

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras

“Aí vindes outra vez, inquietas sombras?...”: tempo e memória na
tradução de *Dom Casmurro* para *Capitu*

Lara Luiza Spagnol Oliveira

Belo Horizonte
2013

Lara Luiza Spagnol Oliveira

“Aí vindes outra vez, inquietas sombras?...”: tempo e memória na
tradução de *Dom Casmurro* para *Capitu*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Linha de pesquisa: Literatura e Outros Sistemas Semióticos

Orientadora: Elisa Maria Amorim Vieira

Belo Horizonte

2013

A meus pais, Antônio Carlos e Carmem, por se imprimirem primeiro em minha
memória.

Agradecimentos

À CAPES, pela concessão da bolsa de pesquisa.

À Elisa, pelo apoio, diálogo e cuidado com os quais conduziu uma orientação imprescindível para a realização deste trabalho.

Aos professores Élcio Cornelsen e Maria do Carmo de Freitas Veneroso, por aceitarem o convite para participar desta banca.

Aos amigos Ana, Douglas, Emiliano, Gustavo e João, pela revisão atenta de meu trabalho.

À Natália, Monalisa, Mariane, Thamys e Gabriela, pelo crescimento que compartilhamos há tanto tempo

À amiga Denise, por acompanhar dia após dia a construção desta dissertação.

Ao amigo de infância Orlando, pela ajuda na confecção da capa desta dissertação, e por todas as outras ajudas.

A todos os amigos que habitam as minhas mais bonitas lembranças, por me fazerem sorrir mesmo quando não estão fisicamente presentes.

Aos colegas de universidade, pelo diálogo e pela troca de experiências.

Aos meus irmãos, Ângelo e Nikolas, pelo incentivo e pelo carinho ao longo deste processo.

Aos meus pais, Antônio Carlos e Carmem, por compreenderem minha ausência, por acreditarem neste trabalho. Por tudo o que são, desde o início.

A Deus, por continuar a me ouvir.

Resumo

Esta dissertação centra-se na questão temporal encontrada na tradução cultural da obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, para sua adaptação audiovisual, a microssérie *Capitu*, dirigida por Luiz Fernando Carvalho e exibida pela Rede Globo em 2008. Almejamos compreender de que maneira o tempo que percorre tais obras está próximo da imagem de um tempo constelar, múltiplo, não-linear, heterogêneo e contemporâneo, tal qual conceituado por Benjamin, em suas *Teses sobre o conceito de história*, e por Giorgio Agamben, em *O que é o contemporâneo?*. Pretendemos analisar de quais formas tais aspectos temporais se recriam na tradução do romance machadiano para a microssérie *Capitu*.

Abordaremos também a memória e a reminiscência em ambas as obras, atentando para função destas na realização, dentro das narrativas, dos deslocamentos temporais aos quais referimo-nos. Para tanto, teremos como conceito norteador a ressignificação do termo *Nostalghía*, proposta por Nádía Seremetakis em *The Senses Still*.

Questões concernentes às teorias de tradução e imagem também serão aqui analisadas. Para tanto, teremos como aporte teórico as reflexões de Didi-Huberman e César Guimarães, no que diz respeito a uma conceituação de imagem que esteja também próxima a uma conceituação de tempo, e o que propõem Walter Benjamin e Haroldo de Campos, acerca da tradução como um processo de criação.

Palavras-chave: Tempo; Memória; Tradução intersemiótica; Imagem.

Abstract

The dissertation focuses on the time question found on the cultural translation of *Dom Casmurro* by Machado de Assis to the audiovisual adaptation – the micro series *Capitu*, directed by Luiz Fernando Carvalho and exhibited on Rede Globo in 2008. The main purpose is to comprehend how time throughout these works are related to the image of a time that is constellated, multiple, non linear, heterogeneous and contemporary, as conceived by Walter Benjamin in *Teses sobre o conceito de história*, and by Giorgio Agamben in *O que é o contemporâneo?*. The intention is to analyze in which ways these temporal aspects are recreated in the translation of Machado de Assis's romance for the micro series *Capitu*.

Also, there will be a discussion on memory and reminiscence in both works, focusing on the function of these in the making process of the temporal dislocation inside the narratives. In order to do so, it will be used the concept of *Nostalghía*, proposed by Nádía Seremetakis in *The Senses Still*.

Questions concerning translation theories and images will also be analyzed, using as theoretical support the reflections of Didi-Huberman and César Guimarães, regarding the conceptions of image which are also related to a time conception and the propositions of Walter Benjamin and Haroldo de Campos about translations as a creation process.

Keywords: Time; Memory; Intersemiotic translation; Image.

Sumário

Introdução.....	9
Capítulo 1: Tempo, memória, tradução: articulações teóricas	16
1.1: A não linearidade temporal em Walter Benjamin	17
1.2: O contemporâneo de Giorgio Agamben	23
1.3: Ecos benjaminianos no pensamento de Giorgio Agamben	30
1.4: Excursões pela memória através do conceito de Nostalghía	37
1.5: Perspectivas sobre tradução	44
1.6 A respeito da imagem	49
Capítulo 2: Via de mão dupla: <i>Dom Casmurro</i> e <i>Capitu</i>	55
2.1: A lacuna que é tudo	56
2.1.1: Espaço como instância temporal: uma casa-réplica	58
2.1.2: A narração como propulsora do deslocamento temporal.....	61
2.1.3: Inquietas sombras.....	63
2.1.4: <i>Dom Casmurro</i> : Tempo constelar e <i>nostalghía</i>	66
2.2: <i>Capitu</i> : imagens a serem olhadas novamente	67
2.2.1: Montagem como semelhança; montagem como diferença.....	68
2.2.2: Cenografia e encenação	71
2.2.3: Figurino: dupla representação e índice do contemporâneo	75
2.2.4: Atuação e imagem: desdobramentos e fixações de leituras possíveis	78
2.2.5: Trilha Sonora como crítica	80
2.3: De <i>Dom Casmurro</i> a <i>Capitu</i> : uma tradução temporal	82
Conclusão	91
Referências Bibliográficas	96

- *Entre luz e fusco, tudo há de ser breve como esse instante.*
(Machado de Assis)

INTRODUÇÃO

Afirma Giorgio Agamben, em *Tempo e História*, ensaio componente da sua obra *Infância e História*¹, que “toda cultura é, primeiramente, uma certa experiência do tempo”². Partindo desse princípio, talvez pudéssemos entender não só a diversidade que habita as tantas culturas existentes, como também as distintas concepções sobre o conceito de tempo que cada uma delas sustenta. O debruçar-se sobre a questão temporal, aliás, é um ato que acompanha os pensadores há muito, desde a antiguidade grega, na qual Platão e Aristóteles defendiam uma concepção de tempo circular, à maneira do movimento dos astros, até a concepção de tempo linear cristã, que mensura o tempo no espírito do homem, como quer Santo Agostinho.³

O estudo das manifestações artísticas de certa cultura estará, portanto, relacionado – ainda que indiretamente - ao estudo da experiência do tempo que dela emerge. Pensando na tradução de uma obra para outra, então, a noção de proximidade entre obra e sua relação com o tempo parece se tornar mais clara, já que o processo tradutório instaura uma diferença clara e significativa entre o tempo do original e o tempo do traduzido.

Se o tempo configura um mote de amplos e variados estudos no campo da filosofia, o mesmo acontece no que diz respeito aos estudos de teoria literária, devido ao fato de que estamos frente a um dos pilares mais básicos da construção de uma narrativa de literatura. O ato de narrar uma história constitui, também, um ato de se localizar espacialmente em algum ponto da vastidão temporal. Intriga-nos aqui, especificamente, as narrativas que se localizam não apenas em algum ponto do tempo, mas em vários, realizando deslocamentos temporais, quebrando o fluxo linear e contínuo que, erroneamente, por vezes acredita-se ser a única forma de correr do tempo.

Especificando um pouco mais, nosso objeto literário de estudo é um dos mais – senão o mais – conhecidos romances de Machado de Assis: *Dom Casmurro*, de 1899. Dentre as várias questões que essa clássica obra poderia suscitar, concentramo-nos aqui na forma através da qual essa narrativa realiza, justamente, os deslocamentos temporais aos quais nos referimos acima. Tratando-se de um relato ficcional de cunho primordialmente memorialista, o texto que encontramos nesse romance machadiano parte de um presente *nostalgico* e saudosista em relação a um passado, o qual, quando

¹ AGAMBEN, 2005.

² AGAMBEN, 2005, p. 111.

³ AGAMBEN, 2005, p. 112.

contraposto ao presente em que se encontra seu narrador, revela os conflitos e as mudanças que o passar dos anos é capaz de fazer existir em um mesmo sujeito.

A narrativa que encontramos em *Dom Casmurro* já foi traduzida para várias outras mídias, seja no teatro, no cinema, ou até mesmo nas histórias em quadrinhos. Chama-nos a atenção, porém, a primeira versão desse romance produzida para a televisão: a microssérie *Capitu*, dirigida por Luiz Fernando Carvalho e transmitida pela Rede Globo em 2008. Acreditamos que nessa versão encontramos uma tradução para o audiovisual de muitas das questões temporais do romance sobre as quais debruçamo-nos. Para a análise de tais questões recorreremos, portanto, ao longo desta dissertação, a alguns pensadores cujo conceito temporal esteja, de alguma forma, próximo daquilo que acreditamos ser relevante em ambas as obras.

Não haveria como, porém, estudar *Dom Casmurro* sem voltar a atenção para a vasta fortuna crítica já escrita a respeito desse romance. Ainda que a abordagem que aqui propomos aproxime-se mais dos aspectos concernentes à teoria literária que à crítica de literatura, o contato com os críticos da obra machadiana é imprescindível para a realização deste trabalho. Para aprofundarmos nossa leitura acerca da obra de Machado de Assis, procuramos estar próximos de autores que abordem não só os aspectos que relacionam a literatura machadiana à sociedade na qual viveu o autor, entendendo sua obra como um relato realista do mundo, mas também os aspectos intrínsecos à própria literatura, uma vez que a abordagem que propomos aproxima-se mais dos aspectos narrativos que dos aspectos paratextuais de *Dom Casmurro*.

Em nossa tentativa de contemplar autores que já se detiveram sobre a obra machadiana destacamos o crítico Alfredo Bosi, que, em *O Enigma do olhar*⁴, busca entender o foco narrativo presente em alguns romances machadianos, sem se ater, porém, à tipificação de personagens, cenários, e modos de narrar. Bosi observa, ao contrário, a existência em Machado de um olhar que consegue construir subjetividades em seus personagens, ao invés de apenas tratá-los como representantes especulares de determinada classe social brasileira à época da escrita dos romances⁵.

⁴ BOSI, 2000.

⁵ BOSI, 2000, p. 31

Também não poderíamos deixar de mencionar a estadunidense Helen Caldwell, que, em *O Otelo Brasileiro de Machado de Assis*⁶, a partir de uma análise postada especificamente nos aspectos inerentes ao texto machadiano, oferece-nos novas abordagens sobre o universo ficcional no qual se engendra o romance. Pensando sobre o foco narrativo utilizado pelo personagem Dom Casmurro, Caldwell aponta para a construção da dubiedade no texto machadiano, que insinua mais que confirma aquilo que narra. A autora também compara o romance de Machado de Assis a *Otelo*, de William Shakespeare, percebendo em Bento Santiago a presença simultânea de um Otelo e de um Iago, que acusam uma Capitu tão inocente quanto o fora Desdêmona.

Luiz Costa Lima também oferece-nos notável contribuição acerca da obra machadiana. Em “Sob a face de um bruxo”, texto presente em *Dispersa Demanda: Ensaios sobre literatura e teoria*⁷, Lima reconhece a originalidade de Machado de Assis em relação a seu tempo, entendendo-o como um autor que não se vinculou nem ao romantismo – que primaria por uma subjetivização exacerbada – nem ao realismo – cujo mote residiria nos contextos que permeiam determinada sociedade quando da criação da obra. Ao contrário, Machado disporia da capacidade de pensar sobre o tempo histórico sem dominá-lo conceitualmente⁸. Discordando de Helen Caldwell (a quem, inclusive, promove críticas), Luiz Costa Lima prima por uma abordagem que se posta entre os limites do texto e os limites do contexto, percebendo, por exemplo, no romance de Capitu e Bentinho uma amostra do que ele denomina “socialização dos afetos”⁹.

Outro nome também notório para a crítica da obra machadiana é Roberto Schwarz, que, em *Duas Meninas*¹⁰, apresenta ao leitor um estudo que lê em *Dom Casmuro* uma apreensão do contexto social e histórico do Rio de Janeiro do fim do século XIX, aproximando o universo ficcional de Capitu do universo real relatado por Helena Morley, em seu diário de memórias de sua infância passada na cidade de Diamantina, Minas Gerais, em 1890. Já em *Ao Vencedor as Batatas*¹¹ e *Um Mestre na Periferia do Capitalismo*¹², esse autor realizará uma apreciação dos primeiros romances

⁶ CALDWELL, 2002.

⁷ LIMA, 1981.

⁸ LIMA, 1981, p.58.

⁹ *Ibidem*, p.91.

¹⁰ SCHWARZ, 1997.

¹¹ SCHWARZ, 2000.

¹² *Ibidem*.

de Machado de Assis e de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, este último sendo entendido como a obra de rompimento do escritor com a sua chamada primeira fase. Em seus estudos, Schwarz mesclará as especificidades formais e estilísticas de Machado com o que ele considera como uma leitura da sociedade em que vivera o autor.

A abordagem da obra de Machado de Assis proposta por Dílson Ferreira da Cruz também nos foi válida, no sentido de elucidar a imagem do enunciador dos romances machadianos, o que é feito em *O éthos dos romances de Machado de Assis*.¹³

As reflexões promovidas pelos críticos acima citados funcionaram como um aparato de leitura da obra machadiana, desvelando aspectos que antes pareciam encobertos, chamando atenção para questões às quais não havíamos atentado. Ainda que tais obras não sejam diretamente retomadas ao longo desta dissertação, sua leitura foi imprescindível para a realização deste trabalho, e para nossa tomada de contato com o universo crítico de Machado de Assis.

Ao contrário do romance em que se inspira, *Capitu* não possui uma fortuna crítica tão extensa. Destacamos aqui *O Processo de Capitu*,¹⁴ livro que Luiz Fernando Carvalho publicou à época do lançamento de sua microssérie, bem como *Sobre o filme Lavoura Arcaica*,¹⁵ produção realizada em semelhante contexto. Ambos os livros tratam do processo de construção das respectivas obras, aquele centrando-se no processo de preparação dos atores e no depoimento do autor sobre a adaptação da obra machadiana, e este composto por uma entrevista concedida pelo diretor acerca do filme *Lavoura Arcaica*. O estudo de obras de autoria do diretor da microssérie parece-nos interessante por nos permitir observar o contexto de produção de *Capitu* através do viés de seu próprio criador, que é, também, por conseguinte, o viés do tradutor de Machado de Assis.

Dividida em cinco capítulos, essa microssérie – assim denominada devido à pequena extensão – fez parte do *Projeto Quadrante*, através do qual Luiz Fernando Carvalho almejou reviver aos olhos dos espectadores televisivos a história de algumas obras que povoam a literatura brasileira. *Capitu* foi a segunda microssérie componente desse projeto, estreando após *A Pedra do Reino*, adaptação do romance *A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, de autoria de Ariano Suassuna. A ela se

¹³ CRUZ, 2009.

¹⁴ CARVALHO, 2008.

¹⁵ *Ibidem*, 2002.

seguiriam *Dois Irmãos* e *Dançar Tango em Porto Alegre*, ambas adaptações literárias de obras homônimas dos autores Milton Hatoum e Sérgio Faraco, respectivamente, porém o projeto foi cancelado.

A contribuição de Luiz Fernando Carvalho para a produção audiovisual brasileira é notável e conta com expressivo número de traduções intersemióticas. Para a televisão, além de telenovelas, o diretor produziu também a minissérie *Os Maias* (2001), adaptação homônima do clássico português de Eça de Queiroz. No cinema, dirigiu o curta-metragem *A Espera* (1986), adaptação de *Fragments de Um Discurso Amoroso*, de Roland Barthes, além da tradução da mais importante obra de Raduan Nassar: *Lavoura Arcaica* (2001).

Quando contrapomos o romance de Machado de Assis e a microssérie de Luiz Fernando Carvalho, a questão que nos parece mais significativa e evidente é a temporal. Como o ritmo interno da narrativa machadiana e as relações que os personagens pertencentes a esta trama estabelecem com o tempo seriam abordados em *Capitu*? De quais artifícios se valeria o diretor para conseguir, em um meio distinto, efeitos semelhantes àqueles causados pela narrativa de *Dom Casmurro*?

Na tentativa de esclarecer tais questões, aproximamo-nos do pensamento acerca do tempo elaborado por Walter Benjamin, principalmente em *Magia e Técnica, Arte e Política*¹⁶, e por Giorgio Agamben em *O que é o contemporâneo?*¹⁷. Se ambos propõem uma leitura de um tempo não-linear e reversível, procuramos entender os aspectos que concernem ao processo tradutório – o estudo da tradução e da imagem – também a partir desse viés. É devido a isso que analisamos a tradução de *Dom Casmurro* para *Capitu* através dos conceitos expostos por Walter Benjamin em *A Tarefa do Tradutor*¹⁸ e por Haroldo de Campos em *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*¹⁹.

Já a imagem, tanto visual quanto literária, será analisada a partir das perspectivas de Didi-Huberman, uma vez que sua conceituação de imagem crítica, exposta em *O que vemos, o que nos olha*,²⁰ referencia o pensamento benjaminiano acerca da imagem dialética e em vários aspectos, inclusive o temporal.

¹⁶ BENJAMIN, 1994.

¹⁷ AGAMBEN, 2009.

¹⁸ BENJAMIN, 2008.

¹⁹ CAMPOS, 2008.

²⁰ DIDI-HUBERMAN, 1998.

A relação com um tempo não-linear que ambas as obras apresentam advém da abordagem da memória nessas narrativas. É o desejo de restituir o passado – o desejo, portanto, de adentrar o terreno da memória – que possibilita tais deslocamentos temporais. Não poderíamos, portanto, pensar em *Dom Casmurro* e em *Capitu* sem refletir sobre o papel da memória nessas obras. Ainda neste caso, as reflexões benjaminianas servem-nos como guia teórico. Em “O Jogo das Letras”, artigo de *Rua de mão única*,²¹ assim como em “A imagem de Proust”, presente em *Magia e Técnica, Arte e Política*, observamos um pensar sobre a memória marcante para a compreensão do tempo nas obras que compõem o *corpus* desta pesquisa.

A memória, tal qual apreendida por Walter Benjamin, também encontra-se em concordância com o que propõe a antropóloga grega Nádía Seremetakis, em *The Senses Still*.²² Na resignificação proposta pela autora para o termo nostalgia, encontramos muito do trabalho de memória do narrador machadiano, ao longo do romance. Nesse sentido, a conceituação de “Imagens da memória”,²³ elaborada por César Guimarães, promove um intercâmbio entre as conceituações de memória e de imagem, o que, na abordagem que aqui desenvolvemos, parece-nos de grande valia.

Esta dissertação possui dois capítulos, que marcam a divisão entre as articulações teóricas e a análise dos objetos artísticos à luz das teorias elencadas. No primeiro capítulo, de título “Tempo, memória, tradução: articulações teóricas”, apresentaremos e articularemos entre si as teorias a respeito de tempo, memória, imagem e tradução. O viés temporal é o que teremos em mente ao procurar os pontos de toque existentes entre uma abordagem e outra.

Já no segundo capítulo, o qual denominamos “Via de mão dupla: *Dom Casmurro* e *Capitu*”, realizaremos uma articulação entre as teorias apontadas no capítulo 1 e as obras artísticas por nós elencadas, ou seja, romance e microssérie. O nosso objetivo a este ponto será analisar tais obras tendo em mente os conceitos anteriormente estudados. Neste momento, acreditamos que as obras também ajudarão a compreender a teoria, realizando um intercâmbio entre o campo teórico e o campo artístico.

²¹ BENJAMIN, 1994.

²² SEREMETAKIS, 1996.

²³ GUIMARÃES, 1997.

A tradução – ou transcrição, como propõe Haroldo de Campos – de *Dom Casmurro* para *Capitu* será, portanto, focalizada por seu viés temporal. A partir de uma apreensão de um tempo não-linear, heterogêneo, contemporâneo e constelar, utilizando aqui os termos benjaminianos e agambenianos, várias questões outras se desdobram, e é, justamente, ao transporte desses aspectos e questões de uma obra para a outra que se dedica esta dissertação.

Tempo, memória, tradução: articulações teóricas

- (...) *ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois.*
(Walter Benjamin)

1.1 A não linearidade temporal em Walter Benjamin

Se existe uma suposta cisão entre o campo da literatura e o campo da filosofia, é inegável que também existam inúmeros pontos de encontro capazes de conectar essas duas instâncias. A leitura de alguns expoentes da obra do filósofo alemão Walter Benjamin parece desvelar, justamente, um pensamento – e um pensador – que está passeando por estes entrelugares, que não se fixa nem em uma área nem em outra, que é capaz de se fazer construir no limiar dos conceitos. Esse lugar de onde discursa Benjamin é capaz de tornar nebulosas as fronteiras entre a literatura e a filosofia; quiçá é capaz de desvanecer a importância de tais fronteiras e de tal cisão, e é por tais razões que elegemos o seu pensamento para guiar-nos frente a um conceito tão caro à filosofia quanto à teoria da literatura: o tempo.

Acreditamos que um dos textos benjaminianos capazes de sintetizar de forma mais eficiente o posicionamento de tal pensador frente à instância do tempo seja, também, um de seus escritos mais conhecidos: as teses “Sobre o conceito de história”, presentes em sua obra *Magia e Técnica, Arte e Política*.²⁴ Escritas, segundo Jeanne Marie Gagnebin, “sob o impacto do acordo de agosto de 1939 entre Stalin e Hitler”,²⁵ tais teses desvelam a ruptura proposta por Benjamin com a noção de uma história findada e irrecuperável. Em lugar disso, será proposta a existência de múltiplas histórias, estas não delegadas a um passado ao qual não se tem mais alcance, mas sim imbuídas de uma potência capaz de fazer explodir o *continuum* do tempo presente.

Em *Linha, Choque e Mônada – Tempo e Espaço na Obra Tardia de Walter Benjamin*,²⁶ Georg Otte discorrerá sobre a obra de Walter Benjamin a partir das categorias Tempo e Espaço, procurando mostrar como estas “não são [categorias] apenas essenciais para a ‘Origem do Drama Barroco Alemão’ (de 1925), ou seja, que a preocupação com elas não é apenas barroca, mas também benjaminiana”.²⁷ Constatamos, portanto, que a questão do tempo é uma das principais temáticas do pensamento de Walter Benjamin. Otte afirma que tal categoria, para Benjamin, é responsável por

²⁴ BENJAMIN, 1994.

²⁵ GAGNEBIN *apud* BENJAMIN, 1994.

²⁶ OTTE, 1994.

²⁷ *Ibidem*, p. 6.

realizar releituras críticas de conceitos como origem, progresso, tempo presente, tempo passado, entre outros. Citando:

O alvo do anarquismo benjaminiano não é simplesmente a ideologia do progresso, mas a idéia de progressão vista geralmente como qualidade indissociável do tempo. Faz parte desta ideologia a idéia de que o sujeito, enquanto gerador do progresso, ocupa um lugar exclusivo dentro da história: à maneira do observador na beira de um rio, ele assiste ao fluxo progressivo do tempo, sendo que as coisas trazidas por este fluxo aparecem e desaparecem diante dos olhos deste observador. Contrariando esta perspectiva, Benjamin não admite que o passar do tempo signifique a perda definitiva destas coisas: em primeiro lugar porque o sujeito não ocupa um lugar fixo na 'beira' da história, mas é levado por ela junto com os outros objetos; o sujeito também é objeto da história. Em segundo lugar, porque a imagem do fluxo linear, a idéia da linha do tempo em geral, é inadequada, ou pelo menos insuficiente, para uma compreensão de um presente que tem suas dívidas com o passado.²⁸

A partir dessa citação, é possível perceber que a noção de tempo para Walter Benjamin entra em conflito com uma noção de tempo guiada por um progresso irrefreável. Isto porque, para este pensador, nem o progresso está intimamente ligado à noção de tempo por ele abarcada, nem o sujeito está imune ao passar do tempo. Enquanto objeto da história, o sujeito é capaz de restituir o que a visão linear do tempo que supõe como perdido. Na tese de número 9, em que, através de uma alegoria, o quadro *Angelus Novus* de Paul Klee representa o anjo da história, lemos:

Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso.²⁹

Essa visão melancólica de um tempo que, impelido pelo progresso, avança e deixa atrás de si as ruínas advindas da destruição pode ser melhor compreendida se retornamos à informação inicial conferida por Gagnebin, de que o contexto em que o pensador alemão escreve tais teses é um dos mais conturbados da história mundial. É prudente atentar aqui para o fato de que, justamente por resultarem de uma reflexão feita em meio a um período histórico de ascensão do nazismo na Alemanha, as *Teses* benjaminianas possuem um caráter político inegável. Acreditamos, porém, que as reflexões contidas nessa obra extrapolem seu contexto de produção, e também posam ser tomadas em um

²⁸ OTTE, 1994, p. 8.

