

**A POTÊNCIA DA IMAGEM EM *OUTONO/O JARDIM PETRIFICADO*,
DE MÁRIO PEIXOTO E SAULO PEREIRA DE MELLO****Caio Ricardo Bona Moreira¹**

Resumo

Proponho neste texto uma leitura do roteiro *Outono/O jardim petrificado*, de Mário Peixoto e Saulo Pereira de Mello. O *scenario* foi escrito na década de 60 a partir de uma leitura do conto *Missa do Galo*, de Machado de Assis, porém nunca foi filmado. Ele não pode ser caracterizado como uma adaptação do conto, pois opera com uma noção de *desleitura criativa*. Tal operação consegue alcançar e tocar o texto de Machado no momento em que dele se afasta. Nesse procedimento, que se constitui como uma espécie de *profanação*, o roteiro tenta construir imagens que possam recriar a polaridade feminino-masculino, já presente no conto. É justamente no ponto imaginário em que o cinema de Mário e Saulo e a literatura de Machado se tocam, que a imagem, como a última das histórias possíveis, se faz presente.

Palavras-chave: Machado de Assis – Mário Peixoto – desleitura criativa

*“O que buscamos no cinema está além da imagem,
além do ‘ver com os olhos do corpo’,
e o que está além da imagem tem que ser visto
com os ‘olhos do espírito’; mas o que vemos
com os olhos do espírito está fundado
– e ‘bem fundado’ – nos olhos do corpo,
e somente chegamos a uns, pelos outros”
Saulo Pereira de Mello*

1. UMA MISSA DE VÁRIOS GALOS

Em 1964, o escritor pernambucano Osman Lins e a escritora paulista Julieta de Godoy Ladeira elaboraram, cada um a seu modo, versões do conto *Missa do galo*, de Machado de Assis. Treze anos depois, Osman retomou o projeto e convidou um grupo de contistas para que fizessem o mesmo². Os textos produzidos foram reunidos e

¹ Graduado em Letras, Português-Inglês, pela FAFIUV (Faculdade Estadual de Filosofia, Ciências e Letras de União da Vitória); Especialista em Língua Portuguesa e Respectivas Literaturas, pela FAFIUV; Mestre em Ciências da Linguagem, pela UNISUL (Universidade do Sul de Santa Catarina); Doutorando em Teoria Literária, pela UFSC (Universidade Federal de Santa Catarina); Professor de Literatura Brasileira na FAFIUV.

² No prefácio do livro, Osman Lins esclarece: “Imaginava um certo número de ficcionistas, cada um deles aceitando o desafio de refazer, com maior ou menor aproximação, o texto machadiano, que sabíamos insuperável. Este fator, aliás, se era próprio a fazer-nos perder o ânimo, também aliviava-nos: partiríamos para uma aposta antecipadamente perdida” (1977, p.7). Completaram o grupo de Osman Lins e de Julieta de Godoy Ladeira os contistas Autran Dourado, Antonio Callado, Lygia Fagundes Telles e Néliida Piñon.

publicados sob o título: *Missa do Galo (de) Machado de Assis; variações sobre o mesmo tema*. O livro trazia, além das variações, o conto original do bruxo do Cosme Velho. Os novos textos evocavam não só a marca da repetição, pautada na releitura de um conto já consagrado, mas principalmente o traço da diferença, marcada por uma espécie *profanação*, entendida aqui como uma *desleitura criativa*, capaz de devolver potência ao texto de Machado. Talvez fosse melhor, assim, falarmos em *iterabilidade*³ e não em repetição. Ao revisitar o conto, a antologia apostou na disseminação de outros pontos de vista sobre uma mesma situação: o amor impossível do adolescente pela mulher adulta, casada.

