

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LETRAS
CURSO DE LETRAS PORTUGUÊS E INGLÊS

CARLA HELENA LANGE

O ENCONTRO DE JOÃO DO RIO E DR. ANTÔNIO EM *MEMÓRIAS DE UM RATO DE HOTEL* E *MUITOS HOMENS NUM SÓ*: DIÁLOGOS ENTRE CINEMA E LITERATURA

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

PATO BRANCO – PR
2016

CARLA HELENA LANGE

O ENCONTRO DE JOÃO DO RIO E DR. ANTÔNIO EM *MEMÓRIAS DE UM RATO DE HOTEL E MUITOS HOMENS NUM SÓ*: DIÁLOGOS ENTRE CINEMA E LITERATURA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Letras Português e Inglês, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras Português e Inglês.

Linha de Pesquisa: Literatura Comparada e Interartes

Orientador: Dr. Wellington Ricardo Fioruci

PATO BRANCO – PR
2016



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Câmpus Pato Branco
Departamento Acadêmico de Letras
Coordenação do Curso de Letras Português/Inglês



DEFESA PÚBLICA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO
LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Autor (a): **Carla Helena LANGE**

Título: **O encontro de João do Rio e Dr. Antônio nas Memórias de um Rato de Hotel e Muitos Homens num Só: diálogos entre cinema e literatura**

Trabalho de conclusão de curso defendido e aprovado em
29 / 11 / 16, pela comissão julgadora:

Prof. Dr. Wellington Ricardo Fioruci – UTFPR Pato Branco
Orientador(a) e Presidente da Banca

Prof.ª Dra. Mirian Ruffini – UTFPR Pato Branco
Parecerista e Membro da Banca Examinadora

Prof. Dr. Marcos Hidemi de Lima – UTFPR Pato Branco
Membro da Banca Examinadora

VISTO E DE ACORDO:

Prof.ª Dra. Claudia Marchese Winfield
Coordenadora do Curso de Letras Português/Inglês

Prof.ª Ma. Rosângela Aparecida Marquezi
Responsável pelo Trabalho de Conclusão de Curso
Portaria n.º 295 de 01/09/2015

A Folha de Aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Curso

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer ao meu professor orientador, Dr. Wellington Ricardo Fioruci, pela dedicação, orientação e acompanhamento ao longo do curso, bem como durante o desenvolvimento do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) e do Trabalho de Conclusão de Curso;

Gostaria de agradecer à professora Dra. Mirian Ruffini, pelo parecer e sugestões de leituras que muito que contribuíram para o desenvolvimento deste trabalho de conclusão de curso e, também, ao professor Dr. Marcos Hidemi de Lima, por ter aceito o convite para participar da minha banca.

Agradeço, também, aos demais professores do curso de Licenciatura em Letras Português e Inglês, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, por compartilharem seus conhecimentos e suas experiências que, com certeza, muito contribuíram par minha formação;

Meus agradecimentos sinceros à Mini Kerti, diretora do filme *Muitos homens num só*, pela disponibilidade em conversar comigo sobre a produção do filme e pela entrevista concedida;

Por fim, gostaria de agradecer à minha mãe, por toda paciência, dedicação e por estar ao meu lado ao longo de toda minha trajetória.

A mentira é a base da vida. Nós a vemos através dos delegados, dos agentes, e dos advogados. E o público vê-nos a nós através dessa gente e mais das gazetas. Há um grande erro na compreensão do roubo. Um dia a espécie humana caíra em si. Até agora, porém, não caiu. A pretensão e a exploração são a norma.

João do Rio

RESUMO

LANGE, Carla Helena. **O encontro de João do Rio e Dr. Antônio em *Memórias de um rato de hotel* e *Muitos homens num só*: diálogos entre cinema e literatura.** 2016. 49f. Monografia (Graduação em Letras Português e Inglês) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Pato Branco, 2016.

Sob a ótica dos Estudos Interartes e Intermidialidade, esta monografia tem como propósito analisar o livro *Memórias de um rato de hotel* (1912), com autoria atribuída a João do Rio, e a adaptação cinematográfica baseada nesta obra, *Muitos homens num só* (2015), dirigido por Mini Kerti. O contexto de ambas as obras é o início do século XX, durante o período da *Belle Époque* brasileira, auge da carreira de João do Rio e do Dr. Antônio, sendo o primeiro pseudônimo de Paulo Barreto e o segundo o de um gatuno que ficou muito famoso por roubar hotéis no Rio de Janeiro. Desta forma, contando com uma metodologia de cunho comparativo e tendo como base as teorias acerca da adaptação, esta pesquisa buscou analisar a relação entre as duas obras, com um enfoque para as máscaras narrativas e as questões de identidade presentes tanto na narrativa literária quanto na fílmica. Por fim, seguindo nessa perspectiva, a análise deste trabalho procurou evidenciar a importância de ambas as obras no contexto literário e cinematográfico.

Palavras-chave: João do Rio. Dr. Antônio. *Memórias de um rato de hotel*. *Muitos homens num só*. Estudos Interartes e Intermidialidade.

ABSTRACT

LANGE, Carla Helena. **The meeting of João do Rio and Dr. Antonio in *Memórias de um rato de hotel* and *Muitos homens num só*: dialogues between cinema and literature.** 2016. 49p. Monograph (Graduation's degree in Letras Português e Inglês), Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Pato Branco, 2016.

From the perspective of Interart Studies and Intermediality, this monograph aims to analyze the book *Memórias de um rato de hotel* (1912), with authorship attributed to João do Rio, and the cinematographic adaptation based on this work, entitled *Muitos homens num só* (2015), and directed by Mini Kerti. The context of both works is the beginning of the XX century, during the period of the Brazilian *Belle Époque*, the height of João do Rio's and Dr. Antônio's career, the first is the pseudonym of Paulo Barreto and the second is the pseudonym of a famous thief known for stealing hotels in Rio de Janeiro. Thus, with a comparative methodology and based on the theories about adaptation, this research sought to analyze the relationship between the two works, with a focus on the narrative masks and the identity issues present in the literary and in the filmic narrative. Finally, following this perspective, the analysis of this work sought to highlight the importance of both works in the literary and cinematographic context.

Keywords: João do Rio. Dr. Antônio. *Memórias de um rato de hotel*. *Muitos homens num só*. Interarts Studies and Intermediality.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 – Cena do filme <i>Muitos homens num só</i> (Capítulo 02).....	35
Imagem 2 – Cena do filme <i>Muitos homens num só</i> (Capítulo 04).....	35
Imagem 3 – Cena do filme <i>Muitos homens num só</i> (Capítulo 01).....	37
Imagem 4 – Cena do filme <i>Muitos homens num só</i> (Capítulo 07).....	38
Imagem 5 – Cena do filme <i>Muitos homens num só</i> (Capítulo 08).....	42
Imagem 6 – Cena do filme <i>Muitos homens num só</i> (Capítulo 09).....	43

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 MEMÓRIAS DE UM RATO DE HOTEL: MEMÓRIAS DE JOÃO DO RIO OU DR. ANTÔNIO?.....	12
1.1 A ESTÉTICA DE JOÃO DO RIO.....	12
1.2 O ENCONTRO DE DOIS DÂNDIS: JOÃO DO RIO E DR. ANTÔNIO.....	15
1.3 AS MÁSCARAS NARRATIVAS DO TEXTO.....	19
2 ESTUDOS INTERARTES: RELAÇÕES ENTRE CINEMA E LITERATURA.....	24
2.1 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE OS ESTUDOS INTERARTES.....	24
2.2 OS PRECONCEITOS EM RELAÇÃO À ADAPTAÇÃO.....	29
3 MUITOS HOMENS NUM SÓ: DR. ANTÔNIO E JOÃO DO RIO NA TELONA.....	32
3.1 CONTEXTO DE PRODUÇÃO DE <i>MUITOS HOMENS NUM SÓ</i>	32
3.2 UM ESPELHO DE DUPLOS: JOÃO DO RIO E DR. ANTÔNIO.....	36
CONSIDERAÇÕES FINAIS	44
REFERÊNCIAS	45
APÊNDICES	48

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objeto de estudo a obra *Memórias de um rato de hotel* ([1912] 2015), de João do Rio, e o filme *Muitos homens num só* (2015), dirigido por Mini Kerti. Sendo assim, foi traçado um estudo comparativo entre as duas obras, o qual buscou identificar como se deu o processo de adaptação da linguagem literária para a fílmica.

A problemática que norteia este estudo tem como base as máscaras narrativas utilizadas por João do Rio, procurando estabelecer uma relação entre ele, como autor, com o personagem histórico do Dr. Antônio. Essas estratégias narrativas utilizadas pelo cronista carioca procuram dar à história um caráter de veracidade e a partir disso este trabalho se propôs a discutir os seguintes questionamentos: até que ponto os relatos de Arthur Antunes Maciel, o Dr. Antônio, presentes no livro *Memórias de um rato de hotel*, são realmente verídicos? Essas memórias são realmente uma autobiografia? Sabe-se que a personagem realmente existiu, porém, suas memórias não foram escritas por ele próprio. No campo dos Estudos Interartes, atentou-se para uma questão chave: na adaptação cinematográfica, quais são as estratégias e escolhas da diretora que remetem às discussões relacionadas ao tema da identidade, presente no romance?

O livro *Memórias de um rato de hotel* ficou “perdido” durante oitenta e oito anos desde sua primeira publicação, por esse motivo existem poucos trabalhos sobre a obra em questão, a saber: duas dissertações de mestrado em História, a primeira pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), *Vielas do crime: modernidade e criminalidade em João do Rio e Roberto Arlt* (2011), de Jury Antonio Dall’Agnol e a segunda pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), *Máscaras do crime: o representativo da inteligência e da fatalidade brasileira nas Memórias de um rato de hotel* (2013), de Lucas Trazzi de Arruda Mendes, além da tese de doutorado em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), *Autobiografia de ficção como matéria de historicidade em João do Rio e em João Gilberto Noll* (2007), de Maria Carlota de Alencar Pires. Já em relação ao filme *Muitos homens num só*, não foi encontrado nenhum trabalho acadêmico, apenas algumas resenhas de críticos de cinema disponíveis em sites.

Desta forma, o objetivo geral deste trabalho foi, por meio de uma análise crítica bibliográfica, traçar um estudo comparativo entre o livro *Memórias de um rato de hotel* (2015), publicado por João do Rio no ano de 1912, e a adaptação cinematográfica baseada nesta obra, *Muitos homens num só*, dirigida por Mini Kerti e estreada no ano de 2015. Além disso, também se buscou conhecer o contexto de produção de João do Rio e de Mini Kerti,

caracterizar a estética do escritor João do Rio, analisar as máscaras narrativas presentes na obra literária, discutir os conceitos teóricos de adaptação, analisar a forma como se deu o processo de recepção do texto literário e como foi a sua interpretação por parte da diretora do filme, além de verificar quais estratégias foram utilizadas pela diretora do filme, a fim de demonstrar a relação existente entre João do Rio e Dr. Antônio.

Sendo assim, esta monografia espera contribuir para o campo dos Estudos Interartes e Literatura Comparada, haja vista a importância do escritor João do Rio para a literatura brasileira e de seu livro *Memórias de um rato de hotel*, que esteve “perdido” durante muitos anos, mas foi (re)descoberto no século XXI, por Plínio Doyle. Dessa forma, a adaptação cinematográfica veio para contribuir com os estudos relacionados às áreas aqui mencionadas, de modo que, pode-se afirmar, o filme *Muitos homens num só* recupera a história do Dr. Antônio, personagem histórico do crime brasileiro.

A metodologia utilizada no presente trabalho foi a pesquisa comparativa, com fontes de pesquisa bibliográficas. Como aporte teórico para tratar das questões estéticas e biográficas de João do Rio, utilizou-se, primeiramente, a biografia de João do Rio, escrita por João Carlos Rodrigues, *João do Rio: vida, paixão e obra* (2010); em seguida, a fim de explicar o Dandismo e o Decadentismo presentes na obra do cronista carioca, foram utilizados os livros *J.-K. Huysmans: expressão do decadentismo francês* (2009), de Luiz Antonio Amaral, e *As figuras do dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio* (1996), de Orna Messer Levin. Para abordar as questões relacionadas à identidade e autobiografia foram utilizados, respectivamente, o ensaio “Quem precisa de identidade?” (2004), de Stuart Hall e *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet* (2014), de Philippe Lejeune. Para um embasamento teórico no que tange aos Estudos Interartes, foram utilizados os seguintes textos: *O Cinema: ensaios* (1991), de André Bazin; *Literatura Comparada* (1998), de Tania Franco Carvalhal; “Inter textus / inter artes / inter media” (2006) e “Estudos Interartes: conceitos, termos, objetivos” (1997), de Claus Clüver; *Tradução intersemiótica* (2010), de Julio Plaza; “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade” (2006), de Robert Stam. Para embasar a análise do filme *Muitos homens num só*, foram utilizadas algumas entrevistas e críticas encontradas em sites de crítica de cinema, além de uma entrevista feita pela autora desta monografia com a diretora do filme, Mini Kerti.