²⁹ BENJAMIN, 1994, p. 226.

âmbito um pouco mais particular, iluminando outras áreas de conhecimento, como a teoria da literatura.

O passar do tempo não poderia, retomando aqui George Otte, fazer desaparecer o acúmulo dos acontecimentos do olhar do sujeito, e este próprio sujeito nunca seria capaz de observar, simplesmente, tal acúmulo para, em seguida, esquecê-lo. É pensando, portanto, em um sujeito que não esteja à beira do fluxo desse rio da história, e, sim, dentro dessa água do tempo, que Walter Benjamin propõe uma imagem temporal que não seja representada por uma linha, mas que seja, ao invés disso, representada por uma constelação. Citando:

A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. (...) Pois irrecuperável é cada imagem do presente que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela.³⁰

Para Benjamin, portanto, o passado não seria uma instância irrecuperável, levada para longe do campo de visão do sujeito pelo fluxo do tempo; ao contrário, este passado para com o qual o presente tem dívidas é, justamente, o lugar de ação do sujeito que pretende transformar a História em diversas histórias. Vale lembrar aqui, como afirma Jeanne Marie Gagnebin, na introdução de sua obra *História e narração em Walter Benjamin*, que a oposição entre história e histórias não corresponde à oposição verdade e mentira,³¹ e sim à existência de várias histórias dentro de um tempo; de um “tempo saturado de agoras”,³² o *Jetztzeit* do qual Benjamin nos fala em sua Tese de número 12.

Na tentativa de melhor entender tal proposta benjaminiana, retornamos a Georg Otte, no momento em que este afirma que, enquanto no estruturalismo o “indivíduo ocupa apenas um lugar diferenciador e passivo dentro desta estrutura”,³³ o marxismo tentaria realocar o indivíduo como aquele a quem cabe modificar tal estrutura. Pensando em termos de história, o indivíduo visto pelo estruturalismo não seria capaz de modificar a história, enquanto o sujeito concebido pelo marxismo teria como um de

³⁰ BENJAMIN, 1994, p. 224.

³¹ “ (...) esta homonímia, à qual estamos acostumados, nos indica uma comunidade de significação mais forte que a oposição habitual entre “histórias” (plural) que deveriam se contadas para desviar dos fatos e a “história” (singular) que deveria nos restituir a verdade do passado.” (GAGNEBIN, 1999, p.2)

³² BENJAMIN, 1994, p. 228

³³ OTTE, 1994, p. 18.

seus horizontes a modificação do presente com vistas a uma libertação futura do indivíduo.

Qual seria, então, a relação do indivíduo para com a história, a partir do ponto de vista de Walter Benjamin? Michel Löwy, também estudioso das obras do pensador alemão, afirma em *Aviso de Incêndio* que o pensamento benjaminiano se firma sobre os pilares do marxismo e da teologia judaica e investe contra o historicismo. Georg Otte afirma, porém, que a crítica de Benjamin em relação a tal corrente é, por vezes, vaga e contraditória, visto que em alguns pontos há semelhanças entre o historicismo e o materialismo histórico. Além disso, a própria junção entre marxismo e teologia judaica traz em si contradições teóricas para as quais se deve atentar.³⁴

Tais contradições, portanto, não desconstroem o cerne da crítica benjaminiana ao historicismo; a crítica à aceção da história como um *continuum*, analisada a partir do método da empatia (*Einfühlung*). Citando Otte:

Benjamin, portanto, rejeita o método da “empatia” (*Einfühlung*), ou seja, a tentativa de se chegar a uma espécie de fusão com o passado, fusão esta que permitiria ao historiador tomar, com base no fundamento humano comum, a perspectiva de um sujeito de outra época e de conhecer o passado >>como ele de fato foi<<.³⁵

O método da empatia é rejeitado por Benjamin, portanto, devido ao fato de que para assumir a perspectiva de um indivíduo no passado, o historiador do presente deveria suprimir todos os elementos que o caracterizam como um sujeito dessa época, e não de outra. Isso resultaria, segundo Otte, não em “uma verdadeira confrontação de duas épocas, mas [n]o isolamento de apenas uma, sem outro ponto de referência que um conceito vago sobre o ser humano”.³⁶

É exatamente tal ausência de confronto entre duas épocas – o passado e o presente – que Walter Benjamin critica na historiografia. Não haveria, a partir de tal perspectiva, uma aceção do presente como instância própria do tempo; este seria apenas o estágio intermediário entre passado e futuro, sobre o qual não se reflete “por falta de distância histórica”.³⁷ O que Benjamin propõe, ao contrário disso, é que a distância entre o presente e o passado seja considerada, que o materialista histórico

³⁴ OTTE, 1994.

³⁵ OTTE, 1994, p. 30.

³⁶ *Idem*.

³⁷ OTTE, 1994, p. 24.

reflita não por algum método de identificação ou empatia com o seu passado, e sim a partir, justamente, da tomada de consciência da diferença entre passado e presente como instâncias distintas e particulares, e não como elementos componentes de um mesmo fluxo linear. Isso podemos observar na seguinte citação, extraída da 17ª Tese:

O materialista histórico só se aproxima de um objeto histórico quando o confronta enquanto mônada. Nessa estrutura, ele reconhece o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos, ou dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido. Ele aproveita essa oportunidade para extrair uma época determinada do curso homogêneo da história; do mesmo modo, ele extrai da época uma vida determinada e, da obra composta durante essa vida, uma obra determinada.³⁸

A crítica ao método da empatia, sobre a qual brevemente discorreremos a partir do proposto por Georg Otte, caminha ao lado da crítica da história como um *continuum*, como já havíamos sinalizado. Para Walter Benjamin, o método historicista interpreta a história como uma sucessão de acontecimentos “puramente aditiva”,³⁹ na qual o suceder de um acontecimento posterior apenas nega o anterior. Não seria o caso, aqui, de procurar entre estes acontecimentos uma relação causal, à maneira marxista; a questão parece ser mais a de procurar nesse encadeamento de acontecimentos o vestígio de uma permanência histórica, daquilo que parece ser permanência em meio às aparentes mudanças constantes,⁴⁰ do que é, enfim, o heterogêneo – em oposição à continuidade homogênea – do tempo.

Essa crítica à continuidade será estendida, também, para a crítica ao conformismo da social democracia, para a qual a sociedade se desenvolveria por si própria, através do trabalho e da dedicação do indivíduo, que se deve adaptar ao fluxo dos acontecimentos. Essa adaptação a tal encadeamento vazio é vista por Benjamin, portanto, como uma manutenção de uma continuidade que é opressora, já que vislumbra sempre em um futuro, nunca tomando o presente como instância apreensível, uma glória vindoura.

³⁸ BENJAMIN, 1994, p. 231.

³⁹ OTTE, 1994, p. 33.

⁴⁰ Parece interessante atentar aqui para o fato de que, em *Linha, Choque e Mônada*, Georg Otte delinea a permanência e a eternidade como categorias básicas do estudo de Walter Benjamin sobre a história.

O continuísmo, também visto no conformismo social democrata,⁴¹ é, portanto, o mantenedor de uma imagem de tempo linear, responsável pela “tentativa de reduzir a complexidade da realidade a uma única dimensão”,⁴² e é contra essa imagem que Benjamin proporá o tempo constelar, que ao invés de pensar os acontecimentos como postos em uma cadeia linear, explicita os múltiplos vértices, vertentes e ligações existentes entre um fato e outro.

Não poderíamos afirmar a existência de um método histórico benjaminiano, uma vez que a escrita e o pensamento de Walter Benjamin não se dão de forma tão pragmática. Porém, em nossa tentativa de compreensão do que seria a noção desse pensador frente a questões de tempo e história, algumas estruturas parecem se esboçar. Ainda acompanhando a leitura de Georg Otte, destacamos o seguinte trecho:

A alternativa à teoria do progresso, portanto, não é uma teoria da estagnação ou até do retrocesso, mas a abolição da abordagem teórica em favor de uma compreensão da história que poderia ser qualificada de estética. (...) Se, para o pensamento teórico, os fatos possuem um caráter imperfeito e só são considerados depois de passar por um processo de significação nos moldes da teoria, a compreensão estética valoriza os fatos em sua peculiaridade, pois a singularidade da imagem, como de qualquer representação estética, se deve tanto à singularidade dos seus componentes quanto à idiossincrasia de sua composição.⁴³

O que Otte parece afirmar neste ponto é o fato de que, para Benjamin, os acontecimentos não se dão no tempo a partir de uma relação linear de causa e efeito, a partir de sua relação de nexos com os outros acontecimentos que também já se deram no processo histórico; pelo contrário, cada fato parece ter sua importância e sua *peculiaridade* por si próprio, e, apenas da forma que lhe é particular, relaciona-se com os outros acontecimentos que se inserem no tempo. O fato, portanto, assim como o tempo, não tem uma relação explicativa para com os outros fatos, ou seja, ele não prescinde de uma explicação teórica. O olhar benjaminiano, portanto, volta-se para o tempo assim como o olhar do contemplador volta-se para uma imagem estética:

⁴¹ “A socialdemocracia, segundo ele (Benjamin), ‘nadava com a corrente’ [Tese 11ª], acreditando num avanço automático da sociedade gerado pelo próprio trabalho, avanço ao qual o indivíduo teria que se adaptar para não se tornar um obstáculo ao progresso. Exigia-se não só a adaptação total do trabalhador ao seu mundo de trabalho, mas sua submissão à realidade objetiva, ou seja, aos processos de produção.” (OTTE, 1994, p. 35.)

⁴² OTTE, 1994, p. 39.

⁴³ OTTE, 1994, p. 50.

observando suas particularidades e seus peculiares modos de agir e de se relacionar com aquilo que o circunda, cada qual à sua própria maneira.

Diante da complexidade do pensamento de Walter Benjamin acerca de tal tema, não almejamos dar conta, nessa dissertação, de sua totalidade, uma vez que, além de não ser esse o foco de nossa pesquisa, tal tarefa seria de grande ousadia. Os vários comentadores da obra benjaminiana entram, diversas vezes, em contradição entre si, a depender do prisma pelo qual escolhem observar a obra do pensador. Objetivamos, aqui, tornarmo-nos de alguma forma próximos de alguns dos conceitos e críticas feitas por Benjamin acerca do tempo, os quais pudessem, de alguma forma, esclarecer certas questões que, no capítulo seguinte, pretendemos tratar no campo da teoria literária.

1.2 O Contemporâneo de Giorgio Agamben

Ainda pensando nas áreas em que literatura e filosofia se tocam, lembramos aqui o filósofo italiano Giorgio Agamben. Isso porque em 1923, o poeta russo Óssip Mandelstam escreve *Vek Moi*, poema que, em 2006, Agamben estudará e transformará em metáfora ilustrativa em sua palestra “*O que é o Contemporâneo?*”, proferida a seus alunos em Veneza. O que conecta os versos russos ao pensamento do italiano? De quais formas Giorgio Agamben apropria-se da poesia de Óssip Mandelstam de modo a ultrapassar a apreciação literária e perceber, na literatura, ecos – reversos, porque anacrônicos – de seu pensamento acerca do tempo? E, principalmente, de quais maneiras o pensamento de Agamben relaciona-se com o pensamento de Walter Benjamin no que diz respeito a essa temática?

Julgamos ser interessante, para a tentativa de realização de uma abordagem mais clara sobre tal texto, tecer breves considerações acerca de algumas das versões do poema que é utilizado por Agamben. Elencamos aqui a versão do casal Nina Guerra e Filipe Guerra, tradutores de literatura russa para o português:

Século⁴⁴

Meu século, besta minha, quem
te olhará nas pupilas duras,

⁴⁴ Disponível em: <http://grabois.org.br/portal/noticia.thp?id_sessao=53&id_noticia=16026>

quem soldará com o próprio sangue
as vértebras de duas centúrias?
O sangue construtor irradia
da garganta das coisas da terra,
no dealbar de um novo dia
só o parasita é que treme.

Todo o ser, no agarrar da vida,
carrega com a espinha do dorso,
e brinca com a coluna, brinca
abrupta e invisível a onda.
Terra nova, século recém-nato,
cartilagem tenra de menino -
como cordeiro, é de novo imolado
o osso do crânio, a testa da vida.

Para ao novo mundo dar princípio,
para arrancar o século dos ferros,
há que atar, com a flauta, os dias
pelos enodoados cotovelos.
O século é que balança a onda
ao ritmo da humana desdita,
entre as ervas, ao compasso de ouro
do século a víbora respira.

Incham ainda os pâmpanos na vinha
e a vide rebentará de verde,
mas será quebrada tua espinha,
meu século misérrimo e belo!

O uso do termo “século” aqui, somado ao fato de o poema ter sido escrito ainda nas primeiras décadas do século XX, remete imediatamente à passagem do século XIX para o então atual. A partir desta leitura, o poema de Ossip permitiria interpretações que lessem neste pedido-indagação a tentativa de conectar a atualidade – o século XX – ao passado – o século XIX. Quem poderia suturar esta quebra entre as vértebras da criatura-tempo?

A tradução de Haroldo de Campos, porém, somada às palavras de Agamben, sobre as quais discorreremos à frente, abre novas possibilidades de leitura, como podemos observar a seguir:

A ERA⁴⁵

Minha era, minha fera, quem ousa,
Olhando nos teus olhos, com sangue,
Colar a coluna de tuas vértebras?
Com cimento de sangue - dois séculos -

⁴⁵ CAMPOS, 1985, p 152.

Que jorra da garganta das coisas?
Treme o parasita, espinha langue,
Filipenso ao umbral de horas novas.

Todo ser enquanto a vida avança
Deve suportar esta cadeia
Oculta de vértebras. Em torno
Jubila uma onda. E a vida como
Frágil cartilagem de criança
Parte seu ápex: morte da ovelha,
A idade da terra em sua infância.

Junta as partes nodosas dos dias:
Soa a flauta, e o mundo está liberto,
Soa a flauta, e a vida se recria.
Angústia! A onda do tempo oscila
Batida pelo vento do século.
E a víbora na relva respira
O ouro da idade, áurea medida.

Vergôntes de nova primavera!
Mas a espinha partiu-se da fera,
Bela era lastimável. Era,
Ex-pantera flexível, que volve
Para trás, riso absurdo, e descobre
Dura e dócil, na meada dos rastros,
As pegadas de seus próprios passos.

Antes de prosseguir, parece interessante atentar para o fato de que a tradução de Haroldo de Campos conta com a supressão da estrofe final, a qual está presente na tradução do casal Guerra. Se pensarmos, porém, nos aspectos caros à Teoria da tradução⁴⁶ sobre os quais se postou Haroldo de Campos, também poeta, a noção de um traduzir que não se pretenda servil ao texto original - propondo-se, ao contrário, como um novo processo de criação - vem à tona, e oferece-nos mais aparatos para que possamos estudar a versão de Campos para o poema de Mandelstam.

Ao substituir o termo “século” por “era”, Haroldo de Campos estende a reflexão temporal contida no poema. Enquanto “século” delimita quantitativamente uma duração temporal – cem anos -, “era” posta-se no campo de um tempo quase sem limites. A “era” configura um período ou uma época inicialmente não quantificados – ou, talvez, não inicialmente *cronológicos*. Só podemos delimitar uma “era” após seu acontecimento, já que sua existência não prescinde de uma passagem de tempo pré-

⁴⁶ “Não seria descabido, portanto ultimar a teoria benjaminiana da tradução angelical, da tradução como portadora da mensagem “inter” (ou “trans”) semiótica da língua pura, dizendo que ela é orientada pelo lema rebelião do *non serviam* (da não submissão a uma presença que lhe é exterior, a um conteúdo que lhe fica intrinsecamente inessencial) “ (CAMPOS, 1982, p. 180.)

estabelecida, e, sim, do início e do fim de acontecimentos agrupados por certa semelhança. As *eras* geológicas, por exemplo, são determinadas de acordo com os eventos que ocorreram em certo período de evolução do planeta; a denominada Era Vargas, no Brasil, só pôde ser assim denominada após os anos de governo de Getúlio, enquanto o século, qualquer que ele seja, necessariamente será composto de um intervalo pré-estabelecido de cem anos. Antecipando um pouco os conceitos de Agamben, talvez poderíamos dizer que, enquanto o termo “século”, pensando na apreensão atual do termo, evoca algo de cronológico, “era” evocaria algo de *caiológico*.

A comparação nos parece válida a partir do momento em que adentramos a palestra proferida por Giorgio Agamben. Em uma breve – porém importante – reflexão acerca do tempo, o pensador italiano discorrerá, a partir de várias conceituações do termo “contemporâneo”, sobre sua apreensão das questões temporais e sobre os modos de agir do homem frente a estas.

Já na primeira parte da palestra, o autor nos dirá: “O contemporâneo é o intempestivo”⁴⁷, em uma citação que é, antes, um emaranhado de vozes, na qual Roland Barthes cita Friedrich Nietzsche. Em paráfrase, o intempestivo seria, então, aquele que, ao mesmo tempo em que coincide com sua época, dela dissocia-se, torna-se a ela anacrônico, apreendendo-a mais que os outros. Só é possível manter fixo o olhar em seu tempo quando se está de fora dele, do contrário não haveria o distanciamento necessário para tal.

Percebemos nas palavras de Agamben vozes que parecem ecoar a concepção de história e de tempo de Walter Benjamin. Contra uma visão de tempo linear, homogênea e contínua, Benjamin propõe a história composta pelos cheios e pelos vazios, pela interrupção do contínuo, pela ótica dos vencidos, e não dos vencedores. É esta a visão que parece ter sido uma das principais influências para a concepção de tempo de Agamben, não só na palestra anteriormente citada, mas também ao longo de *Infância e história: Destruição da experiência e origem da história*⁴⁸. Segundo Löwy, quando Benjamin propõe a rememoração como resposta ao tempo linear do progresso, está

⁴⁷ AGAMBEN, 2009, p. 58

⁴⁸ AGAMBEN, 2005.

pensando sobre “a construção de constelações que ligam o presente ao passado”⁴⁹, reafirmando o “encontro secreto” que, segundo o próprio Benjamin, em sua segunda tese, foi marcado entre as gerações anteriores e a nossa.

Na tentativa de melhor entender a noção agambeniana de tempo, recorremos agora a “Tempo e História”, outro texto de autoria do pensador italiano, no qual o autor afirma que a noção temporal cristã, a qual mensura o tempo de forma espacialmente linear, assim como a noção temporal da antiguidade grega, que o concebe de forma circular, à maneira do movimento dos astros,⁵⁰ fornece uma noção de tempo na qual o instante do presente é incapturável, sendo sempre perpassado por um tempo do historicismo, do contínuo, do infinito e do vazio. A isto Agamben opõe o tempo finito, pleno e descontínuo, que faria com que o homem não fosse sujeito ao tempo, mas, pelo contrário, pudesse dominá-lo:

A esta concepção, que condena ao fracasso toda tentativa de dominar o tempo, deve-se opor aquela outra segundo a qual o lugar próprio do prazer, como dimensão original do homem, não é nem o tempo pontual contínuo nem a eternidade, mas a história [...] A história, na realidade, não é, como desejaria a ideologia dominante, a sujeição do homem ao tempo linear contínuo, mas a sua liberação deste: o tempo da história é o *cairós* em que a iniciativa do homem colhe a oportunidade favorável e decide no átimo a própria liberdade.⁵¹

A concepção temporal proposta por Agamben em seu artigo acima citado parece retornar, portanto, a *O que é o contemporâneo* e ao uso ali presente do poema de Mandelstam. Se, como dito anteriormente, Giorgio Agamben propõe um tempo cujo princípio não seja o da linearidade e do historicismo, o contemporâneo parece ser definido como um sujeito que está neste tempo e, que, justamente por isso, é sujeito deste tempo, e não a ele sujeito.

Neste ponto, um sutil desvio em nosso percurso se faz necessário. Ainda que não seja um tema explicitamente desenvolvido em *O que é o Contemporâneo?*, a noção de tempo *caiológico*, que faz parte da conceituação temporal de Agamben, exige que voltemos nosso olhar para um aspecto caro aos estudos agambenianos acerca do tempo: o messianismo. Em *O Paradigma do Tempo: Walter Benjamin e Messianismo em*

⁴⁹ LOWY, 2001, p. 131.

⁵⁰ AGAMBEN, 2008, p. 112.

⁵¹ AGAMBEN, 2008, p. 128.

Giorgio Agamben⁵², Vinícius Nicastro Honesko discorre a respeito da noção de um tempo messiânico em Agamben, buscando, por vezes, em Walter Benjamin, as referências elucidativas necessárias à compreensão desse conceito.

Como nos esclarece Honesko, a tradição judaico-cristã conceberia o tempo de forma linear, dividindo-o entre o tempo profano (*olam hazzeh*) e tempo divino (*olam habba*)⁵³. Frente a essa concepção temporal, Walter Benjamin propõe a quebra da linearidade que separa este tempo em dois, fazendo surgir daí um tempo restante, um terceiro tempo, que não seria nem cronológico (profano), nem eterno (divino), “mas um tempo de agora (*Jetztzeit*), um *kairós*, um tempo de messias”.⁵⁴ Tanto a noção de *kairós* – de onde proveria o tempo cairológico – quanto a noção de *Jetztzeit* parecem ser interessantes pilares da concepção do tempo messiânico. O apóstolo Paulo também distingue uma série de outros pares importantes na constituição dessa tradição, e investe contra eles, como percebemos na citação de Honesko:

A divisão fundamental entre os circuncisos (isto é, o povo de Israel) e incircuncisos (os outros povos), que estava na base da fé judaica – o povo escolhido, *separado* dos demais por seu Deus (...) é o alvo do discurso messiânico paulino. Nesse (...) a divisão tem que deixar de operar.⁵⁵

Frente a essas bipolarizações, a proposta messiânica de Paulo é, em alguma medida, semelhante à de Walter Benjamin: o messias deve neutralizar tais divisões, não ignorando-as, mas fazendo existir uma cisão dentro da própria cisão, como no duelo entre Protógenes e Apeles.⁵⁶ Não só deve ser dividido novamente o par judeu/não judeu, como também o par tempo profano/tempo sagrado, fazendo surgir, a partir daí, o outro tempo, o *tempo que resta*, o tempo messiânico. Ainda segundo Vinícius Honesko, a esse tempo pertenceriam os apóstolos – tal qual Paulo –, contrapostos ao tempo linear e quantificado dos profetas, já que, enquanto aqueles falam *a partir* da vinda do messias, sempre no tempo de agora (*Jetztzeit*), e fazendo uso de suas próprias palavras, estes fariam *sobre* a futura vinda do messias, dirigindo-se sempre a um futuro – que é

⁵² HONESKO, 2009.

⁵³ *Idem*, p. 19.

⁵⁴ HONESKO, 2009, p. 20.

⁵⁵ HONESKO, 2009, p. 28.

⁵⁶ ‘Protógenes traça uma linha tão fina que não parece traçada por um pincel humano. Mas Apeles, com seu pincel, divide ao meio a linha traçada pelo rival com uma linha mais fina inda’ (AGAMBEN, *apud* HONESKO, 2009, p. 35.)

também um fim, a prévia do escatológico apocalipse – e utilizando as palavras de Deus.⁵⁷

A divisão da divisão que Paulo estabelece – que também é compartilhada por Benjamin – faz surgir, portanto, um novo par: o tempo de assistir (o tempo cronológico) e o tempo de agir, “o tempo operativo que urge no tempo cronológico, e o trabalha e o transforma desde o interior (...) o tempo que nós mesmos somos – e, por isso, o único tempo real, o único tempo que temos”,⁵⁸ ou seja, o tempo messiânico, o tempo cairológico.

É a partir desta concepção que, ao retornarmos ao poema de Ossip Mandelstam e ao texto de Agamben, supomos que o contemporâneo guardaria, em uma aproximação livre, mais semelhanças com um sujeito da “era” que do “século”, com um sujeito do tempo cairológico que cronológico. Deparamo-nos com o fato de que, tanto “era” quanto “século” são medidas de tempo adotadas pela tradição judaico-cristã, a qual, como anteriormente mencionado, mensura o tempo de forma linear, na espera de um retorno de um messias que só se dará no futuro. O século determina cem anos decorridos linearmente, e, no ato de sua criação, assim como a era, dá conta de fatos deixados no passado, cujo domínio já não pertence mais ao sujeito desse tempo.

