



## O fantástico machadiano em telefilme: *Os óculos de Pedro Antão*

### *Machadian fantastic in a telefilm: The Glasses*

Geovana Barbosa de Almeida

Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia, Minas Gerais / Brasil

geovanadealmeida3@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-6723-4739>

Cynthia Beatrice Costa

Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia, Minas Gerais / Brasil

cynthiacos@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-3063-0121>

**Resumo:** O telefilme brasileiro *Os óculos de Pedro Antão* (2008), dirigido por Adolfo Rosenthal, é uma adaptação autodeclarada do conto de mesmo nome publicado por Machado de Assis no *Jornal das famílias* em 1874. Como tal, recria personagens, cenários, diálogos e eventos do conto-fonte, inclusive seu traço fantástico. Este último é o objeto da presente investigação, que verifica, por meio da análise detida de ambas as obras, como se dá a reconstrução do escorregadio fantástico machadiano no meio audiovisual. Para tanto, apoia-se nas considerações de Ricardo Piglia (2004) sobre o gênero conto, na fortuna crítica da narrativa e em reflexões sobre a adaptação de Lauro António (2009) e Linda Hutcheon (2011).

**Palavras-chave:** Machado de Assis; fantástico; conto; adaptação cinematográfica.

**Abstract:** The Brazilian telefilm “The Glasses” (2008), directed by Adolfo Rosenthal, is a self-declared adaptation of the homonymous story published by Machado de Assis in the *Jornal das famílias* in 1874. As such, it recreates characters, settings, dialogues, and events from the source tale, including its fantastic element. This element is the object of the present investigation, which verifies, through a detailed analysis of both works, how the slippery Machadian fantastic is reconstructed into the audiovisual medium. It relies on Ricardo Piglia’s (2004) considerations on the short story genre, on this story’s critical legacy, and on reflections on adaptation by Lauro António (2009) and Linda Hutcheon (2011).

**Keywords:** Machado de Assis; fantastic; short story; film adaptation.

## 1 Introdução

Adaptar Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908) para o meio audiovisual é uma tarefa corajosa. Obra aberta por excelência, seus contos e romances prestam-se a uma multitude de interpretações, constituindo-se como uma literatura movediça. Por outro lado, há um forte aspecto visual em sua escrita, o que certamente atrai tanto adaptadores quanto público. Sobre as afinidades e contrariedades da adaptação cinematográfica das obras de Machado, observa o cineasta português Lauro António:

Há muito de cinematográfico na escrita e nos recursos estilísticos de Machado de Assis, é verdade. Mas seu húmus não é muito facilmente adaptável. Machado de Assis é um pessimista, um cético, um moralista desiludido, um filósofo que ficciona situações para sobre elas discorrer. (ANTÓNIO, 2009, p. 147).

Uma literatura marcada pelo filosófico, como sugere António, pode não se acomodar adequadamente a um meio em que a ação costuma prevalecer. Contudo, o desafio de levar Machado às telas não tem impedido roteiristas e diretores de fazê-lo, sendo significativa a quantidade de adaptações machadianas para o cinema e a televisão. Romances como *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*, transformados em filmes e minisséries, porém, costumam chamar mais a atenção do grande público, enquanto contos adaptados parecem ser menos conhecidos.

Contos adaptados, no entanto, permitem um exame mais minucioso das dificuldades de adaptação e das estratégias adotadas para contorná-las. Como forma de debatê-las de modo detido, o presente artigo investiga o caso ilustrativo do telefilme *Os óculos de Pedro Antão* (2008), uma adaptação do conto de mesmo nome dirigida por Adolfo Rosenthal. Trata-se de uma oportunidade de analisar como o aspecto escorregadio da escrita machadiana é trabalhado por um diretor experiente, além de ensejar uma reflexão sobre o chamado “fantástico machadiano” em duas versões: literária e cinematográfica.

Parte-se da hipótese de que o fantástico machadiano desafia o adaptador por duas vias: por ser fantástico e por ser Machado. O emprego do fantástico em Machado tem sido descrito como diluído pela racionalidade, realizado sobretudo no plano onírico (GINWAY, 2016; ESTEVES, 2017). No conto em questão, o autor cria um tom lúgubre, lugar comum do gênero

fantástico. No filme, Rosenthal vale-se de técnicas do cinema, como o posicionamento de câmera, a cenografia e a trilha sonora, para recriar os efeitos de indeterminação instaurados no conto. Na obra cinematográfica, contudo, inserida no contexto contemporâneo, esfacela-se o tom moralizante do conto e o suspense é mantido no desfecho.

Para examinar a maneira como o fantástico machadiano atualiza-se no telefilme de Rosenthal, este texto está dividido em quatro partes, iniciando-se por um breve estudo do conto. A seguir, aborda a adaptação e, por último, discute a questão do fantástico adaptado. Fecha-se a reflexão com uma retomada do percurso e ideias para futuras pesquisas no mesmo entrecruzamento de Machado/fantástico/cinema.

## 2 O conto

“Os óculos de Pedro Antão”<sup>1</sup> foi primeiramente publicado em forma de folhetim em três partes, de março a maio de 1874, no *Jornal das famílias*, periódico carioca de publicação mensal que tinha como público-alvo mulheres da sociedade alfabetizadas. Seu conteúdo, portanto, aludia ao universo doméstico e continha ensinamentos morais: “Contos, poesias, romances, culinária, moda, higiene eram os assuntos dominantes. E selecionados de modo a não ferir os valores das famílias da ‘boa sociedade’” (CABRAL, 2014, n.p.).

Curiosamente, contendo a ironia que é peculiar a Machado, o conto traz um comentário que poderia refutar a própria publicação no *Jornal das famílias*:

Está já o leitor um pouco atrapalhado com este introito que lhe parece mais de folhetim que de romance ou então pergunta consigo mesmo a qual destas coisas atribuí eu os óculos de Pedro Antão. Isto não é folhetim, nem romance: é uma narração fiel do que me aconteceu há cerca de três anos: é crônica. (MACHADO DE ASSIS, 2021, p. 1202)

Como se vê, estão colocadas aí algumas armadilhas comuns na obra machadiana. Além do recurso metalinguístico, com o narrador comentando o próprio gênero que adota, e do endereçamento ao “leitor” para um público

---

<sup>1</sup> Para a presente análise, é usada a edição do conto que integra o volume dois da coletânea “Machado de Assis: obra completa”, publicada pela Editora Nova Aguilar em 2021.

majoritariamente feminino, há a ironia de que o conto foi, como se sabe, publicado de forma seriada, ou seja, folhetinesca.

“Os óculos de Pedro Antão” seria posteriormente integrado à coletânea *Contos fantásticos de Machado de Assis*, organizada por Raimundo Magalhães Júnior, cuja primeira edição é de 1973. A escolha feita pelo estudioso influenciaria a maneira como o conto vem sendo abordado desde então; como texto avulso, não integrante das coletâneas mais celebradas de Machado de Assis, costuma ser recebido pelo viés traçado por Magalhães Júnior, ou seja, como um exemplo do fantástico machadiano.