À vista disso, o propósito final foi analisar e comparar os dois objetos de estudo: o livro *Memórias de um rato de hotel* e o filme *Muitos homens num só*. Por conseguinte, esta monografia foi dividida em três capítulos, são eles: “1 *Memórias de um rato de hotel*:

memórias de João do Rio ou Dr. Antônio?”, “2 Estudos Interartes: relações entre cinema e literatura” e “3 *Muitos homens num só*: Dr. Antônio e João do Rio na telona”.

O primeiro capítulo, “*Memórias de um rato de hotel*: memórias de João do Rio ou Dr. Antônio?”, objetiva discutir o texto literário ao qual o título faz referência e está subdividido em três partes, que envolvem desde questões de autoria até identidade, e visam estudar, respectivamente, a estética de João do Rio, como surgiram as *Memórias de um rato de hotel* e as máscaras narrativas do texto.

O segundo capítulo, “Estudos Interartes: relações entre cinema e literatura”, é um capítulo teórico que teve como propósito fazer uma breve revisão de literatura sobre os Estudos Interartes com foco nos estudos de adaptações cinematográficas. Para isso, foi subdividido em duas partes que se propõem a discutir, primeiramente, alguns dos principais conceitos acerca dos Estudos Interartes e, por fim, questões de fidelidade e preconceitos a respeito das adaptações.

O terceiro e último capítulo, “*Muitos homens num só*: Dr. Antônio e João do Rio na telona”, tem o propósito de discutir e analisar a adaptação cinematográfica de Mini Kerti e também está subdividido em duas partes que abordam, nesta ordem, características do contexto de produção do filme e o duplo espelhamento representado pelos personagens Dr. Antônio e Barreto.

1 MEMÓRIAS DE UM RATO DE HOTEL: MEMÓRIAS DE JOÃO DO RIO OU DR. ANTÔNIO?

Dono de um estilo considerado peculiar para sua época, João Paulo Alberto Coelho Barreto (3 de agosto de 1881, Rio de Janeiro), o famoso João do Rio, foi um escritor, jornalista, teatrólogo e tradutor, um carioca apaixonado pelas ruas. Essa paixão pelas ruas da cidade lhe rendeu consideráveis trabalhos como, por exemplo, *As religiões do Rio* (1905), *A alma encantadora das ruas* (1910), *A mulher e os espelhos* (1919), além da obra objeto de estudo do presente trabalho, *Memórias de um rato de hotel* (1912), entre outros.

De origem humilde, Paulo Barreto começou a trabalhar ainda muito jovem e em junho de 1899 publicou seu primeiro texto (uma crítica sobre uma peça de teatro) no jornal *A Tribuna*. Em seu primeiro trabalho, Paulo Barreto já havia mostrado seu “[...] estilo bombástico e paradoxal [...]”. (RODRIGUES, 2010, p. 31). O cronista carioca conseguiu ascender socialmente no início do século XX, mas faleceu, de maneira inusitada, em 23 de junho de 1921, deixando um grandioso conjunto de obras para a literatura brasileira.

Assim sendo, este capítulo foi dividido em três subseções, as quais se propõem a discutir: (1.1) a estética da narrativa de João do Rio, (1.2) como foi o encontro de João do Rio com Dr. Antônio e como surgiram as *Memórias de um rato de hotel* e (1.3) as máscaras narrativas utilizadas por João do Rio em *Memórias de um rato de hotel*.

1.1 A ESTÉTICA DE JOÃO DO RIO

Dono de muitos pseudônimos, sendo João do Rio o mais famoso, Paulo Barreto trabalhou em vários jornais (*A Tribuna*, *Gazeta de Notícias*, *Gazeta*), atingindo o auge da sua produção nos primeiros anos do século XX. Um dândi, que inicialmente era defensor ardoroso do Naturalismo e do Realismo, contra os românticos e os simbolistas, adepto de opiniões que se aproximavam do Positivismo (influência paterna) e de um estilo decadentista, João do Rio foi a “[...] flor estilizada da nossa *Belle Époque*.” (RODRIGUES, 2010, p. 271).

Em seu livro *As figurações do Dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio* (1996), Orna Messer Levin salienta que duas grandes novidades marcaram a literatura brasileira no século XX: de um lado a criação da Academia Brasileira de Letras, representada por Machado de Assis e toda sua tradição, e, por outro lado, a produção efervescente de escritores em jornais e revistas recém lançados exigia cada vez mais um trabalho profissional. João do Rio é

quem melhor representa essa última novidade, pois mostra “[...] a combinatória bem-sucedida do escritor solicitado pelo público e pelo mercado emergente com o acadêmico preocupado em levar o empenho profissional ao reconhecimento do legado estético.” Além do mais, a literatura passou a “[...] acompanhar as transformações gerais introduzidas pelo governo republicano empenhado em divulgar para os países civilizados uma visão ilustre e respeitável da sociedade brasileira.” (LEVIN, 1996, p. 19).

Seguindo nessa perspectiva, Levin (1996) afirma que, ainda nesse período, muitos literatos ingressaram no jornalismo, na Academia ou na carreira diplomática, o que fez com que ganhassem prestígio com o público por serem uma espécie de guia cultural para a época, além de serem portadores de um discurso que ia contra a burguesia tanto na prosa como na poesia. Em virtude disso, “[...] as manifestações seguintes foram buscar justamente na pose do ideário estético do Dandismo um modo eficiente de dissimular o descontentamento com a burguesia.” (LEVIN, 1996, p. 72). Sob influência da estética de Oscar Wilde, a figura refinada e exclusiva do dândi ganha força no Brasil, mas se contrapõe em relação as “[...] condições de atraso cultural vivido no Brasil.” (LEVIN, 1996, p. 72). Sendo assim:

A construção literária, uma vez apoiada no esteticismo do dândi, toma a superficialidade e o artificialismo da nova elite brasileira e faz desta a própria manifestação do novo artístico. No que deveria ser uma reação contra o marasmo literário, surge a obra de João do Rio para desviar a inércia, fazendo com que uma fração da vida burguesa passasse a conter a novidade tão necessária às artes. (LEVIN, 1996, p. 72).

De fato, o estilo decadentista e dândi de João do Rio, clara influência de, principalmente, Oscar Wilde, “[...] não desafiava, antes pelo contrário, confirmava, os estereótipos nos quais a sociedade enquadra os homossexuais. Foi, portanto, tolerado.” (RODRIGUES, 2010, p. 253). Contudo, quando Paulo Barreto se tornou mais agressivo em relação às críticas das novas ideias políticas e sociais, houve uma mudança em relação à “tolerância”, pois João do Rio ia contra “[...] os alicerces do sistema opressivo da República Velha [...].” (RODRIGUES, 2010, p. 253).

Diante disso, os jornais começam a dar espaço para o Dandismo por meio das colunas sociais. Dessa forma, Paulo Barreto ganhou destaque com suas crônicas jornalísticas que traziam um olhar para o requinte social dos grandes salões de festas, para a figura do dândi e dos aristocratas em decadência, fazendo “[...] destes senhores a representação estética da modernidade.” (LEVIN, 1996, p. 73). Consequentemente, a figura do dândi não é só representada por João do Rio, mas também pelos narradores de seus textos:

Nos textos de João do Rio, em particular, o narrador se desdobra constantemente na figura do dândi, homem maduro, cuja vivência e leitura lhe possibilitam o papel de conselheiro. Por intermédio deste mecanismo de desdobramento, o dândi recebe aí a dupla função: mediar a relação do escritor com o público e, paralelamente, interagir com a matéria tratada, como se fosse uma personagem neutra. Com o dandismo, o escritor dissimula o seu encanto pela vida burguesa, e o que já era falso no dândi literato europeu torna-se quase um simulacro no Brasil. Isto porque o dandismo se presta ao refaseamento, pois o dândi se posiciona à margem da história; ele usa seu conhecimento para transcender a vulgaridade do tempo, escorando-se duplamente na tradição e no cinismo. (LEVIN, 1996, p. 76).

Com efeito, o Dandismo e o Decadentismo estão ligados, isso porque, de acordo com Luiz Antonio Amaral (2009), o Decadentismo foi pensado, primeiramente, como uma subversão de valores, tendo em vista que “[...] todo sistema construído pelo *homo socius*, seja ele político, estético, religioso, estrutura-se a partir de um sistema de valores que será realizado por uma sociedade, em um dado momento histórico.” (AMARAL, 2009, p. 202). Sendo assim, para que o sistema seja mantido é necessário que um conjunto de regras seja estabelecido, e que os integrantes desse sistema se submetam a essas regras. A fim de que essa submissão fosse alcançada, era necessário que o objeto desejado e a proposta estivessem envolvidos com o traço da positividade. Desse modo, o autor segue dizendo que:

Seguindo tal linha de raciocínio, as massas, “atraídas” e “encantadas” pela imagem positiva construída, deixam-se submeter às regras e normas impostas pelo sistema, configurando no Poder e, ao mesmo tempo, além dos participantes, acabam por atuar como policiais das regras definidas, atualizadas no jogo do prescrito/interdito. [...] Pensar o Decadentismo na Arte é adentrar o espaço da Negação: passa-se do prescrito para o interdito através da contestação, ou seja, negam-se os valores propostos positivamente pelo sistema. (AMARAL, 2009, p. 202-203).

À vista disso, Amaral salienta que existem duas faces do Decadentismo: a primeira seria o “decadentismo do não-querer nada” que, por meio do sonho e da abulia, tinha como principal característica a fuga à realidade; a segunda face é marcada pelo “decadente do querer tudo”, cujo principal aspecto é o “[...] *poder-fazer* tudo, levando-o a uma ação radical e iconoclasta. É aquele que grita contra o homem medíocre, contra a massa manipulada pelos donos do sistema, contra o “Senhor do Império”. (AMARAL, 2009, p. 204, grifos do autor).

De tal modo, João do Rio pode ser considerado como um “decadente do querer tudo”, pois se opunha ao sistema da República Velha, considerando-se que criticava severamente o sistema governamental. De fato, esse estilo decadente do cronista carioca está ligado ao peculiar período da *Belle Époque* brasileira, época marcada pelo estilo boêmio de vida. Levin destaca que, na literatura brasileira, durante esse período houve muitas críticas designadas à burguesia da República. No entanto:

[...] longe das causas profundas que geraram os conflitos com a sociedade industrial capitalista e distante da complexidade espiritual que condicionou os fenômenos artísticos europeus nos últimos anos do século XIX, a nossa *Belle Époque* literária perdeu em força, apesar de não ter perdido em o fôlego. Os vetores estéticos lançados aqui obtiveram resultados de estilo rebuscados, cheios de jogos e floreios verbais. Os clichês do decadentismo ancoraram deixando obras marcadas pelo “vício de epígonos”, nas palavras de Alfredo Bosi, prosas afetadas pelo excesso de ornamento e pela verbosidade que lhes diminuiu em muito a estatura. (LEVIN, 1996, p. 71).

Nessa perspectiva, identificou-se que esse contexto da *Belle Époque*, o estilo decadentista e o Dandismo literário não se estende somente às crônicas de João do Rio, pois ele também está presente na história do Dr. Antônio, *Memórias de um rato de hotel*, que será discutida a seguir.

1.2 O ENCONTRO DE DOIS DÂNDIS: JOÃO DO RIO E DR. ANTÔNIO

De acordo com a biografia *João do Rio: vida, paixão e obra* (2010), escrita por João Carlos Rodrigues, João do Rio publicou, em julho de 1911, uma crônica um pouco diferente daquelas que os leitores estavam acostumados a ler no jornal *A Notícia*. O texto estava no formato de uma carta de um leitor anônimo, que confessava ter assassinado uma prostituta:

Depois de dizer que “o verdadeiro assassino mata por prazer (...) para realizar uma obra de arte (...) e um belo crime para ser um belo crime (...) tem como condição essencial ficar impune”, o possível criminoso ameaça atirar uma criancinha debaixo de um bonde e ainda posar para imprensa como seu frustrado salvador. Como esse novo crime não aconteceu, pois não foi registrado pela imprensa da época, tudo levava a crer que era mais um capricho de estilo de João do Rio, fã confesso do inglês Thomas De Quincey, autor de *O assassinato como uma das belas artes e Memórias de um comedor de ópio*. (RODRIGUES, 2010, p. 143).

Apreciador do gênero policial, João do Rio demonstra interesse em retratar o mundo do crime do século XX, assim, como demonstra o excerto acima. Esse interesse se evidencia mais ainda quando João do Rio decide escrever sobre o Dr. Antônio.

Em agosto de 1911, Arthur Antunes Maciel, gatuno que ficou famoso pela alcunha de Dr. Antônio, foi preso em Juiz de Fora. Dr. Antônio ficou muito conhecido na época por ser um “rato de hotel” que aplicava seus golpes de maneira muito inteligente, sem o uso de violência contra os hóspedes de luxuosos hotéis do Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia e Minas Gerais. Evidentemente, esse fato chamou a atenção de Paulo Barreto, e o motivou a escrever o artigo “O representativo do roubo inteligente”, publicado no jornal *A Notícia*, em 20 de agosto de 1911, no qual ele exalta a personalidade do Dr. Antônio, comparando-o ao famoso ladrão

dos folhetins franceses, Arsène Lupin, a propósito, nada mais decadentista do que a figura de um rato de hotel e desta escrita voltada para a marginalidade das ruas:

Como é possível que um país entre no concerto da civilização sem ter um grande gatuno representativo, mas gatuno mesmo, só gatuno, campeão de apanhar o alheio contra a vontade do possuidor? E nós não o tínhamos, a não ser talvez o Dr. Antônio, que, aliás, está para Arsène Lupin como a Avenida Central está para a linha dos *boulevards* ou para Oxford street. O Dr. Antônio possuía topete e calma. Era elegante, era bem-falante, era um *sportsman* da caça de carteiras verdadeiramente razoável. Aprecia nos melhores lugares, tranquilamente.

