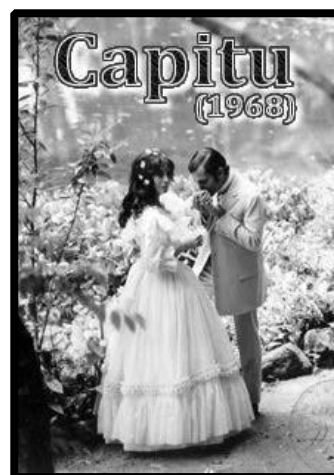
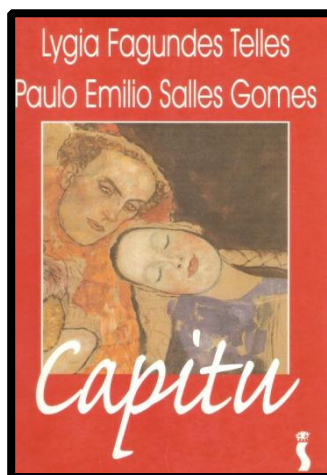
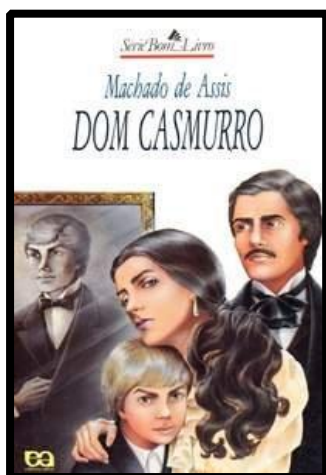




UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA - UFPB
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - PPGL

RENATA BATISTA BENEDITO



CAPITU NO CINEMA:
DO ROTEIRO AO TEXTO FÍLMICO

JOÃO PESSOA – PB
2012

RENATA BATISTA BENEDITO

**CAPITU NO CINEMA:
DO ROTEIRO AO TEXTO FÍLMICO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.
Orientador: Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães.
Área de Concentração: Literatura e Cultura.

João Pessoa – PB
2012

B463c Benedito, Renata Batista.
 Capitu no cinema: do roteiro ao texto fílmico/ Renata Batista Benedito. - - João
Pessoa: [s.n.], 2012.
 91f. : il.
 Orientador: Luiz Antonio Mousinho Magalhães.
 Dissertação (Mestrado)-UFPB/CCHLA.

 1. Literatura e cultura. 2. Dom Casmurro - Romance. 3. Capitu - Adaptação. 4.
Capitu - Trama.

UFPB/BC

CDU: 82(043)

Dissertação intitulada **Capitu no cinema: do roteiro ao texto fílmico**, de Renata Batista Benedito, defendida e aprovada no dia 13 de março de 2012 como requisito à obtenção de título de Mestre em Literatura, pela Universidade Federal da Paraíba.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães – UFPB
Orientador

Prof.^a Dr.^a Ana Cristina Marinho – UFPB
Examinadora

Prof. Dr. Andrey Pereira de Oliveira – UFRN
Examinador

João Pessoa – PB
2012

Aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por tornar possível essa realização.

Aos meus pais João Benedito e Maria do Céu, por todos os ensinamentos.

Aos meus irmãos Rubens e Rafael, pelo apoio e carinho a mim dedicados durante essa caminhada.

Ao meu namorado Rodolfo França, por se fazer presente em meus dias, com seu amor, sua compreensão, sua dedicação, seu carinho e pela sua capacidade de ouvir.

À amiga Lanaiza Araújo, pelas preciosas conversas, conselhos e troca de ideias durante a pesquisa.

À Vanessa Queiroga, pela companhia durante esses dois anos e pela presteza na resolução das minhas dúvidas.

Aos amigos de São José de Piranhas, por sempre acreditarem.

Ao Professor Mousinho, pela orientação, dedicação e incentivo.

As professoras Dr^a Genilda e Dr^a Ana Marinho pelas sugestões e críticas que contribuíram para a melhoria desse trabalho.

Ao professor Dr^o Andrey, responsável pelo meu despertar para pesquisa.

Ao CNPq, que viabilizou esse trabalho através do financiamento de bolsa de estudos.

“A imaginação foi a companheira de toda a minha existência, viva, rápida, inquieta, alguma vez tímida e amiga de empacar, as mais delas capaz de engolir campanhas e campanhas, correndo.” (*Dom Casmurro* – Machado de Assis)

RESUMO

A literatura e o cinema, embora possuam linguagens diferentes, visto que enquanto este se utiliza predominantemente de uma linguagem audiovisual aquela faz uso de uma linguagem verbal, ambos apresentam um traço característico que consiste na possibilidade de narrar um enredo ficcional. Esse traço é um dos responsáveis pela relação existente entre essas duas artes. Relação essa acentuada no processo de adaptação de uma arte para a outra. Pensando nisso, essa dissertação consiste em um estudo sobre a adaptação do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, para o cinema. Para tanto foram escolhidos para compor o *corpus* dessa pesquisa o filme *Capitu*, de Paulo César Saraceni e o roteiro homônimo escrito por Lygia Fagundes Telles e Paulo Emilio Salles Gomes. Nosso objetivo é analisar como se deu a transposição da narrativa de uma linguagem para a outra, observando o tratamento cedido a elementos narrativos estruturais do romance nesse processo de adaptação. Verificando como cada expressão artística apresenta as categorias: trama, focalização e personagem, assim como a interpretação gerada por cada obra. A fim de fundamentar a nossa pesquisa nos apoiamos em alguns teóricos e críticos da literatura e do cinema. Nas análises de aspectos narrativos buscamos, para ambas as artes, autores da teoria literária como o formalista russo Tomachevski (1976), Gérard Genette (s/d), Antonio Candido (2007), Todorov (2008) e da crítica referente a *Dom Casmurro*. Em relação ao cinema, a fim de esclarecer questões referentes à adaptação, utilizamos reflexões de teóricos como Robert Stam (2003), Brian McFarlane (1996), Ismail Xavier (1996; 2003) e João Batista de Brito (1995; 2006; 2007). Concluímos que a forma como os acontecimentos são reordenados e apresentados para nós espectadores, tanto pelo filme quanto pelo roteiro alterou a construção dos personagens e a relação destes com os episódios do livro.

Palavras-chave: *Dom Casmurro*, adaptação, *Capitu*, trama, focalização

ABSTRACT

The literature and cinema, although they have different languages, because while it uses iconic language that makes use of a verbal language, both have a characteristic that is the possibility of narrating a fictional plot. This characteristic is the one responsible for the relationship between these two arts. This strong relationship in the process of adaptation of an art to another. Thinking about it, this dissertation is a study on the adaptation of the novel *Dom Casmurro*, Machado de Assis to the cinema. For both were chosen to compose the corpus of this research the film *Capitu*, Paul Cezar Saraceni and the screenplay of the same name written by Lygia Fagundes Telles and Paulo Emilio Salles Gomes. Our goal is to analyze how was the implementation of the narrative from one language to another, observing the treatment given to the novel's structural narrative elements in this process of adaptation. Noting how every artistic expression provides the categories: plot, character and focalization as well as the interpretation generated for each work. In order to support our research we rely on some theoretical and critical literature and cinema. In the analysis of narrative aspects used for both arts, authors of literary theory as the Russian formalist Tomachevski (1976), Genette (s / d), Antonio Candido (2007), Todorov (2008) and criticism related to *Dom Casmurro*. In relation to the cinema in order to clarify issues regarding the adaptation of theoretical reflections used as Robert Stam (2003), Brian McFarlane (1996), Ismail Xavier (1996; 2003) and João Batista de Brito (1995; 2006; 2007). We conclude that the way events are reordered and presented to us viewers, both the film and the script changed the construction of characters and their relationship with the episodes of the book.

Keywords: *Dom Casmurro*, adaptation, *Capitu*, plot, focalization

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1.....	43
Figura 2.....	43
Figura 3.....	43
Figura 4.....	43
Figura 5.....	45
Figura 6.....	45
Figura 7.....	48
Figura 8.....	48
Figura 9.....	49
Figura 10.....	49
Figura 11.....	58
Figura 12.....	58
Figura 13.....	60
Figura 14.....	62
Figura 15.....	62
Figura 16.....	63
Figura 17.....	73
Figura 18.....	76
Figura 19.....	76
Figura 20.....	76
Figura 21.....	77
Figura 22.....	77
Figura 23.....	77
Figura 24.....	77
Figura 25.....	80
Figura 26.....	80
Figura 27.....	80
Figura 28.....	80
Figura 29.....	81
Figura 30.....	81

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
Machado de Assis nas telas	14
 CAPÍTULO I	
1. O ROMANCE <i>DOM CASMURRO</i>	20
1.1 Narração, focalização e autoria	24
 CAPÍTULO II	
2. A ADAPTAÇÃO <i>CAPITU</i>	35
2.1 Processo de criação do roteiro Capitu	35
2.2 Considerações sobre o texto fílmico: primeiras impressões.....	40
 CAPÍTULO III	
3. ANÁLISE	51
3.2 A trama	53
3.3 Aspectos do personagem na literatura e no cinema.....	64
3.4 A construção do personagem Bento Santiago	67
3.5 Capitu com pés e cotovelos	70
3.6 Bento enquanto focalizador	74
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	85
 REFERÊNCIAS	89

INTRODUÇÃO

O estudo das relações entre literatura e cinema oferece um campo vasto de perspectivas e contrapontos os quais diversos críticos e teóricos do assunto têm estabelecido em relação ao problema da adaptação. Tal área de estudo tem cada vez ganhado mais espaço, visto que, inúmeras obras literárias já foram adaptadas para o cinema.

Geralmente, ao falar em adaptação fílmica, o espectador conhecedor da obra adaptada enche-se de expectativas baseadas em uma possível interpretação da obra literária, conseqüentemente, sente-se apto a comentar a adaptação pelo fato de ser conhecedor das duas obras em questão, mesmo não possuindo um conhecimento aprofundado das especificidades de ambas as modalidades artísticas. Em decorrência desses comentários e críticas, o processo de adaptação é carregado de perspectivas e contrapontos e estes surgem desde o próprio significado da palavra adaptação, palavra essa de difícil definição e ao mesmo tempo tão abrangente. A prova disso é que grande parte dos textos críticos e teóricos sobre adaptação tratam desse processo sem defini-lo ou conceituá-lo com exatidão. Mesmo quando essa tentativa ocorre, o termo adaptação é definido de acordo com o contexto. É o que se faz notório no texto *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*, de Robert Stam, onde ele diz que, “adaptações cinematográficas, nesse sentido, são hipertextos derivados de hipotextos pré-existentes que foram transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e efetivação.” (2006, p.33). No momento do texto no qual Stam dá essa definição de adaptação, ele está comentando as relações transtextuais apresentadas por Gerard Genette, mais especificamente, a hipertextualidade. Stam defende a utilidade dessas relações para a teoria de análise da adaptação.

Ainda no mesmo ensaio, Stam, em outro contexto, agora relacionando adaptação ao dialogismo de Bakhtin, define adaptação da seguinte maneira:

A adaptação, nesse sentido, é um trabalho de reacentuação, pelo qual uma obra que serve como fonte é reinterpretada através de novas lentes e discurso. Cada lente, ao revelar aspectos do texto fonte em questão, também revela algo sobre os discursos existentes no momento da reacentuação. (2006, p.49)

Talvez, devido ao problema de definição aqui comentado, vários outros questionamentos surgem quando analisamos adaptação fílmica, como, por exemplo, a

questão da fidelidade da obra fílmica à obra literária, a escolha do texto literário a ser adaptado, entre outras. Questões essas que têm ganhado um espaço considerável no estudo da adaptação. Brian McFarlane (1996) em seu texto: *Background, Issues, and New Agenda*, recorrendo sobre as questões envolvidas no processo de adaptação, critica a defesa da fidelidade como princípio para a avaliação da adaptação, evidenciando que o processo de diálogo entre as obra é mais importante do que a fidelidade.

Dudley Andrew (2000) defende que todo filme representacional adapta uma concepção prévia. No entanto, um aspecto muito comentado no processo de adaptação diz respeito à escolha do texto literário – texto prévio – a ser adaptado, principalmente em se tratando de um texto possuidor de certa respeitabilidade no campo literário. “Não há dúvida de que existe a atração de um título já estabelecido, a expectativa de que a respeitabilidade ou popularidade alcançada em um meio possa infectar o trabalho criado em outro”¹ (McFARLANE, 1996, p.7). Nesse caso, surgem as questões meramente comerciais, como também aumenta a expectativa dos leitores em grande número que consequentemente se tornarão espectadores.

Em meio a várias questões levantadas pela teoria da adaptação essa dissertação se propõe a analisar a adaptação do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, para o cinema tendo como *corpus* o filme *Capitu*, de Paulo César Saraceni e o roteiro do filme escrito por Lygia Fagundes Telles e Paulo Emilio Salles Gomes.