Com três parágrafos introdutórios filosofando sobre o uso de óculos por necessidade ou vaidade, o conto não foge à acidez característica de Machado. No centro da história está o narrador Pedro, que relembra o convite que recebera de seu amigo José Mendonça para visitar o casarão deixado para ele como herança do tio, Pedro Antão. Como evidência de sua excentricidade, Pedro aceita o convite com a condição de que a visita ocorresse à meia-noite. No conto, o narrador-personagem insere a troca de bilhetes entre os dois amigos:

Há cerca de três anos, como dizia, recebi a seguinte carta do meu amigo Mendonça: *Pedro*. Recebi hoje as chaves da casa de meu tio; vou abri-la. Queres acompanhar-me? Não penses que é por medo de lá entrar só; é porque eu sei que tu tens interesse e gosto em penetrar nos negócios misteriosos: e nada mais misterioso que a casa do famoso tio. Vem ao meio-dia.

Teu Mendonça.

A minha resposta foi a seguinte:

José. Vou, mas não ao meio-dia. Entrar em casa misteriosa, quando o sol está no zênite, é anacronismo. Irei às onze horas da noite, e à meia-noite em ponto entraremos na casa do defunto.

Teu Pedro.

Perto das onze horas, depois de ter dito à família que ia ver um doente grave, por eu ser médico e costume ver doentes à noite, investi para casa de Mendonça, que era na rua do Areal. (MACHADO DE ASSIS, 2021, p. 1204, grifo do autor)

Porque Pedro age dessa forma, fazendo questão de visitar a casa de madrugada, só se pode concluir que por capricho; trata-se de um estratagema narrativo deliberado (e conspícuo) para dar o ponto de partida à aventura dos dois amigos. O itinerário pela casa do tio-defunto ocorre como planejado,

com Pedro e Mendonça percorrendo durante a madrugada a propriedade com objetivos bastante distintos; o sobrinho anseia a herança do tio, Pedro procura elementos para criar uma narrativa fantástica: “Pareces-me tolo – respondi –, tu queres a herança do tio, e eu quero conhecer o homem” (MACHADO DE ASSIS, 2021, p. 1204). Passando de cômodo em cômodo, a dupla realiza o inventário dos objetos espalhados. Encontram itens – como uma escada de seda e óculos com lentes antirreflexo – que serão empregados por Pedro na construção de um enredo que desvendaria a causa da morte do tio. De forma sugestiva, o narrador afirma que a aventura noturna pela casa de Pedro Antão é uma “página de romance tétrico” (MACHADO DE ASSIS, 2021, p. 1203) e anuncia “e aqui começa o fantástico” (p. 1205) ao avistar os bustos de mármore de Cristo e de Satanás sobre uma secretária deixada pelo falecido.

Na história imaginada por Pedro e ouvida por Mendonça com interesse, o tio teria cultivado um caso de amor proibido com a vizinha; descoberto por seu criado, ele o teria matado para preservar a discrição. No dia seguinte, porém, o criado-defunto volta e, na correria desencadeada pelo susto, Pedro Antão despenca escada abaixo e morre. Mendonça impressiona-se com a verossimilhança da narrativa do parceiro. Após muito vasculharem, porém, os amigos por fim encontram um bilhete deixado pelo tio em que este afirma que distribuía deliberadamente os esdrúxulos objetos para instigar a criação de um romance a seu respeito. A carta deixada por Pedro Antão explica que tudo não passou de uma pilhéria:

Meu sobrinho. Deixo o mundo sem saudades. Vivo recluso tanto tempo para me acostumar à morte. Ultimamente li algumas obras de filosofia da história, e tais coisas vi, tais explicações encontrei de fatos até aqui reconhecidos, que tive uma ideia excêntrica. Deixei aí uma escada de seda, uns óculos verdes, que eu nunca usei, e outros objetos, a fim de que tu ou algum pascácio igual inventassem a meu respeito um romance, que toda a gente acreditaria até o achado deste papel. Livra-te da filosofia da história. (MACHADO DE ASSIS, 2021, p. 1214)

Tem-se, assim, um conto autorreflexivo, que contrapõe ficção e filosofia. Todo seu discurso é pautado pela dificuldade de se distinguir imaginação e realidade, convidando o leitor a ponderar sobre a plausibilidade no embate entre lógica dedutiva, fatos e fantasia.

Acompanhamos a história da visita à casa e, dentro dela, a história inventada por Pedro a respeito do tio de Mendonça. Essa “história dentro da história” ainda é acompanhada de uma terceira história – ou da segunda história secreta, partindo da enunciação do contista argentino Ricardo Piglia (2004, p. 90) em seu ensaio *Teses sobre o conto*: “O conto é uma narrativa que encerra uma história secreta”. A primeira história visível em *Os óculos de Pedro Antão* é a da herança do casarão e da visita de Mendonça e Pedro; dentro dessa primeira está a história costurada por Pedro para explicar a morte do tio. Porém, a história construída “em segredo” (PIGLIA, 2004, p. 89) ainda é outra: a de um homem imaginativo (Pedro) que se deixa levar por pistas falsas (deixadas por Pedro Antão) para criar uma aventura romanesca repleta de clichês. Essa história está cifrada dentro da primeira, e o “efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície” (PIGLIA, 2004, p. 89). É essa, a terceira história, que tem o efeito moralizante condizente com a sua publicação no *Jornal das famílias*. Machado cumpre o objetivo de deleitar e, ao mesmo tempo, ensinar uma moral, a de que não devemos analisar fatos com os olhos da imaginação. Pedro aprende a lição deixada pelo tio-defunto e, ao final, declara: “Daí para cá não interpretei à primeira vista todas as aparências” (MACHADO DE ASSIS, 2021, p. 1214).

O que vem à tona no fechamento do conto é que as fantasias do jovem Pedro não passam mesmo disso, de fantasias. Como muito do que se refere à escrita de Machado, o fantástico presente em “Os óculos de Pedro Antão” transgride definições tradicionais. Machado faz uso de elementos fantásticos em favor de seu estilo narrativo. Não se trata propriamente do fantástico entendido à maneira todoroviana, embora haja uma “hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2004, p. 31), representado pela mistura de credulidade e de desconfiança por parte de Mendonça durante o relato de Pedro. Essa hesitação, no entanto, não permeia a história inteira, apenas uma sequência. Pode-se sugerir que o emprego de elementos fantásticos na narrativa não chega a tirá-la do espectro do realismo machadiano, já que a conclusão do conto ironiza toda a aventura fantasiosa proposta pelo narrador – há, portanto, uma saída explícita pela via realista.