Como poderíamos, então, relacionar a estes termos a noção de tempo messiânico? Uma vez que esse *tempo outro* caracteriza-se, principalmente, por ser o *tempo que resta*, o *único tempo que temos*, torna-se clara a noção de que este é um tempo de um sujeito que compreende o tempo de agora, o *Jetztzeit*, como, justamente, o tempo em que está o Messias. Por tal motivo, este tempo é, em contraposição ao tempo cronológico, o tempo de agir, o tempo operativo. Não caberia, portanto, afirmar aqui que a Era relaciona-se estritamente com o tempo messiânico, enquanto o século estaria para o tempo cronológico; a questão parece ser, antes, a do reconhecimento de certas características atribuídas ao tempo messiânico na medida de tempo “era”, enquanto a “século” correspondem certas características do tempo cronológico. À “era”, por exemplo, corresponderia uma medida de tempo menos quantitativa e mais qualitativa, definida pelas ações e operações que em seu limite ocorreram, preenchida, portanto, pelos cheios e vazios de vários “agoras”, e não pela contagem temporal linear e vazia do

⁵⁷ *Idem*, p. 48.

⁵⁸ AGAMBEN, *apud* HONESKO, 2009, p. 50.

tempo cronológico, ainda que, como medida de tempo, “era” faça parte de uma noção temporal contrária à que propõe Agamben.

Em nossa leitura, a tradução de Haroldo de Campos – ainda que seja provavelmente desconhecida por Agamben, e ainda que soe cronologicamente anacrônico afirmar o que segue – parece enriquecer os apontamentos feitos em *O que é o contemporâneo?*. Ao indagar a seu “século-fera” quem soldaria a sutura existente em suas vértebras, Ossip Mandelstam faz soar, no poema, uma voz sujeita ao tempo, que percebe a incompatibilidade entre seu próprio tempo – sua experiência no tempo – e o tempo enquanto experiência geral, enquanto século, enquanto a *cadeia de vértebras* que todos devem suportar quando nascem.

Quando, porém, Agamben profere sua palestra, e quando Haroldo de Campos traduz esse poema, a resposta a esta questão parece esboçar-se: olhará nos olhos de sua fera, aquele que não for sujeito *ao* tempo, e, sim, sujeito *do* tempo. Para que esta experiência temporal seja possível, portanto, em *Infância e História* o autor sugere algo que está ao alcance de todos e que, simultaneamente, faz parte da essência do humano:

Trata-se do prazer. Aristóteles já havia percebido que ele não é homogêneo à experiência do tempo quantificado e contínuo. “A forma (*eidos*) do prazer (...) é perfeita (*teleion*) a qualquer momento (...) [o prazer] é a cada instante um quê de inteiro e de completo”.⁵⁹

O tempo do prazer, então, configura-se como uma experiência de suspensão da linearidade e da sujeição do homem ao tempo não-*caiológico*, homogêneo, vazio. É através deste, e do desfrute de sua *forma perfeita*, como propôs Aristóteles, que o homem “colhe a oportunidade favorável e decide no ápice a própria liberdade”.

Aquele, portanto, que experimentar o tempo do prazer, o tempo que contém em si todos os outros, e que por isso terá menos características cronológicas – e seculares – e mais *caiológicas* – como a era; o sujeito de um tempo que não entende mais o instante do presente – a fissura entre o passado e o futuro, entre as vértebras da fera – como instância inapreensível, e sim como seu lugar de ação, parece ser aquele capaz de responder à indagação de Ossip Mandelstam, e também parece ser aquele que poderia, por Agamben, ser chamado *contemporâneo*.

⁵⁹ AGAMBEN, 2008, p. 127.

1.3 Ecos benjaminanos no pensamento de Giorgio Agamben

Giorgio Agamben e sua ressignificação do contemporâneo e Walter Benjamin com suas teses parecem compartilhar, cada qual à sua maneira e guardadas as devidas diferenças, um pensamento acerca das noções de tempo que tem algo em comum. Ainda que, explicitamente, Agamben cite Benjamin apenas ao final de seu ensaio⁶⁰, uma leitura minimamente direcionada permite perceber ecos das *Teses sobre o conceito de história* ao longo de *O que é o contemporâneo?*.

Já no início de seu ensaio, ao trazer para o leitor o desconforto que Nietzsche apresenta em suas *Considerações Intempestivas* para com a “febre da história”,⁶¹ Agamben começa a delinear sua primeira conceituação de *contemporâneo* como aquele que não está de acordo com o próprio tempo – e, porque não, com a concepção de tempo que lhe é atual. Em suas palavras:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo.⁶²

Entre as vozes de Giorgio Agamben e de Friedrich Nietzsche, acreditamos que soe, também, a voz de Walter Benjamin, uma vez que este, similarmente, investirá ao longo de suas *Teses*, como anteriormente mencionamos, contra uma concepção de tempo com a qual ele não se adequa, em relação a qual ele é, portanto, *inatual*. Citamos aqui uma passagem de sua tese de número 17:

O historicismo culmina legitimamente na história universal. Em seu método, a historiografia materialista se distancia dela talvez mais radicalmente que de qualquer outra. A história universal não tem qualquer armação teórica. Seu procedimento é aditivo. Ela utiliza a massa dos fatos, para com eles preencher o tempo homogêneo e vazio. Ao contrário, a historiografia marxista tem em sua base um princípio construtivo.⁶³

⁶⁰ “É algo do gênero que devia ter em mente (...) Walter Benjamin, quando escrevia que o índice histórico contido nas imagens do passado mostra que estas alcançarão sua legibilidade somente num determinado momento da sua história” (AGAMBEN, 2009, p. 72.)

⁶¹ NIETZSCHE *apud* AGAMBEN, 2009, p. 58.

⁶² AGAMBEN, 2009, p.58.

⁶³ BENJAMIN, 1994, p. 231.

Não afirmamos aqui que o objeto alvo da crítica de Benjamin seja compartilhado por Agamben ou por Nietzsche; mais precisamente, a comparação que pretendemos tecer fixa-se na relação de ambos os autores com seu próprio tempo, em suas *inadequações* frente à concepção histórica que vigora na época de suas escritas, precisamente. A nosso ver, enquanto Giorgio Agamben recorre a Nietzsche para ilustrar a anacronia de um pensador frente a seu próprio tempo – ou seja, para ilustrar esse olhar que é, simultaneamente distante e próximo – Walter Benjamin explicita, ele próprio, a partir de suas críticas ao historicismo, sua inadequação em relação às concepções de história e tempo vigentes em sua época.

Adiante em seu ensaio, Agamben utiliza o poema *Vek Moi*, de Ossip Mandel'stam, sobre o qual já discutiremos anteriormente, para realizar novas ressignificações do termo *contemporâneo*. Aqui, o pensador italiano irá comparar o contemporâneo àquele que, tal qual sugere o poema, “é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra”.⁶⁴ A fratura à qual Agamben refere-se representa a dissociação entre o tempo de vida do sujeito, do poeta inscrito nos versos de Mandelstam – sua experiência -, e o tempo coletivo, histórico, o século, em si. A missão do poeta é, simultaneamente, manter e reparar o hiato que existe entre o indivíduo e o tempo em que ele se insere. Lembramos aqui, novamente, Walter Benjamin, que, ao esboçar um “método” de ação de seu historiador idealizado – o materialista histórico – também foca a quebra existente entre indivíduo e história, entre a experiência pessoal e a experiência coletiva. O historiador benjaminiano, porém, volve seu olhar para o passado, a fim de realizar sua observação de forma distinta do que era proposto pelo historicismo, destituído de *empatia* e dotado da capacidade de perceber o particular que haveria no universal. Citando novamente a Tese 17:

Quando o pensamento pára, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada. O materialista histórico só se aproxima de um objeto histórico quando o confronta enquanto mônada. (...) Ele aproveita essa oportunidade para extrair uma época determinada do curso homogêneo da história; do mesmo modo, ele extrai da época uma vida determinada e, da obra composta durante essa vida, uma obra determinada. Seu método resulta em que

⁶⁴ AGAMBEN, 2009, p.60.

na obra o conjunto da obra, no conjunto da obra a época e na época a totalidade do processo histórico são preservados e transcendidos.⁶⁵

A aproximação que aqui tentamos mostrar foca-se na relação entre o indivíduo e seu tempo – para Agamben – e o indivíduo e o tempo outro – para Benjamin. Nos dois casos, guardadas as devidas distinções, parece estar explicitada a relação entre individual e coletivo, entre experiência no tempo e processo histórico. Se o contemporâneo de Agamben deve distanciar-se de seu próprio tempo para apreendê-lo de forma distinta, ao materialista histórico de Benjamin cabe o distanciamento, também, porém não necessariamente em relação a sua própria época, mas, sim, em relação à época cujo processo histórico ele deseja observar.

No decorrer de seu ensaio, Agamben lança mão de diversas metáforas na tentativa de ilustrar seu conceito de *contemporâneo*. Em uma de suas metáforas mais imagéticas, Agamben compara a inapreensibilidade do presente à inapreensibilidade da luz que existe no firmamento durante a noite. Segundo o autor, o que se percebe como o escuro da noite é, na verdade, a tentativa de chegada à Terra da luz de outras galáxias, estas tão distantes de nosso planeta que sua luz, ainda que viaje através de grande velocidade, não consegue iluminar o firmamento. Nessa metáfora, observamos, novamente, rastros do pensamento benjaminiano. Vejamos, primeiramente, um trecho do texto de Giorgio Agamben:

Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. Por isso os contemporâneos são raros. E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós.⁶⁶

Entendemos a metáfora agambeniana como uma alusão à inapreensibilidade do tempo presente para aquele que o experiencia, pois, assim como sabe-se que a luz das outras galáxias existe sem que possamos vê-la, sabe-se que o presente é uma instância temporal, ainda que sua apreensão seja tão difícil, ainda que sua passagem pareça tão fugaz. Para o contemporâneo, porém, é possível ver essa luz das trevas, da mesma maneira em que é possível experienciar o presente, sem se esquecer de sua fugacidade.

⁶⁵ BENJAMIN, 1994, p. 231.

⁶⁶ AGAMBEN, 2009, p.65.

De forma parecida, Walter Benjamin define a relação do materialista histórico para com o presente, como pode-se observar no seguinte trecho da Tese 16:

O materialista histórico não pode renunciar ao conceito de um presente que não é transição, mas pára no tempo e se imobiliza. Porque esse conceito define exatamente *aquele* presente em que ele mesmo escreve a história.⁶⁷

Para Benjamin, portanto, o presente é o tempo de agir, e é uma instância que deve ser apreendida, percebida e experienciada. Retomando as palavras de Giorgio Agamben, talvez poderíamos dizer que o historiador benjaminiano também deve perceber a luz do escuro, e iluminar-se dela para, como propõe Benjamin, “fazer saltar pelos ares o *continuum* da história.”⁶⁸

Podemos, ainda, destacar a relação entre a crítica ao cronológico e a crítica ao *continuum* em Agamben e em Benjamin, respectivamente. Se para aquele

o compromisso que está em questão na contemporaneidade não tem lugar simplesmente no tempo cronológico; é no tempo cronológico algo que urge dentro deste e que o transforma⁶⁹

ou seja, se para Agamben o contemporâneo atua para além do limite colocado pela cronologia, pelo tempo do relógio, para Benjamin “a consciência de fazer explodir o *continuum* da história é própria às classes revolucionárias no momento da ação.”⁷⁰ Pensando no caráter por vezes marxista que circunda suas teses, poderíamos relacionar o compromisso do contemporâneo ao compromisso do historiador benjaminiano, percebendo, em ambos, a característica em comum de investir contra o tempo cronológico, contra o acúmulo vazio que representa o *continuum* da história.

Ainda focando esse possível paralelo, deparamo-nos com a reflexão que ambos os pensadores realizam sobre o tempo a partir de um mesmo fenômeno cultural: a moda. Tanto para Giorgio Agamben quanto para Walter Benjamin, a moda parece relacionar-se com o tempo de forma peculiar e não cronológica. Em Agamben lemos:

Aquilo que define a moda é que ela introduz no tempo uma peculiar descontinuidade, que o divide segundo a sua atualidade ou inatualidade, o seu

⁶⁷ BENJAMIN, 1994, p. 230.

⁶⁸ *Idem.*

⁶⁹ AGAMBEN, 2009, p. 96.

⁷⁰ BENJAMIN, 1994, p.230.

estar ou o seu não-estar mais na moda (...). Antes de tudo, o “agora” da moda, o instante em que esta vem a ser, não é identificável através de nenhum cronômetro.⁷¹

O pensador italiano parece, aqui, novamente retomar a questão da cesura que existe entre o tempo do indivíduo e o tempo coletivo, entre experiência e história. Sendo a moda um objeto que reúne cultura e tempo – um objeto que testemunha a história coletiva, portanto – ela sempre se exporá ao indivíduo de forma inalcançável, pois a experiência do sujeito em seu tempo presente será sempre fugaz, o tempo de *estar na moda* nunca seria alcançado, devido a sua singular relação com o tempo, como apresentado na citação destacada.

Para Walter Benjamin, assim como para Agamben, a moda também não parece ser da ordem do cronológico. Citamos aqui um trecho da Tese 14:

A moda tem um faro para o atual, onde quer que ele esteja na folhagem do antigamente. Ela é um salto de tigre em direção ao passado. Somente, ele se dá numa arena comandada pela classe dominante. O mesmo salto, sob livre céu da história, é o salto dialético da revolução, como o concebeu Marx.⁷²

Pensando nessa tese, Jeanne Marie Gagnebin, em *História e Narração em Walter Benjamin*⁷³, realiza uma interessante comparação entre a noção de salto (*Sprung*) e origem (*Ursprung*, ou seja, o salto primeiro), mostrando como, para Benjamin, a noção de origem relaciona-se com o “salto (*Sprung*) para fora da sucessão cronológica niveladora à qual uma certa forma de explicação histórica nos acostumou⁷⁴”. O *Tigersprung*, ou seja, o salto de tigre que a moda dá em direção ao passado, traz em si, portanto, algo de origem, e, conseqüentemente, a quebra da cronologia, da linearidade temporal, do *continuum*, assim como proposto por Agamben.

O pensamento agambeniano a respeito da noção de origem também parece ser influenciado pelas incursões de Benjamin a respeito desse tema. Retomando Gagnebin, se para o pensador alemão a origem é o salto para fora do cronológico, para Agamben a origem está próxima da *arké*, ou seja, do arcaico. O arcaico, porém, não necessariamente tem a ver com aquilo que está em algum ponto remoto do passado. Citando Giorgio Agamben:

⁷¹ AGAMBEN, 2009, p. 66.

⁷² BENJAMIN, 1994, p. 230.

⁷³ GAGNEBIN, 1999.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 10.

(...) a origem não está situada em apenas um passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro, e a criança na ida psíquica do adulto. A distância – e ao mesmo tempo, a proximidade – que define a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem, que em nenhum ponto pulsa com mais força que no presente.⁷⁵

De forma semelhante a Benjamin, Agamben parece conceber a noção origem como aquilo que conjuga, simultaneamente passado e presente, como, recorrendo à metáfora, uma matéria seminal que perdura ao longo dos tempos. Por sua capacidade de trazer o passado ao presente, e de agir nesse presente não como um acúmulo vazio causado pelo suceder dos acontecimentos, mas como uma conjugação de tempos distintos, cada qual com sua particularidade, a *arké* também possui características de *sprung*, pois é capaz de “fazer saltar pelos ares o *continuum* da história.”⁷⁶

Em Walter Benjamin, primeiramente, há a menção a um “encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa⁷⁷”. Quando afirma isso, Walter Benjamin, além de conjugar o materialismo histórico e o messianismo (“Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica par a qual o passado dirige um apelo. (...) O materialista histórico sabe disso.”),⁷⁸ também refere-se à presença do antigo no novo, do arcaico no presente, à permanência da origem no devir histórico. Acreditamos que Agamben esteve influenciado, de alguma forma, por tais concepções ao escrever o seguinte trecho em seu ensaio:

Os historiadores da literatura e da arte sabem que entre o arcaico e o moderno há um compromisso secreto, e não tanto porque as formas mais arcaicas parecem exercitar sobre o presente um fascínio particular quanto porque a chave do moderno está escondida no imemorial e no pré-histórico.⁷⁹

Tal qual Benjamin, o pensador italiano postula um compromisso – um encontro – velado entre o tempo passado e o tempo presente, que teria suas raízes na reverberação da origem ao longo dos tempos.

⁷⁵ AGAMBEN, 2009, p. 69.

⁷⁶ BENJAMIN, 1996, p. 231.

⁷⁷ BENJAMIN, 1996, p. 233.

⁷⁸ *Idem.*

⁷⁹ AGAMBEN, 2009, p. 70.

A influência benjaminiana ao longo de *O que é o contemporâneo?* E também ao longo de outras obras de Agamben parece, a nosso ver, significativa, quando levamos em conta as inúmeras menções feitas pelo pensador italiano – ainda que não sejam explicitamente referenciadas – a esse pensamento que investe contra o *continuum*, contra a linearidade, contra o homogêneo do tempo, e que se assemelha ao pensamento que se consolida nas Teses, escritas por Benjamin sete décadas antes do lançamento do ensaio de Agamben.

Podemos pensar que, nesse caso, a gênese de um pensamento acerca do tempo, que nasce nas *Teses Sobre o Conceito de História*, perdura ao longo da história, reverberando “como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo adulto⁸⁰” no ensaio escrito décadas depois por Giorgio Agamben. Isso porque percebemos em *O que é o contemporâneo?* a influência – ainda que não necessariamente explicitada - do pensamento benjaminiano acerca do tempo, como tentamos acima demonstrar.

1.4 Excursões pela memória através do conceito de *Nostalghía*, por Nádía Seremetakis

Dentro da questão temporal sobre a qual discorremos anteriormente, inúmeras questões outras desdobram-se. Ainda que, no caso de Walter Benjamin, tais conceitos tenham sido pensados a partir de uma perspectiva política ou teológica, acreditamos que a abordagem em questão também possa ser frutífera no sentido de esclarecer questões caras à teoria da literatura e à narrativa em geral, como os conceitos de memória e reminiscência, os quais se caracterizam, inicialmente, por tratarem de um deslocamento de tempos e de uma quebra da linearidade temporal, já que representam passagens do presente para o passado e vice-versa, tal qual observamos no pensamento benjaminiano e agambeniano.

É interessante, a este ponto, o pensamento da antropóloga grega Nádía Seremetakis, para quem o tempo passado é uma instância que não só abarca o vivido, mas que irrompe o presente a cada instante, podendo ser experienciado novamente, provado novamente, sentido novamente. “Nothing tastes as good as the past”⁸¹ (Nada é

⁸⁰ AGAMBEN, 2009, p. 69.

⁸¹ SEREMETAKIS. 1996, p. 1.

tão prazeroso quanto o passado), afirma tal autora em artigo intitulado “The Memory of the Senses, Part I: Marks of the Transitory”.⁸² Retornar à nossa própria história e tentar revivê-la é não só um hábito cotidiano como o mote de tantas obras artísticas, dentre as quais figuram as literárias. Como anteriormente mencionado, o exercício de volta ao passado através da rememoração é uma constante no romance machadiano *Dom Casmurro*.

A história vivida por Bentinho, personagem criado sob a saia da mãe e o quintal da encantadora vizinha, será narrada anos e anos após seu acontecimento por um Bentinho que já foi Bento Santiago e agora é Dom Casmurro. O passar do tempo e os acontecimentos que nele se desenrolaram foram capazes de transformar um menino ingênuo e mimado em um senhor amargurado e solitário, e é através do foco narrativo deste último que adentraremos a memória e a história deste personagem múltiplo, sob o pretexto de unir à mocidade a velhice, de atar as pontas da vida, de repassar seu trajeto, e descobrir “(...) se a Capitu da Praia da Glória já estava dentro da de Mata-Cavalos.”⁸³

Para adentrar tais questões, lembramos aqui Márcio Seligmann-Silva, que em artigo de título “A escritura da memória: Mostrar palavras e narrar imagens”, realiza um recorte histórico acerca de uma “teoria da memória”, tomando o pensamento de Aristóteles como base para a construção do que se conceituou, até a modernidade, como memória. A distinção entre reminiscência e memória parece ser, para Seligmann-Silva, uma das mais importantes contribuições do filósofo grego na constituição do pensamento sobre este tema, como podemos perceber na seguinte citação:

Em seu pequeno tratado *De memoria et reminiscencia* Aristóteles nota, no entanto, que a memória devido ao seu caráter de arquivo de imagens pertence à mesma parte da alma que a imaginação: ela é um conjunto de imagens mentais das impressões sensuais mas com um adicional temporal; trata-se de um conjunto de imagens de coisas do passado.

(...)

Aristóteles compara a imagem mental gerada pela impressão sensual a um retrato pintado que permanece na memória: “pois – ele escreveu – o estímulo produzido imprime uma espécie de semelhança como percebido, exatamente como nós selamos com sinetes dos anéis” (...) Ele concebe, portanto, a formação da imagem mental como o movimento de impressão de uma imagem na cera por um anel que sela.

(...)

⁸² *Ibidem*.

⁸³ ASSIS, 2008.

Aristóteles distingue de modo claro entre memória e reminiscência, como o nome do seu texto o indica. A reminiscência é definida como a recuperação intencional de um conhecimento ou de uma sensação.⁸⁴

Podemos afirmar, portanto, que, para Aristóteles, a memória assume o caráter de um reservatório de lembranças – logo, de um reservatório de imagens advindas das impressões e sensações do que fora vivido – enquanto a reminiscência se caracteriza como o adentrar – intencional – neste reservatório.

Retornando, aqui, à Nádía Seremetakis, estamos diante de uma concepção de tempo passado como uma instância que não só abarca o vivido, mas que, de forma semelhante ao que afirma Walter Benjamin, irrompe o presente a cada instante, podendo ser experienciado novamente, provado novamente, sentido novamente. Para Seremetakis, portanto, a constituição da memória parece trazer em si algo de involuntário. Entendendo a memória como um reservatório das sensações, a antropóloga afirma:

Memory is the horizon of sensory experiences, storing and restoring the experience of each sensory dimension in another, as well as dispersing and finding sensory records outside the body in a surround of entangling objects and places. Memory and the senses are co-mingled in so far as they are equally involuntary experiences.⁸⁵

A memória é o horizonte da experiência sensorial, que armazena e rearmazena as experiências de uma dimensão sensorial umas nas outras, assim como dispersa e acha registros sensoriais fora do corpo, em um cenário de objetos e lugares enredados. A memória e os sentidos estão misturados de tal forma que ambos são, igualmente, experiências involuntárias.⁸⁶

A partir desta perspectiva, portanto, vemos em Nádía Seremetakis uma aproximação em relação ao pensamento aristotélico, já que ambos consideram a memória como uma espécie de depósito das impressões e das experiências sensuais. O pensamento de ambos talvez se torne um pouco mais íntimo se considerarmos o fato de que, para a antropóloga, o ato de construção da memória teria em si algo de involuntário, tal qual a experiência dos sentidos, e, de forma semelhante, para Aristóteles, a construção da memória – esse desenho que é cunhado na cera – também não se dá de forma voluntária, tanto que este considera que os seres humanos possuem

⁸⁴SELIGMANN-SILVA. *A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens*. Disponível em: <http://www.letas.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero07/NUM07_2002.pdf>, p. 93-94.

⁸⁵SEREMETAKIS. *The Senses Still: Perception and memory as material culture in modernity*, p. 8.

⁸⁶ Ao longo desta dissertação, as versões em português de trechos citados serão de nossa autoria.

tipos de memórias diferentes – ceras mais rígidas ou mais moles – a depender de suas idades ou capacidades. Guardar algo no reservatório que é a memória parece ser, para ambos os pensadores, menos uma questão de intenção e mais uma questão de um acontecimento sobre o qual não temos domínio.

A este ponto, o pensamento de Seremetakis chama-nos a atenção, em especial no que diz respeito à ressignificação de um conceito específico: a noção de *nostalghía*, depreendida através da análise etimológica dessa palavra, em contraposição à noção de nostalgia cotidianamente utilizada.

Segundo tal autora, o termo nostalgia como utilizado no modo norte-americano (e, muito comumente, também em nossa sociedade) não corresponde ao que uma análise dos termos componentes desta palavra nos sugere. Sentir-se nostálgico, no modo trivial, é sentir pesar por um passado irrecuperável. Sobre essa acepção do termo, Seremetakis afirma:

This reduction of the term confines the past and removes it from any transactional and material relation to the present; the past becomes an isolatable and consumable unit of time. Nostalgia, in the American sense, freezes the past in such a manner as to preclude it from any capacity for social transformation in the present, preventing the present from establishing a dynamic perceptual relationship to its history.⁸⁷

(Essa redução do termo confina o passado, excluindo-o de qualquer relação transacional e material para com o presente; o passado torna-se uma unidade de tempo isolada e consumível. A Nostalgia, na concepção americana, congela o passado de forma a incapacitá-lo de realizar transformações sociais no presente, evitando que o presente estabeleça uma relação dinâmica e perceptiva com sua história.)

