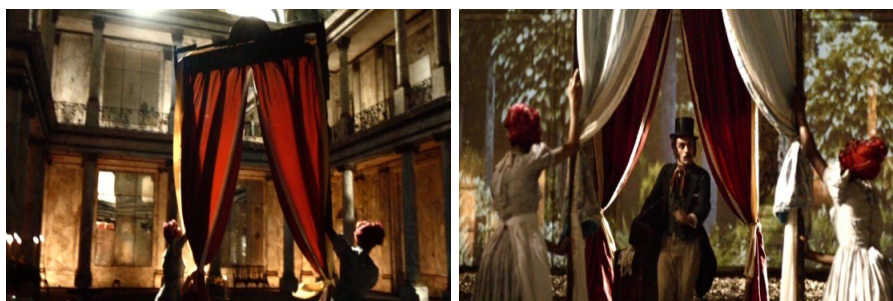
Em síntese, em *Capitu*, o teatro surge como alegoria da memória (um teatro decadente, uma memória despedaçada); já em *Anna Karenina*, o teatro surge como alegoria da espetacularização da sociedade. O espaço em que a narrativa acontece é essencial para a construção do sentido nas narrativas porque, segundo Gérard Betton, no livro *Estética do Cinema*,

o espaço filmico não é apenas um quadro, da mesma forma que as imagens não são apenas representações em duas dimensões: ele é um espaço vivo, em nada independente de seu conteúdo, intimamente ligado às personagens que nele evoluem. Tem um valor dramático ou psicológico, uma significação simbólica; tem também um valor figurativo e plástico e um considerável caráter estético. (BETTON, 1987, 29)

Partindo da noção de alegoria – “uma representação concreta de algo abstrato” (KOTHE, 1986) –, há uma autorização no plano estilístico para a explicitação do fazer estético, um realismo deliberadamente falso. Em certa medida, o espectador sabe que está diante de uma construção artística, pois, como já citei, cortinas abrem-se e fecham-se a todo momento. Além disso – e principalmente – há a construção do cenário diante dos nossos olhos, explorando, sempre, a linguagem teatral. É preciso explicitar o sentido que atribuo à expressão linguagem teatral. Seguindo as propostas de Marcel Martin sobre o cenário, podemos verificar uma diferenciação entre o cinema e o teatro:

O cenário tem mais importância no cinema do que no teatro. Uma peça pode ser representada com um cenário extremamente esquemático ou mesmo diante de uma simples cortina, ao passo que se confia menos numa ação cinematográfica fora de um quadro real e autêntico: o realismo inerente à coisa filmada parece exigir obrigatoriamente o realismo do quadro e da ambientação. (MARTIN, 1990, 62)

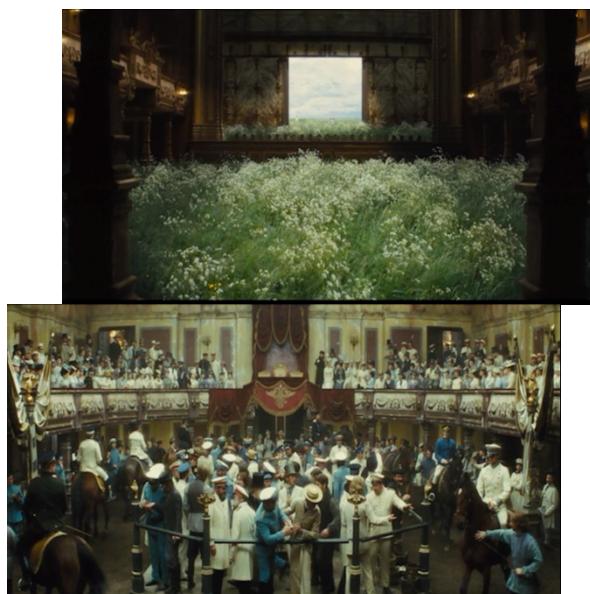
Em *Capitu*, o ato de montar o cenário, durante a ação, acontece, por exemplo, no capítulo “O Agregado”. Quando José Dias chega à casa de Dona Glória, personagens colocam portas móveis pelas quais ele passa, compondo o uso deliberado do falso, como mencionei anteriormente. Parece-me, inclusive, que esse recurso pode ser comparado à ação narrativa de *Casmurro* – uma construção, um (re)ordenar de reminiscências.