Nesse sentido, o fantástico do conto apresenta-se mais como uma breve experiência de ansiedade para Mendonça e o leitor; conforme o

narrador Pedro reimagina os fatos que teriam levado à morte de Pedro Antão, Mendonça vai se envolvendo na trama imaginária. Idealmente (já que não é possível prever como cada leitor reage; cf. ISER, 1996), o leitor também se envolve, vivenciando suspense e até mesmo medo quando da revelação de que o assassino de Antão fora o fantasma de seu criado.

Em seu prefácio às histórias fantásticas que selecionou entre a contística machadiana, Magalhães Júnior descreve a coletânea como dotada de um “fantástico mitigado”:

[Machado de Assis] foi também um cultor do fantástico. Às vezes de um fantástico mitigado, que não ia além dos sonhos que temos não só adormecidos como ainda acordados; outras vezes de um macabro ostensivo e despejado. Excepcionalmente, ia buscar na realidade, mais arrojada que a ficção, os temas de alguns desses contos macabros. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1973, p. 8)

O conto “Os óculos de Pedro Antão” adequa-se à noção de um “fantástico mitigado”, diluído. Estão contidos ali elementos – o mistério da morte do criado no dia anterior à de seu patrão, os objetos bizarros espalhados pela casa e, evidentemente, o retorno do criado morto na narrativa de Pedro – possivelmente sobrenaturais ou, ao menos, misteriosos. Mas nada além disso, pois os toques de ironia e de humor quebram com a possibilidade de um macabro pleno.

Marcelo J. Fernandes (2011) realiza uma categorização dos contos fantásticos e não-fantásticos de Machado, classificando “Os óculos de Pedro Antão” como um “fantástico-policial (à maneira de Poe)” (FERNANDES, 2011, p. 10) em que “Machado também desloca o sobrenatural para o eixo lógico e racional, à maneira do autor de ‘O corvo’, e acresce à narrativa a sua corrosiva ‘pena da galhofa’, reduzindo-a, também, ao ‘quase-macabro’” (FERNANDES, 2011, p. 11). Baseando-se nas considerações de Fernandes, Diogo Nonato Pereira (2015) reforça o conto machadiano como herdeiro do labor literário de Edgar Allan Poe em suas narrativas policiais, e também como motivado pela obra de E.T.A. Hoffmann, citado nominalmente no conto quando os amigos analisam um cachimbo encontrado no casarão: “Apenas vimos sobre uma mesa um cachimbo alemão, que necessariamente devia ter pertencido ao cavaleiro Teodoro Hoffmann, pois a sua forma era de todo fantástica” (MACHADO DE ASSIS, 2021, p. 1204).

Aline Sobreira de Oliveira (2012, p. 15), por outro lado, não vê o fantástico tão presente em “Os óculos de Pedro Antão”, afirmando que “ainda que explore elementos de mistério e hesitação, está muito mais próximo da narrativa policial tradicional que da literatura fantástica”. Oliveira lembra que o conto possui como figura central a do “puro raciocinador”:

Ressalte-se, a esse respeito, que, diferentemente da literatura fantástica oitocentista, que em geral pretende questionar a supremacia da razão iluminista e introduzir o mistério e a possibilidade do sobrenatural na realidade, a literatura policial de enigma iniciada por Edgar Allan Poe com seu “Assassinatos da rua Morgue”, de 1841, possui como central a figura do decifrador de enigmas – o “puro raciocinador”, nas palavras de Ricardo Piglia (1994). Auguste Dupin e seu notável herdeiro, Sherlock Holmes, são eficientes em eliminar, por meio da razão, a ambiguidade que o fantástico busca construir. (OLIVEIRA, 2012, p. 15).

De fato, o jovem Pedro parece ter herdado a lógica de Auguste Dupin antes do próprio Sherlock Holmes (que só seria criado na década de 1880 por Sir Arthur Conan Doyle). Seu método dedutivo, porém, mostra-se invertido – ele fantasia mais do que raciocina – e malsucedido no desenlace do conto, pois, como as premissas foram mal concebidas, baseadas nos objetos deliberadamente deixados por Pedro Antão, as conclusões de Pedro são incorretas, ou até absurdas.

Com base nessas conjecturas, talvez seja possível afirmar que Machado mais homenageia autores pioneiros tanto do gênero fantástico quanto do policial – como Hoffmann e Poe – do que se rende totalmente às formas tradicionais desses gêneros. Os elementos fantásticos e policiais de “Os óculos de Pedro Antão” podem ser entendidos como artifícios usados para parodiar os gêneros; lido hoje, aliás, o jovem Pedro parece parodiar personagens que nem tinham sido criados ainda, como Sherlock e os detetives criados por Agatha Christie.

Além da paródia, pode-se entender a abordagem machadiana do fantástico como crítica e como *motif* filosófico, já que o breve abandono do real como é conhecido gera incertezas nas personagens e, potencialmente, nos leitores, como comenta Maylah Longo Gonçalves Menezes Esteves:

As narrativas fantásticas machadianas recorrem ao onírico, aos sentidos difusos do sonho, em que há a transgressão do real e onde tudo é permitido; ao se depararem com a realidade, as personagens



sentem o alívio de terem apenas sonhado, mas isso sempre as leva a questionar o que é ou não real e se a irrupção do fantástico em seu mundo “real” poderia ou não ser possível. Dessa forma se estabelece a duplicidade. (ESTEVES, 2017, p. 30)

A “transgressão do real” dá-se em *Os óculos de Pedro Antão* por meio da fantasia narrada por Pedro; ao saírem dessa aventura imaginativa, Mendonça (o ouvinte) e Pedro (o contador de histórias) têm de lidar com o impacto do real. Desse modo, a crítica literária promovida por Machado demonstra, a partir da incursão de Pedro, que a narrativa fantástica é um jogo cognitivo capaz de confundir os leitores desatentos. A última frase contida na carta de Antão, “Livra-te da filosofia da história”, pode funcionar como chave para a história secreta do conto. Ao examinar Machado como leitor de Poe, observa Luiz Roncari a respeito da obra machadiana:

Para o autor carioca, a ficção ultrapassava o plano da imaginação, ela era usada também para esconder e revelar, ao mesmo tempo, uma visão aguda do real, e esta era mostrada onde ninguém pensaria em procurá-la, como se o autor a colocasse na moldura e não na tela do quadro. Na literatura de Machado, o modo de ser social é exposto com tal naturalidade, que acaba se tornando transparente, como um espelho que não refletisse e a atenção do leitor fosse desviada para os planos mais profundos, porém muitas vezes secundários, para a busca da verdade da história no fingido e inventado. (RONCARI, 2000, p. 141)

A “visão aguda” do real, por vezes velada na escrita de Machado, também pode ser abordada por um viés sócio-histórico. Para M. Elizabeth Ginway (2016), o cerne de *Os óculos de Pedro Antão* é o contexto histórico em que o conto foi publicado. Nele, Machado teria cifrado o teor fantasmagórico da escravidão. Em oposição a Fernandes e aos demais críticos já abordados neste estudo, Ginway considera o conto macabro e, partindo da teoria de Walter Benjamin,<sup>2</sup> aprecia-o como alegoria sociopolítica. Para Ginway, a estranheza é situada no pano de fundo:

---

<sup>2</sup> A alegoria de Benjamin, conceito recuperado do período barroco em que a alegoria era entendida como uma “caveira”, expressa a ruína da história: “Nisso [na imagem da caveira] consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios do declínio” (BENJAMIN, 1984, p. 188). Para Ginway (2016), o conto machadiano evoca a imagem da ruína, precisamente a do passado colonial e escravista.

