**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

**FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**

**RELATÓRIO FINAL DO ALUNO e PARECER DO ORIENTADOR**

**BOLSA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA-2018/2019**

**CNPq. ( ) FFLCH (x) PRP ( ) SANTANDER ( )**

**1. IDENTIFICAÇÃO**

Nome: Alana Duarte de Oliveira

Bolsista: Não

Orientador: Ivan Francisco Marques

Departamento: Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Nome do Projeto: Machado de Assis e o Cinema: A adaptação do conto O Alienista por Nelson Pereira dos Santos

**RESULTADOS**

Este relatório terá como base bibliográfica obras de História, Literatura e Cinema. Os textos foram usados para que fosse possível analisar e contextualizar o caminho da adaptação para o cinema da obra literária *O Alienista* e o contexto histórico de Nelson Pereira dos Santos. No estudo da obra cinematográfica de NPS, foram utilizados como apoio os textos de Ismail Xavier, Giselle Gubernikoff e Luiz Carlos Oliveira Jr. Para embasamento histórico, os autores Marcos Napolitano, Helena Salem e Gabriela Manduca Ferreira. Também foi utilizado o documentário “Ocupação Nelson Pereira dos Santos”, produzido pelo Itaú Cultural, dado seu valor histórico de grande importância para este trabalho. Os dados coletados a partir dos textos e do documentário serão utilizados para responder às questões envolvendo o filme *Azyllo Muito Louco* que se relaciona com o período da Ditadura Militar, bem como a vida de Nelson Pereira dos Santos e a recepção machadiana dos anos 70.

Nessa última parte, a busca por compreender a figura de Machado de Assis e o conto para a sua adaptação ao cinema dos anos 70 no Brasil por NPS, foram os eixos desta pesquisa. O filme *Azyllo Muito Louco* é lançado em 1971 em um dos momentos mais repressivos da História do Brasil. Por isso, compreender o momento histórico do Brasil, da mesma forma que foi feito na primeira parte da pesquisa a partir da obra literária, na época da adaptação cinematográfica não deixa de ter a mesma importância. O objetivo é compreender esse Machado de Assis sendo revisitado de forma alegórica para as telas brasileiras e internacionais (vencedor por melhor cenografia e fotografia no Festival de Brasília e o prêmio Luiz Bañuel no Festival de Cannes), no ponto em que o tom de denúncia do filme se liga a uma profunda crítica ao Regime Militar.

Nelson Pereira dos Santos é um dos diretores mais importantes do século XX e seus filmes, aguardados por muitos, eram movidos por constantes quebras estéticas. NPS era um dos diretores que se propunham a quebrar a estética cinemanovista em prol de estabelecer uma nova forma de linguagem para que uma adaptação literária como a da obra de Machado de Assis fosse possível de ser feita nos anos 70, em um momento em que a estética vigente era o Cinema Novo, e pela repressão, desdobrava-se no Cinema Marginal, parecido com o cinema *underground* americano. Em consequência, *Azyllo Muito Louco* destoa dessas estéticas. NPS abandona a marca neorrealista e cria uma nova estilística, de cunho analítico alegórico que compreenda a complexidade da narrativa machadiana, sem ser uma adaptação fiel ao conto e mantendo o *cinema de autor* na intenção de denunciar usando a perspectiva enigmática de Machado de Assis, deixando seu texto se influenciar pelo contexto histórico do Brasil dos anos 1970.

**ANÁLISE**

**A adaptação de “O Alienista” de Machado de Assis por Nelson Pereira dos Santos**  
 Nelson Pereira dos Santos nasceu em outubro de 1928 na cidade de São Paulo e morreu em abril de 2018, na cidade em que ele se tornou precursor do cinema novo, o Rio de janeiro. O cineasta criado no bairro do Brás em São Paulo, filho de uma dona de casa descendente de italianos, Angelina Binari dos Santos, e do pai alfaiate e cinéfilo Antônio Pereira dos Santos é influenciado durante sua infância e adolescência pela literatura e pelo cinema. NPS comenta em uma entrevista para a professora Célia Dias sobre sua proximidade com a língua portuguesa — já que ele foi o primeiro cineasta a ocupar uma cadeira da Academia Brasileira de Letras, cujo patrono é Castro Alves. Quando pequeno fez “versinhos”, ganhou parabéns da professora e tirou nota alta. Por esse episódio, o pai feliz lhe deu um livro de poesia de Machado de Assis. Ao longo de sua vida, a literatura traçou seu caminho até a Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, por onde famosos poetas passaram.[[1]](#footnote-1)

Formado na turma de direito de 1952 e sem intenção de ser advogado ou juiz, NPS ingressa no jornalismo como revisor e redator. Alguns anos depois realiza uma viagem à França para estudar cinema por alguns meses frequentando a Cinemateca Francesa de Henri Langlois. Por consequência, esse contato com o cinema francês e outras linhas do cinema europeu pós-segunda guerra mundial — com destaque para o neorrealismo italiano — vai ter influência direta em sua obra. Quando retorna ao Brasil, se muda para o Rio de Janeiro e participa de filmes de diretores como Paulo Vanderley e Alex Viany.

O cineasta encontra afinidade ideológica e artística na cidade maravilhosa, onde pode realizar o tipo de cinema nacional que defendia e contrário ao industrial praticado pela Vera Cruz em São Paulo. NPS deixa explícita sua insatisfação com o cinema da década de 50 na crítica que faz ao filme *Caiçara* e salienta que o cinema nacional *deveria reproduzir na tela a vida as histórias, as lutas, as aspirações de nossa gente, do litoral ou do interior, no árduo esforço de marchar para o progresso, em meio a todo o atraso e a toda exploração, impostos pelas forças de reação.*[[2]](#footnote-2)

NPS faz sua estreia como diretor de longa-metragem com *Rio, 40 Graus* (1955), que retrata a vida nos morros do Rio. A narrativa trata da desigualdade social e do preconceito acompanhando cinco meninos negros entre o asfalto e o morro. O cineasta revela traços do neorrealismo italiano quando mostra a realidade do cartão postal do Brasil e ganha destaque no cenário cultural nacional. O filme é censurado e causa uma grande polêmica diante de sua proibição pela Censura Federal. Na época, foi alegado que o filme apresentava aspectos negativos do cartão postal do país e servia a interesses políticos do Partido Comunista Brasileiro[[3]](#footnote-3).

NPS solidifica a base para o cinema nacional, abre espaço para filmes além da chanchada e, por essa razão, é considerado precursor do Cinema Novo, movimento que estabeleceu novos parâmetros para a produção cinematográfica brasileira. Isto é, o Cinema Novo recusou os padrões hollywoodianos e teve direta influência do Neorrealismo italiano — os filmes deveriam ser realistas ao retratarem a sociedade, especialmente a classe trabalhadora — e também, da Nouvelle Vague—movimento que contraria principalmente a estética hollywoodiana a nível narrativo a partir de um roteiro livre, além da liberdade estética que não exigia uma decupagem e de produção barata. O movimento, de cunho modernista e politizado, contrária o cinema industrial, quebra a associação com o Estado e a constante pressão do governo desde a era Vargas para que o cinema e outras mídias fossem um *veículo de divulgação dos símbolos nacionais*[[4]](#footnote-4).

Segundo Napolitano, o nacional-popular era o objetivo centralizador na agenda estética e ideológica da esquerda desde os anos 1950, *ainda predominando certa desconfiança em relação às estéticas oriundas das vanguardas*. No movimento do Cinema Novo, além de NPS havia Glauber Rocha e Ruy Guerra que *promoveram o reencontro entre engajamento, pesquisa estética, cultura popular e nacionalismo*. Apesar disso, o projeto não era unificado o que resultava em impasses entre os artistas. O principal impasse era quanto a para quem os filmes eram feitos, ou seja, quem era realmente o público alvo dessas produções: a classe trabalhadora ou a elite intelectual? Assim, eles constatam que por não haver uma comunicação efetiva com as classes populares, elas eram apenas usadas como fonte de inspiração e não como público consumidor dessas obras.[[5]](#footnote-5)

Após *Rio, 40 graus,* NPS filmou *Rio, zona norte* (1957) com a estrela da chanchada Grande Otelo em interpretação dramática de um compositor de samba, morador da zona mais afastada do Rio de Janeiro cortada pela linha de trem que leva até a Central do Brasil. A temática da realidade brasileira continua marcada no enredo, mas o filme revela também um desejo de NPS de cinema como arte.[[6]](#footnote-6) Em 1961, NPS lança *Mandacaru Vermelho* em que a Bahia começa a ganhar as narrativas do diretor como cenário para falar do sertão nordestino e seus traços culturais.