Em contraposição a esse uso do termo nostalgia, a autora propõe uma análise etimológica dos termos componentes de tal palavra, tomada aqui como uma derivação do verbo grego *nostalghó*. Temos, portanto, uma aglutinação formada a partir dos termos *nostó* e *alghó*. Enquanto aquele significa “eu retorno”, “eu viajo”, este significa “eu sinto dor”, “eu anseio por”. De *nostó*, provém o termo *nostós*, que significa o retorno, a jornada, e de *alghó* temos *alghós*, que remete à dor que alguém sente não só em corpo, mas também em espírito. Ao juntar ambos os termos a partir de sua significação grega, Seremetakis conclui:

⁸⁷ SEREMETAKIS.1996, p. 4.

Nostalghía is the desire or longing with burning pain to journey. It also evokes the sensory dimension of memory in exile and estrangement; it mixes bodily and emotional pain (...).⁸⁸

(Nostalghía significa desejar ou almejar ardorosamente viajar. O conceito também evoca a dimensão sensorial da memória exilada e o estranhamento; ele mistura as dores emocionais e corporais.)

A *nostalghía* para Seremetakis, portanto, parece designar a dor quase física causada pelo desejo de uma viagem que não é espacial, e sim temporal. Atrelado à memória e, especialmente à reminiscência, é o sentimento dúbio de dor e desejo da *nostalghía* que permite ao indivíduo quebrar a linearidade temporal e inserir, após o instante do presente, não um futuro, mas um passado preenchido pelas experiências anteriores, permeado por vários agoras, interpolando seu presente com um tempo que contém em seu interior vários outros tempos – o *Jetztzeit* que em um ponto anterior mencionamos.

O conceito de *nostalghía* parece depreender-se do que a autora cunhou como uma "memória sensorial", ou seja, uma memória que, para além do que é marcado nas ceras rígidas ou moles do sujeito - como proposto por Aristóteles - é desencadeada e armazenada pelo que é da ordem dos sentidos, em sua concepção sensória, e não em sua concepção de significação. Para Seremetakis, portanto, essa memória sensorial não se caracteriza apenas pela repetição do passado, e sim pelo próprio ato de tentar trazer o passado para o presente, almejando uma nova experiencição do que lá acontecera. Citando:

Here sensory memory, as the meditation on the historical substance of experience is not mere repetition but transformation wich brings the past into the present as a natal event. (...) This can be a moment of sensory self-reflexivity and because it is located within, and generated by, material forces, we can begin to see how material culture functions as an apparatus for the production of *social and historical reflexivity*⁸⁹.

(Aqui a memória sensória, como mediação da substância histórica da experiência, não é só mera repetição, mas também a transformação que traz o passado para o presente como um evento natal. (...) Esse pode ser um momento de uma auto reflexão sensória, e devido ao fato de que ele é intrínseco e gerado por forças materiais, podemos começar a ver como a cultura material funciona como um aparato para a produção da *reflexão histórico-social*.)

⁸⁸ *Idem.*

⁸⁹ *Idem.* p. 7.

A noção de uma memória sensorial, que abarca o artifício da *nostalghía*, corrobora com a conceituação de um tempo cujo *continuum* é interpolado por elementos, experiências e sentidos referentes ao passado, assim como proposto por Benjamin.

A manifestação dessa memória, segundo Seremetakis, pode se dar de formas distintas, mas interessa-nos especificamente o que diz respeito ao papel da narrativa dentro do processo de reviver o passado no presente através das reminiscências. Em "Memory of the Senses, Part II", a partir de um relato de cunho pessoal, a antropóloga extrapola seu universo individual - o da tradição familiar grega - para demonstrar como o processo de narrar pode funcionar como mediador do trânsito entre as esferas temporais do passado e do presente. Ao descrever um momento íntimo entre avó e neto, no qual a anciã assume o papel de narradora de contos de fada para a criança, a autora afirma:

Through her fairy tale (*paramythi*), the grandma brings the past into the present as a transformative and interruptive force. (...) the infiltration of the child's present by these narratives chops into pieces its world picture, undermining surface coherence with foreign elements.

(...)

The grandma's narration hook things, shifting them from one space and time to another. This narrative redistribution interrupts the present as a closed continuum because it inserts and works with objects and experiences that are qualified by their spatial and temporal strangeness⁹⁰.

(Através de seu conto de fadas (*paramythi*), a avó traz o passado para dentro do presente, como uma força transformativa e ininterrupta. (...) o presente da criança é infiltrado por tais narrativas, o que corta em pedaços sua imagem de mundo, minando a coerência superficial com elementos estrangeiros.

(...)

A narração da avó pinça as coisas, alternando-as de um espaço-tempo para outro. Essa redistribuição narrativa interrompe o presente como um continuum fechado, porque insere e trabalha objetos e experiências que são caracterizados por seu estranhamento espaço-temporal.)

Neste ponto Seremetakis refere-se a uma tradição familiar pessoal, e analisa através de quais formas o ato de contar as histórias do passado é capaz de transformar e modificar o presente do ouvinte. Relembramos aqui, novamente, Walter Benjamin e seu breve texto "O Jogo das Letras", presente em *Rua de Mão Única*,⁹¹ no qual a experiência de retornar ao passado também é descrita como modificadora do presente,

⁹⁰ SEREMETAKIS. 1996, p. 31-32.

⁹¹ BENJAMIN, 1987.

especialmente por caracterizar o que haveria de falho e dolorido na tentativa de recuperação do passado, do esquecido.

Ao discorrer sobre as lembranças suscitadas por seu brinquedo favorito na infância – o jogo das letras – Benjamin traz à tona a impossibilidade de experienciar novamente o que está no passado, o que fora esquecido. Para o autor, o esquecido parece ser a lacuna que se impõe entre o passado e presente, como aquilo que é, em gênese, irrecuperável. Nas palavras do autor:

Nunca podemos recuperar totalmente o que foi esquecido. E talvez seja bom assim. O choque do resgate do passado seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender nossa saudade.⁹²

A irrecuperabilidade do passado como aqui descrita parece reverberar, em alguma medida, a imagem do tempo-fera cujas vértebras estão quebradas e não podem ser suturadas, como proposto pelo poeta Ossip Mandelstam. Contra a característica irrecuperável do esquecido, a saudade – ou a *nostalghía*, para Seremetakis – investe como um lamento pelo que fora esquecido, como a vontade de reviver o passado como um todo.

A reminscência surge, portanto, como a tentativa de recuperar o esquecido, ainda que revivê-lo como um todo seja impossível. Benjamin revê toda a infância a partir de um único brinquedo, retorna a seu próprio passado, mas consciente da impossibilidade de revivê-lo em sua totalidade. (“A mão pode ainda sonhar com essa manipulação, mas nunca mais poderá despertar para realizá-la de fato.”).⁹³

O passado, para ambos os autores, parece ser um território irrecuperável em sua totalidade, uma vez que está permeado pelas experiências específicas que caracterizam cada instante como único, cada história como um depósito de tantas outras histórias. Porém, e talvez, por isso mesmo, o passado seja também território de constante visitaçã, ao qual se retorna para contemplar as ruínas, as tentativas, as vitórias e os fracassos pessoais.

O nosso debruçar sobre questões de passado e memória, justifica-se, aqui, por serem esses uns dos principais eixos temáticos tanto de *Dom Casmurro* quanto *Capitu*. É prudente relembra, novamente, Giorgio Agamben que, em *Estâncias: a palavra e o*

⁹² BENJAMIN, 1987, p. 104-105.

⁹³ BENJAMIN, 1987, p. 105.

fantasma na cultura ocidental,⁹⁴ a respeito da construção da ideia de amor na literatura medieval, afirma:

(...) um processo que está voltado essencialmente para o obsessivo galanteio de uma imagem, segundo um esquema psicológico através do qual todo autêntico enamoramento é sempre um “amar por sombra” ou “por figura”, toda intenção erótica profunda está sempre voltada, idolatricamente, para uma *ymage*.⁹⁵

Como aponta Agamben, o amor na literatura medieval se constrói a partir do jogo entre presença e ausência do ser amado, jogo esse que faz da imagem signo da inapreensibilidade do que se ama (já que a imagem existe quando da ausência do ser, de forma *fantasmática*).⁹⁶ Acreditamos que seja semelhante a engrenagem que move os termos de amor, presença e ausência em *Dom Casmurro*, e em sua tradução, *Capitu*.

Porém, nessas obras, o inapreensível não é o ser amado, e, sim, o tempo que perpassa tais narrativas. As imagens *fantasmáticas*, nesses casos, não desvelam apenas a inapreensibilidade de um ser amado; apresentam, para além, o tempo passado como instância inapreensível, ao qual nunca se pode retornar de fato. É, justamente, a memória, o veículo que aproxima e distancia o ser memorialista, neste caso, o narrador-personagem, de seu passado. Tempo e reminiscência parecem ser, portanto, dois dos principais operadores de ambas as obras.

1.5 Perspectivas sobre tradução

Se em *Dom Casmurro* acreditamos ser a memória o artifício responsável por quebrar a linearidade temporal do romance, como tentamos demonstrar anteriormente, de quais maneiras esse processo se daria na microssérie *Capitu*? Através de quais formas as noções temporais que destacamos acerca do romance são abordadas em sua tradução?

Na tentativa de responder a essas indagações, acreditamos que se faça necessária uma abordagem da tradução por um viés que se aproxime mais da questão temporal presente nessa operação, e menos da busca de uma possível mensagem a ser

⁹⁴AGAMBEN, 2007.

⁹⁵AGAMBEN, 2007, p.148.

⁹⁶AGAMBEN, 2007, p.148.

transmitida de um texto a outro. Agamben diz, acerca do poema *Vek Moi*, de Osip Mandelstam:

O poeta, que devia pagar a sua contemporaneidade com a vida, é aquele que deve manter fixo o olhar nos olhos do seu século-fera, soldar com o seu sangue o dorso quebrado do tempo.⁹⁷

(...)

O poeta, enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue deve suturar a quebra.⁹⁸

Em nossa tentativa de abordar a tradução através de um viés temporal, acreditamos que, tanto quanto o poeta, o tradutor também deve olhar nos olhos de seu século e não se deixar tragar por ele, distanciando-se e ao mesmo tempo encarando-o, sendo o responsável por encontrar a cisão no contínuo do tempo, a “constelação”, utilizando o termo benjaminiano, que une a sua à era passada.

Acreditamos que tanto Walter Benjamin quanto Haroldo de Campos teorizem sobre um processo de tradução cujo foco seja primeiramente os “modos de formar”,⁹⁹ e não a transmissão do conteúdo comunicacional das obras.

Em “O que é mais importante: a escrita ou o escrito? Teoria da linguagem em Walter Benjamin”,¹⁰⁰ Haroldo de Campos define a tarefa do tradutor (*Die Aufgabe des Übersetzers*,¹⁰¹ importante texto sobre tradução, de autoria de Benjamin) como uma tarefa que é, primeiramente, uma renúncia. Segundo o poeta brasileiro, o termo *Aufgabe*, em alemão, pode assumir simultaneamente o sentido de dar, de doar, e o sentido de renunciar. O tradutor proposto por Benjamin, portanto, renuncia à doação do sentido comunicacional da obra que traduz, procurando, ao invés disso, o modo de significar, de intencionar, de formar. Dessa forma, o conteúdo comunicacional (definido por Benjamin em seu ensaio como um conteúdo “inessencial”)¹⁰² da obra seria indiretamente traduzido, pois ele já se encontra previamente organizado na forma do original.¹⁰³ Dentro de suas observações a respeito da ação tradutória, o ensaísta alemão ainda levanta um ponto cuja observação parece profícua para nosso estudo: o caráter de

⁹⁷ AGAMBEN, 2009, p. 60.

⁹⁸ AGAMBEN, 2009, p. 61.

⁹⁹ ECO *apud* CAMPOS, 1992, p. 79.

¹⁰⁰ CAMPOS, 1992.

¹⁰¹ BENJAMIN, 2008.

¹⁰² BENJAMIN, 2008, p. 66.

¹⁰³ CAMPOS, 1992.

traduzibilidade de certas obras. Para Walter Benjamin, as obras, para serem traduzidas, devem encontrar o seu tradutor adequado, além de não só se permitirem passar por este processo, como também exigirem-no. Haveria, portanto, no que concerne à estruturação do original de certas obras, aquilo que viria à tona a partir do momento de sua tradução. Citando o autor:

A traduzibilidade é, em essência, inerente a certas obras; isso não quer dizer que sua tradução seja essencial para elas mesmas, mas que um determinado significado inerente aos originais se exprime na sua traduzibilidade.¹⁰⁴

É justamente a traduzibilidade a característica responsável por realizar em certas obras a operação de “continuação de vida” ou “pervivência”¹⁰⁵ em relação a seu original. Se, para Benjamin, a tradução não tem dúvidas para com o seu original, em termos de fidelidade ou significação, a noção de traduzibilidade de uma obra é que insere a relação entre o original e o traduzido, uma vez que é ela quem cria condições possíveis para o acontecimento do processo de tradução. Uma vez traduzida, a obra é capaz de sobreviver em cenários, contextos e épocas distintas. A respeito disso, o autor afirma:

A história das grandes obras de arte conheceu sua descendência a partir das fontes, sua configuração na época do artista, e o período de continuação de sua vida, fundamentalmente eterna, nas gerações posteriores. Quando surge, essa continuação da vida das obras recebe o nome de fama. Traduções que são algo mais do que meras transmissões surgem quando uma obra alcança, ao longo da continuação de sua vida, a era de sua fama. (...) Nelas, a vida do original, alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e vasto desdobramento.¹⁰⁶

Não se trata aqui, portanto, de traduções que se prendam à transmissão servil e fiel do significado das obras; a teoria proposta por Benjamin vai além disso, e toma o processo tradutório como aquilo que desdobra a vida do original, desvelando o que haveria de intrínseco nos modos de dizer, e recriando-o em outros cenários e contextos.

Este processo, porém, só é possível devido ao fato de que, para o pensador alemão, “as línguas não são estranhas umas às outras, sendo *a priori* – e abstraindo de

¹⁰⁴ BENJAMIN, 2008, p. 68.

¹⁰⁵ Vale lembrar, aqui, que trabalhamos com a tradução de Susana Kampff Lages para o original *Die Aufgabe des Übersetzers*, presente na edição *A Tarefa do Tradutor, de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português. O termo alemão *Fortleben* é tomado por Susana Kampff como “continuação de vida”, enquanto Karlheinz Barck, por exemplo, adota a expressão “pervivência” para defini-lo.

¹⁰⁶ BENJAMIN, 2009, p. 69.

todas as ligações históricas – afins naquilo que querem dizer.”¹⁰⁷ A tradução, então, deveria ser capaz de desvelar essa íntima relação entre as línguas distintas, convergidas no que Benjamin denomina como “língua pura”. Esse conceito sustenta-se na premissa de que haveria, para a teoria da linguagem desse autor, uma intenção comum a todas as línguas. Distinguindo o modo de designar (que pode ser compreendido como o modo de formar, ou seja, a forma) do designado (interpretado como o sentido), Walter Benjamin afirma que, ainda que não compartilhem a mesma forma, ou seja, ainda que não possuam a mesma sintaxe, o mesmo léxico, a mesma fonética, as línguas compartilham aquilo que designam. “Em ‘*Brot*’ e ‘*pain*’ o designado é o mesmo; mas o modo de designar, ao contrário, não o é”,¹⁰⁸ afirma o autor.

Assim, a tradução é tomada como um modo provisório de lidar com essa estranheza entre as línguas, uma vez que, ainda que diferentes entre si, as línguas sempre se voltam para um designado em comum, ou seja, para a língua pura. Uma observação, porém, deve ser feita: por mais que o conceito de “designado”, em oposição a “modos de designar” pareça colocar a questão do sentido como prioridade na tradução, é prudente lembrar que a proposta benjaminiana segue justamente a direção contrária; o conteúdo comunicacional da obra é tomado como “inessencial” durante o processo tradutório. É função do bom tradutor volver o olhar para tudo aquilo que “ultrapassa a mera comunicação”.¹⁰⁹

A tarefa do tradutor, portanto, sua tarefa-renúncia, como propõe Susana Kampff, sua tarefa-redoação, como quer Haroldo de Campos, é encontrar na língua outra a intenção que o original ecoa. Diferentemente do poeta, aquele que traduz observa externamente o terreno da linguagem, na tentativa de perceber, ali, os pontos nos quais as línguas distintas se tocam e se assemelham. A metáfora proposta por Benjamin é, nesse sentido, esclarecedora:

Mas a tradução não se vê, como a obra literária, por assim dizer, mergulhada no interior da mata da linguagem, mas vê-se fora dela, diante dela e, sem penetrá-la, chama o original para que adentre aquele único lugar, no qual, a cada vez, o eco é capaz de reproduzir na própria língua a ressonância de uma obra da língua estrangeira.¹¹⁰

¹⁰⁷ BENJAMIN, 2009, p. 70.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 72.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 73.

¹¹⁰ BENJAMIN, 2009, p. 75.

Ainda distinguindo o fazer poético da tarefa da tradução, Walter Benjamin afirma que, ao contrário da poesia, o processo tradutório não conta com ajuda de uma musa (“Não existe uma musa da filosofia; nem existe uma musa da tradução”).¹¹¹ Apoiado nessa afirmação, Haroldo de Campos, em *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*,¹¹² vai um pouco adiante e afirma que, se a tarefa da tradução, ao contrário da tarefa do fazer poético, não tem uma musa, ela tem um anjo. E, para Campos, o anjo da tradução poderia ser o mesmo anjo da história, o *Angelus Novus*, citado por Walter Benjamin em sua nona tese *Sobre o Conceito de história*. O poeta atribui ao anjo da história também a função tradutora, como podemos perceber a partir da seguinte citação:

Não seria descabido, portanto ultimar a teoria benjaminiana da tradução angelical, da tradução como portadora da mensagem “inter” (ou “trans”) semiótica da língua pura, dizendo que ela é orientada pelo lema rebelionário do *non serviam* (da não submissão a uma presença que lhe é exterior, a um conteúdo que lhe fica intrinsecamente inessencial).
(...) Neste sentido, o anjo da tradução bem poderia chamar-se AGESILAUUS SANTANDER, como o ANGELUS NOVUS de Walter Benjamin (...).¹¹³

Para Haroldo de Campos, o anjo da tradução é, portanto, um anjo dotado de uma missão *luciferina*: ele é portador de uma mensagem (portador de luz, tomando a tradução latina do termo *lúcifer*) e realiza sua função de forma rebelionária e não servil. Seu objetivo, então, não é traduzir, almejando fidelidade, um conteúdo de uma obra original para uma obra traduzida; para Campos, o objetivo da tradução seria o de, entre outros, “reconfigurar, síncrono-diacronicamente, a melhor poesia do passado”.¹¹⁴

Ainda em *O que é mais importante: a escrita ou o escrito?*, Haroldo de Campos afirma que “a tradução anuncia para o original a possibilidade da reconciliação na “língua pura”, na “língua da verdade””,¹¹⁵ ou seja, de forma semelhante a Walter Benjamin, o poeta acredita que a relação entre original e traduzido seja intrínseca desde o início, uma vez que obra traduzida e obra original compartilham o mesmo fim – a língua pura. A conexão entre estas duas instâncias é, portanto, antes a de um

¹¹¹ *Idem*.

¹¹² CAMPOS, 2008

¹¹³ *Ibidem*, p.180.

¹¹⁴ *Ibidem*, p.185.

¹¹⁵ CAMPOS, p. 5.

compartilhamento que a de uma servidão hierárquica. A tradução não deve fidelidade ao original porque, segundo ambos os pensadores, o bom tradutor saberia, através de seu trabalho com a forma, desvelar os pontos de toque existentes entre ambas as obras – utilizando aqui a metáfora benjaminiana da tangente e da circunferência, segundo a qual o pequeno ponto no qual a tangente toca sutilmente a circunferência assemelha-se à relação da tradução para com o original.¹¹⁶

As considerações de Walter Benjamin e Haroldo de Campos acerca do processo de tradução, bem como as relações que estas apresentam, parecem fundamentais para nossa pesquisa no sentido de que será a partir delas que, no capítulo seguinte, estudaremos a tradução – ou a *transcrição*, como propõe Campos – do romance machadiano para a microssérie televisiva. Ainda que saibamos que ambas as teorias aqui expostas foram elaboradas tendo em mente a tradução de textos poéticos, acreditamos que não haja inadequação no sentido de pensar a tradução intersemiótica a partir de ambas. Isto porque há, em ambos os casos, o desenvolvimento de uma teoria que não parece se restringir apenas às criações literárias. Na tradução entre meios distintos, acreditamos que os termos de original, tradução e “língua pura” operem de forma semelhante, uma vez que ambos os conceitos permanecem existindo nesse tipo de tradução. Há uma obra de origem, uma obra cuja criação descende de tal obra de origem, e ambas se destinam ao que Benjamin constitui como “língua pura”, assim como na tradução entre idiomas distintos. Além disso, há o fato de que, no caso que aqui analisamos, a questão da pervivência do original possa ser analisada de forma complexa. Isto porque instaura-se uma diferença não só de época ou idioma entre original e tradução, mas, principalmente, de meio, de um contexto tanto de produção quanto de veiculação.

Quando propomo-nos a pensar a tradução como um processo temporal, são essas as questões que temos em mente. Para além dos aspectos comunicacionais, para além do que há de ‘inessencial’ em ambas as obras, quais são os artifícios utilizados pelo tradutor frente à obra original, para, através de um trabalho focado nos “modos de formar”, fazer com que os pontos de toque entre uma obra e outra - e nesse caso

¹¹⁶ “(...) da mesma forma com que a tangente toca a circunferência de maneira fugidia e em um ponto apenas, sendo esse contato, e não o ponto, que determina a lei segundo a qual ela continua sua via reta para o infinito, a tradução toca fugazmente e apenas no ponto infinitamente pequeno do sentido do original, para perseguir, segundo a lei da fidelidade, sua própria via no interior da liberdade do movimento da língua.” (BENJAMIN, 2009, p. 79.)

específico, pensando na instância do tempo como um ponto de toque - sejam desvelados?

1.6 A respeito da imagem

No intuito de pensar com clareza nessas questões, acreditamos ser necessário abrir aqui uma nova dobra em nossos estudos. Se tratamos de uma tradução entre meios distintos, ou seja, se pensamos na recriação de uma obra textual em um meio visual, é imprescindível debruçarmo-nos também sobre questões concernentes à teoria da imagem.

Para adentrar o campo teórico da imagem, tomaremos como guias dois autores cujo pensar acerca dos imagéticos perpassa, por vezes, a questão da memória. São estes Georges Didi-Huberman, que em *O que Vemos, o que nos Olha*, pensa a imagem a partir de seu caráter crítico e dialético, e César Guimarães, autor de *Imagens da Memória: Entre o Legível e o Visível*, na qual observamos um tratamento da imagem como reservatório da memória.

Antes de discorrer sobre as questões que relacionam memória e imagem em Didi-Huberman, é premente esclarecermos sua conceituação de imagem dialética. Primeiramente, porém, seria prudente enfatizar que se trata de um conceito dotado de complexidade o suficiente para um estudo à parte. Porém, não é nossa intenção realizar aqui um estudo específico sobre a teoria da imagem nesse autor; almejamos, antes, entender de quais formas o pensamento de Didi-Huberman acerca de determinadas questões pode ajudar-nos na investigação de certos aspectos da tradução de *Dom Casmurro* para *Capitu*.

Isto posto, cabe dizer que a teorização de Didi-Huberman acerca da imagem tem muito em comum com o pensamento benjaminiano no que diz respeito à questão da origem. Para Walter Benjamin, como anteriormente esboçamos, a noção de origem não corresponde à noção de gênese, ou início; ela é da ordem do choque, do movimento, da dialética. Comentando o pensamento do ensaísta alemão, Didi-Huberman afirma:

(...) a origem não é nem uma idéia da razão abstrata, nem uma “fonte” da razão arquetipal. Nem idéia nem “fonte” – mas “*um turbilhão no rio*”. Longe da fonte, bem mais próxima de nós que imaginamos, na imanência do próprio devir – e por

isso ela é dita pertencer à história, e não mais à metafísica – a origem surge diante de nós *como um sintoma*. (...) eis aí seu aspecto de choque e de *formação*, seu poder de morfogênese e de “novidade” sempre inacabada, sempre *aberta*, como diz tão bem Walter Benjamin. E nesse conjunto de imagens “em via de nascer”, Benjamin não vê ainda senão ritmos e conflitos: ou seja, uma verdadeira dialética em obra.¹¹⁷

A origem é aqui abordada como um turbilhão no rio do devir, do vir a ser, expondo e restituindo, ainda pensando junto à metáfora utilizada por Didi-Huberman, os corpos que já se encontravam no leito do rio. Ela abarca, portanto, a noção de um conflito dialético, de possibilidade.