Curiosamente, no mesmo ano, o roteirista gaúcho Saulo Pereira de Mello também se interessou pelo conto. Na introdução do livro *Outono/O jardim petrificado*, que traz o *scenario* homônimo, escrito em parceria com o cineasta Mário Peixoto, Saulo lembra que, na época, recebera de um produtor de filmes publicitários a proposta de codirigir com ele um longa-metragem. Saulo deveria partir de um argumento inicial e finalizá-lo. Tratava-se da história de um homem que, tiranizado pela mulher, decide sair à noite e perambular pelo centro do Rio de Janeiro. Quando volta para casa, é outro homem. Quando a mulher tenta impor a sua tirania, percebe que o marido tinha mudado – a submissa, agora era ela. Saulo tentou concluir o roteiro, mas não conseguiu criar as imagens necessárias que pudessem representar os conflitos entre o pólo feminino/masculino. Foi então que lembrou de *Missa do Galo*:

O conto de Machado sempre tinha me impressionado muito por ter conseguido tornar concreta (e quase visível) – pelo menos para mim – a situação de uma tensa polaridade entre o feminino e o masculino; elementar, primeva, originária e toda uma gama de relações diferenciadas que podem existir nela (2001, p.17-18).

³ Niall Lucy, ao analisar a noção de *iterabilidade* na concepção desconstrucionista de Derrida, utiliza uma metáfora bastante significativa na investigação do termo: “First thing every morning I make myself a cup of coffee; in fact I make several cups. Each coffee is singular, unique, unlike the others (the second cup is not the first and so on), but each one is also an instance of the same, the general, the others that it resembles and to which it belongs. This is not a feature peculiar to coffee; it’s a condition of the singularity of a thing – any thing – that the thing in itself belongs to a general form of such things which that particular thing represents. (...) In so far as everything can always be repeated, then the condition of repeatability (repetition in general, as it were) belongs to every thing in ‘itself’, contaminating or compromising its purity. This is why Derrida uses the term *iterability* to refer to this condition (...)” (2004, p. 59).

O que Saulo queria era tornar visível o próprio amor, por um “puro jogo cinematográfico de imagens”. Queria imagens e não palavras. Foi então que pensou em Mário Peixoto. Pediu que o autor de *Limite* o auxiliasse na confecção do roteiro. A partir de então, trabalharam juntos em um *scenario* que viria a ser conhecido como *Outono/O jardim petrificado*, e que jamais seria filmado.

Pelo fato de não ter sido filmado, *Outono/O jardim petrificado* manteria na potência as imagens criadas pela dupla de roteiristas. Walter Salles pensou filmá-lo, mas desistiu da idéia, confessando que só Mário Peixoto poderia fazê-lo. Nesse sentido, o fato de não ter sido filmado não necessariamente deveria fazer do filme um projeto não realizado: “Compreendi, também, que existem roteiros que nasceram para viver dentro de nós, sugerindo imagens que guardaremos para sempre, mesmo se não as virmos jamais na tela grande” (SALLES *in* PEIXOTO e MELLO, 2001, p.11). Encontramos implícita nessa frase de Walter Salles uma concepção de arte que vê na potência do não realizado uma possibilidade de força da obra. Um filme de todos e ao mesmo tempo de ninguém. Ao apresentar o roteiro, Saulo Pereira de Mello afirma: “Todo o filme está aí – mas apenas em potência -, obscuramente ainda para nós” (2001, p.52). Saulo Pereira de Mello lembra que Mário Peixoto resistiu a todas as pressões que recebeu para dirigir o roteiro: “Este cineasta extremamente responsável com a sua arte não fazia concessões nem se deixava dobrar por interesses imediatos. (...) Eu tinha sido ingênuo ao pensar que o convenceria a dirigi-lo – ou, principalmente, que o filme poderia ser realizado” (2001, p.59). O fato nos faz lembrar de uma passagem de *A comunidade que vem*, de Giorgio Agamben, intitulada “Bartleby”. Lembrando do famoso personagem de Herman Melville, Agamben observa a existência de dois tipos de potência: a potência de ser e potência de não ser. A potência de ser pressupõe a passagem a um certo ato, no sentido em que, para ela, *energein*, só pode significar passar a essa atividade determinada. Para a potência de não ser, ao contrário, o ato não pressupõe um trânsito *de potentia ad actum*. É um tipo de potência que tanto pode a potência como a impotência. Essa seria uma forma de potência suprema. Agamben nos diz: “Se toda a potência é simultaneamente potência de ser e potência de não ser, a passagem ao ato só pode acontecer transportando (Aristóteles diz ‘salvando’) no ato a própria potência de não ser” (1993, p. 34). O gesto de Mário Peixoto, “I would prefer not to”, à maneira de um Bartleby do Brasil, seria como uma espécie de potencialização dessa *potentia potentiae*.