Os contos de Machado empregam o estranho não para endossar a presença do sobrenatural e fantasmagórico, mas, sim, para perturbar e enervar, oferecendo representações de violência, sobretudo em imagens do corpo, e, eu argumento, o corpo político – precisamente o tipo de abjeção que é central para o conceito de alegoria de Benjamin.<sup>3</sup> (GINWAY, 2016, p. 211, tradução nossa)

Para a autora, o conto oculta a crítica à política de Dom Pedro II. Machado contestaria, nas entrelinhas, a versão da história oficial em que o monarca seria um progressista intelectual, um pacificador que unificou o Brasil em seu reinado entre 1840 e 1889. Dois eventos mancham essa imagem, a Guerra do Paraguai (1865-1870) e outro em 1868, quando Dom Pedro designou o Visconde de Itaboraí (1802-1872), do partido conservador, para assumir seu novo gabinete. A autora argumenta que o nome do narrador Pedro e do falecido Pedro Antão aludem às personagens históricas:

[...] ao repetir o nome Pedro no narrador e personagem principal de seu conto – um estratagema que também chama a atenção para os nomes dos dois imperadores brasileiros, Dom Pedro I e II, o que pode nos dar mais uma pista para a alegoria dos laços da história com o legado de Pedro I e da ascensão de Pedro II ao poder.<sup>4</sup> (GINWAY, 2016, p. 219, tradução nossa)

A data de 23 de março, em que Mendonça, recém-chegado de viagem à França, recebe as chaves para adentrar o casarão, seria significativa por coincidir com o mês e o dia em que os conservadores tomaram o poder em 1841.

Em intertextualidade com a “A carta roubada” (1844), conto de Poe, Ginway afirma que Pedro, o detetive amador, ao contrário de Dupin, não consegue desvendar crime algum. Sua hipótese do assassinato do criado e do suicídio do tio revela-se falsa quando lida a carta deixada por Pedro Antão.

---

<sup>3</sup> No original: “Machado’s tales employ the uncanny not to endorse the presence of the supernatural and ghostly, but rather, to unsettle and unnerve, offering depictions of violence, especially in images of the body, and, I argue, the body politic – precisely the kind of abjection that is central to Benjamin’s concept of allegory”.

<sup>4</sup> No original: “by repeating the name Pedro in both the narrator and main character of his tale – a stratagem that also calls attention to the given names of both Brazilian emperors, Dom Pedro I and II, which may give us another clue to the story’s allegorical ties to Pedro I’s legacy and Pedro II’s rise to power”.

Esse documento poderia remeter, segundo Ginway, ao evento histórico da Lei do Ventre Livre. A aprovação da lei em 1871 representou apenas um pequeno passo de Dom Pedro em direção à abolição da escravidão – uma falsa abolição, portanto. Ginway relaciona as datas do conto – publicado em 1874, mas narrando eventos de 1871, como assinala o narrador – com a lei promulgada três anos antes de sua publicação, o que cria um paralelismo entre a carta deixada por Pedro Antão e o documento assinado pelo imperador; ambos não passariam de gracejos. Decorre disso a ideia de o Brasil ser assombrado pelas consequências do legado de Dom Pedro II:

O tio esperava que alguém inventasse uma história mais emocionante sobre ele, a fim de encobrir a banalidade de sua vida, o que Pedro certamente fez, usando de forma indireta a história para revelar uma verdade mais profunda sobre a sociedade escravista do Brasil. Assim como a carta de Pedro Antão, em última análise, não oferece uma explicação simples do mistério de sua morte ou de seu servo, a questão da escravidão não tinha solução simples para o imperador do Brasil e a elite latifundiária.<sup>5</sup> (GINWAY, 2016, p. 220, tradução nossa)

A interpretação sociopolítica e histórica de Ginway integra o rol de leituras variadas, e igualmente ricas, do conto. Uma interpretação recorrente tem relação com os óculos, presentes no título, na reflexão que abre o texto e entre os objetos misteriosos deixados por Pedro Antão. Do ponto de vista filosófico, o conto trata do que vemos e do que não vemos, o que é sugestionado pelo próprio início, em que o narrador machadiano descreve as três possíveis razões para o uso dos óculos do tio defunto (MACHADO DE ASSIS, 2021, p. 1202): a primeira seria “a debilidade do órgão visual”; a segunda, “a moda, o capricho, ou, como diz Rodrigues Lobo, a galantaria”; e a terceira, atribuída por ele a Montesquieu, de fazer “demonstrativamente que o homem que os traz é consumado nas ciências, por modo que um nariz ornado com eles deve ser tido, sem contestação por nariz de sábio”. O narrador também aconselha ao leitor que utilize as famosas lunetas-pênseis:

---

<sup>5</sup> No original: “The uncle had hoped that someone would make up a more exciting story about him in order to cloak the banality of his life, which Pedro certainly did, indirectly using the story to reveal a deeper truth about Brazil’s slave-based society. Just as Pedro Antão’s letter ultimately offers no simple explanation of the mystery of his death or his servant’s, the issue of slavery had no simple solution for Brazil’s emperor and the landed elite”. (GINWAY, 2016, p. 220)

Efetivamente quem quiser passar por verdadeiro homem do tom deve trazer, não direi óculos fixos que é só próprio de sábios e estadistas, mas estas famosas lunetas-pênseis, que são úteis, cômodas e graciosas, dão bom aspecto, fascinam as mulheres, servem para os casos difíceis e duram muito (MACHADO DE ASSIS, 2021, p. 1202)

Portanto, recorre à tradição europeia na forma do político e filósofo francês Charles-Louis de Secondat, mais conhecido como Montesquieu (1689-1755), e do poeta português Francisco Rodrigues Lobo (1580-1622), para atestar o uso da luneta-pênzil, neologismo do escritor português Camilo Castelo Branco.<sup>6</sup> Nesse sentido, Pedro junta-se aos tantos narradores eruditos de Machado capazes de tecer variadas referências (a autores, obras, atualidades...) para expressar o espírito de sua época.