Este movimento de conflito característico da origem parece ser, para Didi-Huberman, o que caracteriza a imagem dialética. Para o pensador francês, há no movimento dialético uma anunciação simultânea da crise e do sintoma, e é por isso que a imagem dialética é considerada, também, uma imagem crítica, uma imagem em crise. Citando o autor: “(...) uma imagem que critica a imagem – capaz portanto de um efeito, de uma eficácia teóricos –, e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente.”¹¹⁸ Imagem crítica e imagem dialética parecem ter o efeito de choque apontado, tanto por Didi-Huberman quanto por Walter Benjamin, como sendo próprio da origem. Ao se postar como índice da crise e como a própria crise em si, essas imagens inauguram uma nova forma de se observar, de se pensar e de se criticar as próprias imagens.

Um movimento dialético, como o que habita as imagens críticas e dialéticas, pressupõe uma noção de simultaneidade, do embate entre forças da ordem, como coloca o próprio Didi-Huberman, da crise e da crítica. E é justamente essa condensação apresentada por essas imagens – que Walter Benjamin afirma serem as únicas imagens autênticas¹¹⁹ – que faz com que elas se comportem de forma peculiar em relação ao tempo. Ao apresentar, de uma só vez, não só o que é representado, como também os seus destroços e os rastros de suas histórias, essas imagens condensam a própria história, como um relampejo de todos os tempos reunidos em um instante, como o *Jetztzeit* benjaminiano. É a partir disso que o teórico francês afirma: “Não há portanto

¹¹⁷ DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 171.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 172.

¹¹⁹ BENJAMIN *apud* DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 172.

imagem dialética sem um trabalho crítico da memória, confrontada a tudo o que resta como ao indício de tudo o que foi perdido.”¹²⁰

Esse conceito de memória, do qual nos fala o pensador francês, baseia-se, novamente, no pensamento de Walter Benjamin, que entende a memória antes como uma “atividade de escavação arqueológica”,¹²¹ que como um simples reservatório das lembranças. A comparação entre aquele que rememora e o arqueólogo permite observar o caráter dialético presente nessa concepção de memória. O ato de escavar, de revirar a terra atrás daquilo que se encontra sedimentado pelo passar dos anos, inevitavelmente opera mudanças em seu entorno. A terra revirada não é mais a mesma de antes da pesquisa arqueológica, nem é o mesmo o objeto que ali é encontrado, agora contaminado pelos sedimentos característicos do local onde ele esteve. Para ambos os pensadores, assim também ocorre com o ato rememorativo. Citando Didi-Huberman:

Por um lado, o *objeto* memorizado se aproximou de nós: pensamos tê-lo “re-encontrado”, e podemos manipulá-lo, fazê-lo entrar numa classificação, de certo modo *temo-lo* na mão. Por outro lado, é claro que fomos obrigados, para “ter” o objeto, a virar pelo avesso o solo originário desse objeto, *seu lugar* agora aberto, visível, mas desfigurado pelo fato mesmo de pôr-se a descoberto: temos de fato o objeto, o documento - mas seu contexto, seu lugar de existência e possibilidade, *não o temos* como tal.¹²²

A imagem dialética, portanto, representa o choque entre o objeto rememorado e seu local de origem. Como afirma o pensador francês, esse local de exumação nunca é coincidente com o lugar de onde esse objeto efetivamente surgiu, devido às mudanças causadas pelo passar do tempo; devido ao próprio ato de rememorar, que nunca pode ser preciso, que sempre causará modificações naquilo que tenta resgatar. Esta imagem dá conta, então, do “conflito mesmo do solo aberto e do objeto exumado”.¹²³

A relação entre imagem e memória, especificamente entre este caráter inalcançável e conflituoso existente no rememorar e no rememorado, também é objeto de estudos de César Guimarães. Em *Imagens da Memória: Entre o Legível e o Visível*, o autor atenta para o caráter de reservatório de lembranças e de ruína da inalcançabilidade

¹²⁰ DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 174.

¹²¹ DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 174.

¹²² *Idem*, 1998, p. 175-176.

¹²³ *Idem*, p. 176.

do passado¹²⁴, que seria característico da imagem em suas múltiplas representações possíveis. Utilizando o título de um dos filmes do cineasta Win Wenders – *Faraway, so close* – quase que como um conceito teórico, Guimarães reflete sobre a função dupla da memória e das imagens da memória. *Faraway, so close*, o estar ao mesmo tempo longe e perto, parece dar conta da impossibilidade de restituir a memória e o passado como uma totalidade, de forma próxima ao que Didi-Huberman afirma quando chama atenção para o choque dialético do processo arqueológico da memória: não é o mesmo nem o objeto rememorado, ainda que suponhamos tê-lo em mãos (tão perto) e nem o território de onde este foi extraído, agora modificado definitivamente durante o processo de escavação (tão longe).

Parece ser justamente o caráter de incompletude do processo da memória – o fracasso da empreitada memorialística, já que reconstituir o passado é uma tarefa impossível – o que será observado nas imagens da memória analisadas por Guimarães. Em uma situação de excesso de imagens (de se estar “anestesiado pelas imagens”),¹²⁵ como parece ser a época atual, interessa ao autor a análise de narrativas que, além de estarem reunidas sob o signo da memória, tratem da imagem sem recair na desesperança, no tratamento de uma imagem que só remete a ela mesma, na repetição das formas sob o pretexto de que tudo já fora feito.

Apoiado na teoria semiótica de Peirce, o autor afirma que as imagens analisadas nessa obra representam “um conjunto de traços memorialísticos de tal modo que o sentido daí resultante ganhe a forma de um signo (ou conjunto de signos) mais desenvolvido.”¹²⁶ Esta noção da imagem como signo é interessante no sentido de que permite uma distinção importante para nosso trabalho de tradução entre mídias: a divisão entre signo lingüístico e signo icônico. Ainda baseando-se em Peirce, Guimarães distingue: “Enquanto os signos icônicos operam pela sua semelhança de fato entre sua qualidade material e seu significado, os signos lingüísticos têm sua qualidade material ligada ao seu significado em virtude de uma lei.”¹²⁷ O ícone, portanto, relaciona-se com seu significado a partir de uma noção de similaridade – ele se parece ou evoca de alguma forma aquilo que representa -, enquanto o signo lingüístico é regido

¹²⁴ GUIMARÃES, 1997, p. 16.

¹²⁵ GUIMARÃES, 1997, p. 23.

¹²⁶ *Idem*, p. 26.

¹²⁷ *Ibidem*.

pela arbitrariedade – a palavra remete ao seu significado pois assim foi condicionado. O autor ainda afirma que a construção de signos icônicos a partir de signos lingüísticos pode ser considerada uma primeira forma de tradução intersemiótica. Pensando na relação entre literatura e cinema, poderíamos dizer que o processo de leitura, em si, já é um processo de tradução, uma vez que a palavra – signo lingüístico – por seu caráter representativo dentro da narrativa, faz com que o leitor construa imagens – signos icônicos – referentes àquilo que ele lê.

O processo que pretendemos analisar nesta dissertação constituiria um momento posterior ao dessa primeira tradução. Pretendemos tratar aqui da forma através da qual os signos icônicos produzidos pelos signos lingüísticos de um romance traduzem-se, novamente, em outros signos icônicos nas imagens-movimento de sua adaptação televisiva.

São estes signos – icônicos ou lingüísticos – que, para César Guimarães, reverberam a memória. Segundo o autor:

Enquanto signo que tem a memória como objeto, a imagem, tal como construída sob diferentes formas pela narrativa – literária e cinematográfica – conduz a um outro signo (seu interpretante) de maneira que este também se refira à memória, tal como a imagem o faz.¹²⁸

Memória e imagem parecem, portanto, estabelecerem uma dinâmica muito próxima no que diz respeito à análise semiótica. Enquanto conjunto de traços memorialísticos, como propõe Guimarães, a imagem parece funcionar como via condutora e representação da memória não só nos casos analisados por este autor, como também em *Dom Casmurro* e *Capitu*, como tentaremos demonstrar no capítulo seguinte.

A relação que ambos os autores estabelecem entre imagem e memória parece-nos interessante devido ao caráter memorialístico que circunda ambos os objetos artísticos elencados neste trabalho. Isto porque uma teoria da imagem que pense simultaneamente as questões da memória pode oferecer-nos um jogar de luzes sobre questões imprescindíveis para a análise deste processo de tradução intersemiótica - no qual as imagens produzidas pelo aparato lingüístico tornam-se imagens visuais – que é também um processo de tradução dos modos de representar tempo e memória.

“Imagem e palavra se perseguem e se separam, disjuntos, sem formar uma totalidade, sem encobrir a diferença que as reúne, mas proporcionando as trocas, as

¹²⁸ GUIMARÃES, 1997, p. 26

superposições, os hiatos e os desencaixes entre o visível e o legível.”¹²⁹. A citação de César Guimarães parece-nos esclarecedora, a este ponto, no sentido de que, de forma geral, ela parece dar conta da relação entre imagem e palavra na qual adentraremos no próximo capítulo. Sob o recorte de um tempo não linear e contemporâneo, e de uma memória inalcançável, pretendemos, adiante, investigar justamente as formas através das quais palavra e imagem intercambiam-se, transpõem-se e relacionam-se; queremos, enfim, investigar a perseguição entre imagem e palavra à qual o autor se refere.

¹²⁹ GUIMARÃES, 1997, p. 25.

Via de Mão Dupla: *Dom Casmurro* e *Capitu*

- *Porque o amor das coisas no seu tempo futuro
é terrivelmente profundo, é suave, devastador.*
(Herberto Helder)

2.1 A lacuna que é tudo: a empreitada memorialística como quebra da linearidade em *Dom Casmurro*

Todos os aspectos teóricos sobre os quais dissertamos no capítulo anterior justificam-se não só pelas relações que apresentam entre si, mas, especificamente, por funcionarem, a nosso ver, como instrumentos a partir dos quais estudaremos, daqui em diante, as obras artísticas elencadas. Se almejamos analisar a transcrição de uma obra a partir de outra, é interessante aprofundarmo-nos, agora, no objeto que funciona como ponto de partida dessa atividade: o romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis.

Ao elencarmos como objeto de trabalho um dos romances mais clássicos da literatura brasileira, deparamo-nos com a seguinte questão: dentre tantos modos de olhar para essa obra, qual será a ótica que adotaremos em nossa pesquisa? Como anteriormente mencionado, o nosso foco frente a tal romance fecha-se no que diz respeito ao tempo que é construído no interior de tal narrativa. A nosso ver, *Dom Casmurro* é regido pela instância de uma não linearidade que tem como fonte seu caráter memorialístico. Todas as nossas observações, portanto, relacionadas às categorias de tempo, tanto para Walter Benjamin quanto para Giorgio Agamben, tem como gênese as operações da memória fictícia do narrador-personagem dessa história.

Passamos, então, à seguinte questão: de quais maneiras o pensamento benjaminiano acerca do tempo, e as observações acerca do processo memorialístico propostas por Nádía Seremetakis relacionam-se com o romance de Machado de Assis? Ou seja, em que medida a literatura – nesse caso, o universo fictício construído no romance do escritor brasileiro – reverbera um pensamento que nasce em um contexto histórico real, como é o caso, por exemplo, das Teses benjaminianas?

A aproximação entre ficção e realidade justifica-se, nesse caso, não a partir de uma emulação dos aspectos reais a partir da ficção, e, sim, a partir de uma construção narrativa que utiliza o artefato do tempo de forma não linear, não contínua e, sim, múltipla e heterogênea, assim como proposto por Benjamin. Vislumbramos a distância existente entre os processos artísticos e os processos históricos e políticos, porém também acreditamos que haja, em ambos os casos, uma possibilidade de expansão desses limites, o que nos leva a crer que o texto benjaminiano possa, efetivamente, ajudar-nos a elucidar certos pontos da literatura machadiana.

Excluído: -

Excluído: -

Excluído:

Previamente, atentemos para a estruturação do romance machadiano, que guarda algumas peculiaridades. Os dois primeiros capítulos dessa obra, intitulados “Do título” e “Do livro”, desvelam a construção de um romance fictício. Temos um narrador-personagem apresentando a situação de criação de sua alcunha – Dom Casmurro – e, em seguida, apresentando brevemente a si mesmo, enquanto esclarece para seu leitor os motivos que lhe “põem a pena na mão”:¹³⁰

Formatado: Fonte: Não Itálico

Formatado: Fonte: Não Itálico

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 ouros, vá, um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo.¹³¹

Formatado: Fonte: 10 pt

A justificativa do narrador casmurro, que também soa como um lamento, parece ecoar com clareza a empreitada impossível do processo memorialístico. A lacuna, justamente por permanecer insaturada, representa a busca inicial da memória e a consequente frustração advinda deste projeto. Já de início, portanto, Machado de Assis desvela a seu leitor não só o tom saudosista que permeará sua obra, como também a caracterização do texto – a narrativa fictícia que o narrador-personagem pretende construir – como um lugar de interpolação do passado no presente.

Excluído: ü

Tratando-se de um narrador extremamente consciente, porém, seria interessante, antes de tudo, pensar de quais formas as memórias voluntária e involuntária funcionam dentro deste romance. Sabemos que, para Nádía Seremetakis, a memória é um reservatório de cunho primordialmente sensório¹³², o que lhe confere uma carga considerável de involuntariedade. Como poderia, então, um narrador tão consciente de sua função e de seus objetivos com o narrar, lidar com os aspectos involuntários da memória?

Excluído: sensório (“Mnemonic processes are intertwined with the sensory order in such a manner as to render each perception are-perception”)

A nosso ver, ainda que saia de um ponto delimitado no presente em busca de um evento específico do passado, ou vice-versa, o narrador é, volta e meia, intermediado pelos aspectos sensórios e involuntários da memória, o que é responsável pelo tom saudosista e frustrado que permeia o romance a ser escrito. Ao se confrontar com os aspectos sensórios da memória, este narrador desvelado e consciente por vezes se perde

¹³⁰ ASSIS, 2008, p. 50.

¹³¹ *Ibidem*, p. 50-51.

¹³² SEREMETAKIS, 1994, p. 9.

neste reservatório de imagens e sensações. É o que se pode ver, por exemplo, no Capítulo LVI (“Um seminarista”) desse romance. Ao descrever o encontro que tivera com um dos colegas do seminário, o narrador recorda, involuntariamente, vários episódios e personagens que compuseram essa etapa de sua vida. Citando:

Quantas outras caras me fitavam das páginas frias do *Panegírico*! Não, não eram frias; traziam o calor da juventude nascente, o calor do passado, o meu próprio calor. Queria lê-las outra vez, e lograva algum texto, tão recente como no primeiro dia, ainda que mais breve. Era um encanto ir por ele; às vezes, inconscientemente, dobrava a folha como se estivesse lendo de verdade; creio que era quando os olhos me caíam na palavra do fim da página, e a mão, acostumada a ajudá-los, fazia o seu ofício...¹³³

No trecho explicitado, assim como em muitos outros momentos do romance, parece estar clara a noção de que não só as lembranças forçosamente buscadas, como também as lembranças afetivas e sensórias – o frio das páginas que remete ao calor da juventude – são capazes de deslocar o personagem de um passado a outro ainda mais remoto, fazendo com que suas atitudes mecânicas, como o virar distraído das páginas do livro, dêem lugar ao retorno a um passado impossível de se reviver.

Propomo-nos, então, neste subcapítulo, a pensar sobre determinados aspectos do romance *Dom Casmurro* importantes para a compreensão da operação do tempo nesta obra. Seriam eles: o espaço – especificamente a casa do protagonista –; o narrador-personagem e a operação do tempo em alguns personagens da trama.

2.1.1 Espaço como instância temporal: uma casa-réplica.

Como pode o cenário, essa mimetização de um espaço físico, interferir em algo tão abstrato quanto a abordagem temporal de uma narrativa? Em *Dom Casmurro*, o intervalo entre a mimetização do real e do abstrato dissolve-se quando contraposto ao cenário a partir do qual o narrador-personagem escreve sua obra: sua residência, que, construída à maneira da casa de sua infância, reproduz o máximo possível os detalhes de sua antiga morada, como a pintura do teto, a fachada e os medalhões dos heróis clássicos.

¹³³ ASSIS, 2008, p. 134.

Formatado: Fonte: Não Itálico

Excluído: t

Excluído: t

Formatado: Fonte: 10 pt

Excluído: -

Excluído: ¶

Excluído: t

[MSOffice1] Comentário: Ou então só vítimas, não sei..!

Excluído: (curiosamente, César, Augusto, Nero e Massinissa,

Excluído: ambos

Excluído: todos? vítimas de traição em algum momento de suas histórias VER REFERÊNCIA).

Excluído:

Excluído: 1994

Estamos, portanto, diante de um cenário que evoca, tanto quanto possível, o passado que o narrador deseja retomar; um cenário que conjuga em si vários tempos. Para além de seus escritos, portanto, o personagem central de *Dom Casmurro* começa a esboçar-se como um sujeito deslocado em relação a seu próprio presente, propositalmente circundado pelos elementos materiais e imateriais de seu passado, porém consciente de que nem a narrativa nem o cenário, ambos construídos na tentativa de mimetizar os tempos idos, seriam capazes de fazê-lo. Essa consciência de seu descompasso em relação ao próprio passado é, inclusive, explicitada ao fim do romance, no Capítulo CLXIV (“Uma pergunta tardia”). Citando:

Excluído: munido da consciência

Excluído: t

Formatado: Fonte: Não Itálico

Formatado: Fonte: 10 pt

Formatado: Espaçamento entre linhas: simples

Hão de perguntar-me por que razão, tendo a própria casa velha, na mesma rua antiga, não impedi que a demolissem e vim reproduzi-la nesta. (...) A razão é que, logo que minha mãe morreu, querendo ir para lá, fiz primeiro uma longa visita de inspeção por alguns dias, e toda a casa me desconheceu. (...) Tudo me era estranho e adverso.¹³⁴

Dom Casmurro não reconhece e nem se sente reconhecido em relação a seu passado, porém insiste na tentativa de mimetizá-lo, através da reconstrução detalhista da própria casa. Entre os vários objetos que a decoram, chama a atenção o retrato dos pais, colocado na parede à semelhança de sua casa de infância:

Formatado: Fonte: 10 pt

Tenho ali na parede o retrato dela, ao lado do marido, tais quais na outra casa. A pintura escureceu muito, mas ainda dá a idéia de ambos. (...) O que se lê na cara de ambos é que, se a felicidade conjugal pode ser comparada à sorte grande, eles a tiraram no bilhete comprado de sociedade. Concluo que não se devem abolir as loterias. Nenhum premiado as acusou ainda de imorais, como ninguém tachou de má boceta de Pandora, por lhe ter ficado a esperança no fundo; em alguma parte ela há de ficar. Aqui os tenho os dois bem-casados de outrora, os bem-amados, os bem-aventurados, que se foram desta para a outra vida, continuar um sonho provavelmente. Quando a loteria e Pandora me aborrecem, ergo os olhos para eles, e esqueço os bilhetes brancos e a boceta fatídica.¹³⁵

Até mesmo a foto dos pais parece adquirir não só novas cores, mas um novo significado com o passar do tempo. O tempo que o retrato do casal acumula em si reatualiza-o, obrigando o filho a olhar novamente para os próprios pais, relendo ali não só a história de seus genitores, mas também uma tentativa de se esquivar do fracasso de sua própria história. Com o passar do tempo, a antiga imagem não ecoa mais apenas o

[MSOffice2] Comentário: -Ciclo hermenêutico ~, aprendi essa com Georg ontem

¹³⁴ ASSIS, 2008, p. 241.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 59.

Excluído: ASSIS, 1994

Formatado: Fonte: Itálico

tempo dela própria, mas também um tempo que diz respeito ao filho. A foto dos pais concentra em si várias outras histórias, assim como todos os objetos da casa que o filho tenta reconstruir, em vão, durante o processo de sua escavação memorialística, a qual ele sabe ser uma escavação sempre incompleta, impossível, dialética, retomando a noção proposta por Didi-Huberman. Citando novamente o romance:

Formatado: Fonte: 10 pt

Foi então que os bustos pintados nas paredes entraram a falar-me e a dizer-me que, uma vez que eles não alcançavam reconstituir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns. Talvez a narração me desse a ilusão, e as *sombras viessem perpassar ligeiras*, como ao poeta, não o do trem, mas o do Fausto: Aí vindes outra vez, inquietas sombras?...¹³⁶

O romance fictício que é oferecido ao leitor é, portanto, fruto do desajuste entre o passado e o presente do narrador. Neste desencontro, esta casa-réplica funciona como o ponto insuturável entre as vértebras do tempo, remetendo novamente à imagem do tempo-fera do poema de Ossip Mandel'stam. Reconstruir o espaço físico não é o suficiente para reviver tudo aquilo que circunda os tempos idos, porque, novamente, como menciona Didi-Hurberman, não é a mesma a terra escavada no processo memorialístico, e não é o mesmo o objeto que se tenta exumar. Cabe dizer, ainda: não é o mesmo, também, aquele que escava. A coincidência com o passado é, portanto, sempre impossível, ainda que se possa vislumbrá-la. Em um presente mal resolvido, a residência que busca mimetizar a infância crava-se como símbolo da impossibilidade de retorno completo, que é, ao mesmo tempo, a força que impulsiona todas estas tentativas constantes do próprio retorno.

É nesta medida que entendemos o cenário do momento da enunciação – a casa-réplica, a casinfância¹³⁷, como na imagem do poeta português Herberto Helder – como um dos elementos responsáveis pela quebra do *continuum* temporal na obra machadiana. A residência do presente que aponta constantemente na direção de um passado é a inspiração inicial do narrador memorialista, e é responsável pela construção de um presente que só existe se interpolado a todo tempo por elementos do passado, o qual conjuga em si vários outros tempos além daquele no qual se insere.

¹³⁶ ASSIS, 2008, p. 51.

¹³⁷ “Deito coisas vivas e mortas no espírito da obra. / Minha vida extasia-se como uma câmara de tochas. / - Era uma casa - como direi? - absoluta. / Eu jogo, eu juro. / Era uma casinfância.” (HELDER, 1990, p. 99.)

Excluído: Idem.

Formatado: Fonte: Não Itálico, Sublinhado

Excluído: 200

Excluído: CF REF.

2.1.2 A narração como propulsora do deslocamento temporal

Excluído: .

Tais tentativas de retorno ao passado são explicitadas para o leitor de *Dom Casmurro* pelo narrador da obra, que é, também, seu principal personagem. Ao contar a sua própria história, Dom Casmurro divide-se em Bentinho – na fase infantil, até o fim do seminário – Bento Santiago – após a faculdade de direito – e Dom Casmurro – o narrador do momento da enunciação. Sua narrativa é uma forma de desvelar os efeitos do tempo em um mesmo sujeito, mas é também, antes de tudo, uma narrativa consciente, cuja estrutura é constantemente desvelada pelo próprio narrador. No lugar do estabelecimento de um pacto de ficcionalidade entre o narrador-personagem e um leitor modelo, o que se estabelece é a interpolação do enredo por momentos em que o narrador dirige-se diretamente a seu suposto leitor, adiantando o que será contado, realizando observações, entre outros, como no seguinte trecho, que inicia o Capítulo XXXII (“Olhos de ressaca”):

Tudo era matéria às curiosidades de Capitu. Caso houve, porém, no qual não sei se aprendeu ou ensinou, ou se fez ambas as coisas como eu. É o que contarei no outro capítulo. Neste direi somente que, passados alguns dias do ajuste com o agregado, fui ver a minha amiga (...) ¹³⁸

No capítulo seguinte (XXXIII – “O penteado”), porém, o narrador não retoma o prometido, e descreve um de seus primeiros momentos de intimidade física com a amiga Capitu. As minúcias de seu processo de escrita são novamente compartilhadas com os leitores:

Se isso vos parecer enfático, desgraçado leitor, é que nunca penteastes uma pequena, nunca pusestes as mãos adolescentes na jovem cabeça de uma ninfa... Uma ninfa! Todo eu estou mitológico. Ainda há pouco, falando dos seus olhos de ressaca, cheguei a escrever Tétis; risquei Tétis, risquemos ninfa; digamos somente uma criatura amada, palavra que envolve todas as potências cristãs e pagãs. ¹³⁹

Não só neste trecho, mas em vários outros ao longo do decorrer do livro, ao voltar-se para si próprio, revelando suas estratégias narrativas, o narrador Casmurro desloca o foco do narrado de um tempo passado para o tempo presente, realiza digressões rumo a um passado ainda anterior àquele no qual transcorria a história, retorna a um passado remoto e doce, tudo isso não seguindo uma ordem linear ou

¹³⁸ ASSIS, 2008, p. 96.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 99.

cronológica, mas, antes, obedecendo à ordem das reminiscências “que lhe vierem vindo”, “ao cabo de um tempo não marcado¹⁴⁰”.