Na trajetória de NPS, a sua proximidade com a literatura nacional moderna é reconhecida pelas adaptações de Jorge Amado (*Tenda dos milagres* (1977) e *Jubiabá* (1987)), de Guimarães Rosa (*A Terceira Margem do Rio* (1994)), de Nelson Rodrigues (a peça teatral *Boca de Ouro* (1962)) e de Graciliano Ramos (*Vidas Secas* (1963)) e *Memórias do Cárcere* (1984)), sendo estas duas últimas adaptações as mais aclamadas pela crítica, com destaque para a bem sucedida conexão de linguagem entre o texto de Graciliano e a estética faminta do diretor já adepto à linguagem cinemanovista. Em contrapartida, em relação ao *cinema de autor* praticado por outros cineastas cinemanovistas, o precursor do Cinema Novo não se desligava da literatura em nome da linguagem do movimento e isso é possível notar pelo número de adaptações literárias que o autor fez ao longo de sua carreira.

NPS não só adaptava a literatura moderna, mas também se arriscou algumas vezes no universo machadiano, com o documentário *O rio de Machado de Assis* (1966) e o curta-metragem *Missa do Galo* (1985). O filme *Azyllo Muito Louco* é uma adaptação do conto “O Alienista”, escrita e dirigida por NPS em 1971. O conto publicado no final do século 19 no livro “Papéis Avulsos” traz uma das histórias mais emblemáticas de Machado, marcada pela ironia e pela sátira. No conto, o médico Simão Bacamarte se especializa no estudo da loucura e funda a Casa Verde, um hospício na cidade de Itaguaí. As ideias do médico sobre a loucura são tão inflexíveis que ele interna a cidade inteira e instaura o medo entre a população, causando uma violenta revolta.

No filme, a narrativa se passa como no conto no século XIX e o cineasta conserva com rigor a crítica e o sarcasmo de Machado, mesmo interpretando a história de forma livre. Com a chegada do padre Simão Bacamarte convocado pela senhora mais rica da cidade, Dona Evarista, os dois desenvolvem uma “paixão espiritual”, uma vez que Bacamarte é padre e ela é casada com Porfírio, um rico senhor de escravos. Protegido de D. Evarista, o padre pede ajuda a ela e aos moradores da cidade para a construção de um hospício em que realizará estudos sobre a loucura, mas a sua inauguração atrai muita gente levantando a suspeita de que as pessoas estão se internando apenas por um prato de comida. Com algumas diferenças do texto literário original, NPS recebe muitas críticas pela adaptação.

Apesar de não ser um dos filmes mais notáveis do cineasta, a adaptação do conto de Machado de Assis é considerada *agoniada* e *interessante[[7]](#footnote-7)*, além de se tratar de *um clássico nacional acima de qualquer suspeita[[8]](#footnote-8)*,já que foi realizada no ápice da repressão da Ditadura Militar — instaurada em 1964 —, no período pós AI-5. Após o Ato Institucional, NPS realiza três filmes nesse período que se estende ao longo de quatro anos, sendo o primeiro *Fome de Amor* em 1968, duramente censurado. E os outros filmes são extremamente inseridos na conjuntura política, através da metáfora e da fantasia, *Azyllo muito louco* e *Como era gostoso meu francês,* os dois lançados em 1971*.*

O filme AML é feito por causa do golpe dentro do golpe, durante o silêncio imposto pelo endurecimento do Regime Militar.[[9]](#footnote-9)Sendo assim, um dos propósitos dos filmes era de passar pela censura que o Ato Institucional de número 5 impôs quando foi emitido em 1968, dando total poder de exceção aos governantes para punir arbitrariamente os que fossem inimigos do regime ou como tal considerados. Segundo Salem, essa é *a grande sacada* de NPS ao trazer essa adaptação naquele momento específico da sociedade brasileira.[[10]](#footnote-10) O Regime Militar se instala no país em 1964 devido ao medo de uma guerra civil. A luta de classes durante o governo populista de viés esquerdista de Goulart acirrou e garantiu a vitória da direita militarizada.

O objetivo era de manter o país contra o socialismo que se espalhava pelo continente sul-americano. Os militares, no entanto, não tinham intenção naquele momento (entre 1964 e 1968) de liquidar a esquerda que dominava o circuito de produção cultural. Essa cultura de esquerda provinha de uma classe intelectual formada por jornalistas, professores, estudantes e artistas, que foram poupados da prisão, do desemprego e do exílio pelo governo do Castello Branco até meados de 1968, quando essa massa se torna perigosa pela força política[[11]](#footnote-11). Então o Regime começa a trocar e censurar professores, dramaturgos, escritores, músicos, editores etc. Segundo Schwarz, o governo começa a *liquidar a própria cultura viva do momento[[12]](#footnote-12).*

Um exemplo desse momento de “liquidação” seria a censura sofrida pelo filme *Fome de Amor* (1968), de NPS. O filme foi considerado de temática revolucionária, com ênfase para a luta armada contra as injustiças sociais causadas pelo sistema capitalista, e isso o regime não gostaria que fosse colocado em livre circulação. Nesse momento, os militares começam a incentivar filmes históricos e baseados em obras literárias. Logo, NPS filma *Como era gostoso meu francês* em 1971 baseado no diário do alemão Hans Staden e em relatos do francês Jean Léry. Contemporâneo ao *Azyllo Muito Louco,* o filme conta a história de europeus viajando pelo Brasil, retomando a discussão do Brasil como colônia e resgatando a antropofagia de Oswald de Andrade com a ideia de que o Brasil não é autossuficiente (portanto, incorpora as qualidades do outro). Além disso, o extermínio dos índios e o apagamento histórico são colocados em pauta pela *storyline* do filme.

À vista disso, a adaptação de Machado de Assis seria como tirar uma “múmia” de seu túmulo posto que desde o governo Vargas a literatura de Machado de Assis tinha sido alçada acima de qualquer suspeita. O Estado Novo o colocou no posto de *medalhão nacional[[13]](#footnote-13)*. Em 1964, a imagem de Machado de Assis foi transformada pelo Regime Militar, período em que as festas comemorativas tinham como foco eventos como o falecimento e o casamento do autor. Portanto, a sua trajetória de vida era mais importante para os militares do que o que o autor escreveu devido à *criticidade da sua obra[[14]](#footnote-14)*.

A obra de Machado de Assis carrega um teor crítico sobre a sociedade brasileira do século XIX que para a Ditadura Militar não era conveniente, visto que é nesse momento que a cultura sofre uma revolução em função da agitação do final da década de 60. Após as ilusões do “milagre econômico” entre 1969 e 1978, a *condição periférica como um destino e não como um estágio da nação[[15]](#footnote-15)* retornava com toda força no horizonte do Brasil, diante da desconfiança da modernização brasileira. Discussões sobre o domínio imperialista dominavam os jornais, se refletindo também no cinema e no teatro. Isto posto, *erguendo questões históricas ou a caricatura delas[[16]](#footnote-16)* os cineastas e dramaturgos, no final da década de 60, difundem isso em filmes e peças da época.

De uma forma mais ampla, da década de 70 e parte dos anos 80 houve um grande crescimento dos mercados televisual e fonográfico: a rádio encontrava-se estável diante de sua adaptação em relação à TV e o cinema passava por uma nova estética. Artistas de esquerda, dramaturgos comunistas e compositores ligados à canção engajada fazem sucesso na TV, especialmente na Rede Globo que se torna o canal mais moderno após se beneficiar *das políticas gerais de desenvolvimento das comunicações e do estímulo ao mercado de bens simbólicos, visando à “integração nacional”[[17]](#footnote-17)*.

De início, a tentativa era de dissolver as conexões entre a produção cultural de esquerda e as classes populares. Já entre 1969 e 1978, o objetivo passou a ser a repressão de fatores mobilizadores provindos de uma classe média radical, em especial, os estudantes[[18]](#footnote-18). Após combinar uma política cultural repressiva e uma política proativa, o tripé repressivo se consolida. Dessa forma, com a combinação de produção de informações, a vigilância-repressão policial fica a cargo das Delegacias de Ordem Política e Social (Dops), das inteligências militares e do sistema Codi/DOI (Centro de Operações de Defesa Interna - Destacamento de Operações e Informações) e a censura, a cargo da Divisão e serviços de Censura às Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal (DPF/DCDP) e do Gabinete do Ministério da Justiça, especificamente no caso do controle da imprensa.

A vigilância imposta pelo regime tem dois efeitos, o primeiro é entre aqueles que são de uma direita liberal que se aliou aos militares para destituir Goulart com a promessa de que o poder voltaria para as mãos da elite-civil, dissolvendo-se a partir do endurecimento do Regime Militar. Isso coincide também, com a sensação de “hegemonia cultural” da esquerda entre as massas e a elite a partir do momento em que os artistas de esquerda eram valorizados e legitimados socialmente. Entretanto, essa “hegemonia cultural” *não foi o suficiente para derrubar a ditadura e impor um regime democrático.[[19]](#footnote-19)* Nem mesmo a luta armada teve força contra o regime, tendo sido sufocada pela repressão dos militares.