Figuras 6 e 7: as portas e a linguagem teatral e deliberadamente falsa em *Capitu*.

A estética deliberadamente falsa e o espaço teatro unem-se tanto em *Capitu* quanto em *Anna Karenina*. Praticamente todas as cenas acontecem no ambiente teatral,

compondo o impossível ou a falsidade. Por exemplo, em *Anna Karenina*, vemos uma plantação dentro do teatro e uma corrida de cavalos dentro do mesmo espaço, como vemos nas imagens abaixo:



Figuras 8 e 9: a estética deliberadamente falsa em *Anna Karenina*.

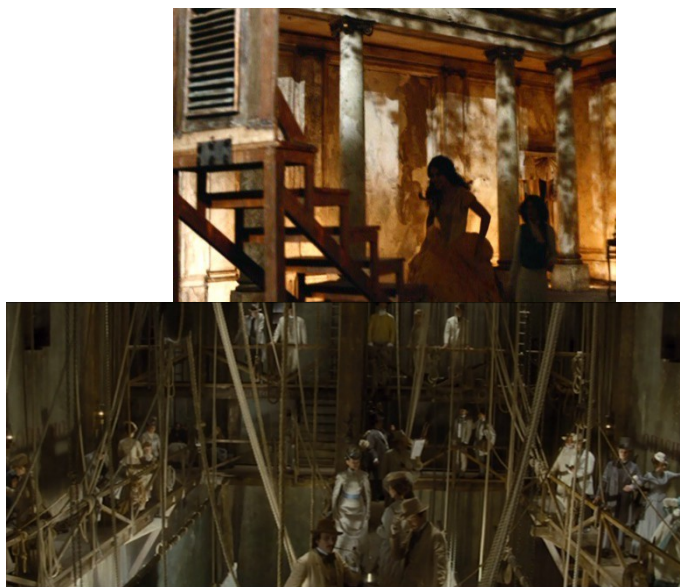
Dessa forma, além do cenário teatral para as ações, outro recurso digladia com a acepção mais prosaica de realismo – reprodução da realidade física: o uso de elementos “não-verdadeiros”, algo que, novamente, explicita ao espectador que ele está diante de uma montagem. Esse uso está em oposição ao que normalmente encontramos em filmes realistas, nos quais a reprodução fiel de espaços é essencial, bem como o uso de elementos reais. Na minissérie, por exemplo, há um cavalo de madeira, montável e desmontável; há a projeção de plantas e árvores. No filme, a mesma projeção é utilizada para evidenciar o espaço da rua; além disso, um espaço de gelo é colocado dentro do teatro:



Figuras 8 e 9: o naturalismo cênico é substituído pelo uso de objetos falsos em *Capitu* e *Anna Karenina* respectivamente.

Outro exemplo em que a ordem naturalista é subvertida refere-se aos espaços físicos como a casa e a reprodução da rua. Tanto na minissérie quanto no filme, os diretores não se preocuparam com a ação de apresentar os limites dos espaços; poucos objetos e a interpretação das personagens são os responsáveis por indicar ao espectador o espaço em que a ação se desenrola. Em *Capitu*, há uma cena, por exemplo, em que a personagem de mesmo nome vai à janela de sua casa, contudo, não há a casa; vemos,

apenas, a janela. Em *Anna Karenina*, as ruas da cidade são apresentadas como os bastidores do teatro e os sons e a quantidade de personagens pelas “ruas” indicam tal espaço:



Figuras 10 e 11: a rua e os espaços, como a casa, são indicados por objetos e pela encenação.