Operava com um sangue-frio digno dos melhores aplausos. Mantinha vivaz a inteligência.

Lembro-me que um dia mostraram-mo na rua do Ouvidor.

– É aquele o Dr. Antônio!

Olhei-o com respeito e carinho. Só o saber que enganava os outros, sem que a polícia pudesse prender, dava-lhe uma auréola de superioridade mental. (RIO, 2015, p. 177)¹.

Esse encantamento de João do Rio pela história do Dr. Antônio vai um pouco além. Após a publicação do artigo sobre o famoso gatuno, ele escreve mais duas crônicas relacionadas ao mundo policial: “O assassino volta a escrever-me” e “O assassino fala-me”, para, então, na véspera do natal daquele ano, publicar no jornal *Gazeta* o primeiro capítulo do folhetim *Memórias de um rato de hotel: a vida do “Dr. Antônio” narrada por elle mesmo*, o qual teve duração de cerca de dois meses. Apesar de o nome de Paulo Barreto não aparecer nenhuma vez no folhetim, vários indícios do próprio texto levam a crer que a autoria é realmente do cronista carioca, como, por exemplo, o fato de o gatuno confessar, logo nas primeiras páginas, que nunca foi um bom leitor: “Nunca fui dado à literatura e à fantasia, sendo muito limitado o número de livros que tenho lido. Escrever memórias não seria coisa que me passasse pela imaginação em hipótese alguma.” (RIO, 2015, p. 13)².

Com efeito, há na narrativa trechos do artigo escrito por João do Rio, “O representativo do roubo inteligente”: “Lembro-me que um dia mostraram-mo na rua do Ouvidor. – É aquele o Dr. Antônio! Olhei-o com respeito e carinho. Só o saber que enganava os outros, sem que a polícia pudesse prender, dava-lhe uma auréola de superioridade mental.” (RIO, 2015, p. 14-15). Além disso, também há várias citações de autores consagrados pela literatura, como Dante Alighieri, Alexandre Dumas, Johann Wolfgang Von Goethe, entre

¹ O excerto acima foi retirado dos anexos da terceira edição do livro *Memórias de um rato de hotel*, publicado pela Dantes Editora em 2015.

² Optamos por referenciar as citações do livro *Memórias de um rato de hotel* com o nome de João do Rio, mesmo este não estando na ficha catalográfica do livro, tendo em vista que, de acordo com os estudos críticos apresentados nesta monografia, a autoria da obra em questão foi creditada à João do Rio. Tomamos como base, também, as duas dissertações de mestrado em História que fizeram um estudo de *Memórias de um rato de hotel* e também optaram por referenciar a obra no decorrer do texto como autoria de João do Rio: *Vielas do crime: modernidade e criminalidade em João do Rio e Roberto Arlt* (2011) e *Máscaras do crime: o representativo da inteligência e da fatalidade brasileira nas Memórias de um rato de hotel* (2013), além da tese de doutorado em Letras, *Autobiografia de ficção como matéria de historicidade em João do Rio e em João Gilberto Noll* (2007).

outros: “Bem se pode escrever na Detenção o verso de Dante: *Lasciate ogni speranza ó voi che entrate!*” (RIO, 2015, p. 101); “Mas, no silêncio frio do cárcere, na escura galeria, tal qual como no *Conde de Monte Cristo* (de tal forma a vida é um romance!), proibidos de falar, proibidos de conversar, nós falávamos, a princípio com sinais sonoros, batendo nos muros, depois, baixo, sem nos vermos.” (RIO, 2015, p. 109); “O quanto as mulheres têm poder sobre mim! Por elas fui forçado a encontrar a alma danada do “Dr. Antônio”. Só por uma delas, eu, como o Fausto, não entraria no inferno, para a fúria de Mefistófeles.” (RIO, 2015, p. 162). Logo, a história desse personagem do crime brasileiro encantou não só João do Rio, mas também seu público leitor. Esse encantamento imediato fez com que em apenas três semanas depois da publicação do último capítulo na *Gazeta*, o folhetim fosse editado em volume, em março de 1912. (RODRIGUES, 2010).

Ainda assim, essas memórias ficaram perdidas ao longo dos anos, e foram recuperadas pela Dantes Editora apenas no ano 2000, oitenta e oito anos depois de sua primeira edição. A edição atual conta com uma nota editorial de Cesar Burgos, na qual ele explica como o livro foi resgatado por Plínio Doyle, que ficou surpreso ao perceber uma anotação manuscrita de Francisco Prisco dizendo que João do Rio era o verdadeiro autor das *Memórias de um rato de hotel*. Faz parte desta edição, como um epílogo, o artigo “O representativo do roubo inteligente”, publicado por João do Rio no jornal *A Notícia*, em 1911. Em 2015, ano de lançamento do filme inspirado na obra, *Muitos homens num só*, foi lançada a terceira edição do livro, pela mesma editora.

É bem verdade que o célebre Dr. Antônio existiu fora da narrativa de João do Rio e, como o próprio narrador de *Memórias de um rato de hotel* afirma, “O Dr. Antônio nasceu com a República.” (RIO, 2015, p. 30). Oriundo de uma boa família de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Arthur Antunes Maciel entrou para a vida do crime em sua cidade natal, porém, após ser expulso de casa por seu pai, nunca mais retornou para a cidade onde nasceu, assim como nunca mais viu sua família. Dessa maneira, o gatuno chegou às ruas do Rio de Janeiro no final de novembro de 1889.

De fato, Arthur Maciel ficou famoso pela alcunha de Dr. Antônio (nome que, aliás, utilizou uma única vez, durante um golpe no hotel Carson’s), que era conhecido como “[...] um *dandy* tranquilo, com um anel de médico no anular; o sorriso no lábio tranquilo [...]” (RIO, 2015, p. 32). Contudo, esse não era o único pseudônimo utilizado pelo gatuno, ele também deu vida a Arthur Barcelos, Júlio Dória, Antenor Guimarães, Júlio Guedes, entre muitos outros. Ele era “Vinte homens num só”, conforme o título do capítulo VI de *Memórias de um rato de hotel* sugere.

O que diferenciava o Dr. Antônio dos demais gatunos da época era seu método. O ladrão nunca usou uma chave falsa, nunca violou uma porta e nunca usou qualquer disfarce. As memórias contam que Arthur aprendeu a roubar quando ainda estava no Rio Grande do Sul, com Júlio Charuteiro, um rato de hotel que fazia parte de uma quadrilha de Montevideu:

O meu processo era o ensinado pelo Júlio Charuteiro, com o aperfeiçoamento de uma inteligência aguçada e preparada. Entrava, via a porta aberta, retirava as joias, a carteira, e ia deitar noutro hotel, perfeitamente calmo. Às vezes ficava no mesmo. Quantas vezes o criado acordava-me com o café.

– V. Ex^a não sabe?

– Que há?

– Houve hoje um roubo aqui.

– Que me diz?

– Entraram no 25.

– Muita coisa?

– O hóspede diz que foi muito.

Fiz-me roubado duas ou três vezes, em vários sítios, preparando adrede o cenário. Os gerentes vinham loucos. Eu mostrava-lhe valises cortadas, o bolso sem o relógio. (RIO, 2015, p. 33-34).

Dr. Antônio agia dessa forma, com muita tranquilidade e calma. Com todo o *glamour* da *Belle Époque* carioca, o dândi aplicava golpes inteligentíssimos apenas em hotéis de luxo, enquanto se envolvia com muitas mulheres e frequentava os melhores teatros e cafés, portanto, conforme as memórias afirmam: “Só me sinto bem ao lado de gente de posição social.” (RIO, 2015, p. 37).

Logo no início do primeiro capítulo, o narrador das memórias do Dr. Antônio conta que Arthur Antunes Maciel não foi preso apenas uma única vez, e em uma de suas prisões um jornalista foi até a casa de detenção para entrevistar o famoso Dr. Antônio, com a intenção de que o ladrão contasse a história de sua vida para jornal no qual ele trabalhava. Em seguida, aparece na narrativa trechos do artigo de João do Rio, no qual ele exalta a personalidade do rato de hotel. Então, Arthur Antunes Maciel dá espaço para o Dr. Antônio e decide contar suas peripécias para o público:

O público, lendo a verdade a meu respeito, contada por mim mesmo, verá que esse grande bandido, tirando o ato considerado crime pela sociedade, é um homem como qualquer outro, exatamente igual ou talvez melhor, e às vezes menos criminoso que outros sujeitos até depois de mortos respeitadas.

Não digo isso para fazer galeria. Digo a verdade, e meta cada um a mão na consciência e veja se no descalabro social um rato de hotel é tão digno de culpa.

– Além do mais, acrescentou o homem do jornal na manhã seguinte, você foi o nosso primeiro rato de hotel. É preciso escrever suas memórias!

– Pois escreva.

– Por que não escreve você?

– A mão treme. Sente-se, que eu dito.

E assim, durante dias, fui ditando e escrevendo o que se vai ler. (RIO, 2015, p. 16).

Conquanto, se a ideia de Arthur era se redimir diante do público, ele não conseguiu fazer isso em tempo, pois faleceu na casa de detenção, em 1912, com quarenta e sete anos. E o que restou foram as memórias desse gatuno, que finalizam com a notável frase: “Que homem interessante eu fui! Que interessante eu sou!” (RIO, 2015, p. 174).

1.3 AS MÁSCARAS NARRATIVAS DO TEXTO

As *Memórias de um rato de hotel* passam uma falsa ideia de autobiografia, haja vista que o autor (João do Rio) constrói um discurso sobre uma personalidade, um ladrão de hotel do século passado (Dr. Antônio), sob a ótica de um narrador que é o dono dessa personalidade (Arthur Antunes Maciel). Isto é, há no romance *Memórias de um rato de hotel* uma emulação do gênero autobiografia, pois apesar de o romance passar a ideia de que o autor das memórias é o próprio Dr. Antônio, quem escreve essas memórias e faz esse jogo com o leitor é João do Rio.

Em seu livro *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet* (2014), Philippe Lejeune faz uma abordagem contemporânea da autobiografia, não apenas como um gênero literário, mas também como um fato cultural. Por conseguinte, a definição de autobiografia seria: “Narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, **em particular de sua personalidade.**” (LEJEUNE, 2014, p. 16, grifo nosso). Há de se dizer, também, que a autobiografia transita naturalmente com outros gêneros da literatura íntima, como as memórias. Sendo assim, em *Memórias de um rato de hotel* o leitor não vai encontrar um relato da vida de Arthur Antunes Maciel (uma pessoa real, com um registro de identidade real), mas sim de sua personalidade de gatuno, assumida pela identidade do Dr. Antônio.

No entanto, de acordo com a definição proposta por Lejeune, se a autobiografia é uma narrativa na qual uma pessoa real faz uma retrospectiva de sua própria vida, como poderia ser João do Rio o autor de *Memórias de um rato de hotel*? De fato, João do Rio pode até não ter assinado a obra, conforme mencionado na seção anterior, entretanto, o próprio texto pode comprovar sua autoria. Dado que no discurso escrito é a assinatura que indica o enunciador, Lejeune destaca que os problemas da autobiografia estão relacionados com o nome próprio:

Nos textos impressos, a enunciação fica inteiramente a cargo de uma pessoa que costuma colocar seu *nome* na capa do livro e na folha de rosto, acima ou abaixo do título. É nesse nome que se resume toda a existência do que chamamos de *autor*: única marca no texto de uma realidade extratextual indubitável, remetendo a uma

pessoa real, que solicita, dessa forma, que lhe seja, última instância, atribuída a responsabilidade da enunciação de todo texto escrito. [...]
Um autor não é uma pessoa. É uma pessoa que escreve e publica. Inscrito, a um só tempo, no texto e no extratexto, ele é a linha de contato entre eles. O autor se define como sendo simultaneamente uma pessoa real socialmente responsável e o produtor de um discurso. (LEJEUNE, 2014, p. 26-27, grifos do autor).

Desta forma, pode-se perceber que nas *Memórias de um rato de hotel* acontece um grande jogo do autor com o leitor, o uso de máscaras narrativas que camuflam, mas não excluem, a relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem, proposta por Lejeune. Ou seja, João do Rio é o autor das memórias, foi ele quem as escreveu, no entanto, ele constrói o texto a partir de um mascaramento narrativo na medida em que constitui Arthur Antunes Maciel como o narrador de suas próprias memórias, e traz como personagem principal o Dr. Antônio, sua outra personalidade. Tem-se aqui a relação de João do Rio (autor) *versus* Arthur Antunes Maciel (narrador) *versus* Dr. Antônio (personagem).