Dentro desse contexto repressivo, as vanguardas são retomadas e radicalizadas em vários campos, no cinema, nas artes plásticas e na música popular brasileira. Existe então a quebra da linguagem e uma aproximação entre a arte e a vida. Surge o Tropicalismo, um movimento com características ambivalentes, transformado em *alegoria do Brasil*.[[20]](#footnote-20) Ademais, os artistas tropicalistas criticavam à sociedade brasileira que mantinha a crença no progresso histórico redentor. O cinema, o teatro e a música expressavam o choque entre o arcaico e o moderno. Existe o diálogo com a cultura pop e a inscrição de uma vertente específica da tradição modernista brasileira que começa com a antropofagia oswaldiana, passa pelo concretismo e aponta para uma arte engajada da esquerda comunista. Também retoma um recorte da literatura realista dos anos 30, ao modernismo nacionalista ligado a Mário de Andrade e, na música, ao compositor Villa Lobos.

Na música popular brasileira nomes como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa e o conjunto de rock Os Mutantes entram na cena tropicalista, trazendo em suas canções elementos poéticos e musicais diferentes da recente MPB engajada. Entretanto, como um movimento sem coesão, nem todos os artistas partilhavam dos mesmos valores estéticos e políticos. O Tropicalismo também se apresenta no teatro com a criação de um teatro engajado, *de denúncia da sociedade brasileira como teatralizada[[21]](#footnote-21)*, que é o Teatro Oficina. Paralelamente, o Teatro Arena *herda da fase Goulart o interesse formal, o interesse pela luta de classes, pela revolução, e uma certa limitação populista[[22]](#footnote-22).* Enquanto o Teatro Oficina se liga ao público pela brutalização, o Teatro Arena o faz pela simpatia.

O Teatro Oficina é ambíguo e nasce de uma desagregação da burguesia de 1964 que no palco, vem em forma de ofensa. Enquanto isso, o teatro Arena atingiu uma maior elite intelectual que frequentava o teatro para ver esses espetáculos mais sombrios por criar uma *relação política e positiva com a platéia.* Com encenações de textos de cunho revolucionário de Brecht, Stanislavski, Grotowski e Artaud eram encenados e lidos em aspectos formais e técnicos. As peças tinham impressas o tom ideológico e uma representação agressiva de forma intencional, o que chocava grande parte do público da época[[23]](#footnote-23).

O Cinema Novo passa por fases em que o Brasil é discutido como um projeto de nação que vive sob a sombra de seus colonizadores. Este movimento do cinema brasileiro é dividido em três fases por alguns pesquisadores: na primeira fase, que começa em 1960, os cineastas incorporaram a aceitação da condição periférica como um *destino* e não como um *estágio[[24]](#footnote-24).* A ligação com elementos da Nouvelle Vague e o Neorrealismo Italiano acontecem com os debates em torno do que era *nacional-popular e da problemática realista*[[25]](#footnote-25). Desse momento, já se inclui o supracitado filme de Nelson Pereira dos Santos, *Rio, 40 graus*, o aparecimento de novos diretores como Glauber Rocha e a ideia de uma “câmera na mão”, uma câmera que se movimenta de forma livre, perseguindo a “ideia na cabeça” na linha *cinema de autor* e produzindo roteiros originais.

Segundo Xavier, o que fez a temática nacional tornar-se importante no movimento foi a Ditadura Militar, mesmo que essa discussão sobre a produção de arte nacional estivesse presente desde o modernismo. É em 1964, com a instauração da Ditadura Militar, que a segunda fase começa. Nesse momento, o Cinema Novo toma consciência de si, rebate as críticas e ganha notoriedade na mídia que ainda está falando sobre o sucesso da primeira fase. A segunda fase do Cinema Novo é supostamente considerada decisiva diante da conjuntura nacional, uma vez que assume a tarefa *incômoda de internalizar a crise*[[26]](#footnote-26).

Em 1968, a ditadura asfixia a mídia e qualquer oposição: a terceira fase surge com o tropicalismo, o canibalismo e uma nova estética, que antes era da fome e tem o seu desdobramento mais radical na estética da violência, deixando o experimentalismo por sua vez para outro tipo de cinema produzido no Brasil até meados de 1973: o Cinema Marginal. Um dos filmes mais emblemáticos desse momento pertence ao diretor Rogério Sganzerla, *O Bandido da Luz Vermelha* (1968). Inspirado na vida de um ladrão que aterroriza a cidade de São Paulo nos anos 60, o filme se torna uma alegoria da falsa modernização urbana e industrial do Brasil, um país do terceiro mundo.

Quando a alegoria se torna um meio de burlar a censura do Regime Militar, surge um desdobramento do Cinema Novo, uma vez que as produções são obrigadas a se adequar às regras da censura, o Cinema Marginal é o resultado disso. Portanto, existe um campo de diálogo estético e ideológico entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal. No CN era possível burlar a ditadura, porque no começo desse movimento os militares não o enxergava como uma ameaça à hegemonia política. No entanto, quando o movimento passa a ganhar um tom ideológico, como por exemplo, para a luta armada, o governo militar passa a censurar de forma implacável: prendendo, torturando e matando.

Logo, o CM torna-se um cinema subjetivo, na medida em que é feito para não ser censurado. Isso após 1968, as perspectivas eram as piores em relação ao lançamento e investimento em filmes que não tivessem a História do Brasil como temática. Além disso, os militares eram responsáveis pelo o que seria veiculado para as massas. Isso gera um distanciamento da sociedade brasileira e o Tropicalismo começa a influenciar as narrativas dos filmes que se tornam cada vez mais alegóricas, exageradas e lúdicas.

No que concerne à adaptação de *Azyllo Muito louco*, NPS coloca em campos opostos a literatura de Machado vista como crítica e a figura machadiana enaltecida de outras formas pelos militares, fazendo do cinema um meio de questionamento e rejeição de práticas culturais. NPS considera a literatura de Machado muito à frente de seu tempo e o quanto isso se encaixa na situação do Brasil na década de 70 se torna o ponto emblemático do primeiro filme em cores do diretor que adapta, no refúgio da cidade de Paraty. Um filme criticado, mas de forte teor crítico, sem perder o tom da obra Machadiana e a agonia de uma época sufocante na História do Brasil.

O filme *Azyllo Muito Louco* é produzido no que NPS em entrevista define como a “Hollywood sem filtro”[[27]](#footnote-27), expressão que ele conta ter sido dita pelo cineasta Luiz Carlos Lacerda, seu assistente entre 1967 e 1974. Na época, Paraty era um local sem acesso direto por terra, apenas por mar. Por essa razão, a cidade era um local de difícil chegada, propiciando uma locação histórica, livre da censura e propícia para *Azyllo Muito Louco*, *Como era gostoso meu francês* e *Quem é beta? –* os dois primeiros sendo produzidos quase paralelamente em 1970 e 1971 e o último em 1972.

Paraty é considerada por NPS como um grande *espaço de memória* por — na época das filmagens — ser uma cidade em ruínas e com uma população pequena, o que ele considerou uma boa locação para a realização de um filme machadiano, já que a cidade permitia fugir da violenta repressão da Ditadura Militar e também, da prisão. Segundo NPS, a pequena cidade do Rio de Janeiro tinha duas características: a função de asilo para aqueles que fugiam da ditadura e a função de exílio pelo isolamento da cidade em relação ao Brasil militar, características fundamentais para o desenvolvimento do roteiro do conto *O Alienista[[28]](#footnote-28)*.Segundo Luiz Carlos Lacerda, NPS no set fazia “apenas o que queria e era democrático até a página dois”. Durante as filmagens de *Azyllo Muito Louco,* NPSreunia a equipe e pedia soluções para as personagens, como relata Lacerda:

O que fazer com o Alienista? E aí, cada um dizia uma coisa. Uns diziam que ele deveria ser preso. Outro dizia que o Alienista deveria ficar ao lado das mulheres. Aí, ele fez uma revolução de mulheres… Ele fez uma revolução de mulheres… E logo depois, ele prendeu todas elas. E a loucura era essa. Elas querem tomar o poder, mas era legal. Claro que ele fazia o que queria, esse papo de jogar pra equipe era mais pra investigar como as pessoas estavam se colocando no filme, entendendo aquele processo do filme e, também, para participar. Mas ele fazia uma leitura das nossas sugestões, uma leitura de O Alienista, o resto ele encaminha para o filme o que ele queria. Itaú Cultural. Paraty - Ocupação Nelson Pereira dos Santos (2013).