Dessa forma, devemos diferenciar o realismo ligado ao “mundo social representado pelas imagens” (ISAMAEL, 2008, p. 52) do material utilizado; ou seja, há a “essência do real (histórico)” e a “aparência (física) imediata” (XAVIER, 2008, p. 60). Segundo Jacques Aumont, no livro *A estética do filme*, sempre devemos observar, ao trabalharmos o realismo no cinema, os materiais utilizados e o tema da diegese (CF. AUMONT, 2006, p. 134). Em síntese, nas obras em análise, tais recursos de falsidade, ainda que uma fuga ao naturalismo dos materiais, evocam o realismo e a verossimilhança do conteúdos dos romances. Para encerrar a reflexão, trago as palavras de Christian Metz:

“Por um lado, a impressão de realidade provocada pela diegese, pelo universo ficcional, pelo ‘representado’ próprio a cada arte; e, por outro lado, a realidade dos materiais usados em cada arte para a representação” (METZ, 1972, pág. 26).

A última categoria de análise a ser abordada neste artigo foi nomeada “teatralização”, ou seja, o uso de especificidades do teatro em uma filmagem. Trata-se de um recurso estilístico que foge aos recursos de narrativas filmicas – as quais, em geral, apagam a sua condição de “construção”, ou seja, naturalizam a narrativa. Nos dois objetos em análise, como vimos, essa construção é assinalada pela forma estética e narrativa, convidando o espectador a perceber os recursos estéticos de tal composição. Ao lado dos objetos e cenários utilizados em *Capitu* e *Anna Karenina*, como vimos acima, encontramos o uso da teatralização, ou seja, usos do corpo dos atores que se assemelham ao que, em geral, encontramos no teatro. Para esclarecer o conceito de teatralidade, vamos ao *Dicionário de teatro*, de Patrice Pavis:

Teatral quer dizer a maneira específica da enunciação teatral, a circulação da fala, o desdobramento visual da enunciação (personagem/ator) e de seus

enunciados, a artificialidade da representação. A teatralidade se assemelha então ao que ADAMOV chama de representação, isto é, “a projeção, no mundo sensível, dos estados e imagens que constituem suas molas ocultas [...] a manifestação do conteúdo oculto, latente, que acoita os germes do drama”. (PAVIS, 1999, p. 372)

Tal teatralização une-se à estética do falso, evidentemente. Como exemplo, trago a sequência, de *Capitu*, retirada do capítulo “A catástrofe”, quando acontece a morte de Escobar. A minissérie teatralizou essa morte, ou seja, a tornou uma representação com marcação de movimentos no palco do grande teatro: temos um mar feito de lona azul, junto ao qual a personagem Escobar movimenta-se, representando o ato de nadar. Para mostrar o afogamento, após a personagem digladiar contra as águas falsas, a lona é colocada acima dele, e sua postura corporal estática demonstra a morte – vemos, ainda, uma rápida cena onde Escobar aparece na areia de uma praia. Esse trecho é interessantíssimo, pois sua construção foge plenamente à reprodução do real, no sentido naturalista, uma vez que não temos um mar de verdade; tudo é representado dentro daquele mesmo cenário e tudo retorna à encenação:



Figuras 12 e 13: a encenação de um afogamento e um mar de plástico.

Em *Anna Karenina*, há duas sequências em que a teatralização ganha fôlego. A primeira delas refere-se a um espaço de burocratização no qual uma das personagens trabalha; nesse ambiente, muitas pessoas exercem uma função repetitiva: carimbar folhas. A mecanização ganha, pois, uma coreografia. Interessante é observar o espaço teatro, bem como a montagem do cenário por essas mesmas personagens, que desmontam o escritório e criam um restaurante. Abaixo, temos uma imagem do momento em que a coreografia dos trabalhadores está a acontecer:



Figura 14: a teatralização traduzida por meio da coreografia.