Pedro também pode ser entendido no universo de Machado como um protonarrador não confiável; está longe ainda da sofisticação de Brás Cubas e Bento Santiago, mas carrega indícios da complexidade que Machado alcançaria em seus futuros narradores. Desde o início do conto, pesa a ambiguidade na fala de Pedro; um efeito de indeterminação é construído retoricamente:

Isto não é folhetim, nem romance: é uma narração fiel do que me aconteceu há cerca de três anos: é crônica. Quanto a Pedro Antão é positivo que os seus óculos deviam ter por causa o enfraquecimento da vista; mas ainda assim não lhe posso afirmar nada, porque Pedro Antão, que eu não conheci, foi o homem mais singular das tais crônicas, viveu recluso durante a vida inteira e mal consta alguma coisa dos seus primeiros anos. (MACHADO DE ASSIS, 2021, p. 1202; grifos nossos)

O ponto de vista de Pedro é, portanto, incerto; como narrador-personagem, ele relata e analisa o evento – a morte de Pedro Antão – a partir de reminiscências e impressões. Está estabelecido, assim, o tom de

---

<sup>6</sup> Alex Sander Luiz Campos (2017) aborda o emprego de estrangeirismos a uma época marcada pela recusa aos valores portugueses e adesão à cultura francesa. Machado relativiza essa tendência ao empregar o neologismo “luneta-pênzil” de Camilo Castelo Branco (1825-1890), escritor português: “quando a utilização de estrangeirismos ou de palavras evocatórias do estrangeiro lhe parecia proveitosa, ainda assim Machado de Assis procurava, muitas vezes, a abonação dos clássicos da literatura portuguesa” (CAMPOS, p. 86, 2017).

dúvida, com um narrador propositalmente digno de suspeita. Como se vê no trecho citado, ele afirma ser essa uma “narração fiel” para depois ressaltar “não lhe posso afirmar nada”, pois não conhecera Pedro Antão. As negações de Pedro podem aludir à história de seu nome, já que, na Bíblia, Simão Pedro nega Jesus três vezes (Mc 14, Lc 22, Jo 18).<sup>7</sup> O conto é edificado na indeterminação. E é dentro dessa moldura de dúvida que está a outra história construída “em segredo” (PIGLIA, 2004, p. 89), cifrada dentro da primeira história. A digressão de Pedro pelos escombros da memória e a narração que é realizada três anos após a visita ao casarão acentuam as incertezas.

A seguir, a partir da análise das dimensões narrativas no telefilme em comparação ao conto machadiano, mostraremos como a adaptação é elaborada a partir da assimilação machadiana do fantástico oitocentista.

### 3 O filme

*Os óculos de Pedro Antão*, de 2008, telefilme de Adolfo Rosenthal<sup>8</sup> com duração de 49 minutos, foi produzido como parte da coleção de filmes *Os imortais*<sup>9</sup> e exibido pela rede Record de televisão em comemoração ao centenário da morte de Machado de Assis. Rosenthal também foi responsável pelo roteiro, em colaboração com Moisés Liporage, e essa não foi a sua única experiência adaptando Machado, já que no ano seguinte faria o telefilme *Uns braços*, baseado no conto homônimo. Essas experiências deram início a um projeto de recriação audiovisual do cânone literário brasileiro. Entre outras adaptações literárias de sua carreira, estão *As mãos de meu filho* (2010), telefilme baseado no conto de Erico Verissimo; *O crime e o burguês*, recriação da história de Carlos Heitor Cony; e *O fim de Arsênio Godard*

---

<sup>7</sup> É curioso pensar que até mesmo o modo com que foi publicado o folhetim é indício da simbologia do número três – em três partes, de março a maio de 1874. Na primeira linha do conto, também é anunciado pelo narrador que “três são as causas possíveis para o uso dos óculos” (MACHADO DE ASSIS, 2021, p. 1202). Como discutimos aqui, também três são as histórias contidas no conto.

<sup>8</sup> O telefilme possui direção de produção de Fábio De Fiori e produção executiva de Aguinaldo De Fiori Filho; direção de arte de Oswaldo Lioi, direção de fotografia de Bruno Tiezzi e montagem de Cristiano Winter.

<sup>9</sup> Entre outros autores cujos trabalhos foram adaptados para o audiovisual na coleção, estão Aluísio Azevedo, Jorge Amado e Monteiro Lobato.

(2011), adaptado da obra de João do Rio. Em 2014, dirigiu ainda *Machado do Brasil*, um curta de ficção que tem o autor como personagem.

À maneira do que Linda Hutcheon traça como critério para que uma obra seja considerada oficialmente como uma adaptação, isto é, a autodeclaração da relação com o texto-fonte (HUTCHEON, 2013, p. 24), o telefilme *Os óculos de Pedro Antão* inicia-se com os seguintes dizeres na tela:

CONTO:  
OS ÓCULOS DE PEDRO ANTÃO  
(1874 – SUSPENSE)  
de MACHADO DE ASSIS  
(OS ÓCULOS..., 2008, 01min01s)

Há, portanto, indicação explícita de título, gênero e autoria. A seguir, reforça-se a autoria do texto-fonte ao mostrar na tela o título do filme entalhado em madeira: “‘Os óculos de Pedro Antão’, de Machado de Assis” (OS ÓCULOS..., 2008, 01min22s). Essa repetição indica, podemos argumentar, um desejo ou intuito de adaptação fidedigna – o filme não se considera distante do conto. Nem por isso, porém, deixa de ser “tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-)criação”, como assinala Hutcheon (2011, p. 29) a respeito de adaptações.

Enquanto são exibidos os créditos do elenco, a câmera então passeia por uma série de objetos e insetos aleatórios e bizarros ao som da trilha sonora instrumental de Rodrigo Lessa; compõe-se assim uma introdução intrigante para, como já anunciado nos dizeres citados acima, uma história de suspense. Elemento importante do conto de Machado, o suspense é adaptado no telefilme por meio de um conjunto de recursos. Rosenthal recorre à técnica cinematográfica de apresentar uma personagem sem dizer inicialmente quem ela é – Pedro Antão é mostrado sem vida logo na primeira cena, caído ao pé da escada, sem que os espectadores saibam de quem se trata e de quais foram as circunstâncias que levaram àquela imagem. A trilha sonora cadenciada, com picos de excitação em momentos-chave, também é crucial na concepção de sequências de suspense; no cinema, o som pode ser usado “para criar estados subjetivos e efeitos emocionais”<sup>10</sup> (CHERRY, 2009, p. 69, tradução nossa).

---

<sup>10</sup> No original: “to create subjective states and emotional affect”.

Assim como no conto, o telefilme é ambientado na segunda metade do século XIX. Logo após a imagem de Pedro Antão morto, o corte é feito para o momento em que o jovem Pedro recebe o bilhete do amigo Mendonça, convidando-o para visitar ao meio-dia o casarão deixado como herança pelo tio Pedro Antão. Pedro aceita o convite com a condição de que a visita aconteça à meia-noite, assim como no conto. Uma boa parte do diálogo entre os amigos é adaptada no telefilme sem alterações significativas, como na fala-chave de Pedro: “Pareces-me tolo, Mendonça. Tu queres a herança do tio. Eu quero conhecer o homem” (OS ÓCULOS..., 2008, 08min14s).