A partir desse depoimento, é possível constatar como o filme foi feito e produzido. Paraty proporcionou ao roteiro de AML a liberdade dentro de um período de repressão no país. Apesar de ser uma adaptação, o conto não estava totalmente roteirizado por NPS, ele conduzia as filmagens em um processo de criação no set e reescrita. É importante destacar que o Cinema Novo tendia a seguir uma ideia, essa ideia seria o que a câmera deveria filmar. Não havia qualquer aporte técnico hollywoodiano que fosse do argumento à escrita do roteiro, para a criação de um documento de linguagem, uma decupagem, a filmagem etc. Em consequência disso, NPS utiliza a *mise-en-scène* para dar forma e pensamento autoral à narrativa da adaptação, em que o cineasta *leva em conta uma complexa dinâmica onde todos os elementos intervêm: uma concepção global do filme ancorada em dados tão técnicos e pragmáticos, quanto abstratos e, não raro, líricos*[[29]](#footnote-29).

Dessa forma, o roteiro da adaptação de *O Alienista* toma rumos que não agradam uma grande parcela da crítica da época[[30]](#footnote-30), mas era de comum acordo pensar que o filme estabelece armadilhas de uma *mise-en-scène* contemporânea onde NPS muda a estrutura de sua narrativa. Assim, o diretor abandona o neorrealismo para entrar no campo alegórico ao usar esse “colocar em cena” e se afirmar pelas potencialidades que o alegórico insere no discurso cinematográfico. A influência do cinema francês — uma vez que NPS estudou na Cinemateca Francesa, de Henri Langlois — ainda continua presente da obra pelo fio condutor de um *cinema de autor* em que a *mise-en-scène* permite ao diretor adotar uma nova estilística. Para AML, NPS baseia-se numa análise perspicaz do Regime Militar brasileiro, na qual os personagens machadianos sofrem alterações para a alegoria política se impor[[31]](#footnote-31).

Por não ser um filme fiel ao conto, NPS deixa de lado o espirituoso Machado em sua aparência e estilo característicos ao potencializar as alegorias que o escritor oferece. O roteiro reproduz com fidelidade o texto machadiano, mas propõe uma revisão cinematográfica de Machado de Assis feita nos anos 70 - quando o Cinema Novo se desdobra no Cinema Marginal[[32]](#footnote-32). Na época, NPS declarou que era necessário ter uma nova visão de Machado, não somente um Machado “endeusado” e “mestre da linguagem moderna”. Para o diretor, transformaram Machado em múmia, e “múmia é sempre incômoda”, por isso era necessário colocá-lo em outra situação. Visão diferente também de como os militares vinham tratando o autor, como figura simbólica de uma face cultural nacional elevada[[33]](#footnote-33).

Na adaptação, a cidade de Itaguaí é transformada na pequena cidade de Serafim. A palavra Saraf significa “queimar” ou “incendiar”, referência bíblica de Isaías, capítulo 6, versículo 1-6, alusiva a Deus como “fogo consumidor”. É nesta cidade de nome bíblico que o padre Simão Bacamarte chega para substituir o antigo vigário. Em uma cidade do Brasil Colônia, um lugarejo próximo ao Rio de Janeiro, o padre Simão Bacamarte, originalmente médico no conto, representa no filme o poder psico-místico e que se apoia na figura que representa o poder político, Dona Evarista. No conto, ela é casada com o médico, já no filme ela é casada com Sr. Porfírio, proprietário de escravos e dono de fazenda, representando o poder econômico[[34]](#footnote-34).

O poder militar está com o Capitão (o nome não é citado no filme), enquanto o poder científico está na figura de Dr. Crispim. Originalmente no conto, Crispim era o boticário e confidente do médico Simão Bacamarte, e em AML ele mantém a sua função original, além de ser o médico da cidade. É possível afirmar que NPS enxugou o número de personagens e lhes deu poderes representativos, os quais firmam AML como uma narrativa de alegoria política. Mesmo correndo o risco de desagradar uma parcela do público leitor de Machado de Assis, NPS tinha consciência de que Machado era um romancista que dominava a ironia, com uma penetração psicológica admirável e segura. Por consequência, seus personagens não eram *simples sombras saídas da imaginação de um ficcionista[[35]](#footnote-35)*.

Em vista disso, as alterações do filme são apenas exteriores, mas a estrutura não é alterada, uma vez que a atualidade de Machado em *O Alienista* está na estrutura social que dá ao conto uma esfera de antecipação, da qual NPS não abre mão. AML é uma adaptação analítica e alegórica, sendo que, o primeiro elemento que se revela pelas ações e reações das personagens quando utilizam a sua posição social para dominar o seu meio. Já o segundo tem como uma de suas funções, por meio da arte cenográfica e fotográfica do filme, burlar a censura militar. Isto é, NPS faz uma análise perspicaz da esfera política e cultural do país. Quando trabalha todos esses aspectos, ele se alicerça em Machado de Assis, mas os atualiza diante das questões pelas quais o Brasil passava, dando aos personagens poderes que representam certos tipos sociais.

Em 1970, com o processo de aniquilação da cultura brasileira, os militares sufocavam de duas maneiras: exílio ou morte. A frase “Brasil: ame-o ou deixe-o”, veiculada no governo Médici (1969-1974), dá o tom ideológico desse momento: a oposição ao regime não estava sendo convidada a se retirar do país, era um exílio imposto. Caso contrário, a prisão e a tortura tinham como destino final a morte. Vários setores culturais são controlados de forma progressiva, um deles é o setor cinematográfico. Em 1969, a EMBRAFILME é fundada e controla o mercado de filmes ao consolidar a indústria de cinema com uma demanda de filmes históricos, que tivessem como premissa a História do Brasil e não fizessem apologia à luta armada ou apresentassem qualquer outro tipo de narrativa que contrariasse o Regime Militar[[36]](#footnote-36).

Segundo Alex Viany, a Embrafilme era um labirinto burocrático. Não pelos aspectos de máfia e de protecionismo: o ponto era a burocratização. E, mesmo que o dinheiro da Embrafilme tivesse as condições mais baratas e por consequência, mais vantajosas para os cineastas brasileiros, eles tinham que seguir as regras dos militares para conseguir o financiamento[[37]](#footnote-37). Para fugir disso, NPS opta pelo isolamento em Paraty, em busca de produzir seus filmes com uma equipe reduzida e lidando ainda com a resistência dos militares à figura de Machado como escritor crítico. NPS desenvolve o roteiro de AML em uma tentativa de produzir um filme que colocava Machado em uma nova perspectiva e que se encaixasse dentro de suas referências artísticas para a construção estética e estilística da adaptação.

A partir disso, a dimensão das personagens e a particularidade de cada poder faz com que as personagens sejam uma releitura da sociedade brasileira no contexto da Ditadura Militar, o que é possível dizer pelo “teor de denúncia” contido na adaptação. Há uma crueldade incisiva nas ações das personagens, violência que serve de metáfora sobre a estrutura e o funcionamento da sociedade, em especial com as formas e meios dos agentes de dominação do homem. Isto se deve ao fato de, no conto, Machado de Assis distribuir em torno de Bacamarte figuras típicas de todas as coletividades de qualquer época da História: *o prodígio, o novo-rico, o orador de sobremesa, o ingrato, o bajulador interesseiro e outros tipos[[38]](#footnote-38)*.

O poder político de Dona Evarista garante o total apoio ao surgimento da Casa Verde. A partir desse ponto é iniciada uma “coleta” de pessoas consideradas em estado de loucura pelo Padre Simão Bacamarte, representante do poder psico-místico. O padre cria critérios para definir os limites entre as formas de loucura, sob a afirmativa que se encontra no conto: “A loucura, objeto dos meus estudos, era até agora uma ilha perdida no oceano da razão; começo a suspeitar que é um continente”[[39]](#footnote-39). Em conversa com Dr. Crispim, o Alienista pretende a partir desta afirmativa ampliar o território da loucura, procurando a “pérola” da razão que é o equilíbrio entre todas as faculdades mentais.

Nesse ponto, NPS retrata a impotência dos poderes político, econômico, militar e científico diante do psico-místico que estaria ligado à alienação. Haja vista que o padre, nos momentos finais do filme, convence todos os outros que a Casa Verde não está internando quem só procura o hospício por um prato de comida ou que se trata de um cárcere privado, existem critérios e eles são cumpridos, provando ao mesmo tempo que ele não é louco. Outro ponto é que Bacamarte se volta contra eles, acusando-os de não estarem em pleno equilíbrio de suas faculdades mentais, internando seus opositores, em um primeiro momento Dona Evarista e Dr. Crispim. Ou seja, esse poder é independente e “superior”. A ideologia e credos políticos escravizam, submetem e condicionam os homens, dispondo deles como desejar[[40]](#footnote-40).