É inegável a importância, assim como a repercussão que esse romance de Machado de Assis tem na literatura brasileira. Apontado pela crítica como um romance enigmático, o livro “tem algo de armadilha, com lição crítica incisiva” apresentando desde o início “incongruências, passos obscuros, ênfases desconcertantes” (SCHWARZ, 1997, p. 9), chegando a ser classificado, pelo crítico John Gledson, como “o mais complexamente enganoso” dos romances de Machado de Assis (GLEDSON, 2005, p. 22).

Diante das várias interpretações possíveis apontadas pela crítica, *Dom Casmurro* não ficou restrito à narrativa de Machado de Assis. Vários escritores adaptaram essa obra a partir da construção de diferentes tramas e principalmente mudando o foco narrativo. É o que acontece na obra de Fernando Sabino (1998) intitulada *Amor de Capitu*, onde o autor se propõe a fazer uma recriação literária do romance *Dom*

¹ No original, “No doubt there is the lure of a pre-sold title, the expectation that respectability or popularity achieved in one medium might infect the work created in another.”

Casmurro. Fernando Sabino, nessa recriação, altera a focalização e a posição do narrador do romance de Machado de Assis apresentando um narrador heterodiegético. Domício Proença Filho também adapta a obra *Dom Casmurro* ao escrever o romance *Capitu memórias póstumas* (2005), obra essa narrada em primeira pessoa, nesse caso não mais pelo personagem Bento, mas sim, por Capitu. Semelhante interesse surgiu em Paulo César Saraceni que decidiu fazer uso do enredo para uma adaptação cinematográfica e escolheu Lygia Fagundes Telles e Paulo Emilio Salles Gomes para escrever o roteiro da obra cinematográfica. Dessa maneira, um dos pontos mais polêmicos, que seria o narrador autodiegético, passa a não existir. E Bentinho nessa obra passa a ser apenas um dos protagonistas.

Mesmo não sendo uma prática muito comum, o roteiro escrito por Telles e Gomes foi publicado pela editora Siciliano no ano de 1993, tendo sido, inclusive, parte do *corpus* da dissertação *Dom Casmurro sem Dom Casmurro*, de Cesar Adolfo Zamberlan (2007), o qual faz um estudo da adaptação do romance *Dom Casmurro* para o roteiro cinematográfico, não se detendo na obra fílmica. No entanto, almejo nessa dissertação fazer um estudo não apenas do roteiro mas também da obra fílmica utilizando o romance *Dom Casmurro* como contraponto durante a análise de ambas as obras, levando em consideração os recursos cinematográficos e os efeitos por eles provocados.

O cinema é uma arte surgida no final do século XIX. Na Europa já durante a virada do século XIX para o século XX as obras literárias chegam ao cinema, enquanto que no Brasil isso vem a acontecer na década seguinte. No entanto, a obra de Machado de Assis não faz parte desse primeiro momento de adaptação, tendo sua obra sido filmada pela primeira vez em 1937.

Publicado em 1899, a obra *Dom Casmurro* passa a ser adaptada pela primeira vez para o cinema em 1968 dirigida por Saraceni, intitulada *Capitu* e, pela segunda vez, em 2003 por Moacyr Góes com o filme *Dom*. Portanto, diante da apresentação exposta, essa dissertação tem por objetivo geral analisar a clássica obra machadiana, *Dom Casmurro*, a partir da sua relação com uma modalidade artística originalmente diferente, o cinema. Partiremos das escolhas e interpretações apresentadas pelo roteiro e pelo filme em relação ao romance, para assim chegarmos os efeitos que tal adaptação conseguiu criar. Portanto, diante desse objetivo almejado, nos posicionamos em relação à adaptação adotando noções críticas modernas, visto que segundo McFarlane, “as noções críticas modernas sobre intertextualidade representam uma abordagem mais

sofisticada da ideia do romance original como um recurso, uma fonte”² (1996, p.10), visualizando assim, o processo de diálogo entre os dois textos. Utilizaremos, entre outros, para a realização desta análise, elementos da teoria da narrativa para abordar tanto o discurso literário quanto o audiovisual.

Mesmo o romance *Dom Casmurro* não sendo nosso objeto nuclear, visto que, o utilizaremos como contraponto durante a análise do roteiro e do filme *Capitu*, o primeiro capítulo desta dissertação é dedicado ao romance, onde serão apresentadas considerações sobre este trazendo questões que dizem respeito a narrador, personagem e focalização, pois estas serão de extrema relevância para os capítulos de análise do nosso objeto de pesquisa.

O segundo capítulo apresenta considerações referentes à adaptação. Em um primeiro momento em relação ao roteiro, relatando o seu processo de criação e apresentando alguns comentários sobre este. Dando continuidade ao capítulo apresentamos considerações sobre a obra fílmica, dando maior relevância à questão da focalização a partir dos conceitos apresentados por Gérard Genette, Gaudreault e Jost.

No terceiro e último capítulo será apresentada a análise em si do objeto da pesquisa. São analisadas questões referentes à categoria personagem, focalização, assim como questões sociais ficcionalmente representadas. Tudo isso a partir do diálogo entre roteiro, filme e romance.

Com isso, almejo contribuir, através dessa dissertação, com a fortuna crítica e analítica dos estudos literários e fílmicos, tendo em vista que me proponho a analisar uma adaptação, que, embora antiga, tem uma fortuna crítica restrita.

Machado de Assis nas telas

É inegável a inesgotável contribuição de Machado de Assis para a literatura e cultura brasileira através de suas crônicas, poesias, contos e romances. A obra de Machado permanece viva e atual devido ao modo como foi produzida e aos temas abordados. E como não poderia ser diferente, diante de tanta relevância, romances e contos de Machado foram e continuam sendo adaptados, seja do verbal para o verbal, do verbal para o audiovisual. Mesmo diante da quantidade de obras de Machado de Assis

² No original, “Modern critical notions of intertextuality represent a more sophisticated approach in relation to adaptation, to the idea of the original novel as a resource.”

adaptadas para o cinema não se pode negar que é sempre uma ousadia adaptá-las. Pois, além das dificuldades recorrentes em adaptar obras literárias como, por exemplo, questões de fidelidade, escolhas de personagens, trama, temas a serem abordados, em se tratando de um escritor como Machado são agravadas visto que Machado é conhecido como um escritor que dá ênfase à reflexão e não à ação em suas obras, e é também um escritor que possui sua obra viva e atual, passível de várias interpretações. Portanto não é simplesmente adaptar Machado para o cinema, é necessário um cineasta a altura para evidenciar o potencial dos seus textos.

Mesmo sendo considerado um dos maiores romancistas da literatura brasileira, Machado de Assis não despertou interesse imediato nos cineastas, assim como o surgimento da sétima arte não lhe despertou qualquer interesse, conforme assinala Zamberlan (2007). A maioria dos primeiros romances a serem adaptados para o cinema faz parte do romantismo. José de Alencar, Visconde de Taunay, Joaquim Manuel de Macedo são exemplos de escritores pertencentes ao romantismo que tiveram seus romances adaptados nos primórdios do cinema brasileiro. A primeira obra literária brasileira chega ao cinema em 1908, trata-se de uma adaptação da obra *O Guarani*, de José de Alencar, em forma de pantomima intitulada *Os Guaranis*.

Apenas em 1937 o INCE, Instituto Nacional de Cinema Educativo, com a iniciativa de realizar curtas-metragens educativos cobrindo diversas matérias escolares, leva a obra de Machado de Assis pela primeira vez ao cinema. Em um primeiro momento com a filmagem da peça *A agulha e a linha* e em 1939 com a produção do filme *Um apólogo – Machado de Assis*, adaptação do conto *Um apólogo* com comentário de Lúcia Miguel Pereira e direção de Humberto Mauro que era também o chefe de serviços de técnica cinematográfica do INCE. Portanto, a obra de Machado de Assis chega ao cinema pela primeira vez com compromisso educativo.

Dando sequência à adaptação da obra de Machado de Assis os romances *Helena* e *Iaiá Garcia*, romances pertencentes a primeira fase do escritor, foram adaptados para a televisão. O romance *Helena* recebeu três adaptações para a televisão. A primeira transmitida pela TV Paulista em 1952; a segunda, datada de 1975, consiste em uma adaptação de Gilberto Braga dirigida por Herval Rossano e que foi ao ar pela TV Globo; e a terceira, transmitida pela TV Manchete em 1987, dirigida por Luiz Fernando Carvalho, Denise Saraceni e José Wilker, com adaptação de Dagomir Marquezi, Mário Prata e Reinaldo Moraes. Portanto *Helena* consiste na segunda adaptação da obra de Machado.

Na terceira posição está o romance *Iaiá Garcia* com duas adaptações para a televisão e uma para o cinema. A primeira adaptação para a TV é de 1953 pela TV Paulista; e a segunda de 1982 pela TV Cultura. O romance foi adaptado para o cinema com o título *Que estranha forma de amar*, em 1977, e foi dirigido por Geraldo Vietri.

Após a adaptação de *Iaiá Garcia*, chega às telas de cinema, em 1962, o longa *Esse Rio que eu amo*, dirigido por Carlos Hugo Christensen, baseado nos contos “Balbino, o homem do mar” e “O milho seco”, de Orígenes Lessa; “A morte da porta-estandarte”, de Anibal Machado e “Noite de almirante”, de Machado de Assis.

Em 1968, Paulo César Saraceni dá continuidade à adaptação da obra de Machado dirigindo o filme *Capitu*, filme este que compõe nosso objeto de estudo. *Capitu* é uma adaptação do romance *Dom Casmurro* com roteiro escrito por Lygia Fagundes Telles e Paulo Emílio Salles Gomes. Compondo o elenco estão os atores Isabella, Othon Bastos, Raul Cortez, Marília Carneiro, entre outros. Retornaremos ao filme *Capitu* nos capítulos de análise do roteiro e da obra fílmica.

Além de *Capitu*, *Dom Casmurro* recebeu mais duas versões, uma para o cinema e outra para a televisão. A versão para o cinema que recebeu o título *Dom* é de Moacyr Góes, estreado em 2003, tendo como elenco os atores Marcos Palmeira, Maria Fernanda Cândido, Bruno Garcia, Luciana Braga, Malu Galli, Walter Rosa e Leon Góes. Essa adaptação apresenta uma interpretação do romance trazido para os dias atuais. Já a versão para a televisão é a minissérie *Capitu*, de Luiz Fernando Carvalho, transmitida pela TV Globo em 2008. *Capitu* é uma adaptação que apresenta quase que de forma literal o texto de Machado, mas o faz com inovações, mesclando o clássico com o moderno. Ainda em 1968, ano do filme *Capitu*, foi lançado o filme de Fernando Cony Campos, *Viagem ao fim do mundo*, baseado no capítulo *O delírio* do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Em 1971 é a vez de Nelson Pereira dos Santos adaptar a obra de Machado com a produção do filme *Azyllo muito louco*, baseado no conto *O alienista*. Este conto também recebeu uma versão para a televisão produzida pela TV Globo em 1993. O próximo conto a ser adaptado foi *A causa secreta*, em 1972, adaptado para o filme homônimo com direção e adaptação de José Américo Ribeiro. Dois anos após o lançamento do filme *A causa secreta*, são lançados os longas *A cartomante* e *O homem célebre*, ambos baseado nos contos homônimos. *A cartomante* com direção e roteiro de Marco Farias e adaptação de Marco Farias, Salim Miguel e Eglê Malheiros; e *O homem célebre* com Adaptação de Miguel Faria Junior e Jorge Laclette e direção de Miguel Faria Junior. Ainda em 1974 *A cartomante* é adaptada para a televisão em formato de

minissérie transmitida pela TV Globo e dirigida por Domingos de Oliveira e Regina Duarte. Em 2004 o conto recebe uma nova versão no formato de filme com direção de Wagner de Assis e Pablo Uranga.

Em 1975 e 1982 mais dois contos de Machado de Assis são adaptados para o cinema: *Confissões de uma viúva moça* e *Missa do galo* respectivamente. *Confissões de uma viúva moça* com roteiro e direção de Adnor Pitanga e *Missa do galo* com direção e roteiro de Nelson Pereira dos Santos.

O romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* é adaptado para o cinema pela primeira vez de forma integral em 1985, no filme *Brás Cubas* com direção de Julio Bressane. Segundo Zamberlan (2007) o trabalho de Bressane é considerado por críticos de cinema e estudiosos da obra de Machado de Assis como a melhor adaptação da obra do escritor para o cinema. Outro filme que adapta esse romance de Machado de Assis é lançado em 2001, intitulado *Memórias póstumas* e dirigido por André Klotzel.

Machado ainda foi adaptado para o cinema em 1987 através do filme *Quincas Borba* baseado no romance homônimo, filme dirigido, produzido e adaptado por Roberto Santos; e em 2005 no filme *Quanto vale ou é por quilo?* Adaptação de Sergio Bianchi do conto *Pai contra mãe* (ZAMBERLAN, 2007).

Percebemos portanto que, apesar da demora da obra de Machado chegar ao cinema, o interesse em adaptá-la tem crescido cada vez mais, mesmo diante da dificuldade que consiste em adaptar um autor como este. A fim de evidenciar um pouco essa dificuldade vejamos o que o autor Domício Proença Filho e o cineasta e diretor Luiz Fernando Carvalho falam sobre a obra *Dom Casmurro*.