O narrador de *Dom Casmurro* realiza, então, ao longo do romance, uma performance não-performativa¹⁴¹, utilizando o termo de Nádía Seremetakis, sendo ao mesmo tempo ator e audiência de seu próprio feito. Citando a autora:

This *performance* is not “*performative*” – the instantiation of a pre-existing code. (...) Here sensory memory, as the mediation on the historical substance of past into the present as a natal event. In this moment the actor is also the audience of his/her involuntary implication in a sensory horizon.¹⁴²

(Esta performance é não performativa – a instanciação de um código pré existente. (...) Aqui a memória sensória, como a mediação da substância histórica do passado no presente como um evento natal. Neste momento, o ator é também audiência de sua implicação involuntária em um horizonte sensório.)

O pensamento da antropóloga diz respeito a uma atuação advinda dos aspectos sensoriais da memória, que são capazes de fazer surgir passado no presente. Para a autora, tal processo se deve à inserção involuntária do sujeito – nesse caso do *performer* – em sua memória sensorial. No caso do narrador de *Dom Casmurro*, porém, como colocamos anteriormente, acreditamos que tais aspectos sensoriais tenham forte importância na conduta do narrador ao longo do romance, porém eles parecem estar, em muitos momentos, sob o domínio daquele que narra, não sendo, necessariamente, processos involuntários. O disparo do gatilho da memória é consciente e voluntário, pois estamos frente a um contador que controla aquilo que narra, já que sua história também traz em seus detalhes supostas provas de acusação contra sua ex-mulher. Porém, o retorno ao terreno da memória é entremeado pelos aspectos sensoriais de seu passado.

Dom Casmurro pode ser interpretado, então, como este *performer* não-performativo, que atua no terreno da memória, sendo também a própria audiência que revê o que já acontecera, e que outra vez sente-se como no passado. Essa dualidade apontada por Seremetakis – ator e audiência da própria performance – é melhor representada em algumas cenas da microssérie *Capitu*, nas quais Michel Melamed, o ator que representa o narrador do romance, contracena com César Cardadeiro, que interpreta sua versão infantil. Em uma delas, especificamente, ambos se vêem,

Excluído: t

¹⁴⁰ ASSIS, 2008, p. 98.

¹⁴¹ SEREMETAKIS, p. 7, 1994.

¹⁴² *Idem.*

interagem entre si, se dão as mãos. No subcapítulo seguinte, discorreremos de forma mais aprofundada sobre a microssérie, mas, por hora, talvez poderíamos afirmar que, em *Capitu*, o desejo de “restaurar na velhice a adolescência¹⁴³”, ou seja, o desejo dolorido de viajar ao passado, a *nostalghía*, é, ainda que durante o breve período de uma cena, um desejo possível.

Excluído:

2.1.3 *Inquietas sombras: a materialização do passado em Bento Santiago e Ezequiel*

Excluído: .

Quando se apropria da frase¹⁴⁴ do Fausto de Goethe, o narrador Casmurro parece referir-se não só ao passado como aquilo que o assombra constantemente (pois as sombras circundam-no *outra vez*), como também parece reconhecer nas sombras dos mortos a chave para a compreensão e narração de sua própria história, como anteriormente mencionamos. Isto porque há, na imagem dos personagens *desa* obra, a marca do passar do tempo não só no que diz respeito ao envelhecimento, mas também no acúmulo de várias histórias que reverberam o passado no presente.

Excluído: t

Excluído:

Este acúmulo de tempo parece ser mais visível na imagem de dois personagens: o protagonista-narrador (Bentinho/ Bento Santiago/ Dom Casmurro) e o *seu* filho (ou suposto filho) *com* Capitu, Ezequiel.

Excluído: deste

Excluído: e de

A começar pelo protagonista, é interessante atentar para o fato de que sua referenciação ao longo do romance está intimamente relacionada ao passar cronológico do tempo. Em sua infância e adolescência – até o fim do período do seminário – o protagonista é chamado de Bentinho. Já no período que compreende sua vida adulta, ou seja, da volta do seminário até o divórcio da esposa, *a* personagem caracteriza-se como Bento Santiago. Por fim, em sua velhice, quem lhe serve é a alcunha pregada pelo poeta do metrô: “No dia seguinte entrou a dizer de mim nomes feios, e acabou alcunhando-me *Dom Casmurro*.”¹⁴⁵ Estabelece-se, portanto, uma relação estreita entre as características do personagem e o passar do tempo. O que interessa-nos aqui, porém, não são apenas as mudanças que a cronologia poderia empregar neste personagem; acreditamos que haja, para além disso, uma coexistência de um sujeito dentro do outro, a habitação da “fruta

Excluído: -

Excluído: o

¹⁴³ ASSIS, 2008.

¹⁴⁴ “*Aí vindes outra vez, inquietas sombras...?*” (ASSIS, 2008, p. 51.)

¹⁴⁵ ASSIS, 2008, p. 49.

dentro da casca”,¹⁴⁶ como na imagem que o narrador utiliza para condenar as atitudes da amiga Capitu. Dom Casmurro, enquanto narrador, reverbera em vários momentos Bentinho e Bento Santiago, ou seja, esse personagem faz coexistir dentro de um só sujeito, inserido em um só tempo, outros sujeitos e outras instâncias temporais.

Excluído: t

Ao descrever, por exemplo, sua volta à casa após a formatura na faculdade de Direito, Dom Casmurro – que narra, nesses momentos, um episódio de sua vida adulta enquanto Bento Santiago – assume a visão ingênua e fantasiosa de quando criança, ou seja, Dom Casmurro narra como Bentinho. Citando:

Excluído: t

Excluído: ,

No quarto, desfazendo a mala e tirando a carta de bacharel de dentro da lata, ia pensado na felicidade e na glória. Via o casamento e a carreira ilustre, enquanto José Dias me ajudava calado e zeloso. Uma fada invisível desceu ali, e me disse em voz igualmente macia e cálida: “Tu serás feliz, Bentinho; tu vais ser feliz”. (...) Ainda agora sou capaz de jurar que a voz era da fada; naturalmente as fadas, expulsas dos contos e dos versos, meteram-se no coração da gente e falam de dentro para fora.¹⁴⁷

Ainda que esteja contextualizada dentro do enredo, a imagem da fada que percorre o quarto de Bento, lhe fazendo profecias sobre seu futuro, tal qual um oráculo reverso, extrapola o real, e confere à narrativa algo de fantasioso. Para além disso, é interessante perceber que não é necessariamente a imagem fantástica que ecoa o que haveria de infantil no personagem agora adulto; Bentinho demonstra estar presente em Bento Santiago justamente na ingenuidade da promessa feita, no acreditar que uma felicidade plena lhe espreita – credo este que já não se encontra no personagem enquanto narrador, enquanto Dom Casmurro.

O episódio destacado é peculiar em termos de sua relação com o tempo, na medida em que se caracteriza por uma narrativa de um presente que se dirige a um passado no qual há um sujeito daquele passado que reverbera o sujeito de um passado ainda mais anterior. A imagem de Bento Santiago, então, no trecho destacado, conjuga em si tanto o tempo do personagem enquanto criança quanto o tempo de sua posteridade, representado pelo narrador Casmurro.

Excluído:

Semelhante efeito pode ser observado no seguinte trecho:

Outra vez senti os beijos de Capitu. Talvez abuso um pouco das reminiscências osculares; mas a saudade é isto mesmo; é o passar e repassar

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 246, 1994.

¹⁴⁷ ASSIS, 2008, p. 190.

das memórias antigas. Ora, de todas as daquele tempo creio que a mais doce é esta, a mais nova, a mais compreensiva, a que inteiramente me revelou a mim mesmo. Outras tenho, vastas e numerosas, doces também, de vária espécie, muitas intelectuais, igualmente intensas. Grande homem que fosse, a recordação era menor que esta.¹⁴⁸

Nessa passagem podemos perceber como as sensações impressas no corpo do personagem ainda criança aparecem em sua fase adulta, como um meio que conduz ao terreno da memória; como uma reminiscência. O corpo de Bentinho rememora outro corpo – o de Capitu – e ambos se encontram no momento da enunciação do narrador. Ao sentir outra vez “os beijos de Capitu”, Dom Casmurro se torna Bentinho, embarcando em um *nostós*, em uma jornada rumo ao passado que, de certa forma, quebra o contínuo do tempo: a lembrança do beijo de Capitu será sempre uma lembrança nova e reveladora, que ativa as sensações do passado no presente e é capaz de fazer, ainda que por breves instantes, um personagem dar lugar a outro. Quando o narrador revive – através da *nostalgía* – a sua infância, ele é capaz de tornar-se aquele que ele próprio já fora, pontuando sua narrativa com o encantamento e a doçura que lhe são características não enquanto o velho e solitário Casmurro, e, sim, enquanto o jovem Bentinho.

Se estamos diante de um narrador que representa, ele próprio, uma confluência de imagens e situações do passado, parece natural que seu olhar perante aqueles que o circundam também seja permeado por estas questões. Como as sombras ao Fausto, o narrador também é constantemente assombrado pelas personagens de seu passado.

Uma delas, porém, merece destaque. Ezequiel, o filho de Capitu responsável por atíçar em Bento Santiago todo o ciúme em relação à mulher, representa, aos olhos do narrador, não só ele próprio, mas também Escobar, o terceiro vértice do triângulo amoroso imaginado. O mote da desconfiança do protagonista reside na suposta semelhança existente entre o filho e o amigo, o que seria um indício da infidelidade de Capitu. Neste sentido, a narração de Dom Casmurro é afirmativa:

Não me mexi; era nem mais nem menos o meu antigo e jovem companheiro de seminário de São José, um pouco mais baixo, menos cheio de corpo e, salvo as cores, que eram vivas, o mesmo rosto do meu amigo. Trajava à moderna, naturalmente, e as maneiras eram diferentes, mas o aspecto geral reproduzia a pessoa morta. Era o próprio, o exato, o verdadeiro Escobar.¹⁴⁹

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 102.

¹⁴⁹ ASSIS, 2008, p. 242.

Excluído: -

Excluído: -

A imagem de Ezequiel surte no narrador um efeito parecido ao dos objetos que permeiam a sua casa, como que um espelho reverso: ela faz com que o protagonista olhe novamente para si próprio e reavalie, a partir da imagem do outro, o seu próprio passado. Para além da semelhança física, dos trejeitos e até do nome que Ezequiel compartilha com Escobar,¹⁵⁰ o que a imagem do suposto filho reverbera é o passado do narrador, os anos de seminário, a amizade compartilhada. Há, portanto, na figura de Ezequiel, uma confluência de histórias, de memórias e de instâncias temporais. Nela, enfim, o passado do pai e o presente do filho coabitam o mesmo espaço.

Não parece ser coincidência, então, o fato de Ezequiel ter como profissão a arqueologia,¹⁵¹ já que sua presença faz com que o suposto pai, tal qual um arqueólogo, debruce-se sobre o próprio passado e inicie ali um processo de escavação memorialística. Como o arqueólogo, Ezequiel está sob o signo do passado, voltado constantemente para o que acontecera, trazendo de volta à tona aquilo que jazia enterrado no terreno da memória.

2.1.4 *Dom Casmurro*: Tempo constelar e *nostalghía*

A ideia de construir um romance baseado em suas próprias memórias como tentativa de reviver o passado, então, esboça por si só uma estrutura peculiar: se o narrador propõe ser guiado pelo encadeamento temporal de suas reminiscências, parece clara a noção de que a história a ser contada não obedecerá a um narrar linear; antes, o texto se construirá ao modo das reminiscências que vierem vindo¹⁵² ao narrador.

Para entender a estruturação temporal que *Dom Casmurro* apresenta, portanto, procuramos compreender através de quais formas se dá o acesso à memória, ou seja, de quais formas a atividade de recordar — a reminiscência — funciona nesse contexto. Como mencionado anteriormente, a noção de *nostalghía*, proposta pela antropóloga Nádía Seremetakis, ofereceu um recorte válido para a questão da memória dentro da

Excluído: -

Excluído: -

[Frederico3] Comentário: Ver nota sobre o nome acima

¹⁵⁰ Ezequiel de Souza Escobar é o nome completo do amigo de seminário de Bentinho.

¹⁵¹ “(...) Contou-me a vida na Europa, os estudos, particularmente os de arqueologia, que era a sua paixão” (ASSIS, 2008, p. 243)

¹⁵² “Sim, Nero, Augusto, Massinissa, e tu, grande César, que me incitas a fazer os meus comentários, agradeço-vos o conselho, e vou deitar ao papel as reminiscências que me vierem vindo.” (*Ibidem*, p. 52.)

Excluído: "

Excluído: "

narrativa, isto porque, a partir desse conceito, o ato de rememorar é tomado como ferramenta que possibilita a existência de um trânsito entre presente e passado.

O narrador-personagem do romance machadiano parece ser movido pelo desejo (e, inevitavelmente, pela dor) de retornar a seu passado (portanto, pela *nostalghía*). O *nóstos* deste narrador também implica em um *alghós*, a dor corporal e sensorial, que o impulsionará para sua memória. A memória é, portanto, ativada através da dor causada pela lembrança do passado, a qual, não coincidentemente, muitas vezes é ativada pela lembrança do corpo no passado.

Excluído: .

É, justamente, através dessas incursões à sua própria memória, ou seja, da *nostalghía*, que Dom Casmurro construirá uma narrativa na qual o tempo fictício parece próximo, de alguma forma, da noção temporal benjamiana. Ao invés de estabelecer uma narrativa cujo fluxo caminhe sempre na direção do passado para o futuro, o narrador de tal romance sai de um tempo presente para o seu passado, fazendo isso não de forma a reconstituir os fatos na ordem em que estes aconteceram, mas de acordo com um direcionamento antes afetivo que cronológico.

O tempo que habita o romance de Machado de Assis não é, portanto, um tempo linear, que se volta ao passado como se esse fosse irrecuperável; pelo contrário, o passado torna-se matéria viva através do narrador, que ao contar sua história de forma não-linear (talvez poderíamos dizer, à maneira benjaminiana, de forma *constelar*) volta a apropriar-se dela e faz seu próprio passado reviver em seu presente.

Excluído:

2.2 *Capitu*: imagens a serem olhadas novamente

Machado de Assis, através de seu trabalho com o signo linguístico, inseriu na literatura brasileira a história de Bento Santiago e *Capitu*, circundada pelo memorialismo e pela desconfiança de um narrador artiloso. Devido à importância de sua obra para o cenário da literatura nacional, várias adaptações deste romance para outros suportes foram realizadas. Interessa-nos, deste ponto em diante, a tradução feita para a emissora brasileira Rede Globo, em 2008, pelo diretor Luiz Fernando Carvalho, de título *Capitu*. Pretendemos, a partir deste ponto, realizar uma análise desta microssérie a partir do recorte das relações entre imagem e escrita, pensando no conceito de imagem crítica, proposto por Didi-Huberman, e nas aproximações entre

imagem e memória, como colocado por César Guimarães. Debruçarmo-nos sobre tais questões tem sua importância justificada devido ao fato de que é através de uma análise mais próxima de *Capitu* que poderemos, no subcapítulo seguinte, realizar um estudo comparativo entre a microssérie e o romance que lhe deu origem, pensando nos aspectos que concernem à tradução de uma obra para a outra, especificamente no que diz respeito às operações da categoria tempo em cada uma dessas criações.

Sabendo, portanto, que estamos diante de uma obra construída em uma mídia distinta da literatura, parece-nos prudente volver nosso olhar para tal objeto levando em consideração, primordialmente, alguns de seus aspectos técnicos, recorrendo às teorias elencadas para esclarecer o papel de tais elementos no contexto geral da microssérie, e, por vezes, utilizando os próprios elementos da obra artística na tentativa de compreender certos aspectos da teoria, em um percurso de mão dupla. Para tal, analisaremos algumas categorias técnicas da microssérie: a montagem cinematográfica das cenas; a cenografia; o figurino; a atuação; a trilha sonora.

Excluído: A

2.2.1 Montagem como semelhança; montagem como diferença

Por tratar-se da adaptação de uma obra literária, em muitos momentos a análise de certos aspectos de *Capitu* se construirá a partir da comparação com sua obra original, ainda que o presente subcapítulo não tenha como intenção primeira expor a análise da tradução de uma obra para a outra. A análise da montagem, então, constitui um desses momentos, uma vez que o diretor da microssérie optou por emular em sua obra audiovisual o efeito da divisão de capítulos do romance. Todos os cinco episódios são divididos de forma extremamente próxima à divisão do livro, compartilhando o título e a ordem dos capítulos do romance. Houve, porém, uma seleção, e nem todos os capítulos que compõem a obra literária estão presentes na obra audiovisual.

A tentativa de emular a ordem e a manutenção do texto original – quase que sem alterações –, ou seja, a tentativa de criar uma semelhança, acaba por fazer surtir um efeito de diferença. Isto porque algumas especificidades literárias – a divisão em capítulos, determinados usos da linguagem, certas digressões dentro do texto – ao serem transportadas para uma obra que se posta sob o signo da imagem, desvelam ainda mais a diferença de suporte entre ambas as obras. A passagem de um capítulo ao outro, por

exemplo, que no livro segue o curso natural da leitura, ao ser transportada para a linguagem audiovisual acaba por exacerbar o corte existente entre uma cena e a decorrente, especialmente devido às pequenas vinhetas destinadas a apresentar o título do capítulo seguinte.

Porém tal efeito de diferença é capaz de criar na obra traduzida efeitos semelhantes ao da obra de origem. A transposição do texto do livro para a encenação imagética, por exemplo, é responsável por retomar constantemente na microssérie a noção de uma narrativa consciente e desvelada, ou seja, o desnudamento da encenação. Não só na montagem, como em vários outros aspectos técnicos aos quais recorreremos posteriormente, a encenação é sempre desvelada ao espectador, como se, tal qual faz o narrador de *Dom Casmurro* para com seu leitor, o pacto de ficcionalidade estivesse sempre ressurgindo, lembrando ao interlocutor da obra a todo tempo que ele está frente a uma encenação que se volta para si mesma, e não a uma tentativa de mimetizar a realidade *como ela de fato*¹⁵³ seria.

Outra importante característica da montagem de *Capitu* também opera a partir dos termos de semelhança e diferença: a interpolação de tempos distintos através da inserção de imagens. Ainda no início da microssérie, por exemplo, na primeira cena, ao cochilar, Dom Casmurro lembra-se rapidamente de um evento do seu passado: o dia de seu casamento. O espectador de *Capitu* sabe disso, pois, durante o processo de montagem, um fragmento da cena do casamento de ambos os personagens, no qual aparecem caracterizados como mais jovens, é inserido no decorrer da cena que representa seu encontro com o jovem poeta do trem. Como esta, há muitas outras cenas, nas quais tanto elementos do passado são inseridos no presente, quanto elementos do futuro são inseridos no passado. Neste caso, merecem destaque os episódios em que o narrador invade cenas que representam exatamente algum episódio que ele narra, e a partir daí Dom Casmurro contracena com sua versão jovem, Bentinho, como é o caso representado pela figura abaixo:

Excluído: ambos

¹⁵³ Lembrando aqui os termos de Walter Benjamin, que apontava para a impossibilidade de se conhecer o passado “como ele de fato foi”, numa crítica ao historicismo. (BENJAMIN, 1996, p. 224)



Fig.1 (À esquerda, Bentinho, interpretado por César Cardadeiro, é observado pelo narrador Dom Casmurro, vivido por Michel Melamed)

A montagem da microssérie, nesses casos, tenta, a partir da criação de episódios distintos da narrativa literária, ou seja, a partir da diferença, construir efeitos semelhantes aos que se encontram no livro. O retorno do narrador a seu passado, sua jornada memorialística e suas digressões são representados na obra audiovisual a partir de tais estratégias de montagem.

A imagem adquire aqui o papel de explicitar o que ficaria implícito na narrativa, de concretizar para o espectador as metáforas sugeridas pelo autor do romance, além de fixar uma forma de leitura dentre as várias suscitadas pelo livro. Neste processo de passagem do signo linguístico para o signo icônico – relembrando aqui César Guimarães – há também um processo de escolha de abordagem, que se reflete, posteriormente, na escolha do encadeamento das cenas, ou seja, na montagem.

Este processo de fixação de uma leitura na passagem da obra literária para a obra audiovisual se anuncia, no caso dos objetos aqui elencados, já no título da microssérie. Ao escolher o nome da personagem Capitu para intitular sua obra, Luiz Fernando Carvalho oferece a seu leitor uma possível chave de leitura: esta obra, ainda que narrada pelo ponto de vista de Dom Casmurro, e ainda que se proponha a representar suas memórias, é, por fim, uma obra sobre Capitu e sua influência sobre o amigo e namorado Bento Santiago. E é por tal razão que sua imagem permeia toda a microssérie, até mesmo nos momentos em que o casal está separado (como no seminário, ou no episódio de sua morte), como uma imagem que deve ser revista, e que representa não a si própria, mas também ao próprio narrador.

Excluído: ü

Didi-Huberman comenta sobre a imagem dialética: “uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente”¹⁵⁴. Ainda sobre o mesmo tema, escreve o autor: “Não há portanto imagem dialética sem um trabalho crítico da memória, confrontada a tudo o que resta como ao indício de tudo o que foi perdido”¹⁵⁵. Não ignoramos o fato de que o pensamento de Didi-Huberman acerca deste tema está relacionado à crítica da arte, ao delineamento de uma teoria da imagem. Porém, acreditamos que sua leitura também possa ser estendida para a interpretação de certas imagens, como é o caso que julgamos ter aqui. A imagem de Capitu no contexto dessa microssérie é uma imagem que exige ser revista – e que por isso permeia toda a extensão desta narrativa -, que é fruto da memória do narrador, e que traz em si não só sua história, como também rastros da história do narrador. Confrontar-se com a imagem de Capitu, para o narrador, é confrontar-se novamente com si próprio, com os rastros de seu passado, com o que fora perdido. Sua premissa final – a decisão de que a mulher o traía, e de que arquitetava casar-se por interesse desde a infância – não parece ser definitiva, caso contrário não haveria a necessidade de recontar a própria história, de olhar novamente para o passado, de invocar novamente a imagem da amiga.

Excluído: .

Excluído: .

Excluído: .

Excluído: com si próprio

Neste sentido, a montagem em *Capitu*, operando a partir do jogo entre diferença e semelhança, produz, como propõe Octávio Paz, através de meios distintos, efeitos análogos¹⁵⁶ e reatualiza a imagem de Capitu de forma próxima ao que Didi-Huberman definiu como imagem dialética.

Excluído: .

2.2.2 Cenografia e encenação

Capitu foi exibida pela Rede Globo durante uma semana, em dezembro de 2008, logo após o horário nobre da emissora, às 23 horas¹⁵⁷. Diferentemente da maioria das séries, minisséries e telenovelas produzidas por essa emissora, todas as cenas internas que compõem essa obra foram gravadas em um mesmo ambiente: o Automóvel Clube do Brasil. Lá, a partir de distintas composições cenográficas, foram filmadas as cenas correspondentes à casa de Bentinho, de Capitu, ao seminário, à casa de Dom Casmurro,

Excluído: .

¹⁵⁴ DIDI-HUBERMAN, 1998, p.172.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 174.

¹⁵⁶ PAZ, 2006, p.5.

¹⁵⁷ Fonte disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-268970,00.html>>

entre outros. A partir da inserção de determinados elementos, o cenário é reconstruído e ressignificado, dando espaço para o desenrolar dos episódios da história.

Já as cenas externas contam com tomadas de ruas do Rio de Janeiro atual, nas quais os personagens, caracterizados à moda do século XIX, atuam. Em muitos momentos o registro da cidade contemporânea é misturado a registros em preto e branco da cidade à época em que se passa a história, porém sem haver a presença dos atores nestes espaços. A cena de abertura de *Capitu* é exemplo deste tipo de mistura de cenários e temporalidades. Através de um plano aberto, observamos um metrô adornado por desenhos de *graffite* percorrendo a cidade do Rio de Janeiro. Ao entrar em um túnel, a imagem se escurece e, em seguida, vemos a imagem em preto e branco de um antigo trem chegando à estação. No corte seguinte, o foco está dentro do metrô, onde podemos observar Bento Santiago conversando com o rapaz que lhe batizará com a famosa alcunha: Dom Casmurro. Ambos os personagens, porém, trajados à moda antiga, estão circundados por figurantes vestidos à maneira atual, povoando o metrô da cidade.

[f4] Comentário: Cenários e temporalidades.