Existe também a demonstração da luta de poderes, que é nítida no filme quando o poder econômico e o poder militar, em dois momentos diferentes, fazem a tentativa de um “golpe” a fim de destruir o poder do padre, libertar as pessoas consideradas “encarceradas” e derrubar a Casa Verde. Mas fica claro, nessas suas tentativas, que não se trata de dar liberdade aos homens, mas sim uma transferência de dominação do poder psico-místico para o poder econômico. Porfírio, quando consegue entrar na Casa Verde, faz uma proposta ao padre: que todos os loucos que estão internados trabalhem para ele, mas como escravos. Nesse processo, ele não exige libertação ou a queda da Casa Verde, mas a sua transformação para fins lucrativos e a favor de seus interesses. No entanto, o Padre reverte a situação e ele acaba internado[[41]](#footnote-41).

Na tentativa do Capitão, o poder militar, vitorioso em um primeiro momento, não cogita libertar ninguém, alusão direta ao poder autoritário militar. Momentos depois, ele decide dividir o governo com o Sr. Porfírio (poder econômico), sem qualquer resquício de sucesso dessa junção. Os outros poderes saem da Casa Verde sem maiores explicações, assim como o militar e o econômico, sem atingir qualquer sucesso em sua investida de dominação. Os loucos que estão internados continuam sozinhos sob o domínio do padre e é nesse ponto que NPS deixa claro o que está denunciando desde o começo do filme, isto é, o abandono do homem pelos poderes político, militar, econômico, científico, deixando-o subjugado ao poder psico-místico[[42]](#footnote-42).

Ao longo do filme, as lutas e as revoltas são uma constante. O poder psico-místico tem sucesso ao angariar o poder político e, em seguida, o poder científico forma uma colaboração tríplice envolvendo Simão Bacamarte, Dona Evarista e Dr. Crispim. Isso se torna um fator importante de alienação no processo de dominação dos que vivem em Serafim. Essa alegoria política diz muito sobre a dominação executada pelos miliares brasileiros para atingir a sociedade. Um exemplo seria o milagre econômico que na verdade, anos depois, resultou em dívida externa e inflação descontrolada. No filme, NPS não busca responder qual poder deveria dominar o homem, mas ele deixa claro por quem a sociedade brasileira dos anos 70 é dominada naquele momento.

A crítica espanhola, admiradora de Machado de Assis, dá a NPS o Prêmio Luis Buñuel no Festival de Cannes e, na época, os jornais franceses Le Monde, Le Soir e France-Soir elogiam o filme, informando que é “muito colorido e baseado em Machado de Assis”. O France-Soir destaca o filme como uma “história da loucura e de uma mise-en-scène extraordinariamente decorativa”, além de reconhecer a difícil missão de “não aderir completamente a este filme em que se reconhece o amplo mérito da audácia e da beleza carnal”. Para o jornal Le Monde, o filme é inteligente, beirando o anarquismo e o caos, o que aumenta o seu charme, além disso, “por suas cores e sua animação nunca deixará de impressionar”. O Corriere della Sera (jornal italiano) e o Le Soir (jornal da Bélgica) discutem a complexidade da riqueza de imaginação, e também o entrelaçamento do extravagante e do folclórico por uma rede de enigmas que se, compreendidas, deixam todos em perplexidade.[[43]](#footnote-43)

A beleza plástica do filme, os figurinos e a cenografia de Luiz Carlos Ripper é bastante elogiada. Por se tratar de um filme analítico alegórico e situado no século XIX, os personagens ganham um “guarda-roupa inspirado em Debret”, o artista que veio ao Brasil em 1816 como pintor de história da Missão Artística Francesa. Jean -Baptiste Debret veio ao Brasil para *realizar muitas pinturas históricas para D. João do mesmo modo que havia feito para Napoleão na França.* Com a não realização da sua missão de vinda ao Brasil, o pintor francês passa 15 anos no Brasil, dedicando-se à criação de imagens sobre a vida cotidiana no Rio de Janeiro, das quais boa parte figura os escravos que representavam a grande maioria da população da cidade. Ademais, Debret contemplou variados tipos sociais urbanos, figuras indígenas, elementos da fauna e flora brasileiros*[[44]](#footnote-44)*.

Buscar referências estéticas em Debret, para o primeiro filme colorido de NPS, era buscar no pintor variadas referências de um Brasil imperial, escravista, de uma desigualdade social e racial ambientada na côrte de um país colonizado pelos portugueses. Debret, ao retornar à França, publica o livro “Voyage pittoresque et historique au Brésil”, entre os anos de 1834 e 1839, com gravuras e textos que mais tarde são adquiridos pelo IHGB. Os membros do Instituto se incomodam com as críticas contundentes de Debret e a forma cadavérica como descrevia os escravos e o tratamento que recebiam. Além disso, o pintor retrata os portugueses de forma caricatural. Por isso, a apreciação de Debret foi limitada, tendo poucos defensores de suas obras por alguns anos. É aqui então que possivelmente se tem a razão pela escolha estética de Ripper para AML: era necessário colocar em evidência figurinos exagerados e cores vibrantes, como fazia Debret, para compor de forma simbólica a análise crítica da adaptação[[45]](#footnote-45).

A fotografia é feita com a “câmera na mão” de Dib Lufti, técnico reconhecido na época por sua estética equilibrada, que deu forma a uma proposição de descontinuação da narrativa e de soluções diferenciadas no ponto em que o roteiro tem duas grandes divisões. A crítica observa que em um primeiro momento a adaptação é fiel a Machado, excluindo os personagens[[46]](#footnote-46). Isso é possível de ser compreendido nos primeiros minutos do filme com a cena da chegada do padre Simão Bacamarte, que no conto era o médico da cidade (agora, pelas vestimentas, se entende que ele é padre).

Nessa primeira parte do filme, acontece a apresentação dos personagens. A narrativa é desencada pela cena em que um homem, acompanhado de uma criança escrava, faz o papel de jornal aos moradores de Serafim, anunciando a chegada do padre. O homem sobe em um banco, a câmera se fixa nele e começam os anúncios: “briga de rico e prisão de pobre”, “ordenação de um rei tão distante, tornam-se reais quando falo diante dos portais”. Além de enobrecer Dona Evarista, a representante do poder político, ele ressalta suas benfeitorias. Já na segunda parte do filme, NPS trabalha com a evolução dos personagens que fazem uso de seus poderes e realiza uma separação entre os loucos e os sãos.

Entretanto, não se tem uma visão ampla pela descontinuidade de ações dos personagens e por causa da trilha sonora, que se interpõe aos diálogos. NPS se aproxima do *jogo de alternância sistemática de perspectivas[[47]](#footnote-47)* que Machado de Assis produz a partir do contexto social, sem manter as colocações de Machado no conto e a “proposição de enigmas”. O que ele lança para o espectador são várias sugestões, permeadas pela confusão. As personagens são colocadas em dúvida, ficam sombreadas, e suas ações descontinuadas causam reações diversas que adentram no âmbito da loucura ao questionar a capacidade psicológica de cada um[[48]](#footnote-48).

Segundo François Maurin, crítico do jornal L’Humanité, a trilha sonora e outros elementos ligados à narrativa do filme, têm algumas influências da peça teatral Marat-Sade (1964) de Peter Weiss, com sua estrutura polifônica, e a encenação e filme de 1967 do diretor Peter Brook[[49]](#footnote-49). Essas influências acontecem porque o dramaturgo Weiss utiliza fatos históricos para a criação da peça e pela livre adaptação realizada por Brook. A liberdade de adaptação narrativa e técnica imprimem a leitura e as escolhas que foram feitas pelo diretor resultando em intensos excessos[[50]](#footnote-50).

No que se refere ao conteúdo histórico da obra teatral, a narrativa é inspirada em duas figuras históricas e no contexto que estão inseridas. A primeira é Jean-Paul Marat, um dos mais importantes líderes da Revolução Francesa e ligado aos Jacobinos. Ele sofria de uma doença psicossomática de pele que o obrigava a passar muitas horas preso em uma banheira para aliviar a coceira que sentia. Em julho de 1793, Charlotte Corday - uma simpatizante dos Girondinos, partido conservador da França que se opunha à radicalidade dos Jacobinos - vai à casa de Marat e é recebida pela mulher dele, Simone Evrard. Corday se aproveita da situação e golpeia Marat em sua banheira.

A outra figura histórica, que aparece como inspiração para a obra, é o Marquês de Sade que esteve internado no Hospício de Charenton de 1801 até 1814, ano em que morreu. Charenton era uma reconhecida instituição para a qual eram levadas pessoas que tinham um comportamento considerado nocivo e de amplo conhecimento público, que não “convinha” tratar em tribunais populares, por atitudes políticas grosseiras e por terem se deixado usar como instrumento de conspirações contra o governo. Para a sociedade parisiense, as apresentações de Sade no lugar de escape da sociedade burguesa eram como um refúgio moral. Baseado nisso, Weiss cria *Marat-Sade*, uma peça dentro de uma peça.