Nos deteremos em especial ao romance *Dom Casmurro* por fazer parte do nosso objeto de estudo. O romance *Dom Casmurro* assim como toda a obra de Machado é centrado mais na reflexão do que na ação, o que já dificulta a transposição para uma mídia performativa como é o caso do cinema. Podemos demonstrar simplificadamente a complexidade e abrangência desse romance curto e aparentemente simples, através das palavras de Domício Proença Filho (2008, p. 31)

O romance machadiano possibilita, a propósito, como sua ampla fortuna crítica tem demonstrado, a apreensão não de um, mas de uma multiplicidade de temas. Ao lado do ciúme e do adultério, encontram-se: o ressentimento; a dúvida; a fratura do resgate; a fatalidade da infelicidade do ser humano; a ambiguidade no fazer do romance; a dissimulação do erotismo feminino; a crítica ao comportamento

religioso; a denúncia da ditadura da aparência; o desvendamento da prática jurídica; a relatividade do comportamento humano.

Domício Proença Filho, autor do romance *Memórias póstumas de Capitu*, evidencia a multiplicidade de temas abordados em uma única obra de Machado, vista a princípio como uma teoria do ciúme ou um possível adultério. Diante dos inúmeros temas abordados percebemos a dificuldade em adaptar a obra de Machado de Assis sem com isso perder a sua essência, logo se faz notória a multiplicidade de interpretações e de formas de adaptá-la através de diferentes escolhas.

Luiz Fernando Carvalho, em um depoimento cedido a PUC-Rio no ano de 2008 em homenagem ao centenário de Machado de Assis, fala sobre a experiência de adaptar a sua obra, em especial o romance *Dom Casmurro*. Luiz Fernando Carvalho inicia seu texto afirmando que a minissérie *Capitu* não se trata de uma adaptação, mas sim, de uma aproximação, pois para o diretor as adaptações consistem de certa forma em um achatamento, um assassinato do texto original. Ainda em seu depoimento Luiz Fernando Carvalho diz optar pelo caminho da dúvida, afirmando que tal caminho eleva o romance ao mítico embate entre o que seja a mera aparência das coisas e a verdade do mundo. Evidencia também que embora Machado seja conhecido como escritor que retrata bem a sociedade e costumes do Rio de Janeiro, esse não é o foco maior do seu texto assim como não será o único foco da minissérie *Capitu*.

Em seus textos, não encontramos apenas uma mera reprodução dos costumes. Como diretor de uma minissérie, também não me interessaria muito fazer uma simples reconstituição de época, porque isso não é o mais importante do texto. (2008, p. 80)

O diretor apresenta em seu depoimento a sua interpretação da verdadeira intenção de Machado no romance *Dom Casmurro*:

Machado não está nos convidando a um cômodo ceticismo quanto à verdade alcançável. O escritor nos faz lembrar que temos que tomar decisões a partir do que sabemos – o que raras vezes é o bastante. Machado quer nos dizer que muitas vezes as aparências são tudo o que temos, e que as aparências jamais desdizem o medo ou o desejo, elas simplesmente os confirmam em aparências. (2008, p. 85)

Apresentamos, portanto, uma parte da leitura de Luiz Fernando Carvalho, a fim de evidenciar a importância da interpretação no momento de adaptação de um romance para o cinema. É preciso ter um posicionamento formado em relação à obra adaptada

por mais abrangente que esta seja e a minissérie *Capitu* está aí para nos confirmar a magistral leitura feita por Luiz Fernando Carvalho do romance *Dom Casmurro*, visto que ele consegue através da minissérie mostrar o potencial do texto de Machado em uma mídia performativa como a televisão.

Embora não trabalhemos necessariamente com a minissérie *Capitu*, achamos relevante expor a experiência de adaptar Machado a fim de percebermos as dificuldades encontradas e analisá-las no nosso objeto de estudo.

1. O ROMANCE *DOM CASMURRO*

Em meio a várias interpretações e leituras feitas a respeito do romance machadiano, o primeiro estudo crítico em defesa da inocência da personagem Capitu é de autoria da crítica norte-americana Helen Caldwell, que 60 anos após a publicação de *Dom Casmurro* “mudou totalmente o ponto de vista tradicional sobre o romance”, como afirma John Gledson. Caldwell afirma, em seu livro *O Otelo Brasileiro de Machado de Assis*, que a personagem Capitu é vítima do ciúme doentio do esposo Bento e nem ao menos tem o direito de se defender, visto que o romance é narrado pelo personagem, Bento, em primeira pessoa e sob seu ponto de vista.

Em seu estudo, Caldwell faz alguns questionamentos a respeito da ausência de defesa da personagem Capitu, por parte da crítica como poderemos conferir através de alguns argumentos apresentados por Caldwell em defesa do seu ponto de vista sobre o romance *Dom Casmurro*:

A questão principal é: A heroína é culpada do adultério?; a subsidiária, “por que o romance é escrito de tal forma a deixar a questão da culpa ou inocência da heroína para decisão do leitor?” Embora *Dom Casmurro* tenha sido publicado em 1900, nenhuma análise abrangente a respeito foi feita ainda. Os estudiosos de Machado de Assis que mencionam este romance assumiram, praticamente sem exceção, a heroína como culpada; mas há poucas indicações de que algum estudo tenha realmente dado conta do assunto. (2008, p. 13)

Assim como Caldwell, o inglês John Gledson ao publicar, em 1984, o livro *Machado de Assis: impostura e realismo*, fez uma releitura do romance *Dom Casmurro* buscando, como ele mesmo afirma, no capítulo introdutório,

(...) mudar a perspectiva do leitor, e revelar *Dom Casmurro* como romance realista na concepção e no detalhe, cujo objetivo é nos proporcionar um panorama da sociedade brasileira do século XIX. (2005, p. 07)

Através do conhecimento dos estudos acima citados, como também de releituras do romance *Dom Casmurro*, percebemos que Machado de Assis nos apresenta nessa obra, entre outras categorias, uma gama de personagens carregada de simbologia e extrema relevância dentro do romance, como é o caso de Capitu, personagem abordada em estudos feitos por Hellen Caldwell e Roberto Schwarz; José Dias e Dona Glória,

ênfatizados por John Gledson; assim como os outros personagens tidos como secundários: Tio Cosme, Prima Justina e Pádua. O protagonista Bento Santiago, como não poderia ser diferente, está presente em todos esses estudos, assim como em grande parte da fortuna crítica de *Dom Casmurro*. Portanto, nesse capítulo, temos como objetivo analisar o romance *Dom Casmurro* sem nos determos na questão do adultério, nem fazer um estudo aprofundado da sociedade e conseqüentemente dos tipos sociais apresentados pelo romance, visto que esse trabalho foi feito, com grande maestria, pelos críticos acima citados. Almejamos nesse momento analisar o personagem, Bento, enquanto narrador-personagem e autor fictício ênfatizando, portanto, a sua importância na organização narrativa, assim como na composição integral da obra.

Machado de Assis é um escritor que tem sua obra dividida pelos críticos em duas fases devido à diferença formal e temática de suas obras em distintos momentos da sua produção literária. As obras da primeira fase, em sua maioria, centradas em problemas de agregados, abordam questões amorosas, ascensão social, observação de costumes da sociedade brasileira. As obras da segunda fase, consideradas obras realistas, apresentam questões estéticas e ideológicas distintas da primeira fase, concentrando-se em questões sociais mais amplas, expressão de movimentos sociais, contradições.

Para Valentim Faccioli (1982) “A produção machadiana do que a crítica considera sua *primeira fase* (ou *fase romântica*), nos romances, contos, crônicas e poemas, está impregnada de uma ideologia “incoerente”, que vai do liberal ao reacionário” (p. 32). E ainda segundo Valentim Faccioli essa *incoerência* é associada, pela maioria dos biógrafos de Machado de Assis, a fase da vida do escritor.

Foi o preço pago pelo escritor pelas contradições de sua migração de classe. A maioria dos biógrafos da Machado de Assis viu nesses textos – especialmente nos romances – uma recriação de material autobiográfico, pelo percurso de migração e readaptação de classe vivido por diversas personagens que coincidia com o do próprio escritor. (p. 32)

Lúcia Miguel Pereira citada por Valentim Faccioli (1982) afirma com convicção essa relação entre a vida pessoal do escritor Machado de Assis e suas personagens, pois para ela “a coerência entre homem e texto pareceria isenta de fissuras, contradições ou paradoxos” (Apud. FACIOLI, p. 32). No entanto, Faccioli não restringe essa relação

entre escritor e personagem à experiência da migração de classe e comenta a opinião de Lúcia M. Pereira

Por isso, ela terá razão apenas parcial, na medida em que a experiência do homem Machado de Assis está presente nessas personagens, mas não só; também estão presentes a ideologia e a análise de situações características a determinada faixa social, na época e naquele meio. A experiência particular do escritor pode estar ali, mas seus textos têm principalmente o estatuto de mapeamento de relações sociais revelador das condições gerais da sociedade em que ele produzia literatura. (p. 32)

O início da segunda fase da obra de Machado de Assis corresponde ao término da sua ascensão social tornando-se burocrata. Os textos dessa segunda fase passam a exprimir a divisão e ambigüidade. Segundo Fiacoli (1982) “O sentido do mundo passará a ser produto de um ponto de vista particular (de classe ou grupo), determinado pela posição do narrador” (p. 39). Nessa fase Machado de Assis volta mais atenção a questões sociais e tem o narrador como categoria narrativa de extrema relevância, pois foi através da mudança do foco narrativo que, segundo Fiacoli, o texto de Machado de Assis, instrumentalizou-se como adequação ao social,

O narrador passou a atuar não apenas internamente, em função da matéria narrada, mas na relação desta com a linguagem da sociedade, isto é, com a parte da linguagem existente no social e não incorporada no texto. (p. 40)

O modelo de narrador da segunda fase da obra machadiana traz para o texto uma pluralidade de vozes discordantes com pontos de vistas antagônicos, tornando assim, a verdade do texto uma questão de ponto de vista determinada pelos interesses, colocando o leitor diante de uma verdade ambígua e instável (FACIOLI, 1982. p. 40-41).

O reposicionamento do narrador nos romances de Machado de Assis está ligado também, diretamente a questões de poder

A direção principal que esse narrador reposicionado imprimiu ao ponto de vista da matéria narrada foi a que aponta sempre para a questão do poder. Foi o poder, em sua multiplicidade de manifestações ao nível da linguagem, que passou a organizar a produção das formas artísticas machadianas; quer dizer, o poder passou a ser o *propulsor* do texto, o qual o discutiu tanto em suas manifestações mais evidentes quanto em sua introjeção pela consciência como *sentido da vida, normalidade do mundo, naturalidade da ordem*. (FACIOLI, 1982. p. 41)

Dom Casmurro pertence a essa fase do romance machadiano e, portanto, possui esse tipo de narrador reposicionado carregado de ambiguidade. Obra que, segundo John Gledson (2005) consiste no

(...) mais complexamente enganoso de seus romances. A estruturação do romance pretende persuadir o leitor e evitar a suspeita de que tudo possa não ser como parece, sem, é claro, destruir as bases de suspeição sobre as quais se assenta uma interpretação melhor. (p. 22)

Percebemos, portanto, que o romance *Dom Casmurro* em seu processo literário apresenta uma estruturação e uma organização peculiares.

O formalista russo Tomachevski abordando questões referentes ao processo literário afirma que:

A obra literária é dotada de uma unidade quando construída a partir de um tema único que se desenvolve no decorrer da obra.
Por conseguinte, o processo literário organiza-se em torno de dois momentos importantes: a escolha do tema e sua elaboração.
(TOMACHEVSKI, 1976, p. 169)

Em *Dom Casmurro*, percebemos com nitidez esses dois momentos importantes do processo literário, a que se refere o formalista russo, e consequentemente a sua importância para a essência artística da obra em questão.

Narrado em primeira pessoa pelo narrador e também personagem, Bento Santiago, *Dom Casmurro* é um romance que nos apresenta o personagem, Bento, decidido a escrever um livro contando a sua própria história na tentativa de “atar as duas pontas da vida”.

Neste livro, Bento enfatiza seu amor por Capitu, sua amiga de infância, sua ida ao seminário, o seu casamento e a certeza de ter sido traído pela esposa, Capitu, com seu amigo, Escobar. Em meio à apresentação desses fatos, o narrador esboça um panorama da sociedade brasileira da segunda metade do século XIX, época em que se passa o romance. Com esse pequeno resumo do enredo de *Dom Casmurro*, temos a intenção de apresentar o tema principal do romance que é justamente a pretensão de um personagem em “atar as duas pontas da vida”, buscando encontrar-se através da escrita.

A elaboração do tema no romance *Dom Casmurro* é produzida pelo próprio narrador-personagem, Bento Santiago, não apenas por narrar o romance em primeira pessoa, e sim, por estar também desenvolvendo a categoria de autor fictício, escrevendo

um livro sobre sua vida. Logo, conclui-se que Bento é responsável pela trama apresentada no romance.