A narrativa audiovisual tem como pano de fundo o bairro carioca de Santa Teresa. O casarão escolhido, ladeado pela vegetação densa, remete a um cenário gótico de Poe. Outras intertextualidades – profusas nesse conto de Machado, assim como em toda a sua obra – são transformadas no telefilme de acordo com o projeto artístico do diretor. Enquanto no conto são citadas cópias de Rafael e Velásquez entre as obras exibidas na casa do tio morto, no telefilme Pedro nota a pintura *Vista do Rio de Janeiro tomada de Santa Tereza* (1892), de Nicolao Antonio Facchinetti, na sala de estar. A imagem pendurada na parede como que recria a vista da janela do casarão mostrada pela câmera em um *traveling* horizontal (OS ÓCULOS..., 2008. 5min33s). Também tem um efeito de prolepse, pois a pintura remete à torre que Antão escalará segundo a narrativa fantástica de Pedro.

Como outro exemplo de intertextualidade, desta vez coincidente no conto e no telefilme, dá-se na menção à escada de seda usada por Pedro Antão para escalar a torre de Cecília (OS ÓCULOS..., 2008, 37min09s). Trata-se de uma alusão evidente à peça *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, e à ópera *La scala di seta* (1812), com libreto de Giuseppe Maria Foppa e música de Gioachino Rossini, farsa cômica marcada pelo tom caricatural similar ao da narrativa criada por Pedro: exagerada e quase sem sentido, já que não se explica por que o amor entre a jovem Cecília e Pedro Antão, solteirão recluso e de posses de 47 anos no telefilme e de 40 anos no conto, é tão proibido assim.

Por ser uma adaptação contemporânea, é esperado que dialogue também com a produção cinematográfica atual. Em um primeiro momento, quando os protagonistas Pedro e Mendonça percorrem os corredores da casa à meia-luz, a obra assemelha-se a um típico *thriller* de mistério. O medroso Mendonça explica ao amigo Pedro que seu tio morrera em uma

queda dentro de casa, mas que nunca se soube exatamente o que acontecera (OS ÓCULOS..., 2008, 04min47s). Os sinais de apreensão de Mendonça colaboram para o suspense.

Aquilo que é descrito no conto toma forma no filme, já que a narração é transcodificada “para fala, ações, sons e imagens visuais” (HUTCHEON, 2011, p. 69), o que caracteriza a passagem da literatura para o cinema. Vários elementos visuais e sonoros contribuem para a construção do tom: a escrita com caneta tinteiro focada de perto pela câmera, na ocasião da troca de cartas; o uso de expressões simples em francês, como “*Paris, c’est fantastique!*”, *oui* e *voilà*, nos diálogos dos dois amigos, localizando-os entre a elite letrada do Brasil do século XIX; a iluminação, com sequências inteiras à meia-luz ou na quase escuridão e projeções de sombras nas paredes do casarão; todo o trabalho minucioso da direção de arte, que cria visualmente – por meio de figurinos e cenários – não somente o que é descrito no conto, como acrescenta subnarrativas ausentes no texto machadiano.

Exemplo de uma subnarrativa sugerida está no cenário em que Pedro lê a carta de Mendonça (OS ÓCULOS..., 2008, 02min49s). Enquanto ouvimos o conteúdo na voz de Mendonça em *voice-over*, podemos observar em segundo plano, sobre a escrivaninha, alguns objetos reveladores, como uma maleta de couro preta, um telescópio, um diploma enquadrado na parede e uma luneta-pênsil – indicativos, ao mesmo tempo, de seu ofício de médico e de sua mente estudiosa (ou fantasiosa?), um traço confirmado na maneira como interpretará, mais tarde, as pistas deixadas pelo falecido no casarão. Ainda nessa cena, pode-se ler o sobrenome de Pedro – Duarte, uma inclusão dos roteiristas, já que no conto não se sabe seu nome inteiro – e o endereço, “R. Matacavalos, n. 137”, uma homenagem ao domicílio da família Santiago em *Dom Casmurro*.

Por permitir recitar o texto-fonte e adicionar *insights* não facilmente recriáveis no meio audiovisual, o *voice-over* é uma “ferramenta comum em adaptações literárias no cinema” (COSTA, 2022, p. 325). Rosenthal adota o recurso do *voice-over* – a voz ouvida na trilha sonora enquanto não se vê na tela quem fala –, que tem papel fundamental quando Pedro conta a história da morte de Pedro Antão para Mendonça. Enquanto na leitura do conto só temos as palavras do narrador e a nossa imaginação de leitores, no filme é a imaginação dos roteiristas e do diretor que se concretiza para nós: toda a aventura do amor de Pedro Antão e Cecília é materializada na tela sobreposta



pela voz de Pedro descrevendo o que acontece. “Assim se passaram os dias, as semanas, numa atmosfera de *Romeu e Julieta*”, informa solenemente Pedro enquanto vemos Cecília sorridente no alto de sua torre e Pedro Antão ao pé dela, sobre um telhado (OS ÓCULOS..., 2008, 25min08s).

O telefilme, destarte, recria de forma visual e sonoramente rica a segunda história, a que é inventada por Pedro, dentro da primeira. Enquanto Pedro é narrador único no conto, pois tudo que sabemos vem de suas palavras, no filme a câmera e a trilha sonora compõem outra narração, paralela à de Pedro. Não é Pedro, por exemplo, que narra a primeira cena, quando a câmera enquadra do alto da escada Pedro Antão estirado no chão (OS ÓCULOS..., 2008, 2min37s), mostrando somente para os telespectadores que a queda fora provavelmente a causa de sua morte. Isso se dá dois minutos antes de Mendonça revelar verbalmente o ocorrido ao amigo Pedro (OS ÓCULOS..., 2008, 04min37s). Essa é uma diferença crucial entre o meio literário e o audiovisual, pois neste segundo a figura do narrador fica difusa, o que leva parte da crítica a admitir a presença de um “discurso narrativo” no cinema, mas não propriamente de um “narrador” (XAVIER, 1997, p. 129). Fica subentendido que a câmera é operada por pessoas e, por trás dessas pessoas, há ainda a “mão” do diretor, dos roteiristas, do diretor de fotografia etc. Narrar no cinema, portanto, é um projeto coletivo.

Aquela que chamamos aqui de terceira história, em uma apropriação da reflexão de Piglia (2004) – constituída na revelação de que a narrativa de Pedro não tem base na realidade – também é recriada no filme, ainda que de maneira um pouco alterada com relação à do conto. A recriação audiovisual de Pedro, aliás, talvez seja o aspecto mais relevante da adaptação de Rosenthal e será explorada na próxima seção, com ênfase em sua contribuição para o fantástico.