No entanto, o nome “Dr. Antônio” aparece na capa e na folha de rosto do livro e, inclusive, na folha de rosto da primeira edição do livro e no folhetim, o título do livro era: *Memórias de um “rato de hotel”: vida do “Dr. Antônio” narrada por elle mesmo*. Uma possibilidade de João do Rio não ter assinado essa obra, pode ter sido pelo fato de ele querer caracterizá-la como uma autobiografia, e não como um romance autobiográfico, haja vista que o texto deixa claro que quem escreveu as memórias não foi Arthur Antunes Maciel, muito menos o Dr. Antônio, pois fica evidente que há modulações discursivas que caracterizam essa obra como de João do Rio. Basta lembrar o momento das *Memórias de um rato de hotel* em que um jornalista, o qual o leitor não tem acesso ao nome, mas supõe-se que seja João do Rio, visita o Dr. Antônio na casa de detenção e pede para que ele conte a história de sua vida para seu jornal: “– Meu caro, não me engano e peço que não me desiluda. **Considero você um homem inteligente, fora do comum**. Se resolver negar o que está provado em vinte anos de jornais, como um simples batedor de carteira, ficarei muito triste.” (RIO, 2015, p. 14, grifo nosso). Logo em seguida, Arthur “relembra” e cita um trecho do artigo que João do Rio escreveu a seu respeito, no qual ele exalta sua inteligência e o compara com Arsène Lupin, conforme foi visto na seção anterior.

Se a definição de autobiografia é uma narrativa em que uma pessoa real faz um retrospecto de sua própria vida, o que seria um romance autobiográfico? A fim de trazer uma definição para o termo “romance autobiográfico”, Lejeune diz o seguinte:

Chamo assim todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e *personagem*, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la. Assim definido, o romance autobiográfico engloba tanto narrativas em

primeira pessoa (identidade do narrador e do personagem) quanto narrativas “impessoais” (personagens designados em terceira pessoa); ele se define por ser conteúdo. (LEJEUNE, 2014, p. 29, grifo do autor).

O romance autobiográfico se aproxima muito da autobiografia, porém, na autobiografia não há esse jogo por detrás das identidades, jogo esse que acontece o tempo todo em *Memórias de um rato de hotel*, tanto no nível diegético (o problema da dupla personalidade: Arthur *versus* Dr. Antônio) quanto no nível extradiegético (a questão da autoria do texto: Arthur/Dr. Antônio *versus* João do Rio). Mas para que isso ocorra, de acordo com Lejeune (2014) é preciso que o pacto autobiográfico seja firmado, ou seja, deve haver uma afirmação da identidade do nome autor no texto. Existem várias formas de firmar esse pacto, contudo, essas formas tem a finalidade de honrar sua assinatura. Caso a identidade não seja confirmada, como é o caso do romance autobiográfico, o leitor deverá estabelecer semelhanças, independentemente do que diz o autor.

Sendo assim, levando em consideração as propostas de Lejeune, o pacto presente em *Memórias de um rato de hotel* é romanesco-autobiográfico: romanesco porque o personagem tem nome diferente do autor, tem-se a relação Dr. Antônio *versus* João do Rio; autobiográfico porque o personagem tem o mesmo nome do autor, e aqui não há uma contradição com a afirmação anterior, acontece que o nome do autor que aparece na capa do livro é o mesmo nome do personagem, Dr. Antônio, pois o verdadeiro autor (João do Rio) omitiu sua identidade da obra, para que essa emulação do gênero autobiografia fosse construída.

Tais questões de identidade presentes ao longo de todo o livro *Memórias de um rato de hotel* refletem a fragmentação do sujeito, principalmente de Arthur Antunes Maciel, que assume várias identidades para atingir seus objetivos. Em seu ensaio “Quem precisa da identidade?”, Stuart Hall ressalta o seguinte sobre o termo “identidade”:

[...] as identidades são as posições que o sujeito é obrigado a assumir, embora “sabendo” (aqui, a linguagem da filosofia da consciência acaba por nos trair), sempre, que elas são representações, que a representação é sempre construída ao longo de uma “falta”, ao longo de uma divisão, a partir do lugar do Outro e que, assim, elas não podem, nunca, ser ajustadas – idênticas – aos processos de sujeito que são nelas investidos. (HALL, 2004, p. 112).

Desta forma, no decorrer da narrativa de *Memórias de um rato de hotel*, Arthur reconhece que como sujeito ele assume outras identidades, as quais ele chama de “Dr. Antônio”, mesmo só tendo usado esse nome em um único golpe: “Eu, Arthur Maciel, não tenho desejo algum mau e sou muito fraco. O “Dr. Antônio” é que é o Satanás. Ora, esse malandro faz meu corpo agir sempre como em hipnose, pela força de sua vontade. É ele quem faz tudo.” (RIO, 2015, p. 90). Arthur tinha noção das identidades que ele precisava assumir

para cometer os crimes, e as distinguia de sua própria identidade, deixando claro que ele assumia a identidade do Dr. Antônio sempre quando precisava “trabalhar”: “Eu consegui ir para um hotel barato. Mas o “Dr. Antônio” que tenho dentro de mim, andava de chapéu alto, luvas e só de carro. Teria “trabalhado” [...]? Com certeza. Mas coisas sem importância. Porque o “Dr. Antônio” não está bem quando um dia deixa de exercitar-se.” (RIO, 2015, p. 154).

À vista disso, a identidade do Dr. Antônio pode ser entendida “[...] ao longo de toda sua história, como pontos de identificação e apego apenas *por causa* de sua capacidade para excluir, para deixar de fora, para transformar o diferente em “exterior”, em objeto.” (HALL, 2004, p. 110, grifo do autor). Isto é, a identidade do Dr. Antônio era um ponto de identificação para época, ele era um famoso rato de hotel, certamente não o único, mas o gatuno que se tornou referência para seu tempo.

Para Lejeune (2014) a identidade é definida a partir de três termos: (1) autor, (2) narrador e (3) personagem, sendo que “Narrador e personagem são as figuras às quais remetem, no texto, o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado. O autor, representado na margem do texto por seu nome, é então o referente ao qual remete, por força do pacto autobiográfico, o sujeito da enunciação.” (LEJEUNE, 2014, p. 42). Afirma-se aqui, novamente, o que foi dito no início desta seção, a relação de identidade entre João do Rio (autor), Arthur Maciel (narrador) e Dr. Antônio (personagem), forma o pacto firmado entre Arthur Maciel e João do Rio: respectivamente, contar e escrever a história do Dr. Antônio; e o pacto de João do Rio com o leitor, que é firmado por meio de um jogo entre autor e personagem.

Por fim, pode-se dizer que *Memórias de um rato de hotel* foi escrito em colaboração, pois “[...] o esforço da memória e o esforço da escrita são obras de pessoas diferentes, dentro de um processo de diálogo que poderá deixar vestígios orais e escritos.” (LEJEUNE, 2014, p. 138). Desta maneira, Lejeune divide teoricamente o trabalho de escrita em colaboração:

- O modelo tem por função dizer o que sabe e responder às perguntas, ficando, portanto, nessa etapa, isento de responsabilidade. Só pelo fato de ser o outro que escuta, anota, pergunta, e deve assumir mais tarde a responsabilidade de composição do texto, o modelo se vê reduzido ao estado de *fonte*. Pode se deixar levar pela memória, uma vez que está liberado das restrições ligadas à comunicação escrita.
- O redator se vê, ao contrário, incumbido de todas as funções de estruturação, de regência, de comunicação como exterior. [...] Condensar, resumir, eliminar os resíduos, escolher os eixos da pertinência, estabelecer uma ordem, uma progressão. Mas também escolher um modo de enunciação, um tom, um certo tipo de relação com o leitor, elaborar a instância que diz – ou parece escrever – “eu”. (LEJEUNE, 2014, p. 138-139, grifo do autor).

Tem-se aqui, então, o modelo, Arthur Maciel, que fica incumbido de recorrer às suas memórias para contar a história do Dr. Antônio, mas que não assume nenhuma responsabilidade em relação à escrita. E, João do Rio, o redator que fica responsável por estruturar e modular a narrativa, e que, também, teve a iniciativa de dar origem a essa história que talvez não existisse se não fosse a sua intervenção, por isso ele “[...] se apresenta como mediador entre dois mundos, quase como um explorador. Sua presença deve ser flagrante e **seu estatuto é o de verdadeiro autor [...]**”. (LEJEUNE, 2014, p. 150, grifo nosso).

Sendo assim, mediante o exposto neste capítulo, pode-se perceber a relação existente entre João do Rio e Dr. Antônio. Dessa forma, a fim de cumprir os objetivos deste trabalho monográfico, no próximo capítulo serão estudados os principais conceitos relacionados aos Estudos Interartes, com foco na adaptação cinematográfica.

2 ESTUDOS INTERARTES: RELAÇÕES ENTRE CINEMA E LITERATURA

Os Estudos Interartes são considerados como uma área de pesquisa ligada aos estudos de Literatura Comparada, que tem como objetivo, conforme sua denominação, analisar as relações entre a literatura e as outras artes. Claus Clüver (2006), um dos mais relevantes estudiosos acerca do tema, afirma que nos Estudos Interartes sempre serão as relações transmidiáticas que determinarão as questões inerentes aos objetos de pesquisa. Sendo assim, o autor reconhece a relação entre Literatura Comparada e interartes:

Segundo apontam os manuais, a Literatura Comparada tem tradicionalmente a tarefa de se ocupar, sobretudo, de relações textuais. Isso vale também para os Estudos Interartes. E, se for verdade que o Comparativismo não compara nem mais, nem de forma diferente, do que os Estudos Literários (embora às vezes trate de outros objetos ou tenha outros interesses), isso também acontece, *mutatis mutandis*, com os Estudos Interartes, apesar de que, neste campo, a comparação explícita assume um papel mais acentuado. Independente dos tipos de textos e formas de relacionamentos envolvidos e dos interesses de estudo, a inclusão direta ou indireta de mais de uma mídia com diversas possibilidades de comunicação e representação e de vários sistemas sógnicos, bem como códigos e convenções a eles associados, lança continuamente questões sobre a base comparativa e as relações analógicas nas funções e efeitos dos meios encontrados. (CLÜVER, 2006, p. 14).

Desta forma, para que haja uma melhor compreensão do tema, este capítulo foi dividido em duas subseções, nas quais se propõem a discutir: (2.1) algumas considerações e conceitos acerca dos Estudos Interartes, Literatura Comparada e adaptação cinematográfica; (2.2) questões de fidelidade e preconceitos a respeito das adaptações.

2. 1 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE OS ESTUDOS INTERARTES

A Literatura Comparada é uma disciplina que consiste, basicamente, em estudar as relações entre um texto com outro texto, e para isso se utiliza de vários métodos, dentre eles o comparativo. Seguindo nessa perspectiva, Tania Franco Carvalhal (1998) defende que a tarefa de comparar é um hábito de diversas áreas do saber humano e, desse modo, a comparação dentro da Literatura Comparada não se dá pelo procedimento de comparar em si, mas sim “[...] como um recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe.” (CARVALHAL, 1998, p. 7).

Seguindo nessa linha, a pesquisadora chega ao conceito de intertextualidade, concebido por Julia Kristeva em 1969. O termo foi criado a fim de denominar “[...] o processo

de produtividade do texto literário.”, essa produtividade textual existe porque, conforme aponta Kristeva, “[...] todo texto é absorção e transformação de outro texto.” (KRISTEVA apud CARVALHAL, 1998, p. 50). Contudo, o conceito de intertextualidade vai além da literatura e foi reconhecido pelos Estudos Interartes como algo que também significa Intermedialidade, visto que o termo “intertextualidade” não vale somente para textos literários e verbais, pois, em se tratando de obras que, independentemente do código estético (artes plásticas, teatro, cinema, etc.), “[...] representam aspectos da realidade sensorialmente apreensível, sempre existe nos processos intertextuais de produção e recepção textual um componente intermediário – tanto para a Literatura quanto, freqüentemente (sic), nas outras artes.” (CLÜVER, 2006, p. 14-15).

Com efeito, é no campo dos estudos semiológicos que essas relações entre a literatura e outras artes se encontram. Sendo assim, Julio Plaza (2010) traz o conceito de Tradução Intersemiótica, que teve sua origem com base nos estudos de Roman Jakobson, no qual ele define os possíveis tipos de tradução (interlingual, intralingual e intersemiótica). De acordo com Julio Plaza, para Jakobson a Tradução Intersemiótica é um “[...] tipo de tradução que ‘consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais’, ou ‘de um sistema de signos para outros, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura’ [...]” (JAKOBSON apud PLAZA, 2010, p. XI). Em outras palavras, a Tradução Intersemiótica é mais um dos termos utilizados para tratar da relação entre uma linguagem com outra linguagem, por exemplo, entre a linguagem literária e cinematográfica, foco deste estudo monográfico.