Os formalistas russos nos apresentam uma diferença entre fábula e trama. Segundo eles a fábula, também chamada de enredo, trata dos fatos que serão narrados, enquanto a trama consiste no modo como esses fatos serão narrados, tornando-se, assim, a parte inteiramente artística da obra. Portanto, no romance *Dom Casmurro* a escolha dos fatos a serem narrados, assim como o modo e a sequência em que são apresentados, estão relacionados ao protagonista, visto que a focalização, nesse caso, é restrita a percepção do narrador-personagem Bento Santiago.

Em relação à situação da narrativa de Bento, John Gledson (2005) que denomina Bento como o narrador enganoso, estabelece dois pontos importantes:

Primeiro, ele é, um enganador que está tentando nos persuadir de uma dada versão dos fatos de sua história; mas, visto que também tenta persuadir a si próprio (e talvez por ser um bom advogado), podemos confiar nos fatos da maneira como nos são fornecidos (se o termo “fato”, um tanto vago, puder ser aceito por enquanto). Esse pode ser um “livro omisso”, nos próprios termos de Bento (I, 868), porém, mesmo aí, dada a necessidade que ele sente de se convencer “racionalmente” pela “prova” do adultério da esposa, temos certa garantia de exatidão.

Em segundo lugar, não devemos deixar de reconhecer o seguinte: embora Bento possa ser um enganador, ele é também um enganado. Isto é, não está – e por temperamento não pode estar – ciente de certos significados de sua história. (p. 21)

Vejamos como Bento desenvolve os papéis ou responsabilidades a ele atribuídos no decorrer da narrativa de *Dom Casmurro*.

1.1 Narração, focalização e autoria

Na sua busca pelo “eu”, motivo maior da narrativa, Bento Santiago, o Dom Casmurro, além de ser um narrador-personagem e autor fictício, como já foi exposto, é também o único responsável pela focalização dos acontecimentos apresentados no romance.

Para analisarmos questões sobre narrador e focalização presentes nessa obra partiremos de duas categorias apresentadas por Genette, **modo** e **voz**, em *O discurso da narrativa*. Segundo Genette (s/d) a categoria **modo** consiste na “regulação da

informação narrativa”, portanto, o personagem ou narrador cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa, quais as informações que tal personagem pode oferecer ao leitor, o que ele é capaz de ver, se referindo assim, aos graus de representação ou informação narrativa. Pois,

(...) pode-se contar *mais ou menos* aquilo que se conta, e contá-lo *segundo um ou outro ponto de vista*; e é precisamente tal capacidade, e as modalidades do seu exercício, que visa a nossa categoria do *modo narrativo*. (s/d, p.160)

Enquanto que **voz** – “aspecto – diz Vandryès – da ação verbal considerada nas suas relações com o sujeito” (s/d p.212) – está relacionada com a escolha do ficcionista em fazer contar uma história por uma das personagens ou por um narrador estranho à história. Por conseguinte, o **modo** corresponde à focalização, a distância que o personagem ou narrador se encontra e a perspectiva que ele tem dos fatos a serem narrados, ao passo que a **voz** corresponde ao narrador.

Narrador e focalização, assim como trama, são elementos estruturais de extrema relevância na construção desse romance, visto que segundo Candido, “(...) no fim de contas a construção estrutural é a maior responsável pela força e eficácia de um romance” (2007, p.55).

Em *Dom Casmurro* estamos diante de um narrador autodiegético, ou seja, aquele narrador que é também personagem da narrativa como observaremos nas seguintes citações:

Agora que expliquei o título, passo a escrever o livro. Antes disso, porém, digamos os motivos que me põem a pena na mão. (2007, p.13)

O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. (p.14)

Foi então que os bustos pintados nas paredes entraram a falar-me e a dizer-me que, uma vez que eles não alcançavam reconstituir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns. (p.15)

A partir das passagens do segundo capítulo do romance *Dom Casmurro*, acima citadas, percebemos a intenção do narrador-personagem em escrever um livro sobre sua vida. E neste caso Bento Santiago não será responsável apenas pela narração dos fatos, como também será sob o seu olhar, sua perspectiva que toda a história será narrada. Logo, percebe-se que não é uma narração imparcial, visto que o modo como Bento vê cada episódio da sua vida influencia o curso da narração. É importante lembrar que o

narrador-personagem narra a história quando já tem uma idade avançada e possivelmente tem um novo olhar sobre os fatos ocorridos no passado, visto que o tempo da enunciação não é o mesmo do enunciado. Além de se comprometer a contar a sua própria história, ele faz isso na sua velhice e com um propósito “atar as duas pontas da vida”, nos fazendo perceber que almeja, com essa iniciativa, tentar entender e analisar sua vida. Durante essa narração, em uma possível interpretação, o personagem nos oferece indícios de que busca uma determinada resposta, possui dúvidas e talvez uma espécie de sentimento de culpa.

Por ser Bento o narrador e o sob o ponto de vista do qual são apresentados os fatos, nós leitores somos conhecedores apenas da visão desse narrador. Tudo que nos é apresentado no romance faz parte do conhecimento de Bentinho. Portanto, é a partir do seu ponto de vista que conhecemos todas as personagens do romance. Para isso, o narrador as descreve a partir de características físicas e de comportamento, como podemos observar na caracterização atribuída a José Dias “Era magro, chupado, com um princípio de calva; teria os seus cinquenta e cinco anos” (p.18), e a Capitu,

Morena, olhos claros e grandes, nariz reto e comprido, tinha a boca fina e o queixo largo. As mãos, a despeito de alguns ofícios rudes, eram curadas com amor; não cheiravam a sabões finos nem águas de toucador, mas com água do poço e sabão comum trazia-as sem mácula. Calçava sapatos de duraque, rasos e velhos, a que ela mesma dera alguns pontos. (p.30)

Visto não haver onisciência nesse narrador-personagem essas são as únicas informações ou caracterizações que ele pode nos apresentar de forma direta, o que não reduz a caracterização das personagens a uma superficialidade, pois a obra permite ao leitor o conhecimento mais aprofundado de determinados personagens através de diálogos, os quais norteiam todo o romance. Mas, é importante não esquecermos que os diálogos proferidos por essas personagens são submetidos à memória de Bento. No livro, no qual Bento exerce a função de narrador-personagem, nada acontece no tempo presente, tudo está preso ao passado. E sabemos que,

Embora alguns críticos venham insistindo na conceituação da personagem como um “ser de papel”, sem nenhuma identificação com a pessoa viva, ela guarda sempre em sua ficcionalidade, uma dimensão psicológica, moral e sociológica. (SOARES, 2001, p.46)

Logo, Bento por ser um personagem já é munido de toda essa dimensão. Como narrador nos são apresentados toda uma visão de mundo e posicionamento social

próprio que o caracteriza e que é refletido durante a narração dos acontecimentos, tendo em vista que, segundo Bakhtin,

O sujeito que fala no romance é um homem *essencialmente social*, historicamente concreto e definido e seu discurso é uma linguagem social (ainda que em embrião), e não um “dialeto individual”. (...) O sujeito que fala no romance é sempre, em certo grau, um *ideólogo* e suas palavras são sempre um *ideologema*. (1993, p.135)

Portanto, fazem-se notórias as dimensões psicológicas, moral e de ordem social do protagonista de *Dom Casmurro*, visto ser ele um personagem, “a pessoa que fala no romance”, portanto, o narrador, e diante de todas essas funções por ele assumidas ainda ser o personagem sobre o qual recai a responsabilidade do ponto de vista, ou seja, a focalização que é um aspecto de extrema relevância na construção e interpretação do romance.

Para compreendermos melhor a importância da focalização, vejamos a definição desta apresentada por Reis e Lopes:

Correspondendo à concretização, no plano do enunciado narrativo, de diversas possibilidades de ativação da *perspectiva narrativa*, a *focalização* pode ser definida como a representação da informação diegética que se encontra ao alcance de um determinado campo de consciência, quer seja o de uma personagem da história, quer o do narrador heterodiegético; conseqüentemente, a *focalização*, além de condicionar a *quantidade* de informação veiculada (eventos, personagens, espaços etc.), atinge sua *qualidade*, por traduzir uma certa posição afetiva, ideológica, moral e ética em relação a essa informação. Daí que a *focalização* deva ser considerada um procedimento crucial das estratégias de *representação* que regem a configuração discursiva da história. (1988, p. 246-247)

Portanto, a focalização é responsável, entre outras, pela ampliação ou redução das informações narradas e tais informações são carregadas de ideias, pensamentos, visão de mundo do elemento focalizador. Por conseguinte, a partir do momento em que a focalização for transferida para outro personagem ou outro tipo de narrador estaremos diante de um novo ponto de vista, uma nova perspectiva das informações. Genette propõe a classificação de focalização em três tipos: narrativa não focalizada ou de focalização zero, focalização interna, focalização externa.

No caso do romance *Dom Casmurro* estamos diante de uma focalização interna fixa, ou seja, os fatos são apresentados a partir da focalização de um único personagem. Conclui-se, portanto, que Bento, com toda essa funcionalidade dentro da estrutura da narrativa, faz uso de sua visão de mundo e faz escolhas no que diz respeito a cada

personagem e a cada fato por ele narrado e, conseqüentemente, cada escolha sua possui um propósito, na sua tentativa de “atar as duas pontas da vida”.

Dentre os fatos e acontecimentos da vida de Bento, por ele narrados, é notória a preferência pelos fatos que envolvem a personagem Capitu, principalmente no que diz respeito ao possível adultério. No entanto, seria empobrecedor resumir o romance a questão do adultério, visto que sua importância está centrada nas questões sobre literatura e sociedade apresentadas pela narrativa. *Dom Casmurro* pode ser visto como um romance que se detém muito mais na reflexão do que a ação e esta conclusão é perceptível através das digressões nele existentes.

Toda a narrativa do romance, narrativa essa não linear, é norteadas por frases reflexivas, irônicas e até filosóficas, que podem ser interpretadas como uma intenção de antecipar alguns fatos, referentes à questão da traição: “Há coisas que só se aprendem tarde; é mister nascer com elas para fazê-las cedo” (2007, p.32). Esta frase foi proferida por Bento no capítulo XV, “Outra voz repentina”, quando ele e Capitu foram surpreendidos por Pádua, pai de Capitu. Nessa ocasião Bento se surpreende com a facilidade que Capitu tem em disfarçar para o pai o que acontecia entre eles. O personagem-narrador ainda complementa o pensamento e antecipa acontecimentos futuros dizendo: “E melhor é naturalmente cedo que artificialmente tarde” (2007, p.32). Pois é o que acontece com seu personagem que necessita, segundo ele, aprender artificialmente tarde a arte da dissimulação.

No capítulo LVI, “Um seminarista”, Bento, a fim de explicar como Escobar começou a fazer parte da sua vida e conseqüentemente pôde entrar na sua alma, mostrando, a afinidade existente entre eles e o grau de envolvimento, nos apresenta a seguinte metáfora,

A alma da gente, como sabes, é uma casa assim disposta, não raro com janelas para todos os lados, muita luz e ar puro. Também as há fechadas e escuras, sem janelas, ou com poucas e gradeadas, à semelhança de conventos e prisões. Outrossim, capelas e bazares, simples alpendres ou paços suntuosos. // Não sei o que era a minha. Eu não era ainda casmurro, nem dom casmurro; o receio é que me tolhia a franqueza, mas como as portas não tinham chaves nem fechaduras bastava empurrá-las, e Escobar empurrou-as e entrou. Cá o achei dentro, cá ficou, até que... (p.87)

No entanto, Bento utiliza o desenrolar da explicação dessa metáfora para deixar um suspense, evidenciando, assim, que não foi assim até o fim da sua narrativa. Haverá um momento em que Escobar não mais estará “dentro da sua alma”.

Para concluir essa abordagem de frases reflexivas e proféticas do nosso narrador, vejamos uma frase apresentada no capítulo LXXVII, “Prazer das dores velhas”: “Não é claro isto, mas nem tudo é claro na vida ou nos livros” (p.110). No capítulo citado, Bento apresenta ao leitor o prazer sentido ao relembrar alguns acontecimentos da sua vida que representaram dores, como, por exemplo, as desconfianças a respeito de Capitu, quando ainda eram adolescentes. A citação acima, além de explicar esse “prazer através das dores velhas”, nos antecipa a ambiguidade e, muitas vezes, contradições encontradas no romance escrito por Bento, no que diz respeito à questão do adultério. O sentido de tais frases é adquirido devido a sua posição dentro da narrativa, dentro de um enunciado, visto que, segundo Bakhtin (2000) “a oração é elemento significativo do enunciado em seu todo e adquire sentido definitivo somente dentro desse todo” (p. 307).

Através das passagens do romance acima transcritas podemos perceber que todas trazem um porquê. Antecipando algo de acordo com a visão de Bento a respeito dos fatos, tais citações evidenciam a percepção de Bento a respeito dos acontecimentos narrados. Portanto, como ele mesmo diz, ele está “reconstituindo” sua história e, nesse caso, as informações são carregadas de uma certa posição afetiva, ideológica, moral e ética, visto ser, ele o personagem sob a focalização do qual são narrados os acontecimentos. Contudo, a presença dessas frases reflexivas e filosóficas pode ser interpretada como um artifício utilizado nesse processo de escrita e narração.