Toda a situação dramática se passa no hospício de Charenton na França, no dia 13 de julho de 1808. Os pacientes, dirigidos por outro paciente, o Marques de Sade, apresentam uma “peça” em que representam personagens que viveram durante a Revolução Francesa, sendo o Marquês o único que representa a si mesmo. Os espectadores da “encenação” são o diretor do hospital, a esposa, a filha do Marquês, os enfermeiros e as freiras. A peça encenada no hospício é o episódio da morte de Jean-Paul Marat. Na “encenação”, a morte é usada como um recorte para debates políticos-ideológicos entre Marat e o Marques de Sade, constituindo-se momentos antes do assassinato e do que o sucede[[51]](#footnote-51).

Em 1964, Peter Brook encena a obra de Peter Weiss. Embora haja cortes e deslocamentos no texto, mudanças causadas pela tradução do inglês e a leitura do diretor Brook, ele obedece à estruturação dramática proposta por Weiss. Isto é, existe a preocupação em Brook de manter a organização do dramaturgo e Weiss define como *a proposta de diálogos analíticos e filosóficos, contrapostos aos cenários corporais.* Segundo Elias, ele se refere à concepção dramática de Sade nas obras *Diálogo entre um padre e um maribundo* e também, a *Filosofia na alcova*.[[52]](#footnote-52)

A dramaturgia de Weiss se tece por um “emaranhado de citações” e de fatos históricos que se relacionam com suposições e invenções fictícias. Nesse processo, através da colagem e montagem, ele articula as referências que estão em jogo e fica próximo de um roteiro dramatúrgico criado por processo improvisacional envolvendo atores, dramaturgo, diretor etc. Na adaptação teatral de Brook se observam intensos excessos de volumes, barulhos, tumulto, histeria, acumulação, citações e referências em profusão, multiperspectivismo[[53]](#footnote-53).

Além de uma concepção cênica polifônica, composta de várias vozes pela quantidade de significantes em jogo, provocando vários sentidos em um “espaço cheio” sem contrariar a ideia de um “espaço vazio”, uma vez que o diretor realizava trabalhos dentro do movimento do *Teatro da Crueldade*[[54]](#footnote-54) em que a ideia de vazio vai em direção a uma linha estética como “noção” de espaço. Existe na peça, por exemplo, falas musicalizadas, diálogos atravessados por monólogos e repetidas interrupções, especialmente quando envolve um debate ideológico entre Marat e Sade.

Considerando essa influência na adaptação de AML, a adaptação de Peter Brook da peça de Peter Weiss pode ter sido usada como referência para AML, como também, para a sua montagem. Haja vista a contemporaneidade das obras, pela pouca diferença de anos entre uma adaptação e outra, e pela quebra estética de NPS ao fazer um cinema que negasse, em certa medida as influências do cinema francês e italiano. A construção da adaptação de AML investe em referências teatrais, uma vez que os personagens são caricaturais e distanciam-se do que era feito no cinema brasileiro até então. Por exemplo, NPS não criava estereótipos como a pornochanchada ou insistia na estética *underground* do Cinema marginal. O diretor se distanciou dessa concepção ao se aproximar de uma estética que trouxesse para primeiro plano o cinema como arte.

Além disso, Nelson buscava na estética do CN erguer questões históricas que tornam o texto de Machado de Assis tão interessante para uma adaptação livre assim como a que o diretor Brook realizou com Marat-Sade. Brook ao adaptar a obra de Weiss modifica sem perder a estrutura dramatúrgica, isto é, um processo em que se manteve a ideia de colagem original, mas que não perde nas impressões do diretor, em sua leitura e escolhas. Ademais, NPS ao longo de sua carreira como diretor, sempre afirmou a importância de falar de questões da sociedade brasileira e ele encontra em Machado, uma obra que mantém seu conteúdo tão atual e que pode se inscrever novamente em 1971, como uma adaptação agoniada sob a pressão dos militares.

A partir desse contraponto, a adaptação de NPS tem em seus aspectos formais (fotografia, trilha sonora, roteiro e composição de suas personagens), o reflexo das escolhas feitas pelo diretor. Esse conjunto de escolhas desenvolvem a adaptação que mesmo atravessada por um processo de composição que tende ao improviso (prática diretamente ligada ao Cinema Novo), se circunscreve ao redor do Cinema Marginal, no que diz respeito a subjetividade. Isto é, o filme não se deixa “ler” de forma fácil porque não é seu objetivo. Além de trazer em nuances a História do Brasil em tempos de comando militar e de censura, NPS como grande defensor do Cinema Brasileiro buscava sempre trabalhar questões nacionais e trabalhar novas estéticas em seus filmes, sendo elas adaptações literárias ou não.

No que concerne aos aspectos formais da adaptação de AML, a trilha sonora se configura como o maior interruptor de falas, aumentando no meio de um diálogo, deixando-o inaudível. A interferência da trilha sonora, ao longo das cenas, é algo onipresente, aumentando e diminuindo de acordo com a necessidade de escutar ou não o diálogo que ocorre em cena. Talvez, a música seja o fator mais intenso do uso do excesso, provindo de Brook, na composição do filme de NPS. Isto é, por ela dominar a maioria das cenas. Quanto a isso, NPS relata que Guilherme Magalhães de Vaz, autor da música, é um dos mais completos compositores para o cinema. No caso de AML, *a música tinha uma relação direta com as ideias*.

Ela tem como função ir para a cabeça do espectador na hora em que ele formula conceitos, ou nas palavras do diretor, *juízos a respeito do que está vendo*. Quando o espectador faz isso, a música está lá, mas sem se atrelar à ação física, ao acontecimento, funcionando como deve ser. O diretor ainda explica que o fato de a música cobrir os diálogos é realmente proposital, porque o que está sendo dito não precisa ser necessariamente ouvido, mas assimilado, sendo a música mais importante e, nesse ponto, ela se torna experimental[[55]](#footnote-55). Outro ponto é a utilização dos excessos na paleta de cores, no momento em que o filme ganha aspectos exagerados, quase caricaturais nos figurinos. O volume, o tumulto e a histeria se apresentam na fotografia do filme com numerosos figurantes que são alienados pelos cinco poderes dos personagens principais e envolvidos em sua disputa pelo domínio.

Ainda em relação a Weiss, a quebra estilística de NPS também pode estar ligada a dramaturgia de *Marat-Sade*, uma vez que ele utiliza de fatos históricos e invenções fictícias. Quando NPS define “O Alienista” como um conto de antecipação, ele se volta não para o Brasil do Segundo Reinado, mas para o Brasil da Ditadura Militar e o processo de repetição histórica de vários tipos de formas políticas que mantiveram o país em um processo de manutenção de poderio econômico. Segundo Napolitano, o processo de militarização teve como resultado um grande crescimento da desigualdade social e da violência no Brasil[[56]](#footnote-56).

NPS inscreve em AML o contexto de uma população alienada por várias esferas do poder. Nesse ponto a adaptação constitui uma análise crítica que é permeada pelo contexto do Brasil e certos fatos históricos que parecem se repetir. A partir do fato histórico e do conto machadiano, como uma invenção fictícia em que há, portanto, um jogo de referências que se articula no improviso do seu roteiro, NPS realiza uma adaptação com vários referenciais, sem buscar um signo único. O que se conecta também à *mise-en-scène,* como significante dentro desse jogo de referências em que se formula um sistema que não se aproxima de um significado, mas de uma *assemblage[[57]](#footnote-57).*

O termo *assemblage* é essa forma de “montar” em que os procedimentos de colagem e montagem se unem, alcançam um efeito de heterogeneidade, de lógica de ambivalências e dissonâncias da onde se extrai o *universo dramático[[58]](#footnote-58)*. Nesse eixo, a peça dramática de Weiss encenada por Brook encontra-se em um momento de quebra e as discussões do que é teatro se tornam intensas. Havia uma quebra estilística na forma de se fazer teatro e NPS aplica isso na narrativa de AML, se apropriando de outras formas para chegar ao conto machadiano, munido de base teórica e técnica para produzir a adaptação dentro de uma nova concepção estilística[[59]](#footnote-59).

O teor de denúncia, de matriz realista, do diretor Nelson Pereira dos Santos dá ao conto *o Alienista* uma nova dimensão da figura machadiana, incômoda aos militares, recusando a “múmia” que cada vez se tornava mais distante para uma adaptação. A tentativa de NPS em adentrar no universo machadiano pode não ter sido uma das mais bem sucedidas, no entanto, a sua adaptação tem valor histórico e cultural para a sociedade brasileira. A fidelidade da adaptação, no que concerne a sua estilística e narrativa, acentua a sua alegoria-analítica. Segundo Ismail Xavier, essa acentuação de tendência alegórica se manifesta de várias formas, que envolvem esquemas tradicionais, a caricatura, a coleção de objetos que cercam o personagem e também da ordem “cósmica” em que a *mise-en-scène* constitui a disposição desses elementos[[60]](#footnote-60).