Outrossim, o estudo das relações entre cinema e literatura não se restringe à atualidade. Em meados da década de 1950, André Bazin, um dos primeiros grandes pensadores do cinema, foi na contramão dos demais críticos da época e já se mostrava favorável às relações entre o cinema e as outras artes. Em 1958, Bazin lançou a série *Qu'est-ce que le cinema?* (O que é o cinema), a qual reúne artigos críticos sobre cinema, mas que, conforme o próprio autor afirma no prefácio, não traz a resposta para a pergunta do título. Um dos artigos que compõe essa série de livros é “Por um cinema impuro: defesa da adaptação”, no qual ele defende a adaptação, opondo-se aos críticos da época que buscavam um cinema “puro”. O crítico de cinema francês tem em consideração que o cinema é uma arte relativamente nova em relação às outras artes, por isso é inevitável que as artes mais antigas exerçam influência sobre o cinema:

Se o cinema tivesse dois ou três milhões de anos, sem dúvida veríamos mais claramente que ele não escapa às leis comuns da evolução das artes. Mas ele só tem

60 anos e as perspectivas históricas estão prodigiosamente esmagadas. O que se estende normalmente numa duração de uma ou duas civilizações, reduz-se aqui numa vida humana. E isso não é a principal causa de erro, pois essa evolução acelerada não é de modo algum contemporânea à das outras artes. O cinema é jovem, mas a literatura, o teatro, a música e a pintura são tão velhos quanto a história. (BAZIN, 1991, p. 84).

Além disso, o cinema não deve ser considerado uma arte inferior às demais simplesmente pelo fato de ser tão jovem. Nesse sentido, Bazin sai em defesa do cinema, que mesmo tendo aparecido “[...] ‘depois’ do romance ou do teatro não significa que ele [o cinema] se alinhe atrás deles e no mesmo plano.” (1991, p. 85). Contudo, esse pensamento de Bazin era considerado de vanguarda à sua época, pois, deve-se ter em conta que no período em que o teórico de cinema francês escrevia, a crítica era desfavorável à adaptação, haja vista que esta era considerada “[...] como o quebra-galho mais vergonhoso pela crítica moderna [...]” (BAZIN, 1991, p. 84). Desta forma, o autor estimula o diálogo entre o cinema, a literatura e o teatro, não categorizando o cinema como uma arte “pura”, pois, de acordo com o próprio:

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

À vista disso, apesar de a crítica da época não ser favorável em relação às adaptações cinematográficas, os filmes adaptados de romances, principalmente os clássicos, só foram crescendo, até ganharem boa parte da indústria cinematográfica:

É absurdo indignar-se com as degradações sofridas pelas obras-primas literárias na tela, pelo menos em nome da literatura. Pois, por mais aproximativas que sejam as adaptações, elas não podem causar danos ao original junto à minoria que o conhece e aprecia; quanto aos ignorantes, das duas uma: ou se contentarão com o filme, que certamente vale por um outro, ou terão vontade de conhecer o modelo, o que é um ganho para a literatura. Esse raciocínio está confirmado por todas as estatísticas da edição, que acusa um aumento surpreendente da venda das obras literárias depois da adaptação pelo cinema. (BAZIN, 1991, p. 93).

Consequentemente, com todo esse crescimento das adaptações no mercado cinematográfico, a fidelidade das relações intertextuais entre cinema e literatura começou a ser questionada. Dessa forma, sob ponto de vista da Tradução Intersemiótica, Julio Plaza defende que:

A TI é, portanto, estruturalmente avessa à ideologia da fidelidade. O que se pretende dizer é que o processo sígnico vai transformando e comandando a sintaxe. E, **numa tradução intersemiótica, os signos empregados têm tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua, própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original.** [...] A tradução intersemiótica induz, [...] à descoberta de novas realidades, visto que “na criação de uma nova linguagem não se visa simplesmente uma outra representação de realidades ou conteúdos já pré-existentes em outras linguagens, mas a criação de novas realidades, de novas formas-conteúdo”. (PLAZA, 2010, p. 30, grifo nosso).

Com efeito, pode-se dizer que é justamente isso que acontece na adaptação cinematográfica, a linguagem fílmica, por possuir recursos próprios ao seu código, pode (re)criar cenas que a linguagem literária não permitiria, assim como há códigos da linguagem literária que se limitam ao serem transpostos para a linguagem fílmica. Seguindo nessa linha, Robert Stam também defende a ideia de que a adaptação cinematográfica cria uma nova situação em relação à obra de partida³. O autor afirma que “[...] a adaptação cinematográfica cria uma nova situação áudio-visual-verbal, mais do que meramente imitar o velho estado de coisas como representado pelo romance original. A adaptação assim molda novos mundos mais do que simplesmente retrata/trai mundos antigos.” (STAM, 2006, p. 26).

Mediante o exposto, Robert Stam menciona que a teoria da adaptação, por possuir um vasto campo que permite transformações entre linguagens, dispõe de vários termos e conceitos que existem a fim de “[...] dar conta da mutação de formas entre mídias – adaptação enquanto leitura, re-escrita, transvocalização, ressuscitação, transfiguração, efetivação, transmodalização, significação, performance, dialogização, canibalização, reimaginação, encarnação ou ressurreição.” (STAM, 2006, p. 27). Sendo assim, Stam continua na defesa da ideia de que a adaptação pode gerar uma infinidade de leituras:

O termo para adaptação enquanto “leitura” da fonte do romance, sugere que assim como qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras, qualquer romance pode gerar um número infinito de leituras para adaptação, que serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos. A metáfora da tradução, similarmente, sugere um esforço íntegro de transposição intersemiótica, com as inevitáveis perdas e ganhos típicos de qualquer tradução. (STAM, 2006, p. 27).

Não obstante a isso, Stam (2006) afirma que quando se “traduz” uma obra, os cortes e os acréscimos são inevitáveis. Sendo assim, fica evidente que livro e filme adaptado são obras diferentes, que mantêm uma relação intertextual entre si, porém, cada uma exige uma leitura diferenciada. André Bazin (1991) já dizia que o ato de adaptar não está ligado à traição, mas sim ao respeito, em outras palavras, a obra de chegada não deve trair a obra de partida, basta

³ Serão utilizados os termos “obra de partida” e “obra de chegada”, presentes nas teorias da adaptação, a fim de se referir aos objetos de estudos, *Memórias de um rato de hotel* e *Muitos homens num só*, livro e filme respectivamente.

respeitá-la. Seguindo nessa mesma linha de pensamento, Linda Hutcheon, em *Uma teoria da adaptação*, afirma que “A adaptação é repetição, porém repetição sem replicação.” (2013, p. 28).

Entretanto, falar de adaptação pode ser mais complexo do que parece, pois, de acordo com Hutcheon (2013), o problema está na definição do termo, uma vez que a mesma palavra é usada tanto para o processo quanto para o produto: “Como produto é possível dar a adaptação uma definição formal; como um processo de criação e de recepção, por outro lado, é necessário levar em consideração outros aspectos.” (HUTCHEON, 2013, p. 39). Primeiramente, deve-se levar em consideração que os adaptadores são intérpretes antes de serem criadores, e que, independentemente do motivo, “[...] a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo.” (HUTCHEON, 2013, p. 45). Desta forma, “Para o leitor, espectador ou ouvinte, a adaptação *como adaptação* é inevitavelmente um tipo de intertextualidade *se o receptor estiver familiarizado com o texto adaptado.*” (HUTCHEON, 2013, p. 45, grifos da autora).

Salienta-se ainda que, de acordo com Robert Stam (2006), uma adaptação não precisa ser necessariamente igual à obra de partida, tomando como exemplo adaptações da literatura para o cinema, pois o filme não é uma continuação do romance, é uma nova obra com uma nova linguagem, portanto, deve ser julgado como tal. De acordo com Stam, a adaptação deve ser considerada híbrida:

A adaptação, também, deste ponto de vista, pode ser vista como uma orquestração de discursos, talentos e trajetórias, uma construção “híbrida”, mesclando mídia e discursos, um exemplo do que Bazin na década de 1950 já chamava de cinema “misturado” ou “impuro”. A originalidade completa não é possível nem desejável. E se a “originalidade” na literatura é desvalorizada, a “ofensa” de “trair” essa originalidade, através de, por exemplo, uma adaptação “infidel”, é muito menos grave. (STAM, 2006, p. 23).

Portanto, adaptar é (re)criar, (re)interpretar, não é meramente uma imitação da obra de partida, mas sim a criação de um novo produto a partir dela. Assim sendo, Linda Hutcheon (2013) descreve a adaptação em três maneiras: (1) como “Uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis;”, (2) a adaptação seria “Um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação;” e (3) a adaptação pode ser vista como “Um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada.” (HUTCHEON, 2013, p. 30).

2.2 OS PRECONCEITOS EM RELAÇÃO À ADAPTAÇÃO

Nos primeiros anos do cinema, a adaptação não era bem vista por causa da hierarquia das outras artes em relação ao cinema. Contudo, ao longo dos anos, apesar de alguns críticos e teóricos ainda considerarem esse ponto de vista, outros preconceitos vieram à tona como, por exemplo, a questão da fidelidade. Conforme o que foi visto na subseção anterior, André Bazin, Julio Plaza, Linda Hutcheon e Robert Stam, assim como outros teóricos, defendem a ideia de que a obra de chegada não deve ser julgada da mesma forma que a obra de partida, justamente pelo fato de elas não serem a mesma, isto é, a obra de chegada é uma adaptação da obra de partida, e não meramente uma cópia.

Em seu ensaio “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade” (2006), Robert Stam lista os principais preconceitos em relação às adaptações: (1) antiguidade: a ideia de que as artes antigas seriam superiores ao cinema; (2) pensamento dicotômico: há perdas, mas também há ganhos; (3) iconofobia: aversão à imagem; (4) logofilia: a preferência pelo texto escrito; (5) anti-corporalidade: descontentamento com a incorporação do texto literário pelo fílmico, principalmente em relação aos personagens, que no cinema são interpretados por atores de carne e osso; (6) carga de parasitismo: adaptações que são consideradas inferiores ao texto literário, pois seriam uma “cópia”, e filmes inferiores, pois não seriam um filme “puro”. (STAM, 2006).

Compartilhando do mesmo ponto de vista, Linda Hutcheon enumera quatro clichês a respeito das adaptações, a fim de demonstrar que o preconceito ainda existe. São eles: (1) “Somente o modo de contar [especialmente a ficção em prosa] tem a flexibilidade necessária para dar tanto proximidade como distância ao ponto de vista”: alguns leitores e espectadores consideram que contar uma história não é o mesmo que mostrar uma história, e valorizam muito mais o ato de contar uma história (romance), pois este flexibilizaria mais pontos de vistas, ao passo que mostrar uma história (adaptação cinematográfica) limitaria para o ponto de vista do adaptador; (2) “A interioridade é o terreno do modo contar; a exterioridade é mais bem apreendida pelo modo mostrar e especialmente pelo modo interagir”: uma grande maioria do público acredita que a interioridade só poderia ser concebida pelo “modo de contar” (romance), e que a exterioridade se adequaria mais ao “modo de mostrar”, pois estaria diretamente ligada a percepção visual e auditiva; (3) “Os modos mostrar e interagir têm apenas um tempo: o presente; o modo contar pode sozinho estabelecer relações entre o passado, presente e futuro”: muitos acreditam que apenas a literatura poderia relacionar o passado, o presente e o futuro, e que a adaptação, por exemplo um filme, se detém ao

presente, pois sua presença seria estática e imediata; (4) “Somente o contar [na linguagem] pode fazer justiça a elementos como ambiguidade, ironia, símbolos, metáforas, silêncios e ausências; estes permanecem “intraduzíveis” para os modos mostrar ou interagir”: muitos leitores acreditam e defendem que jamais uma adaptação cinematográfica conseguiria transmitir elementos como a ironia e metáfora, pois estes são recursos “exclusivos” da narrativa literária e que seria muito difícil para o “modo de mostrar” apresentar algo que não está presente. (HUTCHEON, 2013).

Após apresentar todos esses clichês sofridos pelas adaptações, a teórica canadense desconstrói a visão preconceituosa que muitos leitores e espectadores têm em relação às adaptações, e para tal objetivo fornece vários exemplos. Ela ainda mostra que, mesmo com todos esses preconceitos, o mercado das adaptações só cresceu ao longo dos últimos anos, tanto que a *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* acrescentou a categoria de “Melhor roteiro adaptado” em uma das mais prestigiadas e importantes premiações do cinema mundial, o *Academy Awards*, mais conhecido como *Oscar*.

De acordo com estatísticas de 1992, é incontestável negar que o mercado das adaptações é um dos mais fortes do cinema, pois 85% dos vencedores da categoria de “Melhor filme” do *Oscar* são adaptações. Evidentemente, o crescimento das adaptações também está ligado ao mercado financeiro, porém, Linda Hutcheon deixa claro que esse não é o principal motivo, pois as escolhas dos adaptadores são baseadas em diversos fatores, desde questões de gênero ou mídia até engajamentos políticos e sociais. (HUTCHEON, 2013).

Em conformidade com o que já foi exposto até então, Claus Clüver afirma que nos primeiros estudos sobre as adaptações de textos literários para outras mídias, essa transposição era vista como uma tradução e, portanto, se esperava que ela fosse o mais fiel possível ao texto-fonte. (CLÜVER, 1997). Contudo, ele recomenda o seguinte:

Hoje em dia, digo aos meus alunos que comecem sempre pelo **texto-alvo e tomem-no como criação independente**: pode ser fascinante observar a partir daí o texto fonte, estudando as omissões e persistências, as transformações e expansões – mas também as interferências do texto fonte, nos casos em que a nova obra não logrou adaptar suficiente ou satisfatoriamente o material inicial à nova linguagem e ao novo meio. Nada disso nos impede de perceber em alguns casos a extraordinária proximidade entre o velho e o novo texto, por vezes tão grande que podemos ser tentados a novamente ler o segundo texto como tradução intersemiótica. (CLÜVER, 1997, p. 45, grifo nosso).