Excluído: a



(Fig. 2: Narrador e poeta do trem contracenam com figurantes da época atual.)

Estruturas semelhantes a esta são apresentadas também em outros momentos da microssérie. Há, por exemplo, a cena em que Bentinho caminha pelas ruas do Rio de Janeiro, a caminho do seminário, quando vê uma moça tropeçar e cair no chão. Tanto a senhorita, quanto Bentinho, quanto José Dias – que o acompanha – estão caracterizados à maneira do século XIX, enquanto pode-se observar nas ruas construções atuais.

Excluído: à

O que se observa, neste caso, não é apenas a mistura de registros e de espaços, mas também o anacronismo aí existente. Ao filmar novamente a história de *Dom Casmurro*, o diretor aproveita a primeira cena como metáfora para o que ocorrerá em seguida: não é apenas o narrador quem percorrerá distintas instâncias temporais a partir daquilo que narra; o espectador também permitirá, ao acompanhar esta história, que o passado invada o seu presente, ou seja, que os elementos comuns ao romance de Machado de Assis se tornem, através do pacto ficcional, elementos comuns a ele.

Passando agora às cenas internas, percebemos que o mesmo espaço permite a coexistência de múltiplos cenários, como havíamos mencionado anteriormente. A caracterização dos espaços, porém, é bastante minimalista. Cenas da casa de Capitu, por exemplo, em muitos casos contam apenas com alguns móveis mencionados no romance, assim como na casa de Bentinho e em sua casa réplica, a qual ele habita enquanto narra sua história. Muitos elementos são representados por sugestão, como, por exemplo, o carro em que a família do narrador transita, o cavalo em que monta Tio Cosme, o quintal de Capitu. Não foram utilizados na cena os objetos em si, mas reconstruções que remontam a tais objetos (como, por exemplo, uma bicicleta adornada com a cabeça de um cavalo).

Este recurso torna-se muito claro no quintal de Capitu, local no qual o casal principal passa grande parte da infância. Para a caracterização deste espaço, o chão do Automóvel Clube foi desenhado com giz, representando as árvores, a cerca, o muro da casa da vizinha. A referência apresentada, aqui, por Luiz Fernando Carvalho parece retomar a escassez de recursos utilizada no teatro pelo dramaturgo Bertolt Brecht, que primava pelo minimalismo dos elementos cenográficos.



(Fig. 3: Quintal da casa de Capitu)

Esta composição minimalista remete a um artifício empregado pelo narrador ao longo do romance: a exacerbação da encenação. Comenta um tenor, amigo de Dom Casmurro, ainda no início da obra literária: “a vida é uma ópera e uma grande ópera.”¹⁵⁸ **É a partir do entendimento da vida como encenação** – indiretamente, da exploração das relações entre realidade e mímese – que se instaura o desvelamento de narrativa, que será inspiração confessa do diretor Luiz Fernando Carvalho. “Há uma frase de Machado de Assis que me orientou durante este trabalho: a realidade é boa, o realismo é que não presta para nada”¹⁵⁹ comenta o diretor. Sua apropriação da frase do escritor pode ser percebida em sua obra, uma vez que, tal qual o autor, não há uma crença na possibilidade – ou na necessidade – de se tentar emular a ilusão de realidade. O que se quer, aqui, é o contrário: tornar claras as intervenções ficcionais, através da utilização de um cenário e de elementos cenográficos que perpassam o real, mas que não tentam criar, em nenhum momento, o efeito de correspondência o mais próximo possível entre ficção e realidade.

Se “a vida é uma ópera” – e é este o subtítulo da microssérie de Luiz Fernando Carvalho – observamos nesta obra a presença não só das três formas artísticas que a ópera conjuga (teatro, música e dança), mas, antes de tudo, a presença do que haveria de encenado na realidade. Se o cenário aqui funciona como uma retomada aos aspectos ficcionais da narrativa, no subcapítulo seguinte tentaremos explorar de quais formas as

[f5] Comentário: Ou “é a partir do entendimento da vida como encenação”...

Excluído: ,

¹⁵⁸ ASSIS, 2008, p. 60.

¹⁵⁹ Comentário disponível em: <<http://capitu.globo.com/>>

encenações que percorrem também o campo do real são apresentadas a partir da caracterização dos personagens e da fotografia empregada nesta obra.

2.2.3 Figurino: dupla representação e índice do contemporâneo

A caracterização dos atores de *Capitu*, responsável por fazê-los dar vida aos personagens que compõem o romance machadiano, desvela muitos aspectos importantes para a análise da adaptação feita por Luiz Fernando Carvalho. Não só devido ao fato de que a composição física dos personagens fixa as imagens literárias em uma imagem visual, mas também porque através desta se pode perceber elementos referentes à confluência de tempos que habita ambas as obras.

Ao contrário da cenografia, o figurino dos personagens é excessivo. As roupas utilizadas para os personagens não só tem a função de referenciar a moda do século XIX, na qual decorre o romance, como também de se conjugar com a interpretação teatral que se encontra em muitas partes da microssérie. A esta função se presta também a maquiagem, que no caso dos personagens agregados – José Dias, Tio Cosme e Prima Justina – e do narrador é exacerbada, lembrando a maquiagem que utilizam os atores que interpretam o método *clown* no teatro, com as faces marcadas com pó branco e bochechas rosadas. No caso do narrador, a maquiagem é ainda mais evidente, contando com olhos sombreados e um bigode evidentemente falso, riscado a lápis. Bentinho e Capitu, enquanto crianças, não são caracterizados pela maquiagem, e apresentam o excesso apenas nas vestimentas.

É interessante atentar, aqui, para outro depoimento do diretor: “Este é o mundo das máscaras, é o mundo da ópera.”¹⁶⁰. A maquiagem, neste caso, parece funcionar exatamente como máscara, como indício de uma representação constante. Para além da representação ficcional que *Capitu* propõe, os rostos excessivamente maquiados dos personagens agregados e do narrador apontam para a representação que ocorre dentro da própria narrativa, como um *mise-en-abyme* que retoma o fato de que sempre se está a desempenhar algum papel. Os personagens agregados representam a crítica de Machado de Assis à sociedade vigente a sua época, na qual havia aqueles que ainda não tinham encontrado independência financeira e social, e, por isso, postavam-se junto de alguma

Excluído: m

¹⁶⁰ Disponível em: <<http://capitu.globo.com/>>

família de importância. A caracterização proposta por Luiz Fernando Carvalho parece ler, na crítica feita por Machado, o indício de que estes personagens seriam os que executariam uma representação dupla: uma dentro do micro universo da narrativa, a partir de sua interação com outros indivíduos ali presentes, e outra dentro de um contexto maior, no entendimento da obra enquanto mimetização de certos aspectos da sociedade.

A caracterização do narrador desta forma, então, também pode ser interpretada de semelhante maneira: há, na figura do Dom Casmurro uma segunda representação, responsável por distingui-lo de quem ele fora na infância e na juventude. Ele desempenha agora o papel daquele que narra, que observa sua própria história. Ele é, como mencionamos anteriormente, o duplo *performer*, sendo ao mesmo tempo autor e plateia de sua performance. Ao fim da microssérie, enquanto conclui sua história, uma cena enquadra o narrador de frente para um espelho, removendo a própria maquiagem, descolando da pele seu bigode falso. A este momento, o fim da *mise-en-scène* é visualmente anunciado, e a dupla performance de Dom Casmurro vai chegando ao fim.

Na penúltima cena de *Capitu*, o enquadramento traz o narrador sentado em uma cadeira, vestindo, além de suas roupas, acessórios que remetem aos outros personagens da trama, como a saia de Capitu, o véu de Dona Glória, o terço de Prima Justina, entre outros. Esta específica caracterização parece funcionar como uma metáfora visual dos efeitos do passado neste personagem. O processo de narrar modifica-o, e nele imprime os signos do passado que ele havia percorrido ao longo de sua narrativa, como se pode ver na imagem abaixo:



(Fig. 4: Narrador caracterizado com elementos de outros personagens.)

Outra personagem cujo figurino deve ser particularmente analisado é Capitu. Além de ser caracterizada a partir de elementos que remetem ao universo cigano (saias rodadas, cabelo preso com flores, lenços, blusas que deixam os ombros à mostra e a dança que realiza em alguns trechos), numa alusão à descrição de seus olhos feita por José Dias¹⁶¹, a amiga de Bentinho ostenta no braço esquerdo uma grande tatuagem de flores, que originalmente pertence a atriz que a interpreta, Letícia Persiles. A caracterização da personagem com tal desenho no braço – o qual é refeito no braço de Maria Fernanda Cândido, que representa a personagem em sua versão adulta - além de retomar o desvelamento da encenação, é capaz de conjugar em uma só imagem o tempo de Machado de Assis e o tempo de realização da microssérie. Há, nessa dissonância anacrônica, o reverberar de um tempo que não se ajusta a si mesmo, e que traz em si vários outros tempos – tal como aponta Giorgio Agamben ao definir o contemporâneo, e Walter Benjamin ao utilizar o termo *Jetztzeit*. A personagem Capitu, a partir de sua caracterização, não pertence integralmente ao século XIX, e também não coincide com o tempo atual. O detalhe em seu braço – que não é escondido pela filmagem – faz com que, como anteriormente mencionamos, ao lembrarmos Didi-Huberman, sua imagem demande ser revista de forma crítica, de outras formas.

Excluído: a

¹⁶¹ “Tinha-me lembrado a definição que José Dias dera deles: “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”.” (ASSIS, 2008, p. 97)



(Fig. 5: Caracterização de Capitu: tatuagem e vestido à moda do século XIX)

2.2.4 Atuação e imagem: desdobramentos e fixações de leituras possíveis

Ao traduzir as imagens literárias em imagens visuais, a microssérie *Capitu* realiza, em diversos casos, dois movimentos distintos: a fixação de uma leitura possível entre as várias sugeridas pelo romance, e, por outro lado, o desdobramento de uma leitura que pareceria consolidada na obra machadiana.

Em uma das primeiras cenas de *Capitu*, por exemplo, ao explicitar os motivos que lhe levaram a escrever seu romance de memórias, o narrador Casmurro começa a ver as sombras perpassarem o cenário em que ele se encontra, juntamente com os ecos das vozes dos personagens que fazem parte de sua história. A representação de seu passado vai, aos poucos, tornando-se cada vez mais nítida, até que os próprios personagens são observados pelo narrador, se deixando fitar parados, como se posassem para uma fotografia. Após a materialização corporal das sombras, Dom Casmurro, interpretado pelo ator Michel Melamed, encontra-se com Bentinho, vivido pelo jovem César Cardadeiro.

Se Machado de Assis propõe a seu leitor as sombras como representação imaterial da memória de um corpo, o diretor de *Capitu* oferece a seu espectador, através do trabalho dos atores, a representação corporal. O que poderia ser sugestionado pelo romance de Machado de Assis concretiza-se nas imagens construídas por Luiz Fernando Carvalho. O narrador Casmurro contracena com sua versão infantil. Ambos se vêem, interagem entre si, se dão as mãos. Talvez poderíamos afirmar que, em *Capitu*, o desejo de “restaurar na velhice a adolescência”¹⁶² ou seja, o desejo dolorido de viajar ao passado, a *nostalghía*, é, ainda que durante o breve período de uma cena, um desejo possível.

Excluído: ”,



(Fig.6: À esquerda, a mão do narrador Casmurro é tomada pela mão do jovem Bentinho, à direita.)

Por outro lado, há, também no primeiro episódio de *Capitu*, uma cena que pode ser tomada como uma tradução do seguinte trecho de *Dom Casmurro*, extraído do Capítulo XI, de título “A Promessa”:

Em casa, brincava de missa, — um tanto às escondidas, porque minha mãe dizia que missa não era coisa de brincadeira. Arranjávamos um altar, Capitu e eu. Ela servia de sacristão, e alterávamos o ritual, no sentido de dividirmos a hóstia entre nós; a hóstia era sempre um doce. No tempo em que brincávamos assim, era muito comum ouvir à minha vizinha: "Hoje há missa?" Eu já sabia o que isto queria dizer, respondia afirmativamente, e ia pedir hóstia por outro nome. Voltava com ela, arranjávamos o altar, engrolávamos o latim e precipitávamos as cerimônias. *Dominus, non sum dignus...* Isto, que eu devia dizer três vezes, penso que só dizia uma, tal era a gulodice do padre e do sacristão. Não bebíamos vinho nem água; não tínhamos o primeiro, e a segunda viria tirar-nos o gosto do sacrifício.¹⁶³

Excluído:

¹⁶² ASSIS, 2008, p. 50.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 63.

Na versão áudio-visual deste trecho, a performance de Bentinho tenta se aproximar do que se espera da performance de um padre diante de sua paróquia. Os gestos e o trato com as representações dos objetos sagrados – como, por exemplo, os doces que representam a hóstia – imitam os gestos paroquiais, sendo interrompidos pelas eventuais corridas atrás da amiga Capitu, afinal, trata-se de uma brincadeira. Já Capitu sustenta uma performance que contradiz suas palavras. Ao perguntar ao amigo Bentinho se “hoje há missa”, seus gestos sugerem antes um convite à dança, à brincadeira de seduzir, do que ao ritual católico. Ao invés dos gestos comedidos e reflexivos que se espera de um fiel prestes a receber a hóstia, a personagem avança no biscoito e na mão do amigo, como se profanasse o ritual sagrado que ambos tentam encenar.

Afirma Alberto Manguel, em seu artigo “La imagen como relato”, no que diz respeito às diferenças existentes entre a escrita – caso de *Dom Casmurro* – e a imagem – caso de *Capitu*:

A diferencia de las imágenes, las palabras escritas fluyen constantemente más allá del encuadramiento de la página; las cubiertas del libro no demarcan las fronteras del texto (...)

Las imágenes, em cambio, se nos presentan a la conciencia de manera instantánea, contenidas por su encuadramiento – la pared de una caverna o de un museo – dentro de una superficie específica.¹⁶⁴

(Diferentemente das imagens, as palavras escritas fluem constantemente para além do enquadramento da página; as margens do livro não demarcam as fronteiras do texto (...))

As imagens, em troca, aparecem-nos à consciência de maneira instantânea, contidas por seu enquadramento – a parede de uma caverna ou de um museu – dentro de uma superfície específica)

Isto posto, percebemos que Luiz Fernando Carvalho se posta, aqui, como um leitor de Machado de Assis, desdobrando o que existiria para além dos limites do texto – a própria encenação da performance de Capitu no momento da missa, inexistente no romance – em imagens-movimento.

2.2.5 Trilha Sonora como crítica

O deslocamento temporal característico do romance *Dom Casmurro* encontra-se presente em vários elementos da microssérie *Capitu*, como viemos tentando demonstrar.

¹⁶⁴MANGUEL, 2003, p.28.

Nesse sentido, a trilha sonora e a sonoplastia apresentadas nesta obra têm grande importância, pois, além de funcionarem como uma ponte entre as referências temporais do passado e as atuais, certas músicas atuam como tema de determinados personagens, oferecendo para o espectador determinadas chaves de leitura que o texto machadiano sugere.

Isto porque a seleção musical desta obra foca-se na música *pop* internacional, em sua grande parte, o que faz com que o espectador, já familiarizado com determinadas músicas, e, portanto, prévio detentor de uma interpretação de cada uma delas, associe música e imagem de forma a extrair, daí, uma nova interpretação. Não se deve suprimir o fato de que, por ser veiculada em uma emissora aberta, a escolha de músicas mais próximas do conhecimento do grande público também possa ter a intenção de atrair a atenção para a microssérie, porém tal seleção parece ir além de tais aspectos comerciais, e se justificar também na produção de sentido dentro da obra.

É o que ocorre quando, por exemplo, *God Save The Queen*, da banda inglesa *Sex Pistols*, é utilizada como trilha sonora de uma cena em que Dona Glória está sendo vestida por algumas de suas escravas. O que é apenas sugerido no romance machadiano – a característica de autoridade da mãe de Bentinho, e o conseqüente respeito forjado por aqueles que a circundam – é fixado através do uso concomitante da imagem e da música, já que é de conhecimento de grande parte do público ^a ironia com a qual tal canção investe contra a monarquia inglesa e sua autoridade.¹⁶⁵

O mesmo ocorre na apresentação do personagem Escobar que, ao ser visto pela primeira vez por Bentinho no seminário, é retratado como um bailarino – numa possível alusão a seus olhos “fugitivos, como as mãos, como os pés, como a fala, como tudo”¹⁶⁶ e aos pés que “tão depressa estavam aqui como lá”.¹⁶⁷ A música *Iron Man*, da banda setentista *Black Sabbath*, funciona como pano de fundo para a coreografia executada por Escobar, e é através do choque entre a atmosfera sagrada do seminário e o tom ocultista atribuído ao conjunto inglês que se delineia a inserção de Escobar em *Capitu*.

Há outros exemplos em que o suposto conhecimento musical prévio do espectador é explorado ao longo desta obra, porém o tema musical que caracteriza a

¹⁶⁵ “God save the queen / her fascist regime / it made you a moron / a potential H bomb” (*Deus salve a rainha / seu regime fascista / fez de você um idiota / uma bomba-h em potencial.*)

¹⁶⁶ ASSIS, 2008, p. 134.

¹⁶⁷ *Idem.*

relação de Bentinho e Capitu não se encaixaria em tal categoria. *Elephant Gun* é uma música de autoria de *Beirut*, uma banda de Santa Fé pouco conhecida no Brasil até o lançamento da microssérie, e seu uso ao longo de *Capitu* funciona de forma extremamente próxima aos deslocamentos temporais. É este o tema que, ao ser executado, indica o retorno de Dom Casmurro ao seu passado, especificamente a sua infância, período que é retratado na microssérie com mais saudosismo que a fase adulta, de forma semelhante ao que ocorre no romance. Nos episódios que retratam o relacionamento do casal após o casamento, o tema não é mais executado, a não ser nos momentos em que Bento Santiago realiza alguma digressão para seu passado enquanto jovem. A trilha sonora, neste caso, funciona como um indicador do retorno do narrador a seu passado. Talvez, poderíamos dizer, a trilha sonora funciona aqui como indício do percurso *nostálgico* – utilizando a nomenclatura de Nádía Seremetakis – pelo qual passará Dom Casmurro.

Para além do enredo da obra, o uso da música *pop* nessa microssérie executa o mesmo papel que certos elementos do figurino, da montagem e do cenário, sobre os quais já comentamos anteriormente: ele reatualiza a obra machadiana, sem prendê-la no contexto temporal atual. Relembramos aqui Giorgio Agamben, em sua definição do contemporâneo: “Pertence verdadeiramente a seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual;”.¹⁶⁸ Acreditamos que a microssérie que aqui estudamos possa se classificar como contemporânea, no sentido cunhado por Agamben, uma vez que, por não se prender nem na representação do século XIX nem na representação dos dias atuais, ela acaba por não coincidir verdadeiramente com tempo nenhum, realizando um intercâmbio entre distintas épocas, fazendo uso de uma anacronia consciente, que em muitos momentos reatualiza, através da imagem visual, as imagens literárias criadas por Machado de Assis.

2.3 De *Dom Casmurro* a *Capitu*: uma tradução temporal

As observações anteriormente registradas nesta dissertação, tanto no que diz respeito aos objetos artísticos elencados quanto às relações teóricas apresentadas,

¹⁶⁸ AGAMBEN, 2009, p. 58.

objetivam fomentar uma análise comparativa entre *Dom Casmurro* e *Capitu*, focando a tradução de uma obra para outra a partir do viés temporal. Antes de iniciarmos este processo, porém, parece prudente esclarecer a seguinte questão: Por que, entre tantas categorias a serem pensadas nesta atividade de tradução, elegemos o tempo como prisma de nossa ótica?

Relembramos, na tentativa de justificar nossa escolha, mais uma vez as teorias de tradução de Haroldo de Campos e Walter Benjamin, sobre as quais discorremos anteriormente. Para esses pensadores, a função da tradução se posta para além da reprodução dos efeitos comunicacionais em outra língua (ou, no caso de nosso trabalho, em outro suporte). O que se traduz, portanto, é o conteúdo inessencial, que escapa à linguagem e aproxima uma obra da outra naquilo que elas teriam em comum: “a intenção que o original ecoa”, compartilhada por original e tradução na denominada língua pura, utilizando aqui as palavras de Haroldo de Campos e de Walter Benjamin.

Extrapolando, portanto, os aspectos comunicacionais presentes em ambas as obras – lembrando que a microssérie *Capitu* utiliza o texto do romance machadiano quase que sem alterações, o que demonstra que, no nível da linguagem verbal pouco ou nada é modificado na tradução de uma mídia para a outra – percebemos que o ponto no qual a tangente toca a circunferência (recorrendo novamente a Benjamin), ou seja, o ponto que guia a criação de uma obra a partir da outra, neste caso, é o tempo. Não pensando necessariamente na representação da memória, e mais nos efeitos que esse movimento causa no trabalho destes objetos com o tempo, o que parece conectar romance e microssérie, marcando suas semelhanças e diferenças, é a relação estabelecida entre as formas de correr do tempo nesses enredos – ou seja, o trabalho com o tempo enquanto aparato estético da narrativa – e a conseguinte relação que o processo tradutório faz surgir entre a obra e a época na qual ela se instaura. É nesse sentido, portanto, que almejamos pensar a tradução como um processo da ordem do tempo, tanto no que diz respeito à análise do tempo enquanto ferramenta narrativa, quanto no que concerne à relação de *Dom Casmurro* e *Capitu* para com suas respectivas épocas.

Neste ponto, as reflexões do pensador francês Paul Ricoeur nos ajuda no sentido de iluminar determinadas distinções e conceitos pelos quais transitamos. Em *Tempo e Narrativa*, esse autor discorrerá sobre duas diferenças que são importantes para nossa

análise do tempo nas obras elencadas. A primeira delas, é a constituição do par “tempo do ato de contar” e “tempo das coisas contadas”¹⁶⁹. Segundo Ricoeur, a enunciação narrativa possui “a propriedade notável (...) de apresentar, no próprio discurso, marcas específicas que a distinguem do *enunciado* das coisas contadas”¹⁷⁰. Devido a isso, a narrativa traria em si o tempo do ato de contar (se pensarmos no romance de Machado de Assis como exemplo, teríamos o tempo que compete ao narrador Casmuro) e o tempo das coisas contadas (ou seja, o tempo da história que está sendo contada. Seguindo o mesmo exemplo, seria esse o tempo da infância de Bentinho, ou da mocidade de Bento Santiago.).

Os deslocamentos, portanto, entre o tempo do ato de contar e o tempo das coisas contadas são o que confere o ritmo dentro das narrativas literária e audiovisual. É a partir do distanciamento, da aproximação, da concordância e da dissonância entre tais instâncias que identificamos, ao longo desta dissertação, tais obras como detentoras de um tempo não linear. Esta diferenciação feita por Ricoeur, então, é também responsável por fomentar a análise acerca do tempo que compete às narrativas aqui elencadas.

A segunda divisão proposta por Ricoeur aponta para a diferença entre o mundo do texto e o mundo do leitor. Para o autor, “qualquer obra de ficção, verbal ou plástica, narrativa ou lírica, projeta para fora de si mesma um mundo que se pode chamar *o mundo da obra*”.¹⁷¹ A partir disso, o processo de leitura de uma obra ficcional instaura uma cisão entre o “mundo do texto” e o “mundo do leitor”, da qual descende a noção de *experiência fictícia do tempo*.¹⁷² Esta experiência é responsável por contrastar o tempo que habita uma obra, ou seja, o tempo da diegese – no qual estaria incluso a primeira divisão anteriormente mencionada, entre o tempo de contar e o tempo das coisas contadas – e o tempo que efetivamente transcorre no mundo do leitor.

É, justamente, a partir do tempo que compete a esses dois mundos – o do texto e o do leitor – que pretendemos analisar o processo de tradução de uma obra para outra. Interessa-nos saber não só como a narrativa e seus artifícios são transcritos, mas também como funcionam as relações de tais objetos artísticos com o contexto em que

¹⁶⁹ RICOEUR, 1995, p. 12.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ RICOEUR, 1995, p. 13.

¹⁷² *Idem*.

eles se inserem, ou seja, em que medida se modifica ou se mantém a relação entre o mundo do texto e o mundo do leitor neste processo.