#### **4 Fantástico machadiano adaptado**

Como destaca António (2008, p. 147) sobre o desafio de adaptar Machado para o cinema, “as situações são facilmente adaptáveis. A ironia, o ceticismo, a filosofia, (quer seja o ‘Humanitismo’, de Quincas Borba, quer o próprio pensamento de Machado de Assis e o seu frequente apelo a uma análise psicológica aos personagens) dificilmente o são”. De fato, isso se confirma no telefilme de Rosenthal, pois nem as minúcias do pensamento das personagens, nem o teor filosófico são totalmente transpostos da maneira

que temos no conto. Entretanto, soluções criativas foram encontradas pelo diretor, sendo a principal delas o uso do mesmo ator (Michel Bercovitch) para interpretar Pedro Antão e o jovem Pedro, o que pode, potencialmente, acrescentar uma camada fantástica à interpretação – estaria o jovem Pedro possuído pelo falecido? Ou apenas projetando-se nele?

Confirma-se que se trata do mesmo ator na tomada final (OS ÓCULOS..., 2008, 45min12s), quando a imagem de Pedro Antão se sobrepõe à do jovem Pedro quando este se dá, por fim, derrotado. “São ratos”, diz ele ao amigo Mendonça, oferecendo uma explicação realista para os barulhos ouvidos no casarão. Bercovitch corporifica, assim, a duplicidade do conto – o real (Pedro) e o imaginado (Antão) – ao interpretar os dois homens. A estratégia do diretor é arguta nesse sentido, pois é possível que os telespectadores fiquem em dúvida sobre os dois serem a mesma pessoa até o momento final.

No meio audiovisual, a narrativa sobre a possível vida e morte de Pedro Antão é expandida, pois a exibição da história fantasiada é entrecortada pelas expressões faciais do narrador Pedro, permitindo ao telespectador visualizar seu caráter excêntrico, assim como a entonação de sua voz. Em resposta, as expressões crédulas e empolgadas de Mendonça (interpretado por Bruno Mello) nos convidam a acompanhar a narrativa com interesse ingênuo. Ademais, as imagens do caso de amor entre Antão e Cecília são melodramáticas; vestida de branco, a jovem Cecília (interpretada por Karen Marinho) encarna a donzela virginal, e todo seu contato com Antão remete às histórias de amor impossíveis da literatura e do cinema.

Tanto quanto no conto, há a sugestão de que Pedro está sendo intencionalmente sardônico. Ele tem consciência de que está fantasiando, mas seu objetivo é convencer Mendonça – sua derrota ao final se dá quando Mendonça descobre que tudo não passou de invenção sua e que, mais do que isso, Pedro fora manipulado pelo falecido Antão, que deixara objetos estranhos justamente para que alguém inventasse uma história a seu respeito. Essa leitura é confirmada pela seguinte fala do narrador Pedro no conto:

Creio que fui tão patético nesta descrição, que o próprio Mendonça ficou comovido. Pela minha parte não o estava menos; davam então duas horas; tudo em volta de nós contribuía para a emoção de que nos achávamos possuídos. (MACHADO DE ASSIS, 2021, p. 1210)

Ou seja, Pedro é cômico dos exageros românticos de sua narrativa e do efeito que deseja gerar em Mendonça. No telefilme, a interpretação de Bercovitch, que confere um ar de arrogância a Pedro, e a de Mello, que encarna o ouvinte ideal do amigo, concretizam essa compreensão. Do ponto de vista de Mendonça, o Pedro de Bercovitch, assim como o do conto, “parece ter uma fé absoluta nas próprias habilidades de detetive e intérprete, assim como na veracidade de seu relato”<sup>11</sup> (REIS, 2022, p. 83, tradução nossa). Rosenthal escolheu manter até mesmo uma zombaria tipicamente machadiana: ao final de sua fantasiosa narrativa, Pedro deixa escapar o comentário “O leitor facilmente calculará...”, a que Mendonça redargua com “Que leitor?”, fazendo Pedro se corrigir rapidamente com “Foi engano” (MACHADO DE ASSIS, 2021, p. 1212). Trata-se da autodenúncia do próprio Pedro de que sua ficção tem em mente um leitor – espelhando a situação do próprio Machado ao criar histórias. Sobre a desestabilização que esse lapso causa à narrativa, escreve Armândio Reis: “A metalepse acidental de Pedro pode ser vista como um momento simbólico que encapsula a possibilidade crucial do sobrenatural em Machado: uma transgressão irônica que desestabiliza o mundo da ficção para desestabilizar o mundo do leitor”<sup>12</sup> (REIS, 2022, p. 84, tradução nossa). No telefilme, essa desestabilização é recriada (OS ÓCULOS..., 2008, 36min05s). Mais adiante, o humor é realçado pela gargalhada zombeteira do amigo Mendonça, que vê graça ao descobrir que a narrativa de Pedro não tem base na realidade (OS ÓCULOS..., 2008, 44min30s).

Apesar da manutenção da ironia e do humor que sinalizariam o predomínio do realismo, o telefilme pende para a ambiguidade e para o insólito ao embaralhar a imagem dos dois Pedros na tomada final, dando à aventura dos amigos um fechamento mais intrigante do que moralizante. Essa estratégia de Rosenthal está de acordo com toda a ambientação construída ao longo do filme, que privilegia visualmente o aspecto fantástico do material-fonte, já que a

---

<sup>11</sup> No original: “[he] seems to have absolute faith in his own capacities as a detective and interpreter, as well as in the truthfulness of his report”.

<sup>12</sup> No original: “Pedro’s accidental metalepsis may be seen as a symbolic moment that encapsulates the crucial possibility of the supernatural for Machado: an ironic transgression that destabilizes the world of fiction to destabilize the world of the reader”.

descrição da casa e de alguns elementos (cheiro ruim, baratas e ratos e a aparição de um gato preto) marca bem a temática do fantástico, pois é recorrente o uso de ambientes escuros e noturnos como prefiguração do sobrenatural, sobretudo quando o tema está associado ao mundo demoníaco por meio da sugestão de bruxaria, da qual o gato aparece como um índice importante. (PEREIRA, 2015, p. 15)

Todos esses ingredientes do conto estão presentes no telefilme, com a câmera focando nos pés dos atores caminhando por entre ratos e baratas, ambientes iluminados à luz de velas e uma miríade de estátuas e bricabraques sugestivos. O casarão, uma espécie de exemplar arquitetônico de um gótico tropical, também corrobora a atmosfera característica do fantástico.

Pode-se argumentar, assim, que o fantástico machadiano é tanto enfatizado quanto amenizado na adaptação. Enfatizado pelo conjunto de recursos cinematográficos – cenografia, trilha sonora e, sobretudo, o emprego do mesmo ator para interpretar os dois Pedros – e amenizado pela cumplicidade entre a câmera e o telespectador no que diz respeito às pistas colhidas pelo jovem Pedro para construir a sua fantasia.