Seguindo a afirmação de Todorov (2008) de que o “tempo do discurso é, em um certo sentido, um tempo linear, enquanto o tempo da história é pluridimensional” (p. 242), percebemos, no romance *Dom Casmurro* a presença da deformação temporal. Em relação à deformação temporal Todorov (2008) afirma que autores de narrativas a utilizam para certos fins estéticos. É o que podemos concluir analisando a narrativa em questão, pois essa forte presença de anacronias³ durante toda a narrativa não se dá de modo gratuito, mas sim possuindo uma intencionalidade no significado geral da obra. Tratando da desenvoltura temporal do romance, Benedito Nunes (2002) afirma que

³ Trataremos aqui de anacronias narrativas segundo Gerard Genette (s/d): “diferentes formas de discordância entre a ordem da história e a da narrativa.” (p. 34)

Machado de Assis ousa “fintar a fugacidade do tempo”, visto que, para “trás caminha o Bentinho de *Dom Casmurro*, num movimento de vaivém” (p. 55).

O narrador-personagem inicia o romance no tempo presente, explicando o porquê do título, *Dom Casmurro*. Em seguida, no segundo capítulo, expõe os motivos que o levaram a escrever tal livro. Com esses esclarecimentos expostos Bento inicia a partir do terceiro capítulo, “A denúncia”, a narração dos fatos. Para tanto, o narrador-personagem volta ao passado para narrar alguns fatos da sua adolescência. Portanto, visto que Bento aos 57 anos decide escrever a história da sua vida, desde a adolescência procurando encontrar-se, percebemos que o movimento temporal do romance é constituído por anacronias. O narrador do romance *Dom Casmurro*, já nas primeiras páginas do livro nos coloca diante de uma extensa analepse⁴ (narração da ocorrência de um acontecimento pertencente a um tempo anterior ao tempo em que está a história). No entanto, a sequência de tal analepse é interrompida no decorrer da narrativa por várias prolepses⁵ (antecipação de uma informação) assim como também, por pausas⁶ constituídas por capítulos descritivos de personagens e situações. Vale salientar também, que encontramos em meio aos capítulos considerados como pausas na sequência da história, analepse dentro de analepse.

Levadas em consideração algumas questões referentes a Bento como narrador e responsável pela focalização, iremos agora para questões referentes a Bento como autor fictício.

Dom Casmurro não é um romance que retrata apenas a vida de um personagem por ele escrita e narrada. Enquanto narrativa, é um romance escrito por um autor fictício que, obcecado por respostas ou justificativas para fatos passados, procura encontrar-se, decidindo, assim, escrever um livro sobre sua vida. No entanto, vale salientar, que em momento algum esse autor fictício diz estar escrevendo uma autobiografia.

Ao iniciarmos a leitura do romance, em um primeiro momento, parecemos estar diante, apenas, de um personagem-narrador-autor que pretende contar os acontecimentos mais importantes da sua vida a fim de encontrar-se e tentar entender fatos, até então, para ele, inexplicáveis. No entanto, nosso autor fictício, Bento Santiago,

⁴ “Toda a ulterior evocação e de um acontecimento anterior ao ponto da história em que se está.” (GENETTE, p. 38)

⁵ “Toda a manobra narrativa consistindo em contar ou evocar de antemão um acontecimento ulterior.” (GENETTE, p. 38)

⁶ “representa uma forma de suspensão no tempo da história, em benefício do tempo do discurso; interrompendo momentaneamente o desenrolar da história, o narrador alarga-se em reflexões ou em descrições que, logo que concluídas, dão lugar de novo ao desenvolvimento das ações narradas.” (REIS; LOPES, 1988, p. 273)

faz bem mais do que isso, ele escreve um livro sobre sua vida e ao mesmo tempo faz reflexões a respeito do ato de escrever, não deixando o leitor esquecer em momento algum que toda a sua história ali narrada, trata-se apenas de um livro. Todas as suas escolhas e explicações, no que diz respeito ao ato de narrar, se misturam com os acontecimentos narrados.

O autor fictício, Bento, inicia o romance justificando a escolha do título e do tema. No capítulo III, “A denúncia”, começa o romance propriamente dito apresentando nos capítulos seguintes os personagens principais. A partir do capítulo VIII, “É tempo”, Bento inicia o seu processo de explicação, em relação ao ato de narrar, estando sempre explicando-se ao leitor, explicando suas atitudes narrativas:

Verdadeiramente foi o princípio da minha vida; tudo o que sucedera antes foi como o pintar e vestir das pessoas que tinham de entrar em cena, o acender das luzes, o preparo das rabecas, a sinfonia... Agora é que eu ia começar a minha ópera. (p.22)

Bento mantém um conversa constante com o leitor se referindo sempre a este e explicando o seu estilo de narrar:

(...) mas, desejei penteá-los por todos os séculos dos séculos, tecer duas tranças que pudessem envolver o infinito por um número inominável de vezes. Se isto vos parecer enfático, desgraçado leitor, é que nunca penteastes uma pequena, nunca pusestes as mãos adolescentes na jovem cabeça de uma ninfa... Uma ninfa! Todo eu estou mitológico. (p.56)

É notório que, além das explicações, Bento procura pensar como o narratário, visto que, após escrever, imediatamente imagina como o narratário interpretará e assim já explica determinado posicionamento. É importante também perceber o contraste ou a pluralidade de perfis deste narratário ou narratários⁷.

Encontramos ainda em *Dom Casmurro* referência ao ato de escrever enfatizado em diferentes gêneros, como podemos perceber nos capítulos LIV, “Panegírico de Santa Mônica” e LV “Um Soneto”. O Panegírico de Santa Mônica foi escrito por um dos colegas do seminário e esse escrito trouxe a Bento, várias lembranças daquela época, inclusive da sua tentativa de escrever um soneto; tentativa essa que resultou em apenas dois versos, disponibilizados a quem se propuser a concluí-lo. Bento termina o capítulo

⁷ Sobre essa questão dos perfis do narratário em *Dom Casmurro* ver o artigo *Dom Casmurro e o leitor*, de Paul Dixon (2005).

definindo o ato de escrever com a seguinte frase: “Tudo é dar-lhe uma ideia e encher o centro que falta” (p.86). Ainda em relação ao ato de escrever Bento critica, no capítulo LXXII, “Uma reforma dramática”, o gênero dramático através de uma comparação entre o destino e os dramaturgos:

(...) tão certo é que o destino, como todos os dramaturgos, não anuncia as peripécias nem o desfecho. Eles chegam a seu tempo, até que o pano cai, apagam-se as luzes, e os espectadores vão dormir. Nesse gênero há porventura alguma coisa que reformar, e eu proporia, como ensaio, que as peças comessem pelo fim. (p. 106)

É importante percebermos como essas comparações e opiniões de Bento a respeito dos gêneros literários podem ser interpretadas como alusões, de certa forma, ao acontecimento de sua vida que ele quer apresentar ao leitor, nesse caso, a confirmação do adultério. Pois na comparação entre o destino e o drama, Bento deixa subentendido que sua vida teria sido mais fácil se já soubesse desde cedo o final; talvez não tivesse se envolvido com a amiga de infância que veio a causar-lhe tanta infelicidade.

Embora Bento seja um narrador que procura estar sempre em contato com o leitor, explicando-se e tentando convencê-lo dos fatos narrados, em alguns momentos do livro, o narrador mostra-se ambíguo e até mesmo contraditório, em uma primeira leitura. No entanto, o romance é estruturado de modo que até mesmo fatos que poderiam ser vistos, em um primeiro momento, como contraditórios são explicados no decorrer da narrativa.

Uma possível contradição evidente diz respeito a sua memória: “Não, não, a minha memória não é boa” (p.89), nos afirmando que a sua memória não é boa após ter narrado 58 capítulos de descrição minuciosa de acontecimentos como também de personagens, sendo capaz de lembrar figurinos, personalidades, expressões e até mesmo as falas dos personagens. No entanto, antes de falar a respeito da memória, Bento evidencia o poder da sua imaginação através de cenas do romance e, como se ainda não fosse o suficiente, apresenta no capítulo XL, “Uma Égua”, uma descrição a respeito da sua imaginação:

A imaginação foi a companheira de toda a minha existência, viva, rápida, inquieta, alguma vez tímida e amiga de empacar, as mais delas capaz de engolir campanhas e campanhas, correndo. (p. 67)

O fato de Bento poder sempre contar com a imaginação e não ter uma boa memória pode acabar com a contradição até então encontrada no romance, mas ao mesmo tempo gera ambiguidade. Visto que, se o narrador faz uso da imaginação e não da memória para narrar e descrever personagens e acontecimentos, ele estará gerando contrapontos e argumentos que poderão ser levantados contra a sua certeza. Entretanto, Bento está apenas fazendo uso do seu poder dentro da narrativa, permitindo-se, muitas vezes, entrar em contradições, como as que acabamos de mencionar, pois sabe da impossibilidade de ser punido por tal atitude, visto a sua posição no romance lhe conceder tal liberdade.

Nesse sentido, Zamberlan (2007, p. 45) ressaltando o sentido da atitude do narrador Dom Casmurro, afirma que:

O narrador machadiano brinca com a sua sorte, bate na parede oca da narração para mostrar que existe ali uma outra verdade. Verdade que fica no meio do caminho, entre aquilo que Dom Casmurro narra e as pistas que deixa, e que indicam o que ele pretende com a narração. O livro se revela então pelo que é narrado, o conteúdo, e pela forma como se narra, como se constrói a narração. Há um ir e vir da narração, como a onda que vai e volta, um desdobrar da narração que revela um outro livro ao olhar do leitor mais atento.

Bento se vê como um homem rodeado de pessoas, mas, ao mesmo tempo, um solitário em um mundo de estranhos, começando por ele. No entanto, isso não o faz uma pessoa infeliz e sim indiferente a alguns acontecimentos da vida. Isso se torna notório com o avançar da narrativa através da divisão dos capítulos. O livro possui cento e quarenta e oito capítulos. Do capítulo I até o XCVII a narrativa é carregada de descrições, explicações, uma espécie de preparação do leitor para o que virá. A partir do capítulo XCVIII, o narrador tem a preocupação de acelerar a narração, visto que o leitor já está preparado o suficiente para ler o desenrolar dos fatos e fazer associações entre o que foi narrado na primeira parte e o que é narrado na segunda.

Bento acusa Capitu, no entanto, em alguns momentos nos apresenta indícios de que poderia estar equivocado: “(...) Ezequiel ia ter comigo ao gabinete, e as feições do pequeno davam ideia clara das do outro, ou eu ia atentando mais nelas” (p. 176). Entretanto, vale salientar que esse indício de equívoco é apresentado pelo narrador-personagem na segunda parte do romance, ou seja, depois de apresentar ao leitor, na primeira parte da narrativa, através de metáforas, uma Capitu dissimulada e a certeza de ter sido traído.

Contradições, indícios, nada disso chega a ser gratuito nem tampouco a colocar em xeque a verossimilhança do romance, pois estamos diante de um narrador que faz uso, propositalmente, desses artifícios geradores de ambigüidade. Para o personagem Bento a certeza de ter sido traído, para o leitor a certeza de nunca desvendar o enigma.

Roberto Schwarz atribui considera o narrador o elemento de base nos romances da segunda fase do escritor Machado de Assis, da qual faz parte a obra *Dom Casmurro*. No entanto, não é um narrador qualquer, mas sim, o narrador denominado por Schwarz (1982, p. 316) de “narrador volúvel”. “Isto é, o narrador que a todo momento está se desidentificando da posição que ocupava na frase anterior, no parágrafo anterior, no capítulo anterior, no episódio anterior...”

Ainda segundo Schwarz (1982, p. 316-317), a chave do estilo do autor de *Dom Casmurro*, a chave do seu humor é esse processo de desidentificação permanente, acima citado. E essa caracterização de estilo é indicativa também de aspectos modernos de Machado. Visto que,

(...) em cada um desses momentos se prova uma pequena superioridade do narrador. Só que, de superioridade em superioridade, como ele não fica com nenhuma, como cada uma delas vai ser abandonada por outra, e assim ao infinito, o conjunto da superioridade dá em nada. E, como todos sabem, o romance de Machado de Assis, acaba sempre em nada. Então, é uma espécie de longa superioridade, de longa risada que acaba, não digo em inferioridade, que acaba em nada. Em todo caso, que acaba de maneira absolutamente desoladora. Esta é uma das particularidades literárias de Machado de Assis: a gente ri o tempo todo e o conjunto é desolador.

É nesse momento que evidenciamos a essência artística do romance *Dom Casmurro*, o fato de incluir o leitor como elemento da significação do romance. Nossas perguntas são respondidas dentro da construção artística da obra e, até mesmo a dúvida instaurada no leitor pela narrativa é justificada no próprio texto. Conclui-se, portanto, que o que há de encantador e artístico no romance de Machado de Assis não é o enigma da possível traição, mas sim como esse tema nos foi apresentado através da estrutura da narrativa que permite que tal enigma seja explicado, mas jamais respondido.