Não seria fortuito lembrar que a obra máxima de Mário recebera o título de *Limite*, um lugar sem lugar, onde se marca um ponto entre a potência de ser e de não ser. Poderíamos comparar Mário Peixoto a Bartleby, ainda que a título de ficção. Tanto o ato de escrever quanto o de dirigir um filme provém não só de uma potência, mas principalmente de uma impotência que se vira para si própria: “Bartleby, isto é, um escrivão que não deixa simplesmente de escrever, mas ‘prefere não’, é a figura extrema desse anjo, que não escreve outra coisa do que a sua potência de não escrever” (AGAMBEN, 1993, p. 35).

Não são raros os roteiros que não chegaram a ser filmados, ou os filmes que não foram concluídos. Poderíamos lembrar de *Tecnicamente Doce*, roteiro que Michelangelo Antonioni escreveu em parceria com Tonino Guerra e Mark Peploe, nos anos 60. O cineasta italiano planejara rodá-lo em Brasília e na floresta amazônica, retratando um triângulo amoroso em meio a uma vegetação selvagem⁴, mas o projeto foi vetado pelo produtor que cortou seu financiamento. Outro exemplo pode ser encontrado no roteiro *A viagem de Giuseppe Mastorna*, inspirado em um conto de Dino Buzzati, e que seria dirigido por Fellini. As primeiras filmagens chegaram a ser feitas em 1966, mas o projeto foi abandonado pelo próprio Fellini⁵.

O filme *Outono/O jardim petrificado* existe não necessariamente porque o roteiro foi escrito, mas porque uma potência de ser/não ser lhe confere existência. Maurice Blanchot, em um dos ensaios de *O livro por vir*, lembra de Joubert, um escritor que nunca escreveu um livro, apenas preparou-se para escrever um. Esse fato já permite que Blanchot o considere um escritor, um dos primeiros completamente modernos, aquele que preferiu o “centro à esfera, sacrificando os resultados à descoberta de suas condições (...)” (2005, p. 70). Não é à toa que Mallarmé tenha sido reivindicado por Blanchot em vários momentos de sua trajetória. Tal atitude inscreve-se, de certa

⁴ No texto “Minha batalha contra a obra”, Antonioni comenta o projeto: “A minha intenção era fazer desse ‘fragmento de filme’ uma espécie de oposição crua entre a luta de dois organismos humanos e a de outros organismos, vegetais e animais. Mas ainda queria falar de uma outra luta ainda mais aterrorizante, aquela que ocorre entre as plantas que lutam pelos poucos raios de sol. E a dos animais, à cata de qualquer tipo de alimentação. Minha intenção, em resumo, era tocar no tema do canibalismo, declinando sob todas as suas formas” (ANTONIONI, 2008, p. 5).

⁵ O filme representaria a vida de Mastorna após a morte. O personagem, um violoncelista italiano, seria protagonizado por Marcello Mastroianni.

maneira, nas obras do tempo presente ao compactuar com elas uma determinada noção de “abandono do projeto”⁶. Assim como Joubert não escreveria apenas para acrescentar um livro a outros, Mário e Saulo estavam conscientes da *potentia potentiare* que a tarefa pressupunha: “(...) éramos capazes de sonhar e planejar um filme, pouco ligando se ele pudesse ou não ter qualquer base real de realização. Amávamos o cinema” (2001, p. 59).