Em vista disso, pode-se verificar que, conforme as recomendações dos teóricos apresentados ao longo deste capítulo, não se deve buscar somente semelhanças ou equivalências nas adaptações, pois as diferenças, os acréscimos e os cortes também fazem

parte da obra de chegada. Portanto, as adaptações devem ser vistas e julgadas como adaptações, pois elas não são uma cópia da obra de partida, mas sim uma nova obra.

Sendo assim, no próximo capítulo alguns conceitos discutidos nessa seção serão retomados a fim de estabelecer um diálogo entre a obra de partida com a obra de chegada, com enfoque na adaptação cinematográfica *Muitos homens num só*.

3 MUITOS HOMENS NUM SÓ: DR. ANTÔNIO E JOÃO DO RIO NA TELONA

Muitos homens num só (2015) é o primeiro longa-metragem de ficção da diretora Maria Izabel Kerti, mais conhecida como Mini Kerti, uma das mais requisitadas diretoras de publicidade e de videoclipes no Brasil. Além de estar à frente de diversas campanhas publicitárias, Mini Kerti também já dirigiu dois documentários, *Chame gente – 50 anos de trio elétrico* (2002) e *Contratempo* (2008), este dirigido junto com Malu Mader. Em 2011, a cineasta carioca também dirigiu dois episódios da série *Preamar*, produzida pelo canal HBO.

Produzido pela Tambellini Filmes, com coprodução da TeleImage e do Canal Brasil e distribuído pela Downtown Filmes, *Muitos homens num só* foi exibido pela primeira vez no 18º Cine PE Festival Audiovisual, realizado em Pernambuco no ano de 2014, sendo um dos filmes mais premiados do festival, totalizando dez prêmios: júri popular, melhor filme, direção (Mini Kerti), ator (Vladimir Brichta), atriz (Alice Braga), coadjuvante (Pedro Brício), roteiro (Leandro Assis), direção de arte (Kiti Duarte), trilha sonora (Dado Villa-Lobos) e edição de som (Thomas Alen). Com trilha sonora composta por Dado Villa-Lobos, roteiro de Leandro Assis, Nina Crintz e Mini Kerti e contando com um elenco já consagrado, dentre eles os já mencionados Vladimir Brichta (Dr. Antônio) e Alice Braga (Eva), além de Caio Blat (Félix Pacheco), Silvio Guindane (Barreto) e Luiz Carlos Miele (barão)⁴. Com um investimento estimado em R\$ 3.370.000⁵, *Muitos homens num só* estreou no cinema em 25 de junho de 2015, arrecadando uma bilheteria de 1.671 ingressos⁶.

Sendo assim, este capítulo está dividido em duas subseções, as quais se propõem a discutir: (3.1) algumas características do contexto de produção do filme, a saber, roteiro, cenografia, fotografia e elenco; (3.2) a construção das personagens Dr. Antônio e Barreto e a forma como eles representam um duplo espelhamento, as máscaras narrativas do filme e as construções de identidades.

3.1 CONTEXTO DE PRODUÇÃO DE *MUITOS HOMENS NUM SÓ*

Em seu livro *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico* (2001), Syd Field, autor de diversos livros sobre roteiro, declara que o “Roteiro é uma história contada em

⁴ Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/muitos-homens-num-so-conquista-dez-trofeus-no-18-cine-pe-12372165>>. Acesso em: 30 out. 2016.

⁵ Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt4224044/>>. Acesso em: 30 out. 2016.

⁶ Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-228068/bilheterias/>>. Acesso em: 30 out. 2016.

imagens, diálogo e descrição, localizada no contexto da estrutura dramática.” (2001, p. 11). Dessa forma, o roteiro de um filme não lida somente com uma linguagem dramática, mas também com fotografias, sons, localizações específicas, marcações de tempo, etc., que constituem o meio audiovisual que é o filme. Field ainda destaca que “O roteiro é como um *substantivo* — é sobre uma *pessoa*, ou pessoas, num *lugar*, ou lugares, vivendo sua ‘*coisa*’. Todos os roteiros cumprem essa premissa básica. A pessoa é o personagem, e viver sua coisa é a ação.” (FIELD, 2001, p. 12, grifos do autor).

Assim sendo, a composição do roteiro final de *Muitos homens num só* surgiu com a junção de dois roteiros, um escrito pela diretora do filme Mini Kerti e outro escrito por Leandro Assis, o primeiro com visão mais romântica e o segundo com um caráter mais policial. Em 2008, Mini e Leandro se conheceram e decidiram juntar os dois roteiros, incorporando novas ideias que levaram à versão final do roteiro, assinada por Leandro Assis e Nina Crintzs⁷.

Já na abertura do filme *Muitos homens num só* o espectador fica sabendo que se trata de uma adaptação da obra de João do Rio, pois logo abaixo do título aparece a mensagem “Baseado na obra de João do Rio” (00:01:39), além do mais, essa menção também é feita nos créditos finais, mostrando ao espectador algumas informações sobre o Dr. Antônio e as *Memórias de um rato de hotel* (01:26:52). Evidentemente, o público deve notar que mesmo sendo baseado na obra de João do Rio, o roteiro não é uma cópia do livro:

Adaptar uma novela, livro, peça de teatro ou artigo de jornal ou revista para roteiro é a mesma coisa que escrever um roteiro original. “Adaptar” significa transpor de um meio para outro. A adaptação é definida como a habilidade de “fazer corresponder ou adequar por mudança ou ajuste” — modificando alguma coisa para criar uma mudança de estrutura, função e forma, que produz uma melhor adequação. (FIELD, 2001, p. 174).

Em outras palavras, romance é um tipo de gênero e o roteiro é outro. Sendo assim, mudanças na adaptação de um livro para um roteiro são inevitáveis. Segundo Mini Kerti, em uma entrevista para a autora desta monografia, o projeto do filme *Muitos homens num só* nasceu depois do momento em que ela conheceu o livro *Memórias de um rato de hotel*. Para a cineasta, é importante que as pessoas conheçam a obra de João do Rio, principalmente para os cariocas, que entrando em contato com a obra do cronista podem entender e conhecer melhor as origens do Rio de Janeiro e “do que é ser carioca”⁸. Por conseguinte, é possível dizer que o roteiro da obra de chegada (o filme) mantém a essência da obra de partida (o livro), ao passo

⁷ Disponível em: <<http://cinema.uol.com.br/noticias/reuters/2015/06/24/alice-braga-e-vladimir-brichta-estrelam-romance-policial-de-epoca.htm>>. Acesso em: 30 out. 2016.

⁸ Vide entrevista na íntegra no Apêndice A.

que conta uma parte das “memórias do Dr. Antônio”, com alguns cortes e acréscimos como, por exemplo, a inserção de novos personagens.

Para recriar um Rio de Janeiro do início do século XX, foi necessário que a direção de arte investisse muito no trabalho de cenografia, fotografia e figurino, a fim de reproduzir os principais cenários frequentados pelo Dr. Antônio, pois para entender esse personagem, também é necessário que haja uma compreensão do contexto em que o dândi viveu, a *Belle Époque*. Para ambientar essa atmosfera em que o Dr. Antônio agia, o trabalho de iluminação foi essencial, conforme descreve Mini Kerti em uma entrevista para o site AdoroCinema:

O conceito principal da fotografia elaborada pelo Flávio Zangrandi foi usar muita luz de cena, luminárias e velas, no caso dos interiores à noite, e luz externa que entrava pelas janelas, no caso do interior de dia. Filmamos muitas cenas em silhueta, já que um ladrão trabalha sempre no escuro. (KERTI, 2015, s/p)⁹.

De fato, o apuro técnico em relação à cenografia, fotografia e figurino de *Muitos homens num só* chamou a atenção da crítica. Para Francisco Russo, crítico de cinema brasileiro, a direção do filme foi muito feliz:

[...] ao apostar na caracterização minuciosa da época retratada. Há um apuro técnico que chama a atenção, poucas vezes vista em filmes de época no cinema brasileiro, no sentido de replicar de forma convincente detalhes do figurino, direção de arte e cenários. Neste último item, *Muitos homens num só* explora bastante o lado antigo do atual Rio de Janeiro, com casas e mansões suntuosas que constroem uma ambientação que, no fim das contas, torna-se personagem tão importante quanto o próprio Dr. Antônio. (RUSSO, s/a, s/p)¹⁰.

Pode-se tomar como exemplo dessa qualidade técnica de cenografia e fotografia as cenas que se passam no interior dos hotéis de luxo em que Dr. Antônio se hospedava. Conforme a própria diretora do filme afirmou em uma citação anterior, houve um jogo de iluminação durante as cenas como, por exemplo, no instante em que o Dr. Antônio rouba os hóspedes de um hotel, dorme com uma prostituta e sai à paisana pela manhã (00:11:40). Nesse momento, ele estava agindo como um ladrão, e para dar um tom mais obscuro, foi usada somente a iluminação de cena, praticamente à base de luz de velas, pois o filme se passa em um momento em que o Brasil vivia a transição da luz de velas para as primeiras lâmpadas elétricas (vide imagem 1). Se as cenas internas têm uma paleta de cores mais escuras, foi feito o oposto nas cenas externas, as quais apresentam uma paleta de cores mais claras, evidenciando tons de azul (vide imagem 2), que lembram o mar do Rio de Janeiro

⁹ Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-114102/>>. Acesso em: 30 out. 2016.

¹⁰ Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-228068/criticas-adorocinema/>>. Acesso em: 30 out. 2016.

como, por exemplo, na cena em que Dr. Antônio e Eva passeiam pelas ruas da cidade carioca (00:34:50).



Imagem 1 – Cena do filme *Muitos homens num só* (Capítulo 02)
Fonte: *Muitos homens num só* (2015)



Imagem 2 – Cena do filme *Muitos homens num só* (Capítulo 04)
Fonte: *Muitos homens num só* (2015)

Com efeito, todo esse conjunto de direção geral, roteiro e direção de arte do filme talvez não fosse bem-sucedido se não fosse o elenco. Mesmo o elenco sendo bem reduzido, a

integração entre os atores, a experiência e a versatilidade, foram fundamentais para que eles dessem vida aos personagens de João do Rio.

Outro fato que merece destaque é que durante várias entrevistas a diretora e os roteiristas de *Muitos homens num só* deixaram claro que se inspiraram livremente na obra de João do Rio, em especial nas *Memórias de um rato de hotel*. No entanto, há no filme a inserção de outros personagens que fazem parte de outras obras do cronista carioca, a saber os personagens Eva, Jorge e o casal de namorados que Eva e Guedes observam em um café luxuoso. A personagem Eva (interpretada por Alice Braga) e seu marido, Jorge (interpretado por Pedro Brício), são personagens adaptados da peça de teatro *Eva*, escrita por João do Rio no ano de 1915. Já o casal de namorados, que aparece no filme quase como uma “figuração de cena” em um café luxuoso (00:29:15), foi inspirado nos personagens de Rodolfo e Clotilde, do conto “Dentro da noite”, publicado no livro de título homônimo, no ano de 1910, o qual ele dedica a Félix Pacheco. É possível perceber que esse casal de namorados é inspirado nos personagens de Rodolfo e Clotilde por meio de uma fantasia criada por Dr. Antônio e Eva, na qual eles imaginam o homem espetando a mulher e, em seguida, “bebendo” o sangue que escorria dos braços de sua namorada (00:29:34). A trama de personagens não finda por aí, pois Félix Pacheco (interpretado por Caio Blat) também é um personagem do filme, bem como Barreto (interpretado por Silviano Guindade), personagem que representa João do Rio. Na próxima seção será discutida a relação desses personagens, Félix e Barreto, assim como a do Dr. Antônio, com o livro *Memórias de um rato de hotel*.

3.2 UM ESPELHO DE DUPLOS: JOÃO DO RIO E DR. ANTÔNIO

Conforme foi discutido no primeiro capítulo desta monografia, “*Memórias de um rato de hotel*: memórias de João do Rio ou Dr. Antônio?”, há um mascaramento narrativo por detrás dessas memórias envolvendo a autoria do livro. Contudo, chegou-se à conclusão de que, dados os elementos históricos e bio-bibliográficos apurados pelos críticos, João do Rio seria realmente o autor do livro, posto que, segundo a teoria de Philippe Lejeune (2014) exposta no primeiro capítulo desta pesquisa, a escrita da obra tenha se dado de forma coletiva, sendo Arthur Antunes Maciel o “modelo” e João do Rio o “redator”.