Diante dessa magistral forma de narrar e dessa essência artística que chega a nós, leitores, através das páginas de *Dom Casmurro*, nos perguntamos se será possível e como será possível transpor tal romance para a tela sem perder esse potencial. Portanto, sabendo que o romance de Machado de Assis gerou a adaptação *Capitu*, nos resta saber como foi possível, como se dá esse processo e que leitura podemos fazer dessa obra.

2. A ADAPTAÇÃO *CAPITU*

2.1 Processo de criação do roteiro *Capitu*

Paulo César Saraceni ao decidir adaptar o romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, convidou para roteiristas a escritora Lygia Fagundes Telles e o seu então marido, Paulo Emilio Salles Gomes, historiador e crítico de cinema. O convite aconteceu em 1967 e os convidados mesmo admitindo a grandeza do desafio aceitaram a proposta.

Sabemos que um roteiro cinematográfico ao adaptar um romance, um conto ou qualquer forma literária torna-se outra obra com suas especificidades e significações. No entanto, como estamos estudando justamente esse processo de adaptação de *Dom Casmurro* para o cinema achamos importante fazermos algumas considerações em relação à criação do roteiro e a proposta sugerida pelos roteiristas, observando como tal proposta nos ajudará na interpretação e busca de significação da obra fílmica.

Ao ser publicado pela primeira vez em 1993 pela editora Siciliano, o roteiro *Capitu*, até então esquecido em meio ao material de Paulo Emilio doado por Lygia à Cinemateca Brasileira, traz em uma espécie de prólogo intitulado “Às vezes, novembro”, um texto da escritora Lygia Fagundes Telles, escrito em 1992, explicando o processo de criação do roteiro, as intenções, dúvidas e angústias surgidas durante a sua elaboração.

As primeiras palavras de Lygia Fagundes Telles já nos apresentam o seu objetivo que seria segundo ela recriar literariamente *Dom Casmurro* para uma adaptação fílmica usando “de toda liberdade nessa recriação e sem trair o original – é possível isso? A esperança da liberdade sem traição” (p. 5). Percebemos que a própria roteirista se dá conta do problema que é tentar fazer uma adaptação livre e ao mesmo tempo não trair o original. A roteirista nos situa no espaço e no tempo em que foi escrito o roteiro evidenciando a situação política do país que se apresentava em plena ditadura militar e Paulo Emilio Salles Gomes, como vítima dessa situação, estava à espera da sua cassação como professor da Universidade de Brasília, sendo acusado de subversão.

Lygia ainda pergunta se não seria mesmo uma loucura fazer essa adaptação, pois adaptar o romance *Dom Casmurro* é projetar “a metamorfose de um quase monólogo

meditativo em imagem” (p. 7). E se torna uma aventura laboriosa e fascinante assim definida por ela, e isso em decorrência do romance possuir

Uma trama tão interiorizada. Submersa. Com um foco narrador revisitando lembranças com tamanha inocência que o leitor pensa logo nas primeiras páginas, mas esse Bentinho é puro! Sem dúvida, digo eu. As ambigüidades do Bem. Do mal. Ambigüidades que começamos a sentir sob a fina pele das palavras e que se assemelham ao som de um sutil roc-roc do mais sutil dos roedores roendo o emaranhado dessas entranhas. Ficamos, então, sem saber qual é a personagem mais embrulhada, a Capitu? Ou o próprio Bentinho, esse bicho-de-concha que se revela (e se esconde) numa linguagem cristalina? Além de intimista, o romance é curto. Inevitável a recriação de personagens, situações, diálogos... (p. 7)

Percebemos através dessa citação, que a autora estava ciente dos obstáculos que a esperavam e que possuía uma leitura crítica e bem estruturada do romance ao dar ênfase à questão da ambigüidade proveniente da “fina pele das palavras” e ao caracterizar Bento como um “bicho-de-concha” que faz uso da linguagem para revelar-se e esconder-se. Evidenciando assim, a importância desse personagem que também é narrador, assim como dessa linguagem cristalina que se torna no conjunto da obra tão enganosa e ambígua.

Mesmo conhecedora das proezas da narrativa do personagem Bento, Lygia no decorrer da elaboração do roteiro chegou a ser apelidada de Bentinho por Paulo Emilio Salles que a achou “impregnada das desconfianças do narrador” (p. 9) e afirmou que a solução para não tomar partido e continuar neutro durante a adaptação era “se esforçar em ser apenas um intérprete onisciente, o que testemunha e registra, mas não interfere” (p. 9). No entanto, acreditamos que o fato de deslocarmos uma narrativa de uma modalidade artística a outra, nesse caso da literatura para o cinema, de certo modo, mesmo almejando fazer apenas um registro, este será carregado de interferência direta ou indireta de quem o faz, pois no processo de tradução de uma modalidade a outra é necessária uma interpretação formada do texto e toda interpretação tem algo de particular. Isso além das escolhas que precisam ser feitas, como temáticas, cenários, eleições de cenas, entre outras.

Depois de convencida a não tomar partido, Lygia afirma que ela e Paulo Emilio não eram juízes “mas dois leitores-escritores com a tarefa de relatar (e dilatar) o tempo desse Bentinho ofuscado pelo ciúme” (p. 9). Mesmo assim afirma já estar envolvida “pelo cipoal das inquietações do ex-seminarista”.

Já nessa apresentação do enredo podemos perceber que os roteiristas se detêm na questão do adultério apresentada no romance. Lygia faz evidências às discussões entre ela e Paulo Emilio, sobre a questão do adultério, ambos os roteiristas baseando-se em algumas frases do romance. Na maioria das vezes Lygia apresenta sua leitura do romance interpretando Capitu como culpada e deixa claro que essa não foi a sua opinião durante a primeira leitura da obra machadiana, na qual Capitu lhe pareceu ser vítima. Lygia afirma que na época da primeira leitura do romance ela era apenas uma inexperiente mocinha que estudava direito. E que apenas durante a releitura de *Dom Casmurro*, feita para a elaboração do roteiro, pode perceber as malícias de Capitu e vê-la como uma manipuladora desde a meninice, assim como Dom Casmurro a via. Paulo Emilio mostra-se contrário à leitura da então esposa e apresenta indícios dentro do texto que evidenciam a possível inocência de Capitu, mas não toma partido diretamente e fica clara a sua antipatia à palavra *culpado*.

Sabemos que o romance de Machado de Assis não se resume à questão do adultério nem tampouco é essa principal questão abordada na obra. No entanto, a apresentamos nesse momento, devido à importância que é dada a ela na espécie de prólogo do roteiro e no próprio filme.

Após várias discussões o roteiro é finalizado e segundo Lygia,

sem vestígios das passadas preocupações, vigorava o foco-narrador mas sem a nossa cumplicidade. Não havia nem culpados nem inocentes mas apenas aquele espaço e tempo (Rio de Janeiro, ano de 1865) fluindo no pacato Dom Casmurro da maturidade anunciada. (p. 13)

Essa é, portanto, a conclusão da própria Lygia Fagundes Telles a respeito do roteiro elaborado por ela e Paulo Emilio. É importante salientar que o roteiro sofre algumas alterações feitas por Saraceni para fins de filmagem.

O roteiro *Capitu*, escrito por Lygia Fagundes Telles e Paulo Emílio Salles Gomes, embora escrito com a intenção de ser filmado, consiste em uma adaptação verbal do romance, apresentando uma linguagem literária carregada de metáforas. A forma como o enredo, trama e personagens de *Dom Casmurro* são apresentados no roteiro *Capitu*, faz deste uma nova obra.

O romance é estruturado em 148 capítulos curtos e o roteiro em 36, ficando de fora deste acontecimentos narrados em 96 capítulos do romance. O roteiro extrai do romance a questão referente ao ciúme, a possível traição e a instituição do casamento.

Por se deter em tal questão, vários posicionamentos sociais presentes em *Dom Casmurro* são apresentados sem grande ênfase e muitas vezes omitidos. Zamberlan conclui, em seu trabalho de dissertação sobre o roteiro *Capitu*

que a leitura que Lygia Fagundes Telles e Paulo Emílio Salles Gomes fizeram de *Dom Casmurro* é uma leitura que tematiza uma questão do livro: o ciúme e o casamento, que não é a principal do romance e que serve como um estratagema para mascarar a principal, que por sua vez não está no roteiro, e que seria a reconstrução por parte do personagem narrador da sua vida, o atar a infância e adolescência na velhice. (2007, p.131)

O que chama mais a atenção, em um primeiro contato, com o roteiro *Capitu* diz respeito à narração, visto que, enquanto no romance os acontecimentos são narrados por um narrador autodiegético, o personagem Bento Santiago, no roteiro os acontecimentos são apresentados de modo heterodiegético com a presença de diálogos característica desse gênero textual que é o roteiro. Tal mudança chama bastante a atenção pelo fato de no romance a categoria narrador ser de extrema relevância, pois a narrativa está completamente condicionada às lembranças de um único personagem, sendo através da narrativa dele que tomamos conhecimento dos fatos e dos outros personagens que compõem o enredo. Não podemos esquecer, também, que tal categoria rendeu e continua a render inúmeros trabalhos críticos a respeito desse romance de Machado de Assis, pois a sua escolha por esse tipo de narrador, no romance *Dom Casmurro* em especial, contribui para a questão geral que norteia o romance: a ambiguidade.

Enquanto no romance todos os fatos são condicionados à memória do personagem Bento Santiago, o Dom Casmurro, que na velhice decide atar as duas pontas da vida escrevendo um livro contando a sua história, no roteiro a maioria dos acontecimentos ocorrem no tempo presente da narrativa. Narrativa esta que se inicia com a noite de núpcias do casal Bento e Capitu. Até mesmo algumas lembranças do personagem Bento apresentadas no roteiro em forma de flashback não podem ser equiparadas com as lembranças narradas no romance, pois o personagem encontra-se em tempos diferentes nas obras em questão. Concluindo, portanto que o tempo do enunciado é o mesmo, tanto no roteiro quanto no romance, enquanto que o da enunciação é diferente.

Segundo Metz (1968), citado por Genette (s/d), a narrativa é uma sequência duas vezes temporal...: há o tempo da coisa-contada e o tempo da narrativa (tempo de

significado e tempo de significante). Que podemos chamar também de o tempo do enunciado e o tempo da enunciação.

Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1988) definem “enunciado” como “o produto de um ato de *enunciação*” (p. 244), e afirmam que

Para Bakhtine, o conceito de *enunciado* implica uma reflexão de caráter translinguístico. Assim, o *enunciado* é a frase inserida num contexto de enunciação específico, e esse contexto abrange a situação social dos interlocutores, os seus universos axiológicos e ainda os elementos espaço-temporais que enquadram o ato comunicativo. (p. 244)

Já para o verbete enunciação, Carlos Reis e Lopes apresentam o seguinte conceito:

Em lingüística, a *enunciação* é o ato de conversão da língua em *discurso*. (...) O produto do ato de *enunciação* é o *enunciado*: a enunciação é assim logicamente pressuposta pela própria existência do enunciado. (p. 107)

Sabemos que em *Dom Casmurro* o tempo da enunciação e o tempo do enunciado são bem distintos e de grande relevância no momento de interpretação da narrativa. O tempo da enunciação diz respeito ao momento em que Bento narra, enuncia os acontecimentos, o que se dá em sua velhice, ao 57 anos. Já o tempo do enunciado se refere ao tempo que está sendo narrado, o tempo em que os acontecimentos narrados ocorrem, correspondendo assim, da adolescência, juventude até o presente da personagem Bento Santiago.

Portanto enquanto no romance o tempo da enunciação corresponde à velhice de Bento quando este já possui uma visão formada a respeito dos acontecimentos e se encontra sem mãe, sem esposa, sem filho, enfim, sozinho, no roteiro o tempo da enunciação corresponde à fase adulta desse personagem a partir do casamento com Capitu, portanto, Bento ainda não é o Dom Casmurro.

Os autores do roteiro *Capitu* afirmaram utilizar total liberdade nessa recriação literária, como afirma Lygia Fagundes Telles, sem trair o original. A liberdade utilizada nessa recriação é perceptível a partir do momento em que nos deparamos com os cortes e os acréscimos trazidos pelo roteiro em relação ao romance. Já em relação à fidelidade ao romance torna-se necessário saber como os autores do roteiro vêem essa questão de fidelidade em se tratando de recriação literária e adaptação. Em *Capitu*, como já foi exposto, estamos diante de uma nova obra, com início e final divergentes de *Dom*

Casmurro, mas que apresenta parte do enredo do romance, personagens e vários dos temas abordados. Vale salientar que tudo isso é apresentado sob uma nova perspectiva, visto que, estamos diante de uma interpretação do romance, pois toda adaptação consiste em uma interpretação. Em decorrência disso, no roteiro *Capitu* estamos diante de fatos, de personagens, de ambientes do romance *Dom Casmurro* que nos são apresentados de forma diferente, gerando assim novas interpretações. Essas novas interpretações possíveis, assim como questões aqui levantadas, serão aprofundadas no capítulo seguinte, onde será feita a análise propriamente dita do roteiro e do filme *Capitu*.