2. EM TORNO DE MACHADO, MÁRIO E SAULO

O conto *Missa do Galo*, de Machado de Assis fora publicado em livro pela primeira vez em 1899, em *Páginas Recolhidas*, sete anos antes de apresentar o livro de contos *Relíquias de Casa Velha*, em 1906. *Páginas Recolhidas* apresentava como epígrafe a seguinte frase de Montaigne, extraída do primeiro livro dos *Essais*: “*Quelque diversité d’herbes qui’il y ayt, tout s’enveloppe sous le nom de salade*”. A presença de Montaigne não é fortuita na epígrafe. Ela se justifica na variedade do livro, uma espécie de “salada”, reunião de textos como crônicas, contos e novelas, muitos dos quais publicados inicialmente nas folhas de jornais da época, em datas diversas.

O contexto do qual participa a publicação do livro é de grande euforia no cenário cultural. No ano anterior, Machado fora eleito presidente da Academia Brasileira de Letras. Em 1900, a *Garnier* publica integralmente o romance *Dom Casmurro*. Acontecimentos como o suicídio de Raul Pompéia, em 1895, e o fim de Canudos, em 1897, ainda ressoavam enquanto se anunciava um novo Rio de Janeiro, que passaria por grandes transformações em sua reurbanização, iniciada em 1904, pelo prefeito Pereira Passos, uma espécie de Barão Haussmann dos trópicos. Brito Broca (1960), em *A vida literária no Brasil - 1900*, assinala que a transformação da paisagem urbana se refletia na paisagem social e igualmente no quadro de nossa vida literária. Tais mudanças

⁶ Susana Scramim, em *Literatura do Presente*, analisa o conceito de obras do tempo presente com base na noção de “Formas Originárias”, que Benjamin encontra, por exemplo, no drama barroco alemão do século XVI e XVII e que, por sua vez, sobreviveram no expressionismo alemão da primeira década do século XX. Para ela, o tempo presente se constitui com base no conceito de forma originária: “Desse modo, as obras do tempo presente, além de manifestarem uma forte opção pela arte produtora de pensamento, estariam ligadas a certas noções de fazer literário que incluem um não-fazer, reafirmam, ao contrário, apenas um ‘querer’ fazer, isto é, incluem uma noção de abandono do próprio ato de ‘fazer’ literatura” (2007, p.15).

anunciavam não apenas uma nova paisagem a ser descrita, mas principalmente novos modos de operar na literatura as complexas relações entre o homem e o mundo⁷. Na mesma época, José do Patrocínio traz da Europa para o Rio parisiense o automóvel, fazendo todo mundo correr espantado “para contemplar aquela máquina diabólica, de que se desprendia muita fumaça e um cheiro insuportável de gasolina” (BROCA, 1960, p.5). Entre a derrocada de um sistema messiânico, que resultaria na morte de Antônio Conselheiro, e o anúncio de um Brasil moderno, pautado pelo nascimento do século XX, uma *Missã do Galo*.

Difícil dizer se a Conceição pintada por Machado seria uma *femme fatale* ou uma *femme fragile*; um tipo de personagem presente em outros textos do escritor, e que encontraria em Capitu sua fórmula máxima. É provável que essa margem de indecisão seja o fator primordial do fascínio da personagem de *Missã do Galo* em outros escritores. Não muito distante estaria *Salomé*, figura bíblica que inspirou várias representações na pintura, no cinema e na literatura, principalmente no século XIX. Salomé ora seria uma espécie de anjo, mesmo no momento em que pede a cabeça de João Batista, ora uma devassa, como fora representada na peça homônima de Oscar Wilde. É justamente por aparecer e desaparecer, como que escorregando para o vazio, delicadamente envolta em levíssima musselina de um amarelo junquilha pintalgado de preto, que Salomé, de Jules Laforgue, ganha contornos de um anjo que seduz ao mostrar e não mostrar ao mesmo tempo o seu corpo. Visão semelhante é a do narrador que contempla o “aparecer” e “desaparecer” do corpo de Conceição:

Pouco a pouco, tinha-se reclinado; fincara os cotovelos no mármore da mesa e metera o rosto entre as mãos espalmadas. Não estando abotoadas as mangas, caíram naturalmente, e eu vi-lhe metade dos braços, muito claros, e menos magros do que se poderia supor (...).

⁷ Talvez seja na modalidade da crônica que Machado apresente de maneira mais contundente os reflexos do processo de modernização do país. Não que seus romances não o façam, mas é por meio de uma literatura não institucionalizada como a da crônica produzida no final de século XIX que tais questões aparecem com mais frequência. É o que Ana Luiza Andrade analisa em *Transportes pelo olhar de Machado de Assis*: “Machado de Assis foi um leitor de seu tempo e do nosso. De seu olhar transicional entre oitocentistas e novecentistas despontam radicais transformações, substituições e deslocamentos culturais, a partir da industrialização. No trânsito finissecular para a modernidade, coincidente com os inícios da reprodutibilidade técnica e com a chegada da imprensa de maior circulação, Machado se projeta, entre o feitiço do olhar e o fetiche do capital, sobre a crônica como metonímia abreviada e desligada de uma literatura institucionalizada” (1999, p.18).

Deu volta à mesa e veio sentar-se do meu lado, no canapé. Voltei-me, e pude ver, a furto, o bico das chinelas; mas foi só o tempo que ela gastou em sentar-se, o roupão era comprido e cobriu-as logo. Recordo-me que eram pretas (MACHADO DE ASSIS, 1959, p.587).

A frase bastaria para fundamentar a própria teoria implícita na produção imagética de Mário Peixoto, que, por sinal, era avesso a teorizações. Blanchot nos diz que ver supõe a distância, “a decisão separadora, o poder de não estar em contato e de evitar no contato a confusão” (1987, p.22). Se tomássemos esse contato meramente como um completo aparecimento, deveríamos concordar que tal experiência, mais do que trazer confusão, esvaziaria o próprio contato. Falemos então em *aparecimento-desaparecimento*. O que parece interessar a Mário é justamente o hífen (hímen), aquilo se apresenta como *resto* no jogo do aparecer e do desaparecer, um *entre-lugar*. Dessa maneira, o que vemos à distância pode também sugerir um tipo de “toque”. O hífen não seria mais que o *erótico*, fundamentando a lógica de suas imagens. Se fosse pornográfico, o excesso resultaria numa espécie de falta; não seria mais que um contato esvaziado pela própria presença. Questão semelhante nos é apresentada por Roland Barthes, um escritor que soube muito bem identificar na linguagem o que anteriormente chamamos de hífen:

O lugar mais erótico de um corpo não é lá onde o vestuário se entreabre? Na perversão (que é o regime do prazer textual) não há ‘zonas erógenas’ (expressão aliás bastante importuna); é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica; a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento (BARTHES, 2002, p.15-16).

No roteiro, o jogo *mostrar-não mostrar*, criado por Machado, é mantido:

114. CORTE. *MEDIUM CLOSE SHOT*

(...) uma expressão de aborrecimento se desenha, e ela se inclina em direção ao chinelo que caiu. Ao fazê-lo, o pano da gola do robe, que bambeara, abre-se, revelando o começo dos seios e a separação entre eles (2000, p. 96).

(...)

374. CORTE. *CLOSE MEDIUM SHOT*

do primeiro plano do joelho de Helena. Câmera baixa; ao fundo, Abel. Helena segura a bandeja. O robe começa a abrir.