Sendo assim, se de certa forma, João do Rio está presente no livro *Memórias de um rato de hotel*, como o filme inspirado no livro adaptaria isso para o cinema? Na entrevista feita com diretora de *Muitos homens num só* para este trabalho (vide Apêndice A), ela afirma

que o personagem Barreto é uma homenagem a João do Rio, pseudônimo de João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto. Dessa forma, a exemplo da crítica e dos pesquisadores, pode-se perceber que o filme também trata João do Rio como autor das memórias do Dr. Antônio, mas não somente pelo fato de apresentar um personagem jornalista que representa o cronista carioca. Há no filme outros mascaramentos bem-feitos que remetem o espectador a João do Rio como, por exemplo, um pequeno detalhe de uma das primeiras cenas do filme em que Dr. Antônio está roubando um quarto de hotel (00:04:25). Enquanto revirava o quarto sob a luz de um isqueiro, Dr. Antônio encontra o livro *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, e abre em uma página qualquer (vide imagem 3). Mais adiante, o espectador vai perceber que o gatuno também roubou esse livro, isso acontece quando Eva entra no quarto do ladrão para deixar um bilhete para ele e encontra o livro em cima de um móvel (01:03:20). Este livro é uma referência direta a João do Rio, pois a edição de *O retrato de Dorian Gray* utilizada pelo filme é justamente a primeira edição do livro traduzida pelo cronista carioca em 1919 e postumamente publicada em 1923 (vide imagem 4).

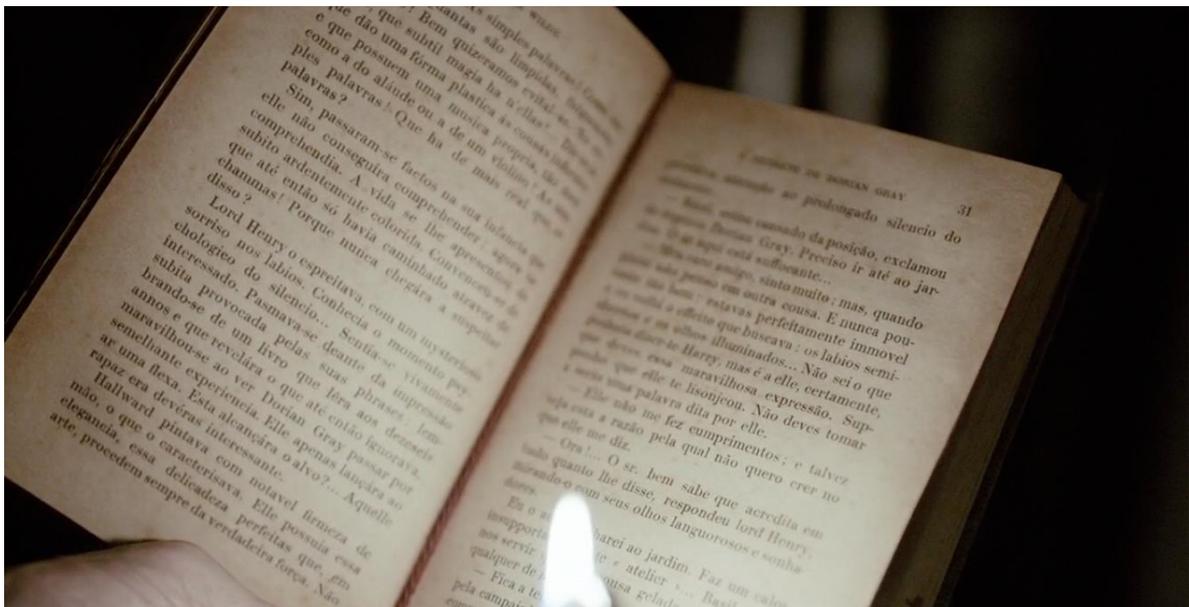


Imagem 3 – Cena do filme *Muitos homens num só* (Capítulo 01)
Fonte: *Muitos homens num só* (2015)



Imagem 4 – Cena do filme *Muitos homens num só* (Capítulo 07)

Fonte: *Muitos homens num só* (2015)

Mini Kerti também considera que João do Rio e Dr. Antônio são muito parecidos, pois ambos têm uma alma observadora em relação às ruas cariocas, principalmente em relação às margens. Em um trecho do livro *Memórias de um rato de hotel*, Dr. Antônio rouba a carteira de uma mulher que estava no mesmo bonde que ele e em vez de saltar do bonde como de costume, decide colocar mais dinheiro dentro da carteira da senhora e devolve para ela. Ele ficou observando a mulher e a descreveu da seguinte forma: “Era decerto uma mãe de família necessitada e eu tentara roubá-la... Como me doía a consciência se fizesse isso – eu que nunca roubei senão os que têm demais!” (RIO, 2015, p. 65). Nessa passagem, como em tantas outras presentes na narrativa, Dr. Antônio mostra a sua capacidade de solidariedade, observação e imaginação em relação à cidade e aos seus cidadãos.

No filme, essas cenas de observação das ruas também são frequentes, ainda mais quando Dr. Júlio Guedes, nome com que Arthur Antunes Maciel se apresenta no “Hotel dos Estrangeiros”, mostra as ruas do Rio de Janeiro para Eva, que também é uma personagem observadora, posto que ela retrata as pessoas em seus desenhos. Nessas cenas, o Dr. Júlio Guedes leva Eva para perambular, refletir e observar pelas ruas, instigando-a a imaginar o que as pessoas que eles observam fazem da vida. A primeira “descrição” feita por Guedes é de um casal, em que ele fantasia que os dois viveriam um relacionamento estranho, pois para ele o homem era um espetador (referência ao conto “Dentro da noite”, de João do Rio). Dessa forma, a lábia encantadora do gatuno faz com que Eva também imagine cenas do casal e,

assim, os dois começam a descrever o que imaginam sobre algumas pessoas que encontram pelas ruas (00:29:10).

Muitos homens num só também apresenta um recurso muito utilizado no cinema, a voz sobreposta, mais conhecida como *voice-over*. De acordo com o *Dicionário teórico e crítico de cinema*, de Jacques Aumont e Michel Marie, “A voz é a manifestação sonora do corpo do ator, mesmo que ele não esteja representado visualmente.” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 300). Dessa forma, a voz sobreposta reproduz a ação de um narrador e pode ser, por exemplo, a voz de um personagem da história contando o que está pensando, estabelecendo um diálogo direto com o espectador. Quem faz essa *voice-over* do filme é o protagonista, o próprio Dr. Antônio, em cenas que ele decide expor seu pensamento em relação a alguma situação como, por exemplo, na cena em que ele decide pedir desculpas para Eva durante o café da manhã e a convida para sair. Enquanto o ladrão está puxando a cadeira da mesa para que Eva se levante, há uma voz sobreposta, a voz dele, dizendo o que está se passando pela sua cabeça naquele momento: “A mulher infeliz é um perigo, está sempre pronta para uma pequena tolice.” (00:45:55). Lembrando que há também no livro esses momentos em que Arthur Antunes Maciel, o narrador da história, expõe seus pensamentos e seu senso de criticidade em relação à sociedade como, por exemplo, no momento em que ele se apaixona por Etelvina, mas não queria que essa paixão virasse amor:

Fatalmente, não esquecia Etelvina. Ela morava na rua dos Inválidos nº 52. Eu, como lhe tinha muita simpatia, receava aproximar-me. Se virasse amor? Poderia esconder toda vida a minha profissão? Então, procurava aturdir-me no exercício de trabalhos ou em prazeres. Gastava assim enormemente. Só poderia passar despercebido numa cidade como o Rio um homem gastando que eu gastava em carros, hotéis, mulheres e teatros – naquela época, que era a do Encilhamento. (RIO, 2015, p. 37).

Além disso, pode-se afirmar que o espelhamento duplo entre João do Rio e Dr. Antônio se dá, especialmente, pela questão do olhar, do observar, conforme o que foi dito por Mini Kerti. Paulo Barreto ficou famoso por descrever as ruas cariocas do início do século XX, circulando por histórias da mais alta elite até o espaço marginal das ruas, sendo que mostrou um grande fascínio por este último. Tanto Dr. Antônio, quanto João do Rio circulavam por esses dois ambientes da cidade, a elite e a margem. No entanto, Paulo Barreto e Arthur Antunes Maciel não se aproximam somente por serem dois dândis que gostavam de observar as ruas, mas também por serem sujeitos com uma identidade fragmentada, tendo em vista que João do Rio é só um dos muitos pseudônimos utilizados por Paulo Barreto, que além de escritor também foi jornalista, teatrólogo e crítico, bem como Dr. Antônio também não era o único pseudônimo utilizado por Arthur.

É possível afirmar que a escolha de como trabalhar com a temática da identidade no filme foi muito inteligente, pois além de apresentar os problemas de personalidade vividos por Arthur Antunes Maciel na obra de partida, a obra de chegada acrescentou o personagem Félix Pacheco na história, o que também deixou o filme com um caráter mais policial.

Em *Memórias de um rato de hotel* Arthur questiona a todo momento sua dupla personalidade, colocando a culpa do seu “mau caráter” em Dr. Antônio. Em um desses momentos, ele afirma que deveria ser estudado por um psiquiatra:

Como seria interessante para um médico psiquiatra o estudo dessa dupla personalidade que sinto em mim. [...]
 Poderei contar as discussões que eu e o “Dr. Antônio” temos dentro de mim? Vinha sequioso de liberdade e extraordinariamente fraco e tímido. Receava, antes de tudo, perder o ar livre, o *plein air*, que é uma coisa séria, tanto em pintura como na vida. O “Dr. Antônio”, porém, que não entra na cadeia e fica de fora rindo, quando saio, é capaz de todas as coisas.
 – Vamos para um hotel.
 – Eu preferia ir para a casa daquele amigo.
 – Abusaremos desse amigo depois.
 – Mas eu não posso, “Dr. Antônio”.
 – Cale-se! (RIO, 2015, p. 153).

No excerto acima é possível notar que Arthur e Dr. Antônio estão discutindo, ou seja, as duas personalidades de Arthur estão tendo um embate, mas Dr. Antônio acaba vencendo, como sempre. No filme, além da utilização do recurso de *voice-over* para representar esses momentos de reflexão, há também cenas em que o próprio Arthur coloca em cheque a identidade do Dr. Antônio como, por exemplo, na cena em que este vai ao encontro de Vellez para lhe entregar os títulos de banco que roubou do barão que estava hospedado no mesmo hotel que ele. Nessa cena, Arthur diz a Vellez que sua vida é uma mentira, que foi construída com a ajuda do amigo, mas Vellez afirma ao gatuno: “Sua vida é fantástica, você é o Dr. Antônio!”, após essa fala, a câmera foca no rosto de Arthur, que dá um sorriso irônico e questiona: “Quem é o Dr. Antônio?” (01:07:10). Dessa maneira, a identidade de Arthur Antunes Maciel é a de uma vida marginal, pois mesmo ele sendo um dândi e frequentando os melhores hotéis, cafés e teatros, o gatuno sempre estará à margem da sociedade e ainda que Arthur tente mudar de vida, como no momento em que tenta fugir com Eva, a personalidade do Dr. Antônio sempre falará mais alto uma vez que, mesmo com a identificação das impressões digitais, o ladrão arranja uma maneira de continuar com seu trabalho.

Outrossim, a personagem de Eva também vive, durante o filme, alguns dilemas com sua identidade. Em uma das primeiras cenas, durante o jantar no “Hotel dos Estrangeiros”, enquanto Eva observa e desenha Dr. Antônio, há alguns questionamentos que o Dr. Júlio Guedes faz sobre a identidade de Eva. Primeiramente ele a elogia, dizendo que é uma artista e

que deveria viver da sua arte, mas é interrompido pelo marido de Eva, Jorge, que diz que é muito vulgar para sua mulher trabalhar e que os desenhos são só uma distração.

Assim, o Dr. Guedes faz uma interpretação sobre a identidade que ele acredita ser a de Eva, pois à primeira vista, o gatuno acredita na ideia passada por Jorge, de que Eva era uma mulher feliz com o casamento e não ansiava por ter sua própria casa para cuidar dos filhos e do marido, tanto que ele supõe que ela era uma moça de família rica que estudou em colégio de freiras, lia romances franceses e sonhava que sua vida fosse como um desses romances franceses, mas um dia sua mãe resolveu que ela deveria se casar com um homem mais rico ainda, assim ela conheceu Jorge e após o casamento os dois entraram para a vida social do Rio de Janeiro (00:22:20).

Contudo, essa identidade de boa esposa que Eva passava para a sociedade é desconstruída ao longo do filme com a ajuda do Dr. Guedes. Vale lembrar que ainda no início do século XX era considerado vulgar uma mulher trabalhar fora de casa, pois ela deveria construir uma família e viver para cuidar do marido, dos filhos e da casa. Eva demonstra não estar contente com seu casamento, o gatuno percebe essa infelicidade e a leva para fora do hotel, para andar pelo Rio de Janeiro e ver o mar que, por sinal, ela tinha muita vontade de conhecer, mas ao qual seu marido ainda não lhe tinha apresentado. A partir do momento em que Eva se envolve com o Dr. Guedes, ela conhece a liberdade e isso reflete em seu visual, pois nas primeiras cenas ela aparece com o cabelo preso e no decorrer do filme, na medida em que ela vai se libertando da prisão que é seu casamento, ela vai usando o cabelo mais solto, o que denota um índice de liberdade. Dessa forma, ao final do filme, Eva aparece em Paris, livre de seu casamento e vivendo de sua arte.