Pensando inicialmente no tempo no interior das obras, podemos afirmar que o ritmo de *Dom Casmurro* é constituído a partir da contraposição do “tempo do ato de contar” ao “tempo das coisas contadas”. Isto porque a narrativa que encontramos nesse romance advém, primeiramente, de uma mimetização do ato de contar. Ao apresentar a seu leitor um universo de criação ficcional - a constituição de um romance - , Machado de Assis emula, através do narrador memorialista, um “tempo do ato de contar” que distancia-se do “tempo das coisas contadas”, o que confere o carácter saudosista da obra. Assim sendo, o narrador Casmurro, já destituído de parentes e amigos mais próximos, inicia seu percurso narrativo retornando ao ano de 1857:

A casa era a da Rua de Maticavalos, 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 1857.¹⁷³

Instaura-se, aí, a diferença entre o ato de contar e o que é contado. A história de Bentinho e Capitu poderia, então, seguir um fluxo linear até que o desenrolar do tempo trouxesse o leitor, finalmente, para a época em que se encontra o narrador, coincidindo o contar com o contado. Porém, ao invés disso, a dissonância entre ambos os tempos persiste durante toda a obra. Por vezes, há digressões a um passado ainda mais remoto que a adolescência do protagonista, como podemos observar nos seguintes trechos extraídos do capítulo V, o qual introduz o personagem José Dias na trama:

Era nosso agregado desde muitos anos; meu pai ainda estava na antiga fazenda de Itaguaí, e eu acabava de nascer. Um dia apareceu ali vendendo-se por médico homeopata; levava um *Manual* e uma botica. (...) Quando meu pai morreu, a dor que o punziu foi enorme, disseram-me, não me lembra.¹⁷⁴

Outra quebra da linearidade narrativa aparece na transição do capítulo VII para o capítulo VIII. No primeiro, dedicado à apresentação de Dona Glória à narrativa, o narrador realiza uma pequena digressão ao ver sua história refletida no retrato de seus pais, o qual ornamenta sua casa. Tal digressão, porém, é claramente interrompida no início do capítulo VIII, que fora inserido na narrativa com o intuito de chamar o leitor de volta à história que vinha sendo contada. Em mais um de seus jogos com o tempo,

¹⁷³ ASSIS, 2008, p. 52.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 55.

porém, o narrador não retorna à denúncia que vinha sendo feita no terceiro capítulo; pelo contrário, ele realiza, a partir desse ponto, mais uma digressão, como se pode observar a seguir, na reprodução integral do capítulo:

Mas é tempo de tornar àquela tarde de novembro, uma tarde clara e fresca, sossegada como a nossa casa e o trecho da rua em que morávamos. Verdaderamente foi o princípio da minha vida; tudo o que sucedera antes foi como o pintar e vestir das pessoas que tinha de entrar em cena, o acender das luzes, o preparo das rabecas, a sinfonia. 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... E explicou-me um dia a definição, em tal maneira que me fez crer nela. Talvez valha a pena dá-la; é só um capítulo.¹⁷⁵

A cisão entre “tempo do ato de contar” e “tempo das coisas contadas”, retornando novamente a Paul Ricoeur, é não só explicitada nesse capítulo, como funciona como um artifício metalinguístico do narrador. O que se desvela aqui - para além do ritmo não-linear que percorre o romance machadiano - é o fato de que a emulação de uma narrativa - ou seja, a emulação de um tempo, a criação de um “tempo da obra” - constitui uma representação contida em outra representação maior, que seria a do cotidiano. Quando o narrador compara a vida a uma ópera, ele está não só realizando um prólogo do romance que ali se inicia (“Cantei um *duo* terníssimo, depois um *trio*, depois um *quator...*”,¹⁷⁶ afirma Dom Casmurro), mas também atentando para a encenação que habita tanto o “mundo da obra” quanto o “mundo do leitor”.

Levando em consideração os trechos destacados neste subcapítulo e em momentos anteriores desta dissertação, caracterizamos o “tempo da obra” em *Dom Casmurro* como um tempo desveladamente encenado.

Essa encenação de um tempo não-linear é transcrita na microssérie *Capitu* a partir de uma distinção visual entre aquele que conta e aquilo que é contado. Narrador e narrado se distinguem na obra audiovisual, hora a partir de caracterização e performance, hora a partir do uso de distintos atores. Como anteriormente mencionado, a cada divisão dos nomes atribuídos ao protagonista, corresponde uma atuação distinta. Bentinho é interpretado por César Cardadeiro, cuja atuação explicita os traços ingênuos e o caráter mimado do personagem. Já para Bento Santiago, o tom apresentado por Michel Melamed ainda traz rastros da ingenuidade de Bentinho, porém a seriedade que

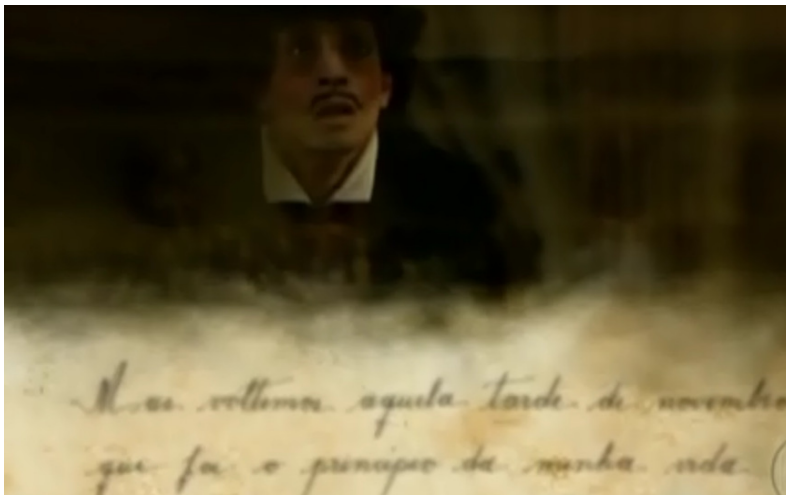
¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 59-60.

¹⁷⁶ ASSIS, 2008, p. 63.

se impõe a um homem adulto já aparece em determinados momentos. Por sua vez, na configuração do narrador, além de contar com um figurino excessivo e teatral, Michel Melamed faz uso de uma voz rouca, do semblante que conjuga saudosismo e falso desdém, e de uma postura corporal distinta, curvada, como uma alusão ao adjetivo Casmurro – aquele que está sempre “metido consigo”.¹⁷⁷

As características temporais de *Dom Casmurro* sobre as quais discorremos anteriormente são, em muitos casos, representadas por essas divisões. Se no romance machadiano, através do retorno às suas memórias, o narrador é capaz de revisitar o seu passado, no caso da microssérie a metáfora é tomada literalmente, e em muitas cenas o narrador convive com o narrado, conjugando, em um mesmo espaço, tempos distintos.

Outro artifício utilizado pela microssérie na tentativa de reproduzir as peculiaridades rítmicas e temporais da narrativa machadiana é o uso de múltiplos registros. Algumas cenas marcam a digressão do texto a partir da inserção de imagens representativas do ato da escrita sobre a imagem dos atores, como se vê abaixo:



(Fig.7: escrita sobrepõe imagem.)

Em ambos os exemplos citados, as características temporais presentes em *Dom Casmurro* são transcriadas em *Capitu* a partir de meios que vão além da sequência empregada na montagem das cenas. Para além da emulação do encadeamento dos

¹⁷⁷ *Ibidem*, 2008, p. 49.

capítulos apresentado no romance, a microssérie recria os efeitos temporais presentes na narrativa machadiana através do uso de artefatos distintos.

Ademais das distinções entre as instâncias que compõem a “experiência fictícia do tempo” dentro das duas obras em questão, este processo de tradução é também peculiar no sentido de reconfigurar a relação entre o “mundo do texto” e o “mundo do leitor”, bem como as experiências temporais que daí advém. Para pensarmos sobre tal questão, é importante retornarmos às observações de Walter Benjamin acerca da tradução.

Sabemos que, para Benjamin, a boa tradução é responsável por manter a pervivência da obra traduzida, fazendo com que ela exista em contextos, meios e temporalidades distintas das de sua primeira concepção. Esta noção, a nosso ver, parece estar próxima das noções temporais deste mesmo pensador, uma vez que esta “continuação de vida” propõe uma concepção de um tempo antes constelar que linear. Isso porque a partir da tradução e, portanto, da continuação de uma obra, é possível que o original ganhe vida em outros tempos, preenchendo-os com aquilo que é característico das temporalidades de sua gênese. Sua tradução permite, então, que o tempo futuro esteja também ligado ao tempo passado, e vice-versa, uma vez que, a partir deste processo, o tempo futuro, ao retomar o passado, também o contamina com elementos que dele seriam característicos. Configura-se, portanto, a partir do entendimento da atividade tradutória como uma modificadora das temporalidades concernentes à obra e ao leitor, um tempo constelar, que mantém múltiplas ligações entre suas várias instâncias.

Na transcrição que aqui analisamos, esse processo de modificação dos tempos e de consequente pervivência do original é ilustrado a partir da inserção de elementos contemporâneos em uma narrativa que se passa no século XIX. Como anteriormente mencionado, há, em *Capitu*, uma reatualização de vários aspectos de *Dom Casmurro*, seja na concepção do figurino, na ambientação, na trilha sonora, ou até mesmo no uso de aparelhos tecnológicos atuais pelos personagens.

Em uma das primeiras cenas, por exemplo, que retrata o possível reconhecimento que o poeta do trem poderia alcançar por dar título ao romance que o

narrador vinha escrevendo,¹⁷⁸ observa-se o colega de viagem sendo fotografado por todos ângulos por máquinas fotográficas digitais. Já no fim da microssérie, ao frequentar um baile, Bento Santiago e Capitu dispõem de fones de ouvido, com os quais escutam a música que ali é tocada. Em alguns momentos, ainda, o narrador é retratado digitando o texto que compõe o romance em uma máquina de escrever.

Essas breves porém significativas inserções tem grande importância para a análise da transcrição de *Capitu* a partir do romance machadiano, pois funcionam como índices da reatualização que o processo de tradução opera em *Dom Casmurro*. A função desses elementos na atividade tradutória é dupla: pode tanto enfatizar a independência da obra traduzida em relação à original - a partir do momento em que a tradução produz criações que não se encontram na obra de partida - quanto demonstrar as múltiplas temporalidades que habitam tanto uma obra quanto outra. Quando um personagem do século XIX é fotografado por câmeras digitais ou faz uso de uma máquina de escrever, o tempo do mundo do leitor invade o suposto tempo do mundo da obra, criando, a partir deste choque, uma peculiar experiência fictícia do tempo, que não coincide completamente com nenhuma das épocas retratadas em tal obra. É graças a essa cisão, portanto, que se dá a pervivência do original, que funciona, a partir de então, como ponto de partida de uma nova obra, a qual ecoará, a partir do uso de meios distintos, a intenção primeira do objeto artístico que lhe deu origem.

Enquanto transcrição, a microssérie *Capitu* classifica-se, e, a partir daí, permite classificar também o romance *Dom Casmurro*, como aquilo que Giorgio Agamben definiu como “contemporâneo”. Por abrigar um tempo que conjuga em si vários outros tempos – o *Jetztzeit* benjaminiano -, ela não coincide perfeitamente com o próprio tempo, nem com nenhum outro. Porém, ao permanecer na cisão insuturada da época-fera (relembrando, novamente, o poema de Ossip Mandelstam, utilizado como metáfora no ensaio do pensador italiano), ela é capaz de realizar um câmbio entre várias instâncias temporais, sem aderir totalmente a nenhuma delas.

O romance de Machado de Assis, cujo ritmo interno caracteriza-se pela não-linearidade sobre a qual já discorremos anteriormente, ao ser transcrito em sua versão audiovisual, é reatualizado e revisto a partir de uma perspectiva crítica, como tentamos

¹⁷⁸ “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, 2008, p. 50)

demonstrar em subcapítulos anteriores. A partir de sua tradução, sua atemporalidade é evidenciada, o que fica claro na interação dos personagens do século XIX com elementos da época atual.

Após as reflexões expostas neste capítulo, acreditamos que a transcrição que observamos de *Dom Casmurro* para *Capitu* esteja, em muitos aspectos, próxima do que fora proposto por Benjamin e Campos. Como viemos tentando demonstrar, a escolha de vários elementos componentes da parte técnica da microssérie é responsável por fazer ecoar, na obra de Luiz Fernando Carvalho, um tempo heterogêneo, múltiplo, dissociado de si próprio e por isso mesmo lúcido em relação a si. A partir da associação de múltiplas temporalidades em um mesmo espaço e em um mesmo contexto, o diretor de *Capitu* faz com que a obra de Machado de Assis seja, de certa maneira, dessacralizada e, portanto, ressignificada. O uso de figurino, cenário, montagem, trilha sonora, entre outros elementos, responsáveis por mesclar o século do escritor ao século do diretor, posta a obra traduzida em uma esfera temporal que não é necessariamente uma nem outra, o que, ao mesmo tempo em que aproxima a obra machadiana do contexto atual, aponta para seu lugar de gênese. Nesse sentido, o que se observa é uma leitura de Machado de Assis – e um consequente processo de tradução – que transita entre distintas temporalidades, não se preocupando em reproduzir na obra traduzida todos os elementos componentes da obra inicial.

Conclusão

A imagem de Ossip Mandel'stam analisada por Agamben em *O que é o contemporâneo?* descreve um século-fera cujo dorso está quebrado, separando o passado do futuro. A interrupção, a cisão nas costas da fera, seria o presente, em sua tentativa de suturar a ferida e unir outra vez os dois séculos, o ido e o por vir. A sutura, porém, não se completa nunca, pois “está fraturado o teu dorso / meu estupendo e pobre século.”¹⁷⁹ Resta à fera, então, apenas contemplar o passado sem poder restituí-lo, retomá-lo. “Com um sorriso insensato / como uma fera um tempo graciosa / tu te voltas para trás, fraca e cruel / para contemplar as tuas pegadas.”¹⁸⁰

A fera machadiana, detentora de um dorso fraturado, é Dom Casmurro. E por não poder recompor suas vértebras – nem “o que foi, nem o que fui”¹⁸¹ - este personagem se faz narrador, contemplando através de sua história as próprias pegadas. Este contemplar das pegadas só é possível através do artifício da memória, que confere ao narrador fictício a ilusão de que o dorso do tempo não é, de fato, insuturável. O impulso que leva à narrativa apóia-se no desejo de revisitar o próprio passado revivê-lo. A partir da reminiscência, então, o narrador adentra o terreno da memória, percorre distintos tempos e histórias, manipulando o tempo de forma não-linear, preenchendo-o com a heterogeneidade das várias histórias que se desdobram dentro de uma só. O tempo das memórias é, então, constelar, utilizando a imagem benjaminiana.

Porém, em seu retorno – *nostós* – o narrador se vê diante do choque dialético do movimento memorialista, como propõe Didi-Huberman. O que se tenta resgatar foi modificado pelo passar do tempo, e não pode ser completamente restituído. Aquele que rememora também não coincide mais com aquilo que rememora. A tentativa de restituição é, portanto, sempre incompleta. Ao se deparar, então, com a impossibilidade de reviver e restituir seu próprio passado, a ilusão de que se poderia suturar o dorso quebrado do tempo se desfaz, e o narrador é confrontado novamente com a dor do retorno – *alghós*. A *nostalgía* surge quando o narrador toma consciência de que

¹⁷⁹ MANDEL'STAM *apud* AGAMBEN, 2006, p. 62.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ ASSIS, 2008, p. 51.

restituir o vão entre as instâncias temporais é uma tarefa impossível, e de que “esta lacuna é tudo”.¹⁸²

De posse da consciência de que a narração não funciona como a reconstituição efetiva dos tempos idos, o narrador insiste em sua empreitada pelo benefício da ilusão: “Talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem a perpassar ligeiras (...)”.¹⁸³ A ilusão de um tempo suturado, na qual se apóia o narrador de *Dom Casmurro*, é, então, a responsável pela manipulação do tempo que elegemos como prisma em nossa análise de tal obra. Uma vez recomposto – ainda que ilusoriamente - o vão entre as vértebras da criatura-tempo, é possível transitar de um tempo a outro, realizar saltos, digressões, retornar ao tempo do narrado, entre tantas as outras manipulações às quais o tempo desta narrativa se sujeita.

A riqueza do trabalho com o tempo neste romance machadiano foi o recorte de nossa pesquisa. Munidos desse prisma, tentamos entender como as questões temporais concernentes a esta obra se traduziram na criação de Luiz Fernando Carvalho, a microssérie *Capitu*. Como traduzir, em uma mídia distinta e utilizando outros recursos técnicos, a narrativa desse sujeito em dissonância com o próprio presente, cujos olhos, voltados ao passado, na medida em que contemplam as próprias pegadas mais se distanciam delas? Essa foi nossa pergunta inicial.

Capitu chamou-nos a atenção desde o título, que foca não o narrador memorialista, e sim a personagem que habita mais frequentemente suas memórias. Além da intenção explícita de Dom Casmurro em contar sua história – a união das “duas pontas da vida”,¹⁸⁴ a sutura entre os tempos -, há também o julgamento de Capitu, a ser desvelado ao longo da escrita. A crítica da obra machadiana Helen Caldwell, em *O Otelô brasileiro de Machado de Assis*¹⁸⁵, trabalha com a tese de que *Dom Casmurro* seria, na verdade, um romance enunciado por um narrador desonesto, que advoga em defesa própria, distorcendo os fatos e criando pistas para seu leitor, que funcionaria como o componente de um júri.

Nesse sentido, a tradução da imagem literária de Capitu para sua imagem visual foi tomada a partir de uma perspectiva dialética. Como anteriormente mencionado, a

¹⁸² *Idem.*

¹⁸³ ASSIS, 2008, p. 51.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 50.

¹⁸⁵ CALDWELL, 2002.

imagem desta personagem está relacionada não apenas ao choque próprio do processo memorialístico – o descompasso entre o lembrado e aquilo que se lembra, e a revisão de si próprio naquilo que é lembrado -, mas também à necessidade que essa imagem apresenta em ser revista. Sua organização técnica – no que diz respeito a figurino, performance e caracterização – se dá no sentido da construção de uma dubiedade da ordem do choque. Isso porque ela reverbera a duplicidade da imagem da narrativa, em que aquilo que é narrado por Dom Casmurro hora é contrariado e hora é confirmado pelas ações da personagem. Em sua versão audiovisual, *Capitu* é ao mesmo tempo presente e passado, religiosa e profanadora, cigana e criança. Sua imagem, então, exige ser vista novamente, pois ela traz em si não só os rastros do que fora o narrador, mas também o choque e a duplicidade a partir dos quais se caracteriza a personagem.

A imagem de *Capitu*, assim como todas as imagens que compõem a microssérie de Luiz Fernando Carvalho, são imagens da memória. Como quer César Guimarães, elas não apenas reverberam a memória, mas também são compostas por ela. Em ambas as obras, o que se tem como fonte é a memória de um narrador que advogará sempre em causa própria, e é somente a partir desse foco que se pode observar o desenrolar da narrativa. As imagens que daí advém, portanto, são extraídas de sua memória, e a ela se referem, na forma das “inquietas sombras”¹⁸⁶ que perpassam o narrador.

Nossa análise do processo de tradução do romance para a microssérie, portanto, almejou levar em consideração as questões acima mencionadas. Tendo em mente o pensamento de Walter Benjamin e Haroldo de Campos acerca da tradução, concluímos que, devido à transcrição da experiência estética do tempo de uma narrativa para a outra, *Capitu* encontra-se próxima de *Dom Casmurro*. Essa proximidade, porém, não deve ser confundida com a suposta servidão de uma tradução para com seu original; a liberdade criativa posta em prática por Luiz Fernando Carvalho aponta para o fato de que, através de modos de designar distintos, pode-se chegar a um designado comum - relembando novamente Benjamin – sem que isso implique na dependência de uma obra em relação a outra. Microssérie e romance existem em contextos distintos, e respondem à inquietações distintas, sendo obras independentes.

Para Walter Benjamin, a tradução tocara o original em um pequeno ponto do sentido, e, influenciada por esse toque, seguiria, independente, os rumos de sua criação.

¹⁸⁶ ASSIS, 2008, p. 51.

Acreditamos que, ainda que faça uso do texto machadiano, o movimento que caracteriza a relação entre *Capitu* e *Dom Casmurro* está próximo do que a imagem benjaminiana sugere. A partir das palavras do romance, a microssérie cria imagens e, através do uso dos vários elementos sobre os quais nos debruçamos ao longo dessa dissertação, faz surgir uma nova e independente obra, na qual se observa o reverberar deste tempo não-linear, heterogêneo, múltiplo e constelar que observamos em *Dom Casmurro*.

A fera machadiana é transcriada em *Capitu*. Porém, sua recriação em mídias e contextos distintos opera mudanças em sua estrutura. A abordagem temporal que analisamos em *Dom Casmurro* está inegavelmente presente na obra de Luiz Fernando Carvalho, mas sua articulação se dá a partir de meios – de modos de designar – diferentes. As proximidades e dissonâncias entre uma obra e outra caracterizam este processo de transcriação que, ainda quando parece servil – como na utilização do texto machadiano na composição da microssérie – é, antes, criativo e independente enquanto obra de arte.

O pensar sobre esse processo de tradução – especificamente, o pensar sobre as formas através das quais as relações temporais presentes em *Dom Casmurro* são recriadas em *Capitu* – se constituiu, por fim, na confirmação da atemporalidade da obra de Machado de Assis, tanto no que diz respeito à peculiar relação que esta emprega em seu âmbito narrativo, quanto em sua relação com a própria época e com a época atual. A obra de Machado de Assis transita, assim como o narrador por ele criado, por várias instâncias temporais, ressignificando-se e atribuindo novos significados aos contextos em que se insere. Acreditamos que a microssérie que aqui elegemos não só referencia a obra machadiana à época de sua concepção, como a atualiza e dessacraliza. A nosso ver, isso atesta, mais uma vez, a pertinência de *Dom Casmurro* para os dias atuais, e a potência de criação que habita essa obra, capaz de, mais de um século após seu lançamento, funcionar como o ponto de toque que leva à gênese de novas obras.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução por Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução por Vinícius Nicastro Honesco. Chapecó: Argos, 2009.

_____. *Estâncias: A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução por José Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Tradução por Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Lo obvio e lo obtuso: Imágene, gestos, voces*. Buenos Aires: Paidós, 1986.

BENJAMIN, Walter; CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas. Vol. 1*. Tradução po. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996

_____. *Rua de mão única: Obras escolhidas. Vol. 2*. Tradução por Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BOSI, Alfredo. Machado de Assis: *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 2000.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do Olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Tradução por Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

CALDWELL, Helen. *O Otelo Brasileiro de Machado de Assis*. Tradução por Fábio Fonseca de Melo. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

CAMPOS, Augusto de. CAMPOS, Haroldo de. SCHNAIDERMAN, Boris. *Poesia Russa Moderna*. Antologia. Rio De Janeiro: Editora Civilização Brasileira. 1987.

CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *O que é mais importante: a escrita ou o escrito?* Teoria da linguagem em Walter Benjamin. In: Revista USP, vol. 15, 1992, p. 77 – 84.

CARVALHO, Luiz Fernando. *O Processo de Capitu*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

_____. *Sobre o filme Lavoura Arcaica*. Rio de Janeiro: Editorial, 2002.

CRUZ, Dílson Ferreira da. *O éthos dos romances de Machado de Assis*. São Paulo: EDUSP, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que Vemos, O que nos Olha*. Tradução por Paulo Neves. Rio de Janeiro: Editora 34 Letras, 1998.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural*. Belo Horizonte: O Lutador, 2003.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. Tradução por Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

GUIMARÃES, César. *Imagens da Memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis*. São Paulo: Editora Edusp, 2004.

HELDER, Herberto. *Poesia Toda*. Lisboa: CRL, 1990. p. 93-111.

LIMA, Luiz Costa. *Dispersa Demanda: Ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Editora F. Alves, 1981.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses Sobre o conceito de história*. Tradução por Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

MANDELSTAM, Óssip. *O Rumor do Tempo e Viagem à Armênia*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2000.

MANGUEL, Alberto. *Leer imágenes*. Tradução por Carlos José Restrepo. Madrid: Alianza, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. “Da utilidade e desvantagem da história para a vida” In: *Obras Incompletas*. Tradução por Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural. 1999.

OTTE, Georg. *Linha, Choque e Mônada*: Tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin. Belo Horizonte: UFMG, 1994. Tese (doutorado). Programa de Pós Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 1994.

PAZ, Octavio. *Tradução, literatura e literariedade*. Tradução por Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte: Viva Voz, 2006.

SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. *Duas Meninas*. São Paulo: Companhia as Letras, 1998.

_____. *Um Mestre na Periferia do Capitalismo*: Machado de Assis. São Paulo: Editora 34, 2000.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens. In: *Terceira Margem*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002. Disponível em: <http://www.letas.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero07/NUM07_2002.pdf>

SEREMETAKIS, Nádia. *The Senses Still*. Chiacgo and London: The University of Chicago Press, 1996.

_____. *The Other City of Silence*: Disaster and the Petrified Bodies of History. New York: Hatije Cantz Publishers, 2000.

SEDLMAYER, Sabrina. “Para além das imagens do tempo: Lavoura Arcaica”. In: *Textos à flor da tela: Relações entre literatura e cinema*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG. 2004.