375. CORTE. *CLOSE MEDIUM SHOT*

de Helena segurando a bandeja, com a mão em primeiro plano. Ao fundo o robe que acaba de abrir vendo-se a parte interna do joelho (2000, p. 143).

Uma das diferenças significativas do roteiro em relação ao conto é que os personagens são apresentados com outros nomes: Conceição agora é Helena; Nogueira

é Abel. Outro fator importante é que Helena possui uma feição sedutora mais nítida do que Conceição. Em vários momentos, impõe-se o desejo feminino como um dos motes que conduzem o encontro. Criar uma imagem que represente esse fato é uma das preocupações dos roteiristas, o que esclarecem numa das notas presentes no *scenario*: “A decisão de seduzir o rapaz deve expressar-se claramente – mas não é uma sensualidade puramente carnal: há uma certa espiritualidade nela, indefinível ternura, grande doçura e muita delicadeza” (2000, p. 114). Essa delicadeza se apresenta de maneira contundente numa das cenas mais bonitas do roteiro, aquela em que o contato é traduzido em imagem, num crescendo que culmina no ato mínimo do gesto:

428. CORTE. *MEDIUM CLOSE-UP*

de Helena. Câmera aproxima-se dela. Pára. Mão de Abel entra em quadro pousa nos cabelos de Helena, acaricia-os, depois penetra por eles sob a cabeça e puxa para a objetiva até o máximo.

429. CORTE. *CLOSE-UP*

do rosto de Abel crescendo para a câmera até o máximo.

430. CORTE. *EXTREME BIG CLOSE-UP*

dos lábios. De lado: entram em quadro e lentamente se tocam – depois se unem -, se esmagam.

431. CORTE. *EXTREME BIG CLOSE-UP*

de pingo de água na janela – “explode” em luzes... (2000, p.153).

Julio Bressane, um cineasta que se interessou pela obra de Machado de Assis, e que criou uma versão de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em 1985, observa que o que é fundamental nesse tipo de atividade é a *tradução criativa*, uma desleitura capaz de forçar os limites do meio traduzido: “tradução em cinema faz-se com luz-movimento-angulação-montagem” (BRESSANE, 2000, p.49). Essa espécie de *tradução identificadora* poderia ser pensada como uma espécie de *profanação* - tal como aquela desenvolvida pelo grupo de Osman Lins -, que não estaria preocupada nem em repetir o original, o que seria mesmo impossível; nem em destruí-lo, o que anularia a própria idéia de uma possível *desleitura*. Lembremos com Giorgio Agamben (2007) que profanar não significa destruir, mas aprender a fazer um uso novo do objeto profanado. O espaço profanador em que circula tal prática seria responsável por fundar uma maneira diferente de operar a própria noção de transformação:

Descobrir a luz, o ritmo, o fino fio de uma tradição de clichês cinematográficos que, transformados, transvalorados, recriados, reinventados, podem, de alguma maneira, nos sugerir, nos remeter, dar-nos uma idéia do

formalismo do texto, do objeto, do humor, do mau humor, do original (BRESSANE, 2000, p. 49).

Mario Peixoto e Saulo Pereira de Mello trabalharam em *Outono/O jardim petrificado* em prol da *desleitura*, o que faz com que o roteiro ganhe um traço poético fortemente marcado pela justaposição de planos sugeridos.