2.2 Considerações sobre o texto fílmico: primeiras impressões

O filme *Capitu* é iniciado com a apresentação da noite de núpcias dos personagens Bento Santiago e Capitu no tempo presente da narrativa. A partir desse episódio, em meio aos passeios dos recém casados, surgem as primeiras lembranças do passado vivido por Bento e Capitu, lembranças essas que são mais recorrentes no personagem Bento. É a partir destas lembranças e dos diálogos entre os protagonistas que o espectador se tornará conhecedor de fatos importantes da história desses personagens, como por exemplo, a promessa feita por D. Glória, mãe de Bento, de torná-lo padre, a amizade e o surgimento da paixão entre Bentinho e Capitu, a ida de Bento para o seminário, o surgimento da amizade entre Bento e Escobar, entre outros fatos. O filme segue no tempo presente da narrativa apresentando a vida de casados de Bento e Capitu, evidenciando a relação de proximidade existente entre este casal e o casal de amigos Escobar e Sancha.

Logo nas primeiras cenas do filme percebemos grandes diferenças entre a narrativa cinematográfica apresentada por *Capitu* e a narrativa romanesca apresentada por *Dom Casmurro*. Entre elas está a ausência do enganoso, do “bicho-de-concha” que é o narrador do romance, o personagem Dom Casmurro. Com isso estamos diante de uma adaptação de *Dom Casmurro*, sem o próprio Dom Casmurro. Adaptação essa tão bem definida por Cezar Adolfo Zamberlan de “*Dom Casmurro sem Dom Casmurro*”, tornando-se título de sua dissertação de mestrado. Além da ausência do narrador, ou até mesmo em decorrência dessa ausência, percebemos também, fazendo parte dessas

primeiras impressões, a mudança do ponto de partida da narrativa cinematográfica em relação à narrativa romanesca, ausência de personagens, de acontecimentos. Percebemos uma narrativa reduzida e em certos aspectos ampliada para fins de adaptação cinematográfica, com a finalidade de atingir o objetivo dos adaptadores.

Embora muitos estudos, principalmente os primeiros, feitos a respeito do romance *Dom Casmurro* detenham-se na questão do possível adultério, um dos pontos mais passíveis de reflexão nesse romance centra-se na questão da escolha do narrador, por se tratar de um narrador autodiegético, ambíguo, desconfiado, inconfiável e ainda responsável pela focalização como foi apresentado na primeira parte desse estudo. No entanto esse narrador, como já foi exposto, não está presente no filme, nem tampouco sua função como focalizador. Na adaptação *Capitu* os fatos nos são apresentados, nos são mostrados através das imagens e não por um personagem-narrador. Em decorrência dessa mudança de estratégia narrativa os fatos a serem apresentados e o modo como serão apresentados também sofrem mudanças.

Na adaptação, com a alteração do foco narrativo em relação ao romance é alterado também o foco do romance, pois não temos mais um personagem solitário e Casmurro que segundo ele devido à monotonia em que sua vida se encontrava e as respostas nunca encontradas, decide escrever um livro contando sua história. Na verdade sabemos que essa declaração do personagem é apenas para manipular o leitor, pois no romance estamos diante, na verdade, de um personagem convicto das suas opiniões e que faz uso das palavras com ambiguidade. Com isso o enfoque do filme é o casamento dos personagens Bento Santiago e Capitu. Tal mudança de enfoque pode conduzir a diferenças significativas. Vejamos como essas mudanças são apresentadas pelo filme.

O romance *Dom Casmurro* possui 184 páginas sendo estruturado em 148 capítulos curtos. O filme *Capitu* inicia-se a partir do capítulo CI “No céu” do romance e termina no capítulo CXXXVIII “Capitu que entra”. Alguns fatos apresentados em capítulos anteriores ao CI estão presentes no filme em forma de *flashback* e diálogos. É notório, portanto, que o ponto de partida e a conclusão são totalmente transfigurados na adaptação *Capitu* constituindo, assim, uma mudança de ênfase significativa.

Durante a primeira cena do filme, que apresenta a noite de núpcias de Bento e Capitu, como já foi exposto, temos um enquadramento do quarto do casal em um plano em que é apresentada a cama e Capitu vestida de noiva, nos remetendo justamente à noite de núpcias (figura 1). Ainda nesse plano a câmera em um movimento de

aproximação nos apresenta em primeiro plano a personagem Capitu olhando fixamente para a câmera e, nesse instante, ouvimos os primeiros sons do filme, uma voz a dizer: “Serás feliz, Bentinho, serás feliz.” (figura 2). Quando pronunciada a frase não sabemos de quem é essa voz, no entanto, imediatamente em uma mudança de plano onde Bento entra em cena se aproximando de Capitu, agora vistos de perfil, Capitu diz: “É claro que será feliz, Bentinho”. E Bento em seguida: “Você também ouviu?” (figura 3) nesse momento a câmera faz um movimento de *zoom* aproximando a imagem do casal, e Capitu continua o diálogo perguntando: “Ouviu o quê?” Bento: “Uma voz que dizia que eu serei feliz” Capitu: “Bentinho, mas se você mesmo que disse”. (figura 4).

No momento em que Capitu responde à voz, até então não identificada pelo espectador, sabemos que se trata da voz do personagem Bento pois, ao aparecer em cena, o identificamos também com a câmera no primeiro plano apresentado pelo filme. Este portanto, iniciado, com a presença de câmera subjetiva, visto que, estávamos diante da visão de Bento e a aproximação da câmera em relação a personagem Capitu consiste no simular o movimento do andar de Bento até a esposa. A câmera deixa de ser subjetiva a partir do momento em que Bento aparece em cena e com isso o ângulo da câmera é alterado passando a filmar o casal de perfil.

As duas cenas iniciais aqui descritas, apresentam a utilização do *zoom*. No início do diálogo entre o casal o plano é composto pelo casal, a cama e alguns móveis do quarto. Durante o diálogo a imagem é aproximada, através do *zoom* e a tomada termina em uma espécie de *close* nos personagens que trocam olhares. Nesse momento surge na tela uma legenda: “As mulheres sejam sujeitas a seus maridos... Não seja o adorno delas os cabelos eriçados ou as rendas de ouro, mas o homem que está escondido no coração. Do mesmo modo, vós, maridos, coabitai com elas, tratando-as com honra, como a vasos mais fracos e herdeiras convosco da graça da vida.” Durante a aparição da legenda o enquadramento inicial é retomado e em seguida é feito um movimento de *travelling*. *Travelling* consiste no plano em que a câmara se desloca, horizontal ou verticalmente, aproximando-se, afastando-se ou contornando os personagens ou objetos enquadrados. No caso da cena descrita aqui o *travelling* é horizontal.



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4

Logo nessa primeira sequência do filme percebemos uma diferença em relação ao enredo do romance adaptado visto que em *Dom Casmurro* a frase que Bento diz ter ouvido, que afirma que ele será feliz é apresentada no capítulo C, intitulado “Tu serás feliz, Bentinho!” Nesse capítulo Bento retorna de São Paulo para casa depois de quatro anos, com o diploma de advogado e no momento em que diz ter ouvido essa frase está pensando na felicidade e na glória:

Via o casamento e a carreira ilustre, enquanto José Dias me ajudava calado e zeloso. Uma fada invisível desceu ali, e me disse em voz igualmente macia e cálida: “Tu serás feliz, Bentinho; tu vais ser feliz.”
// - E por que não seria feliz? Perguntou José Dias endireitando o tronco e fitando-me. (p. 135)

No romance, Bento afirma ter ouvido a voz de uma fada e ainda descreve tal voz, o que não ocorre no filme. Ainda com essa citação do romance percebemos a mudança de receptores quanto à voz ouvida/pronunciada por Bento. Enquanto no romance é José Dias que está com Bento, no filme trata-se de Capitu. Essa mudança de

personagens a presenciar determinadas situações é em decorrência do grau de significação que cada um receberá nas diferentes mídias. No decorrer da apresentação do filme perceberemos que o personagem José Dias, que tem uma participação importante no romance em relação às questões sociais por este apresentadas, no filme não permanece com a mesma importância decorrente da mudança do enfoque da narrativa. Abordaremos ainda nesse estudo a significação atribuída na obra fílmica em relação à redução de importância de José Dias, assim como a de Dona Glória, além da ausência de alguns personagens, como prima Justina e Tio Cosme.

Ainda em relação às primeiras cenas do filme acima apresentadas é possível, já nesses primeiros minutos de narrativa fílmica, nos deparamos com um personagem um tanto confuso visto que, diferentemente do romance, no filme não é possível ter dúvidas a respeito da origem da frase “Serás feliz, Bentinho, serás feliz”. Pois, embora Capitu afirme ter ouvido assim como José Dias afirma no romance, no filme não apenas Capitu ouve a voz, nós espectadores também a ouvimos.

Em relação à legenda apresentada nas primeiras cenas do filme, em um momento romântico em que Bento e Capitu de mãos dadas se entreolham, por se tratar de alguns versículos da primeira epístola de São Pedro, nos remete à questão da submissão feminina e do comportamento masculino em relação à esposa, evidenciando assim a presença da religião nessa narrativa. Presença essa retomada nos diálogos entre os personagens Bento e Escobar, ao lembrarem a época em que estiveram no seminário. Portanto, o fato da legenda ser apresentada no início do filme, pode parecer a princípio, gratuito. No entanto, no decorrer da narrativa com a menção ao seminário e às desconfianças do personagem Bento em relação à fidelidade de Capitu, é possível perceber a relação da legenda com os acontecimentos futuros.

No primeiro capítulo desse estudo fizemos algumas considerações a respeito do narrador e da questão da ambiguidade presente na linguagem do romance *Dom Casmurro*, atribuindo tal ambiguidade à escolha do foco narrativo. Embora na obra fílmica haja uma mudança no foco narrativo e a transposição dessa linguagem verbal para imagens, o espectador se vê confuso diante de uma cena carregada de ambiguidade que ocorre entre o final da cena da noite de núpcias e o início da cena que apresenta o dia seguinte à noite de núpcias.

No final da cena da noite de núpcias após a aparição da legenda, Bento retira o véu da cabeça de Capitu, em meio a esse movimento nos é mostrado o rosto de Capitu enquanto Bento fica de costas para a câmera (figura 5), não sendo possível, assim, ver a

sua boca. Nesse instante ouvimos Bento dizer em *voz over*⁸ (voz que só existe para falar com os espectadores, estando assim, fora do mundo das imagens): “Imagine um relógio que só tivesse pêndulo...” Em seguida o filme apresenta a cena do dia seguinte onde Bento e Capitu são mostrados no quintal da casa da Tijuca. Os personagens aparecem de costas para a câmera (figura 6) e continuamos a ouvir Bento em *voz over*: “de maneira que não se vissem as horas escritas. O pêndulo iria de um lado para outro, mas nenhum sinal externo mostraria a marcha do tempo. Tal foi aquela semana na Tijuca”.



Figura 5



Figura 6

Caracterizamos essas cenas do filme como propositalmente ambíguas, pois não é possível visualizar a boca do personagem Bento no momento em que essas frases são pronunciadas. Ao mesmo tempo somos levados a crer que essa enunciação foi pronunciada depois das núpcias do casal, visto que Bento fala referindo-se ao passado “Tal foi aquela semana na Tijuca.” Portanto não sabemos ao certo se Bento pronunciou tal frase ou se trata-se de um pensamento do personagem. Essa é a única cena do filme em que nos deparamos com tal situação e não encontramos no decorrer do filme um aspecto temporal que evidencie esse passado em que possivelmente Bento se encontraria ao dizer: “Tal foi aquela semana na Tijuca.” Ao contrário, os fatos ocorrem no tempo presente.

Após a enunciação de Bento, seguem-se alguns segundos de silêncio durante o passeio pelo quintal e então Bento inicia um diálogo com sua esposa: “Ao invés de mamãe fazer aquela promessa para eu ser padre, devia fazer uma outra promessa:

⁸ Segundo Ismail Xavier (1996) *voz over* é aquela “que se superpõe às imagens e cujo foco emissor se encontra em outro espaço-tempo frente ao mundo observado pela câmera”. (p.17).

“Prometo que meu filho Bento será poeta”. Capitu: “Teríamos casado há mais tempo”. Ao falar na possibilidade de ser poeta, remetemos às ligações existentes entre poeta e as frases anteriormente enunciadas por ele. Como se o personagem Bento estivesse presente naquela cena mas com o pensamento distante do qual nós espectadores somos testemunhas. A narrativa fílmica gira em torno dos protagonistas Bento e Capitu, são raros os planos em que um dos dois não está presente.

Outra categoria de extrema importância a ser analisada na narrativa cinematográfica *Capitu* é a focalização. Para analisar esta categoria utilizaremos Genette como referencial teórico, como também, as considerações apresentadas por Gaudreault e Jost.