Esse “colocar em cena” tem forte presença nos filmes da década de 70, e em AML se explicita no nível diegético, pelos agentes, ações, espaços e motivos. No nível do discurso, o filme tem elementos sonoros que concretizam o ponto de entendimento quando o espectador compreende para onde aquilo vai e qual é a sua carga ideológica, um experimentalismo assumido pelo diretor. As personagens, e suas metamorfoses do conto para o filme, oferecem à alegoria um “isolamento gráfico de imagens” para que favoreça uma “mensagem clara” (alegoria pedagógica) e quando justapostas, como numa colagem, dão espaço para a ambiguidade e para o enigma[[61]](#footnote-61).

Por fim, o “colocar em cena” em AML faz com que as personagens tenham uma aparência que diagrama traços marcantes, as insere num sistema de oposições bem nítidas e, fazem a composição de modo a escancarar sua condição de “personificações” de forças dentro de um mundo hierarquizado.[[62]](#footnote-62) A crítica ao Regime Militar se faz presente na esfera dos poderes, e de um único poder resultando a alienação. Não há uma resposta de qual poder é o mais abusivo, mas a monopolização de um poder de “senso comum” como o psico-místico deixa o homem a mercê da alienação. As condições criadas pelos aspectos formais do filme permitiram o uso de uma fotografia sem uma decupagem pré-estabelecida e de trilha sonora experimental que colaboram para a estilística do filme e para as quebras de narratividade.

A narrativa se propõe a seguir uma nova linguagem cinematográfica com uma produção longe do modelo industrial, isto é, uma montagem menos tradicional desde o olhar cinematográfico da câmera até a disposição de falas e ações interrompidas. Muito disso vem da busca de NPS para lidar com a figura machadiana e o seu peso, pois se trata da adaptação de um conto de um dos maiores escritores brasileiros, além do desejo de negar o cinema como instituição em sua organização industrial. Isto é feito com a retomada da vanguarda europeia dos anos 20, e especialmente no cenário do endurecimento militar brasileiro, a experimentação e o cinema alternativo se tornam fonte de uma manifestação que se realiza em AML ao entrelaçar o momento histórico do Brasil do Regime Militar com o Brasil do Segundo Reinado de Machado de Assis, apresentando a atualidade de *O Alienista* indo ao encontro do experimentalismo de NPS, diante de um país subdesenvolvido.

**REFERÊNCIAS**

ASSIS, Machado. *O Alienista.* São Paulo: Ática, 2000.

FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo: EDUSP, 1994.

ELIAS, Larissa. *O MARAT/SADE DE PETER BROOK: polifonia, violência e excessos*.  Revista Moringa. João Pessoa, V. 6 N. 1 jan-jun/2015.

FERREIRA, Gabriela Maduca. *Machado de Assis na ditadura civil-militar: “Legítimo representante da fidalguia eterna”.* Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

GUBERNIKOFF, Giselle. *O Cinema Brasileiro de Nelson Pereira dos Santos – Uma contribuição ao estudo de uma personalidade artística*. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de São Paulo/ECA. São Paulo, 1985, vol. I e vol. II.

ITAÚ CULTURAL. Paraty - Ocupação Nelson Pereira dos Santos (2013). (14m05s). Disponível em: <https://youtu.be/knUMRyZ7bkA>. Acesso em: 25 abril de 2019.

JOHNSON, Randal; STAM, Robert. *Brazilian Cinema.* Londres e Toronto: Associated University Presses, 1995.

MORAES DIAS, Cecilia Maria de. “Entrevista com Nelson Pereira Dos Santos: conversando, no Japão, sobre cinema, vida e influências”. In: *Estética*, São Paulo, n° 13, jul-dez de 2016.

MORETTIN, Eduardo, Org.; NAPOLITANO, Marcos, Org. *O Cinema e as Ditaduras Militares: contextos, memórias e representações audiovisuais.* São Paulo: Intermeios: Fapesp; Porto Alegre: Famecos, 2018.

NAPOLITANO, Marcos.  *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. 1. ed., 6ª impressão. São Paulo: Contexto,  2018.

OLIVEIRA JR.  Luiz Carlos Gonçalves de. *O cinema do fluxo e a mise en scène no cinema.* Tese de mestrado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da USP. São Paulo, 2010.

SALEM, Helena. Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Record, 1996.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: *O pai de família e outros estudos.* Companhia das letras, SP, 2008.

TREVISAN, Anderson Ricardo. *Arte, memória e sociedade: Jean-Baptiste Debret e sua (re)descoberta na primeira metade do século XX no Brasil*. RESGATE - vol. XX, N0 23 - jan./jun. 2012.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal.* Editora Cosac Naify, SP. 2013

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. *Cinema Brasileiro Moderno.* São Paulo, SP: Paz e Terra, p. 15, 2006.  
  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. O *discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. RJ: Paz e. Terra, 1984.

**REFERÊNCIAS CINEMATOGRÁFICAS**

*Azyllo Muito Louco*. Direção: Nelson Pereira Dos Santos. Produção: Nelson Pereira dos Santos; Luiz Carlos Barreto; Roberto Farias; César Thedim. Produtoras: Nelson Pereira dos Santos Produções Cinematográficas; Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas; Produções Cinematográficas R. F. Farias; Difilm - Distribuição e Produção de Filmes Brasileiros Ltda, 1970. 100 minutos.