## 5 Considerações finais

A adaptação de *Os olhos de Pedro Antão* parece confirmar a afirmação de Lauro António de que Machado seria cinematográfico: parte do que é narrado no texto adapta-se muito bem ao audiovisual, sobretudo no que diz respeito à ambientação e à construção do suspense. Os objetos narrados no conto ganham concretude na tela, assim como o ar sherlockiano do amigo Pedro, que vai costurando uma fantasia ao longo da visita ao casarão.

No entanto, a narrativa no telefilme não é a mesma do conto, por terem modos de narrar distintos, e porque a adaptação cinematográfica e o conto estão distanciados no tempo. No telefilme, o fantástico machadiano, objeto central deste estudo, é ampliado para abarcar mais dúvida, mais ambiguidade; a saída pela via realista do conto, embora adaptada no telefilme, tem seu impacto suavizado pela sobreposição dos dois Pedros, Duarte e Antão, na cena final. O efeito insólito gerado por esse recurso visual possibilita a instauração de um novo elemento fantástico ausente no conto-fonte. Como conhecemos os contextos em que as obras foram produzidas – o folhetim, para as leitoras do *Jornal das famílias* no século

XIX e o telefilme, em comemoração ao centenário de morte de Machado de Assis para o público contemporâneo de televisão aberta – é de se esperar que possuam diferentes objetivos.

Futuros estudos podem se debruçar sobre a adaptação de outros contos de Machado, sobretudo aqueles com elementos fantásticos ou outros aspectos da que desafiem adaptadores e que, por isso, convidem a estratégias cinematográficas criativas e dignas de nota como as encontradas por Rosenthal em seu telefilme. Ademais, a historicização de Machado no cinema e na televisão ainda carece de investigação e aprofundamento.

## Referências

ANTÓNIO, L. Machado de Assis no cinema. In: CHAVES, V. P.; MOREIRA, L.; CARDOSO, S. A. (org.). *Lembrar Machado de Assis: 1908-2008*. Lisboa: LEPUL/Missão do Brasil junto à CPLP, 2009.

AS MÃOS de meu filho. Direção: Adolfo Rosenthal. Produção: Aguinaldo di Fiore Filho, Fábio Di Fiore, Thiago Di Fiore. [S. l.: s. n.], 2010. Prime Video (43min). Som, cor.

BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BÍBLIA. Bíblia Sagrada King James Atualizada (KJA). São Paulo: Abba Press e Sociedade Bíblica Íbero-Americana, 2012.

CABRAL, D. Jornal das famílias. In: FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). *BN Digital*, Rio de Janeiro, não paginado, 28 de novembro de 2014. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/artigos/jornal-das-familias/>>. Acesso em: 02 jan. 2023.

CAMPOS, A. S. L. *Da colaboração de Machado de Assis na revista luso-brasileira O Futuro: literatura e vida literária, 1862-1863*. Orientador: Profa. Dra. Maria Cecília Bruzzi Boëchat. 2017. 266 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2017.

CHERRY, B. *Horror*. New York: Routledge, 2009.

COSTA, C. B. *Angela (1951) como apropriação antropofágica de Hoffmann no cinema brasileiro*. *Abusões*, Rio de Janeiro, ano 8, n. 18, p. 321-337, 2022.

ESTEVEVES, M. L. G. M. *O fantástico em Edgar Allan Poe e Machado de Assis: um estudo comparado*. Orientador: Profa. Dra. Tânia Pellegrini. 2017. 100 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2017.

FERNANDES, M. J. Machado de Assis quase-macabro. *Vernaculum*, Petrópolis, v. 3, n. 3, p. 1-12, 2011.

GINWAY, M. E. Machado's Tales of the Fantastic: Allegory and the Macabre. In: AIDOO, L.; SILVA, D. F. (org.). *Emerging Dialogues on Machado de Assis*. New York: Palgrave Macmillan, 2016. p. 211-222.

ISER, W. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996. (Volume I)

MACHADO DE ASSIS, J. M. Os óculos de Pedro Antão. In: LEITE, A.; CECILIO, A. L.; JAHN, H.; LACERDA, R. (org.). *Machado de Assis: obra completa – volume 2 (conto)*. São Paulo: Nova Aguilar, 2021. p. 1202-1214.

MACHADO do Brasil. Direção: Adolfo Rosenthal. Produção: Aguinaldo Di Fiori. [S. l.: s. n.], 2014. Prime Video (34min). Som, cor.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. Prefácio. In: MACHADO DE ASSIS, J. M. *Contos fantásticos*. São Paulo: Editora Bloch, 1973.

O CRIME e o burguês. Direção: Adolfo Rosenthal. Produção: Aguinaldo Di Fiore Filho, Fábio Di Fiore, Thiago Di Fiore. [S. l.: s. n.], 2019. Prime Video (48min48s). Som, cor.

O FIM de Arsênio Godard. Direção: Adolfo Rosenthal. Produção: Aguinaldo Di Fiore Filho, Fábio Di Fiore, Thiago Di Fiore. [S. l.: s. n.], 2011. Prime Video (65min). Som, cor.

OLIVEIRA, A. S. *A medalha e seu reverso: fantástico e desfantasticização em contos de Machado de Assis*. Orientador: Prof. Dr. Luis Alberto Ferreira Brandão Santos. 2012. 162 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2012.

OS ÓCULOS de Pedro Antão. Direção: Adolfo Rosenthal. Produção: Aguinaldo Di Fiore Filho, Fábio Di Fiore, Thiago Di Fiore. [S. l.: s. n.], 2008. Prime Video (49min31s). Som, cor.

PEREIRA, D. N. R. A mitigação do fantástico por Machado de Assis em “Os óculos de Pedro Antão” e “Sem olhos”. *Memento*, Três Corações, v. 6, n. 1, p. 1-25, 2015.

PIGLIA, R. *Formas breves*. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

REIS, A. *Short Stories, Knowledge and the Supernatural: Machado de Assis, Henry James and Guy de Maupassant*. New York: Springer International Publishing, 2022.

RONCARI, L. Ficção e história: o espelho transparente de Machado de Assis. *Teresa*, São Paulo, n. 1, p. 139-154, 2000.

ROSSINI, G; FOPPA, G. M. *Libretto: La scala di seta – farsa comica*. In: OPERA LIBRETTO [S. l.: s. n.], c2023. Disponível em: <<https://www.operalibretto.com/libretto-la-scala-di-seta-rossini/>>. Acesso em: 08 jan. 2023.

SHAKESPEARE, W. *Romeu e Julieta*. Tradução Barbara Heliodora. São Paulo: Saraiva, 2011.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2004.

UNS BRAÇOS. Direção: Adolfo Rosenthal. Produção: Aguinaldo de Fiore Filho. Barueri, SP: Flashstar Home Video, 2009. DVD (38min7s). Som, cor.

XAVIER, I. O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 126-138, 1997.