A teatralização, portanto, relaciona-se à elaboração das cenas, pois as personagens, muitas vezes, utilizam espaços reduzidos, como se estivessem em um palco de teatro (e, de fato, em alguns momentos, estão), e desenvolvem movimentos

visivelmente planejados, coreografados. Essa descrição nos remete à palavra encenação, que, sem dúvida, pertence tanto à teoria do cinema quanto à teoria do teatro, pois as duas artes trabalham com atores. Segundo Jacques Aumont, a encenação, no cinema, implica decisões relativas à localização da câmera e à duração do plano (é necessário organizar as deslocamentos, os movimentos, a coreografia dos corpos dos atores, os ritmos de elocução, os olhares e, além disso, é preciso pensar na cenografia, na guarda-roupa e nas iluminações). (AUMONT, 2008, 51)

Segundo o crítico, nos primórdios cinematográficos, quando as filmagens eram em preto e branco e o cinema era mudo, utilizavam-se variados recursos teatrais – “o cinema mudo está quase sempre associado no nosso espírito à ideia de atores cujos gestos impressionam pela incongruência, pelo exagero e pelo artifício” (AUMONT, 2008, 52). A grande diferença entre as duas produções artísticas reside no uso da câmera, a qual possibilita múltiplos ângulos de abordagem, e não apenas a visão da “quarta parede”³.

Com isso, quero reiterar a possibilidade dialógica entre a estética cinematográfica e a teatral. O que percebo em *Capitu* e em *Anna Karenina* é um uso teatral potencializado, ou seja, algo como uma “confissão de sua origem teatral” (Aumont, 2008, 66), uma vez que se tratam de uma narrativas filmicas. Ambas as obras em análise potencializam seus elementos teatrais constitutivos, o que rompe com o realismo cinematográfico, como vem sendo dito.

A minissérie e o filme são híbridos, pois utilizam o palco, a dança e, por vezes, um enquadramento como o da “quarta parede”, mas aliam a tudo isso o recurso da câmera, que se movimenta, criando diferentes planos. Além disso, os cenários e os elementos demonstram um uso não naturalista – a estética do falso. Nesse sentido, proponho a análise de *Capitu* e de *Anna Karenina* como uma construção, ao mesmo tempo, teatral e filmica, nas quais percebemos elementos cênicos próximos aos que veríamos em uma sala de teatro, bem como recursos de imagem que encontramos nas telas de cinema.

Conclusão

Será que, com tantas mudanças poéticas, *Capitu* e *Anna Karenina* ainda suscitam as mesmas reflexões? Talvez sim, ainda que de modo distinto. Ambas as obras, chamadas, também, de hipertexto, utilizam o textos dos romancistas, nomeados hipotextos, e os (re)criam de modo intenso, proporcionando “seleção, amplificação, concretização e atualização”. Em *Capitu*, seleciona-se o narrador do romance *Dom Casmurro*, composição que, a meu ver, é o cerne da obra; amplifica-se e atualiza-se o enredo machadiano por meio da concepção temporal, trazendo o século XIX para a atualidade, ou levando a atualidade para o século XIX; concretiza-se a multiplicidade de leituras inerentes à obra, isto é, permanece a dúvida acerca da traição; ao mesmo tempo, Bentinho, Bento Santiago e Dom Casmurro permanecem como mistérios a serem desvendados. Em *Anna Karenina*, seleciona-se o cerne da composição reflexiva do

3

“Quarta parede” é um conceito referente ao ângulo de observação do telespectador em um teatro. A encenação ocorre entre três paredes, pois a quarta é removida.

roamance – a espetacularização do sujeito na sociedade – e coloca-se a personagem Anna Karenina no centro do palco a ser observada e julgada por todos.

Referências

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. Santa Catarina: Editora Avenida, 2005.

AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2008.

_____. **A estética do filme**. São Paulo: Papyrus, 2006.

BETTON, Gérard. **Estética do Cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1976.

KOTHE, Flávio R. **A Alegoria**. São Paulo: Ática, 1986.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. São Paulo: Papyrus, 2003.

XAVIER, Ismael. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência** (4ª edição). São Paulo: Paz e Terra, 2008.

Créditos das imagens

CARVALHO, Luiz Fernando (diretor). Capitu. 2008-2009 TV GLOBO.

WRIGHT, Joe (diretor); adaptado por Tom Stoppard. Anna Karenina. 2012.