Julio Bressane, no artigo intitulado “Brás Cubas”, presente em *Cinemancia*, observa: “Brás Cubas filme começa por objetos sólidos, passa às águas de um poço e depois ao mar. De líquido torna-se fumaça, neblina, nuvem e termina no céu gasoso. De imagem saturada a imagem rarefeita. Do figurativo ao abstrato. De todas as cores ao branco” (2000, p. 57). Essa valorização do branco, uma espécie de procura do *Neutro*, em que as imagens rarefeitas ganham força, já pode ser encontrada na definição apresentada por Saulo Pereira de Mello sobre o cinema de Mário Peixoto: “Em cinema tudo deve ser indireto. Esta formulação simples, como todas as de Mário Peixoto, resume, na verdade, toda a poética do cinema silencioso do qual seu filme *Limite* é a obra final, resumo e remate” (2001, p.27). Esse reino absoluto do indireto poderia ser lido como uma perversão da própria linguagem. Nesse reino, acredita-se na infinita possibilidade narrativa da imagem. Essa concepção não seria estranha a um escritor como José Lezama Lima, que entendia a imagem como uma paisagem que tece a própria história. O poeta cubano, no ensaio “Las imágenes posibles”, amplia o conceito, adotando uma concepção de mundo como imagem: “La imagen como un absoluto, la imagen que se sabe imagen, la imagen como la última de las historias posibles” (1977, p. 152).

É como se as imagens tivessem vida e pudessem se relacionar umas com as outras. Aliás, uma das cenas de *Outono/O jardim petrificado* nos faz lembrar uma das passagens de *Dom Casmurro*, aquela em que o narrador descreve os olhos de ressaca de Capitu: “442. CORTE. LONG SHOT de Helena – como no shot número 250. Onda se formando, erguendo-se – quebrando e correndo – câmera segue até que “explode” em rochedo. Ruído de mar” (2000, p.155). Esse parentesco entre passagens, seja do roteiro com outros textos, ou entre as próprias cenas, é um sintoma de imagens que funcionam como uma espécie de mônada leibniziana. Ou seja, em cada cena do roteiro estaria presente a dobra da cena anterior e o desdobramento da cena seguinte, ou mesmo todo o roteiro. Os corpos de Helena e Abel seriam também o espectro das duas estátuas que

aparecem no início do texto, povoando o jardim petrificado, à espera de um incidente que possa mudar o seu estado de pedra, dar-lhe vida, permitir-lhe o amor. O incidente poderia ser uma folha que cai no outono. Poderia também ser o encontro enigmático entre um jovem e uma mulher casada, um encontro que transforma em imagem o gesto de um amor que não se realiza; o único amor que se concretiza aqui é entre o cinema e a literatura. Para finalizar poderíamos perguntar: “Por que dois títulos?” *Outono* é de Mário. *O Jardim Petrificado* é de Paulo. Talvez o conto de Machado de Assis nos responda.

Referências:

- AGAMBEN, G. **A comunidade que vem**. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- _____. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ANDRADE, A. L. **Transportes pelo olhar de Machado de Assis: “passagens entre o livro e o jornal”**. Chapecó: Grifos, 1999.
- ANTONIONI, M.. Minha batalha contra o filme. **Folha de São Paulo, Mais!**, 6 jan, 2008. (p.5)
- ASSIS, M. de. **Obra Completa – conto e teatro**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959, v. 2.
- BARTHES, R. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- _____. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BRESSANE, J. **Cinemancia**. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- BROCA, B. **A vida literária no Brasil – 1900**. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.
- CALLADO, A.; DOURADO, A.; LADEIRA, J. de G.; LINS, O.; PIÑON, N.; TELLES, L. F. **Missa do galo de Machado de Assis: variações sobre o mesmo tema**. 5 ed. São Paulo: Summus, 1977.
- LEZAMA LIMA, J. **Obras completas: Ensayos/Cuentos**. Vol. 2. México, Aguilar, 1977.
- LUCY, N. **A Derrida Dictionary**. Malden, USA; Oxford, UK; Carlton, Australia: Blackwell Publishing, 2004.
- PEIXOTO, M.; MELLO, S. P. de. **Outono - O jardim petrificado**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.
- SCRAMIM, S. **Literatura do Presente. História e anacronismo dos textos**. Chapecó: Editora Universitária Argos, 2007.