Evidentemente, Félix Pacheco também é um dos “construtores de identidade” do filme. Félix Pacheco e João do Rio, apesar de discordarem em alguns pensamentos, eram amigos e até chegaram a trabalhar juntos durante um tempo em um jornal. Mini Kerti confirmou que a inserção no filme do personagem histórico Félix Pacheco, que além de jornalista também era poeta, “foi puramente pela questão policial” (vide Apêndice A), posto que ele foi o fundador do Gabinete de Identificação e Estatística da Polícia do Distrito Federal, atualmente conhecido como Instituto Félix Pacheco¹¹, havendo, assim, um fundo de importância histórica por trás dessa questão de gênero “puramente policial”. No filme, enquanto o personagem de Barreto defende o rato de hotel, chamando-o de inteligentíssimo, o personagem de Félix Pacheco quer identificar o tal do “Dr. Antônio”, e até consegue imprimir

¹¹ Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/felix-pacheco/biografia>>. Acesso em: 02 nov. 2016.

as digitais do gatuno, pois acredita que assim o Dr. Antônio deixaria de “trabalhar”, visto que toda vez que houvesse um roubo a identidade do ladrão poderia ser descoberta por meio de suas digitais (vide imagem 5).



Imagem 5 – Cena do filme *Muitos homens num só* (Capítulo 08)
Fonte: *Muitos homens num só* (2015)

Por fim, após ser preso, o Dr. Antônio recebe a visita de Barreto na casa de detenção (vide imagem 6). Nesse momento, não faltam elogios de Barreto para o Dr. Antônio, pois o jornalista expressa sua admiração pelo “rato de hotel” dizendo que mesmo que este seja um ladrão, o considera inteligentíssimo. Faz assim uma referência ao artigo “O representativo do roubo inteligente”, escrito por João do Rio em 1911, no qual João do Rio considera o Dr. Antônio como um dos mais inteligentes ladrões do crime brasileiro:

Quando se chega então a ser o Dr. Antônio, um representativo, o primeiro, o grande crime é não continuar.

Que seria do nome Brasil, país tão abundante em representativos, se lhe viesse a faltar o representativo aos anais da mais ousada e inteligente das profissões? Era uma falha imperdoável, falha de gênero e falha de civilização. E por isso, ao saber da prisão do Dr. Antônio, eu tive quase certeza de que ele sairá outra vez, para o nosso brilho e nosso renome. (RIO, 2015, p. 179-180).



Imagem 6 – Cena do filme *Muitos homens num só* (capítulo 09)

Fonte: *Muitos homens num só* (2015)

Contudo, apesar de a adaptação cinematográfica ser considerada uma produção de qualidade relevante em vários aspectos já discutidos neste capítulo, de ter ganhado vários prêmios e ter sido bem aclamada pela crítica, sua reprodução não foi tão grande em relação a outros filmes do cinema brasileiro. O fato de essa repercussão não ter sido tão boa quanto o esperado, está ligado, muito provavelmente a fatores culturais e sociais, pois, conforme afirma Linda Hutcheon (2013), é necessário que haja um conhecimento prévio da obra de partida para que a obra de chegada seja recebida como uma adaptação. Sendo assim, o contexto cultural, social e histórico são fatores de grande relevância para que seja atribuído o significado da adaptação como uma obra “palimpséstica”. (HUTCHEON, 2013).

Posto isto, de acordo com estatísticas do site AdoroCinema, a maior bilheteria de cinema nacional do ano de 2015 foi a do longa-metragem de comédia *Loucas para casar*, que levou para os cinemas um público de 3.724.995 pessoas, ao passo que *Muitos homens num só* conseguiu se manter em cartaz durante uma semana, com um público total de 1.671 espectadores, apresentando uma diferença bem estridente em relação ao filme de maior bilheteria. Evidentemente, esses números estão ligados à uma questão sociocultural, conforme aponta Linda Hutcheon; no entanto, isso não reduz a qualidade do filme.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto, fica patente a importância literária e histórica do livro *Memórias de um rato de hotel* (1912), cuja autoria é creditada a João do Rio. Importância histórica porque retrata um período muito interessante da história brasileira, a *Belle Époque*, momento em que o Brasil começava sua modernização e pagava por tal transformação altos custos sociais. Além disso, traz à tona a história de Arthur Antunes Maciel, um ladrão que “nasceu junto com a República” e sob a alcunha de “Dr. Antônio” e ficou muito conhecido no início do século XX por aplicar golpes em hotéis de luxo do Brasil, principalmente no Rio de Janeiro, chegando a se hospedar em mais de cinco hotéis ao mesmo tempo.

Memórias de um rato de hotel também é considerada uma obra relevante para a literatura brasileira, não somente pelo fato de ser creditada ao renomado escritor carioca João do Rio, mas também pelo fato de o autor fazer um jogo com o leitor na medida em que ele molda essas memórias como se fossem realmente uma autobiografia, algo que merece atenção, pois o título do texto originário, *Memórias de um rato de hotel: a história do “Dr. Antônio” contada por elle mesmo*, já sugere, por meio de um artil ficcional, que o Dr. Antônio seja o autor das memórias. No entanto, conforme foi abordado no primeiro capítulo deste trabalho monográfico, há na própria narrativa das *Memórias de um rato de hotel* indícios de que a autoria seja de João do Rio, posto que o Dr. Antônio seria o que Philippe Lejeune (2014) chama de “modelo” ao passo que João do Rio seria o “redator” das memórias, o que o caracteriza como o verdadeiro autor.

Desta forma, a adaptação cinematográfica *Muitos homens num só* (2015), dirigida por Mini Kerti, baseada na obra de João do Rio, contribuiu para que a história do Dr. Antônio não ficasse “perdida” por muitos anos novamente. De acordo com a diretora da adaptação, além da importância artística e histórica que seu primeiro longa-metragem representa, o filme também é uma homenagem a João do Rio, haja vista que traz personagens de outras obras do cronista carioca, os quais interagem com a história das *Memórias de um rato de hotel*, de acordo com a discussão realizada no terceiro capítulo desta pesquisa.

Por fim, pode-se dizer que este trabalho cumpriu o objetivo de analisar e comparar as obras *Memórias de um rato de hotel* e *Muitos homens num só*, ressaltando o mascaramento narrativo utilizado na obra de partida, o qual também refletiu na obra de chegada. Da mesma forma, pôde ser estudado o contexto de produção e a estética de João do Rio e Mini Kerti, bem como as relações entre a linguagem fílmica e a literária.

REFERÊNCIAS

ACADEMIA brasileira de letras. **Félix Pacheco**: biografia. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/felix-pacheco/biografia>>. Acesso em: 02 nov. 2016.

ADOROCINEMA. *Muitos homens num só*: bilheteria. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-228068/bilheterias/>>. Acesso em: 30 out. 2016.

_____. **Retrospectiva 2015**: as 30 maiores bilheterias do cinema brasileiro. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/slideshows/filmes/slideshow-118218/#30>>. Acesso em 04 nov. 2016.

ALMEIDA, Carlos Helí de. *Muitos homens num só conquista dez troféus no 18º Cine PE*: drama de época dirigido por Mini Kerti é inspirado em personagens do cronista João do Rio. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/muitos-homens-num-so-conquista-dez-trofeus-no-18-cine-pe-12372165>>. Acesso em: 30 out. 2016.

AMARAL, Luiz Antonio. **J.-K. Huysmans**: expressão do decadentismo francês. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Papyrus, 2003. Disponível em: <<https://cineartesoamaro.files.wordpress.com/2011/05/dicionario-teorico-e-critico-de-cinema-jacques-aumont-michel-marie.pdf>>. Acesso em: 03 nov. 2016.

BAZIN, André. **O Cinema**: ensaios. Tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1998.

CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. Tradução: Elcio L. Cornelsen et al. In: **Aletria**: Revista de estudos de literatura. Belo Horizonte: CEL, FALE, Universidade Federal de Minas Gerais, n. 14, p. 11-41, jul.-dez. 2006. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/viewFile/1357/1454>>. Acesso em: 8 jun. 2016.

_____. Estudos Interartes: conceitos, termos, objetivos. **Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada**, São Paulo, FFLCH, n. 2, p. 37-55, 1997. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/l/article/view/13267>>. Acesso em: 8 jun. 2016.

DALL'AGNOL, Jury Antonio. **Vielas do crime:** modernidade e criminalidade em João do Rio e Roberto Arlt (1890-1930). 2011, 219f. Dissertação (Mestrado em História Cultural) – Universidade Federal de Santa Catarina Disponível, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2011. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/94989>>. Acesso em: 04 abr. 2016.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro:** os fundamentos do texto cinematográfico. Tradução: Álvaro Ramos. 14. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. Disponível em: <https://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/247033/mod_resource/content/1/Syd%20Field.pdf>. Acesso em: 03 nov. 2016.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz T. (Org.). **Identidade e diferença:** a perspectiva dos estudos culturais. Rio de Janeiro: Vozes, 2004. P. 103-133. Disponível em: <<http://www.culturaegenero.com.br/download/hall.pdf>>. Acesso em: 20 maio 2016.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação.** Tradução: André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

IMDB. **Muitos homens num só (2014).** Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt4224044/>>. Acesso em: 30 out. 2016.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico:** de Rousseau à internet. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

LEVIN, Orna Messer. **As figurações do dândi:** um estudo sobre a obra de João do Rio. São Paulo: Editora da Unicamp, 1996.

MENDES, Lucas Trazzi de Arruda. **Máscaras do crime:** o representativo da inteligência e da fatalidade brasileira nas *Memórias de um rato de hotel*. 2014, 150f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social, Londrina, 2014. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/17185>>. Acesso em: 04 abr. 2016.

MUITOS homens num só. Direção: Mini Kerti. Produção: Mini Kerti e Flávio Ramos Tambellini. Intérpretes: Vladimir Brichta; Alice Braga; Caio Blat; Silvio Guindane; Pedro Brício, e outros. Roteiro: Leandro Assis e Nina Crintzs. Rio de Janeiro: Tambellini Filmes,

2015, 92 min., son., color., 35mm. Disponível em: <<https://itunes.apple.com/br/movie/muitos-homens-num-so/id1076035625>>. Acesso em: 10 abr. 2016.

PIRES, Maria Carlota de Alencar. **Autobiografia de ficção como matéria de historicidade em João do Rio e em João Gilberto Noll**. 2007, 285f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UERJ_c5d8ef8b7e280a69a1d7c0264bb0dafd>. Acesso em: 04 abr. 2016.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

RIO, João do. **Memórias de um rato de hotel**. 3. ed. Rio de Janeiro: Dantes, 2015.

_____. Dentro da noite. In: RIO, João do. **Dentro da noite**. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/dentro_da_noite.pdf>. Acesso em: 28 out. 2016.

RODRIGUES, João Carlos. **João do Rio: vida, paixão e obra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

RUSSO, Francisco. **Entrevista exclusiva: diretora de *Muitos homens num só* revela que se inspirou em filme de Hitchcock**. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-114102/>>. Acesso em: 30 out. 2016.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 019-053, jul./dez. 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/issue/view/653>>. Acesso em: 1 abr. 2016.

ZAVALA, Rodrigo. **Alice Braga e Vladimir Brichta estrelam romance policial de época**. Disponível em: <<http://cinema.uol.com.br/noticias/reuters/2015/06/24/alice-braga-e-vladimir-brichta-estrelam-romance-policial-de-epoca.htm>>. Acesso em: 30 out. 2016.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Entrevista realizada pela autora desta monografia com a diretora do filme no dia 19/09/2016.

1) Como nasceu o projeto do filme?

MINI KERTI: O projeto nasceu quando li o livro *Memórias de Um Rato de Hotel* da Dante editora.

2) Por que você acha importante o público de hoje ter contato com João do Rio?

MINI KERTI: João do Rio era um cronista e jornalista importante. As pessoas devem conhecer sua obra, o que ele escreveu sobre a cidade, as pessoas que moravam aqui se quiserem entender, conhecer melhor o Rio de Janeiro e as origens da cidade e do que é ser carioca. João do Rio possuía um humor ímpar e tinha a capacidade de frequentar os mais diversos ambientes da cidade, dos mais cultos ao mais *underground* e do mais rico ao mais pobre. Na época dele foi uma celebridade, cem mil pessoas foram ao seu enterro! Escreveu clássicos como “O livro das Religiões” e “A Alma Encantadora das Ruas” relatos do Rio de Janeiro do início sec. XX.

3) Como você vê o personagem do Dr. Antônio e o autor João do Rio naquele momento histórico? O que eles representam para aquela sociedade?

MINI KERTI: Dr. Antônio e João do Rio para mim tem essa alma de observador em comum. Usam essa observação com diferentes intuitos, mas ambos estudam as pessoas e as circunstâncias. Conhecem a cidade e seus cidadãos. E João do Rio, era mulato e gay, o que no início do sec. XX devia ser bem difícil. Acho que há em João do Rio uma identificação com o lado marginal do Dr. Antônio.

4) A que se deve a inserção do personagem Barreto no filme?

MINI KERTI: A inserção do Barreto é uma homenagem a João do Rio, cujo verdadeiro nome era João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto.

5) Ao focalizar a figura de Félix Pacheco, havia alguma outra intenção além da valorização do caráter policial do roteiro?

MINI KERTI: João do Rio foi contemporâneo de Félix Pacheco e o entrevistou em determinada ocasião. Mas o intuito de colocá-lo no filme foi puramente pela questão policial.