1. MORAES DIAS, Célia Maria de. Entrevista com Nelson Pereira dos Santos: conversando, no Japão, sobre cinema, vida e influências para a carreira. In: Estética, n° 13, São Paulo, p. 2-3, jul-dez de 2016 [↑](#footnote-ref-1)
2. SANTOS, Nelson Pereira dos. (1951, p. 45), Caiçara - Negação do Cinema Brasileiro, Fundamentos III (17) (apud FABRIS, Mariarosaria, 1994, p. 66). [↑](#footnote-ref-2)
3. GUBERNIKOFF, Giselle. Rio, quarenta graus. In: *O Cinema Brasileiro de Nelson Pereira dos Santos – Uma contribuição ao estudo de uma personalidade artística.* Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de São Paulo/ECA (2 volumes). São Paulo: 1985, p. 36-62. [↑](#footnote-ref-3)
4. MORETTIN, Eduardo, Org.; NAPOLITANO, Marcos, Org. O Cinema e as Ditaduras Militares: contextos, memórias e representações audiovisuais. São Paulo: Intermeios: Fapesp; Porto Alegre: Famecos, 2018, p.19 [↑](#footnote-ref-4)
5. NAPOLITANO, Marcos. Utopia e agonia do governo Jango. In: *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. 1. ed., 6ª impressão. São Paulo: Contexto, 2018, p. 20. [↑](#footnote-ref-5)
6. GUBERNIKOFF, Giselle. Rio, zona norte. In: *O Cinema Brasileiro de Nelson Pereira dos Santos – Uma contribuição ao estudo de uma personalidade artística*.Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de São Paulo/ECA (2 volumes). São Paulo: 1985, p. 151-152. [↑](#footnote-ref-6)
7. SCHWARZ, Roberto. Prefácio. In: *A lata de lixo da história: Chanchada política*, São Paulo: Companhia das letras, 2014, p. 7 [↑](#footnote-ref-7)
8. IBIDEM, 2014, p. 7 [↑](#footnote-ref-8)
9. SALEM, Helena. Sequência n°11: Exterior. Sol. Como era bom Parati! In: Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 252 [↑](#footnote-ref-9)
10. IBIDEM, 1996, p. 252 [↑](#footnote-ref-10)
11. SCHWARZ, Roberto. O pai de família e outros estudos. Companhia das letras, SP, 2008, p. 71-72 [↑](#footnote-ref-11)
12. IBIDEM, 2008, p. 73 [↑](#footnote-ref-12)
13. FERREIRA, Gabriela Manduca. Machado de Assis na ditadura civil-militar: “Legítimo representante da fidalguia eterna” In: *Interpretações do realismo na obra de Machado de Assis: Realidade, Política e Crítica nos regimes autoritários brasileiros*. Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016, p. 43 [↑](#footnote-ref-13)
14. IBIDEM, SP, 2016, p. 49-50 [↑](#footnote-ref-14)
15. XAVIER, Ismail. XAVIER, Ismail. Introdução. In: *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. Editora Cosac Naify, SP, 2013, p. 29 [↑](#footnote-ref-15)
16. IBIDEM, SP, 2013, p. 74 [↑](#footnote-ref-16)
17. NAPOLITANO, Marcos. No entanto é preciso cantar: a cultura entre 1964 e 1968. In: *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. 1. ed., 6ª impressão. São Paulo: Contexto, 2018, p. 99 [↑](#footnote-ref-17)
18. IBIDEM, 2018, p. 100 [↑](#footnote-ref-18)
19. NAPOLITANO, Marcos. No entanto é preciso cantar: a cultura entre 1964 e 1968. In: *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. 1. ed., 6ª impressão. São Paulo: Contexto, 2018, p. 103 [↑](#footnote-ref-19)
20. SCHWARZ, Roberto. O pai de família e outros estudos. Companhia das letras, SP. 2008, p. 87 [↑](#footnote-ref-20)
21. NAPOLITANO, Marcos. No entanto é preciso cantar: a cultura entre 1964 e 1968. In: *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. 1. ed., 6ª impressão. São Paulo: Contexto, 2018, p. 111 [↑](#footnote-ref-21)
22. SCHWARZ, Roberto. O pai de família e outros estudos. Companhia das letras, SP. 2008, p. 101 [↑](#footnote-ref-22)
23. IBIDEM, SP, 2008, p. 102-103 [↑](#footnote-ref-23)
24. XAVIER, Ismail. XAVIER, Ismail. Introdução. In: *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. Editora Cosac Naify, SP, 2013, p. 29 [↑](#footnote-ref-24)
25. XAVIER, Ismail. *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2006, p. 15 [↑](#footnote-ref-25)
26. XAVIER, Ismail. XAVIER, Ismail. Introdução. In: *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. Editora Cosac Naify, SP. 2013, p. 32 [↑](#footnote-ref-26)
27. Itaú Cultural. Paraty - Ocupação Nelson Pereira dos Santos (2013). (14m05s). Disponível em: <https://youtu.be/knUMRyZ7bkA>. Acesso em: 25 abril de 2019. [↑](#footnote-ref-27)
28. Itaú Cultural. Paraty - Ocupação Nelson Pereira dos Santos (2013). (14m05s). Disponível em: <https://youtu.be/knUMRyZ7bkA>. Acesso em: 25 abril de 2019. [↑](#footnote-ref-28)
29. OLIVEIRA JR. Luiz Carlos Gonçalves de. Lapidando o conceito. In: *O cinema do fluxo e a mise en scène no cinema.* Tese de mestrado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da USP. São Paulo, 2010, p. 14 e 15. [↑](#footnote-ref-29)
30. GUBERNIKOFF, Giselle. Azyllo Muito Louco. In: *O Cinema Brasileiro de Nelson Pereira dos Santos – Uma contribuição ao estudo de uma personalidade artística*. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de São Paulo/ECA (2 volumes). São Paulo: 1985, p. 335-358 [↑](#footnote-ref-30)
31. IBIDEM, SP, 1985, p. 347 [↑](#footnote-ref-31)
32. IBIDEM, SP, 1985, p. 341 [↑](#footnote-ref-32)
33. IBIDEM, SP, 1985, p. 348 [↑](#footnote-ref-33)
34. GUBERNIKOFF, Giselle. Azyllo Muito Louco. In: *O Cinema Brasileiro de Nelson Pereira dos Santos – Uma contribuição ao estudo de uma personalidade artística*. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de São Paulo/ECA (2 volumes). SP, 1985,, SP, 1895, p. 350 [↑](#footnote-ref-34)
35. IBIDEM, São Paulo, 1895, p. 339 [↑](#footnote-ref-35)
36. JOHNSON, Randal; STAM, Robert. Brazilian Cinema. Londres e Toronto: Associated University Presses, 1995, p. 43-45 [↑](#footnote-ref-36)
37. GUBERNIKOFF, Giselle. III - Alex Viany. In: *O Cinema Brasileiro de Nelson Pereira dos Santos – Uma contribuição ao estudo de uma personalidade artística*. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de São Paulo/ECA (2 volumes). São Paulo, 1985, p. 234-235 [↑](#footnote-ref-37)
38. GUBERNIKOFF, Giselle. Azyllo Muito Louco. In: *O Cinema Brasileiro de Nelson Pereira dos Santos – Uma contribuição ao estudo de uma personalidade artística*. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de São Paulo/ECA (2 volumes). São Paulo, 1985, p. 350 [↑](#footnote-ref-38)
39. ASSIS, Machado. *O Alienista.* São Paulo: Ática, 2000. [↑](#footnote-ref-39)
40. GUBERNIKOFF, Giselle. Azyllo Muito Louco. In: *O Cinema Brasileiro de Nelson Pereira dos Santos – Uma contribuição ao estudo de uma personalidade artística*. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de São Paulo/ECA (2 volumes). São Paulo: 1985, p. 352-353 [↑](#footnote-ref-40)
41. IBIDEM, SP, 1985, p. 351-352 [↑](#footnote-ref-41)
42. GUBERNIKOFF, Giselle. Azyllo Muito Louco. In: *O Cinema Brasileiro de Nelson Pereira dos Santos – Uma contribuição ao estudo de uma personalidade artística*. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de São Paulo/ECA (2 volumes). São Paulo: SP, 1985, p. 353 [↑](#footnote-ref-42)
43. GUBERNIKOFF, Giselle. III - Alex Viany. In: *O Cinema Brasileiro de Nelson Pereira dos Santos – Uma contribuição ao estudo de uma personalidade artística*. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de São Paulo/ECA (2 volumes). São Paulo: 1985, p. 228-237 [↑](#footnote-ref-43)
44. TREVISAN, Anderson Ricardo. *Arte, memória e sociedade: Jean-Baptiste Debret e sua (re)descoberta na primeira metade do século XX no Brasil*. RESGATE, - vol. XX, N0 23 - jan./jun. 2012, p. 19 [↑](#footnote-ref-44)
45. IBIDEM, João Pessoa, 2012, p. 20 [↑](#footnote-ref-45)
46. GUBERNIKOFF, Giselle. Azyllo Muito Louco. In: *O Cinema Brasileiro de Nelson Pereira dos Santos – Uma contribuição ao estudo de uma personalidade artística*. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de São Paulo/ECA (2 volumes). São Paulo: 1985, p. 347 [↑](#footnote-ref-46)
47. SCHWARZ, Roberto. Prefácio. In: *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis.* São Paulo: Duas Cidades; ed. 34, 2000, p. 11 [↑](#footnote-ref-47)
48. GUBERNIKOFF, Giselle. Azyllo Muito Louco. In: *O Cinema Brasileiro de Nelson Pereira dos Santos – Uma contribuição ao estudo de uma personalidade artística*.Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de São Paulo/ECA (2 volumes). São Paulo: 1985, p. 347 [↑](#footnote-ref-48)
49. IBIDEM, SP, 1985, p. 356 [↑](#footnote-ref-49)
50. TREVISAN, Anderson Ricardo. *Arte, memória e sociedade: Jean-Baptiste Debret e sua (re)descoberta na primeira metade do século XX no Brasil*. RESGATE, - vol. XX, N0 23 - jan./jun. 2012, p. 21 [↑](#footnote-ref-50)
51. ELIAS, Larissa. *O MARAT/SADE DE PETER BROOK: polifonia, violência e excessos*. Revista Moringa. João Pessoa, V. 6 N. 1 jan-jun/2015, p. 20-21 [↑](#footnote-ref-51)
52. IBIDEM, João Pessoa, 2015, p. 21 [↑](#footnote-ref-52)
53. IBIDEM, João Pessoa, 2015, p. 22-27 [↑](#footnote-ref-53)
54. IBIDEM, João Pessoa, p. 22-23 [↑](#footnote-ref-54)
55. GUBERNIKOFF, Giselle. Azyllo Muito Louco. In: *O Cinema Brasileiro de Nelson Pereira dos Santos – Uma contribuição ao estudo de uma personalidade artística*. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de São Paulo/ECA (2 volumes). São Paulo: 1985, p. 343-344. [↑](#footnote-ref-55)
56. NAPOLITANO, Marcos. O martelo de matar moscas. In: *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. 1. ed., 6ª impressão. São Paulo: Contexto, 2018, p. 144-146 [↑](#footnote-ref-56)
57. ELIAS, Larissa. *O MARAT/SADE DE PETER BROOK: polifonia, violência e excessos*. Revista Moringa. João Pessoa, V. 6 N. 1 jan-jun/2015, p. 22 [↑](#footnote-ref-57)
58. ELIAS, Larissa. *O MARAT/SADE DE PETER BROOK: polifonia, violência e excessos*. Revista Moringa. João Pessoa, V. 6 N. 1 jan-jun/2015, p. 23 [↑](#footnote-ref-58)
59. IBIDEM, João Pessoa, p 22-24 [↑](#footnote-ref-59)
60. XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal.* Editora Cosac Naify, SP, 2013, p. 38 [↑](#footnote-ref-60)
61. IBIDEM, SP, 2013, p. 15 [↑](#footnote-ref-61)
62. XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal.* Editora Cosac Naify, SP, 2013, SP, 2013, p. 20 [↑](#footnote-ref-62)