Em *A narrativa cinematográfica* Gaudreault e Jost (2009) nos apresentam a importância do ponto de vista em narrativas cinematográficas e para isso evidenciam a importância de Gérard Genette nos estudos em relação à focalização em narrativas literárias, estudos estes que podem ser utilizados também, em narrativas cinematográficas, visto que, vários “teóricos do cinema baseiam-se na classificação proposta pelo autor para analisar as obras com maior clareza” (p. 166). Genette classifica a focalização em três tipos: focalização zero, focalização interna e focalização externa. No entanto, mesmo Gaudreault e Jost reconhecendo a utilização dessa classificação em estudos fílmicos, chamam a atenção para a confusão entre o “saber e o ver” por estarem reunidos, segundo a definição de Genette, sob o mesmo termo “focalização”, apontando tal confusão como incômoda ao se referir sobre a representação do ponto de vista em uma arte visual como o cinema. Portanto propõem a separação entre *ponto de vista visual* e *ponto de vista cognitivo* denominados de: ocularização e focalização, respectivamente.

A ocularização “caracteriza a relação entre o que a câmera *mostra* e o que o personagem *deve ver*” (GRAUDREAU; JOST, 2009, p. 168). Portanto, a ocularização consiste em o que o personagem vê e o modo como ele vê, transmitindo assim para o espectador o ponto de vista do personagem dentro da narrativa fílmica.

A ocularização pode ser de três tipos: a interna primária que é aquela em que “o plano está ancorado no olhar de uma instância interna à diegese” (p. 170). Nesse tipo de ocularização o espectador identifica através de indícios apresentados pelas imagens o instrumento de captura das imagens sendo que este instrumento deve ser uma instância interna à diegese; A interna secundária que é “definida pelo fato de a subjetividade da imagem estar construída pelos *raccords* (como em campo-contracampo), por uma

contextualização” (p. 171). E por último a ocularização zero que ocorre quando a imagem não é vista por nenhum personagem e então o plano remete “ao grande imagista, cuja presença pode ser sentida com maior ou menor intensidade” (p. 172). Enquanto que a focalização continua a designar o ponto de vista cognitivo adotado pela narrativa.

Mediante essa separação e classificação no que diz respeito ao ponto de vista na narrativa cinematográfica, analisaremos como essa categoria é apresentada no filme *Capitu*.

Embora, na obra cinematográfica, Bento não exerça o papel de personagem-narrador, como no romance, que faz uso de suas lembranças para escrever um livro, o filme o apresenta como um personagem carregado de lembranças recorrentes. São várias as cenas nas quais elas aparecem e em alguns momentos são compartilhadas entre a esposa e o casal de amigos Escobar e Sancha. É através dessas lembranças, tidas por Bento como também pelos outros personagens, que tomamos conhecimento de acontecimentos da sua infância e adolescência. Essas lembranças fazem parte dos capítulos do romance, aparentemente, suprimidos na adaptação. Enquanto os outros personagens relembram acontecimentos através de diálogos, algumas lembranças de Bento são apresentadas em *flashback*, através de imagens e *voz over*, no decorrer da narrativa fílmica.

Esse tratamento diferenciado em relação às lembranças dos personagens, acentua a função de focalizador, exercida por Bento, em relação aos fatos por ele relembrados visto que nos *flashbacks* e *voz over*, vemos e escutamos diálogos e detalhes de acontecimentos sujeitos à visão e memória de Bento. Enquanto no romance todos os acontecimentos narrados são condicionados a sua percepção e memória, no filme, embora apresentando a câmera como instância narrativa, Bento não é privado por completo dessa posição. E essa é uma estratégia utilizada pelo adaptador para não se distanciar tanto da essência do romance, como também enfatizar esse personagem preso a lembranças.

Na segunda sequência do romance, Bento e Capitu passeiam e conversam pelo quintal da casa da Tijuca na manhã seguinte à noite de núpcias. Bento menciona que para descobrir que amava Capitu foi necessário que José Dias desse um “alarme”, apresentando a possível separação entre os adolescentes. Capitu afirma que o marido demorou mais a entender, ao passo que ela já sabia há muito tempo. Nesse instante ambos recordam o episódio que evidencia a certeza do sentimento de Capitu em relação

a Bento, aparente, primeiramente, em Capitu. Através de *flashback* as imagens apresentam Capitu sendo surpreendida por Bentinho e em seguida pelo pai, ao escrever no muro da sua casa a inscrição: “Bento e Capitu”. Essa cena em *flashback* nos coloca diante de uma ocularização interna primária, pois vemos através da visão de personagens intradieéticos. O que nos chama mais a atenção nessa cena é que ela não nos apresenta a visão de um, mas de dois personagens, evidenciando com isso, que Capitu e Bento, em relação a esse episódio da adolescência de ambos, possuem a mesma ocularização desse acontecimento. É notório que a cena é condicionada pela mesma ocularização compartilhada por ambos os personagens, visto que estes olham para a câmera como se estivessem assistindo algo (Figura 7). Nesse instante são apresentadas as imagens do pai de Capitu conversando com ambos e durante essa conversa Pádua, pai de Capitu, fala olhando para a câmera, como podemos conferir na figura 8, evidenciando assim que os adolescentes exercem o papel da câmera nesse plano tornando-se assim responsáveis pela ocularização. Percebemos essa ocularização compartilhada pelo casal como um indício de cumplicidade e união entre os personagens. Principalmente no momento em que começam a relembrar o acontecido e se voltam para a câmera, nesse instante nos são apresentadas a imagens das lembranças que parecem estar sendo assistidas pelos personagens. No entanto, este consiste no único episódio em que os protagonistas compartilham da mesma ocularização.



Figura 7



Figura 8

A narrativa segue então em ocularização zero, até a sequência do baile. Bento, Capitu, Escobar e Sancha estão no baile dançando. Capitu usa um vestido com os

braços descobertos, na hora da quadrilha Bento diz estar cansado e Capitu dança com outro cavalheiro. Ao iniciar a dança as imagens são apresentadas, mais uma vez em ocularização interna primária, pois sabemos estar diante da visão de Bento (Figura 9). Em meio a tantas pessoas dançando a câmera segue o percurso percorrido por Capitu nos fazendo perceber que estamos diante de imagens em câmera subjetiva, visto que nesse momento os olhos de Bento é que são responsáveis pelo papel da câmera, então assistimos apenas o que os olhos desse personagem são capazes de captar. No momento em que assume o papel da câmera, Bento passa mal ao se deter com tanta intensidade aos braços da esposa que dança entre as outras pessoas. Intensidade representada pelo plano que apresenta apenas o braço de Capitu em close (Figura 10). O fato de Bento passar mal, se sentido tonto é mais uma evidência que as imagens apresentadas durante a sequência do baile são mostradas sob sua visão (em câmera subjetiva), pois os personagens giram muito durante a dança chegando a causar a sensação de tontura também no espectador.



Figura 9



Figura 10

Após esses momentos em ocularização interna primária, acima apresentados, a narrativa cinematográfica segue apresentando em outras cenas o personagem Bento como o responsável pela ocularização de alguns planos. No entanto, tais planos dizem respeito a partes do romance em que o leitor encontra-se diante de um narrador ambíguo.

Podemos concluir, portanto, que embora o cinema nos apresente as imagens e no caso de *Capitu*, muitas delas no tempo presente da narrativa, o diretor do filme se utiliza dessa técnica cinematográfica que é a ocularização interna primária, para trazer até a

narrativa cinematográfica, *Capitu*, um pouco da ambiguidade encontrada em *Dom Casmurro*.

Analisaremos no capítulo posterior como os planos de ocularização interna, assim como de focalização interna, reduções e ampliações da narrativa literária apresentados no filme *Capitu*, contribuem para a significação dessa narrativa cinematográfica levando em consideração não apenas questões de ordem estética, como também questões sociais.

3. ANÁLISE

3.1 O roteiro e a narrativa fílmica

Normalmente, o roteiro de um filme, é visto com uma única finalidade, a de guiar a produção do filme, por isso dificilmente esse gênero textual está presente em trabalhos de análise textual e cinematográfica, até mesmo porque dificilmente encontramos esse tipo de texto publicado. Podemos perceber o que o roteiro representa para uma obra fílmica, depois desta concluída, a partir da definição e considerações apresentadas por Brito em relação ao roteiro: “Aberto ou fechado, original ou adaptado, o roteiro é, de todo jeito, um elemento pré-fílmico que só aparece na forma do filme, diluído entre um número enorme de outros componentes com os quais se funde” (1995, p. 214). Brito ainda o compara a rascunhos de romances,

Assim como a crítica e a teoria literárias não se preocupam com os rascunhos de um romance, tampouco a crítica e a teoria cinematográfica vão atrás do que teriam sido as primeiras versões de um roteiro de filme. (1995, p. 214)

e conclui que para “o teórico, o ensaísta ou o crítico, como também para o espectador comum, o roteiro, na verdade, não passa de uma virtualidade que, na concretude da tela, só é percebido enquanto estrutura narrativa” (1995, p. 214).

Após a exposição das considerações apresentadas por Brito, surge uma pergunta em relação ao trabalho aqui desenvolvido: Por que, então, analisar o roteiro *Capitu*? E não apenas o filme? O roteiro de Lygia Fagundes Telles e Paulo Emilio, embora apresente em alguns momentos toda uma decupagem técnica, característica desse gênero e tenha sido produzido por encomenda, consiste em um roteiro diferente da maioria. Primeiramente, por adaptar uma obra literária e em segundo lugar por se comprometer a apresentar uma recriação literária apresentando assim, uma linguagem literária, carregada de metáforas e significações, tornando-se, portanto, uma nova obra. E o fato de ter sido assim desenvolvido, causa o interesse de sabermos a interpretação que o roteiro faz do romance, o quanto desse roteiro está no filme e que interpretação este faz daquele, assim como, a relação entre ambos.

No processo de adaptação da literatura para o cinema não é possível a transposição do texto literário para o fílmico de forma integral e literal, em decorrência

da incompatibilidade da extensão dos suportes livro e filme, assim como, das especificidades da linguagem de cada modalidade artística. Por isso, esse processo é feito a partir de seleção e escolhas a fim de condensar, recortar o que se torna mais representativo dentro do objetivo da adaptação. No entanto, é importante ressaltar que nem toda adaptação de obra literária é produzida, apenas, sob recortes e condensação da narrativa base. Muitas adaptações são recheadas de acréscimos e modificações em relação à obra literária, até mesmo porque não são apenas as narrativas longas que recebem adaptação para o cinema, inúmeros cineastas adaptaram contos de duas, três páginas, que renderam filmes de duas horas. Procedimentos como esses, de recorte ou acréscimos, modificações em si, recebem uma nomenclatura diferente dependendo do teórico. Aqui seguiremos a apresentada por Brito em seu livro *Literatura no cinema*, que são elas: adição, redução, deslocamento, transformação. Brito utiliza essa nomenclatura com base nos estudos feitos pelo francês Francis Vanoye, no entanto ainda subdivide transformação em duas operações: simplificação e ampliação.

O termo adição, como o próprio nome já antecipa, se refere a elementos que não estão presentes no texto de origem, mas surgem na adaptação, enquanto que redução consiste no processo inverso a adição, elementos que fazem parte do texto de origem, mas não são apresentados na adaptação. Já o deslocamento diz respeito à alteração da ordem cronológica ou até mesmo espacial dos elementos do texto, enquanto que a transformação consiste no processo em que elementos, apresentados a partir de configurações diferentes pelo livro e pela adaptação, possuem significados equivalentes. Isso na medida em que tais elementos apresentados pelo livro de modo simplificado podem ser ampliado na adaptação ou vice e versa, sem alteração do significado desse elementos. Por isso a subdivisão da operação transformação em simplificação e ampliação (BRITO, 2006, p. 11/20).

Entendemos que perceber esses procedimentos que estão presentes em qualquer adaptação não tem valor crítico, no entanto, visualizar e compreender o significado de tais operações dentro da obra é de extrema relevância para a sua interpretação. Por isso, buscaremos no que diz sentido ao enredo, trama e personagens, a significação de tais procedimentos dentro da adaptação *Capitu* enquanto roteiro e filme.

3.2 A trama

Capitu retrata a vida do casal Bento Santiago e Capitu a partir do momento do seu casamento. Ainda em lua de mel o casal relembra a adolescência, quando já apaixonados tiveram que se separar, devido à promessa feita pela mãe de Bento de mandá-lo para o seminário. Terminada a lua de mel, Bento e Capitu retornam a sua casa no bairro da Glória, no Rio de Janeiro, e reencontram o casal de amigos, Escobar e Sancha. A partir de então são retratados os fortes laços de amizade existente entre os quatro amigos, laços evidenciados pela frequência com que se encontram, os programas que fazem sempre juntos, os assuntos conversados entre estes, etc. Escobar e Sancha possuem uma filha, Capituzinha, enquanto que Bento, marido declaradamente ciumento, sonha em ser pai. Com o passar do tempo Capitu engravida e nasce Ezequiel, que tem mania de imitar as pessoas, inclusive Escobar. Os passeios e programas feitos pelos casais continuam frequentes até que Escobar falece e ao observar a reação de Capitu diante do corpo do falecido e a semelhança física entre Escobar e Ezequiel, Bento tem uma crise de ciúmes, mas dessa vez unida a uma constatação, pois agora parece ter a certeza de ter sido traído pela esposa. Após duas tentativas frustradas de cometer suicídio e de envenenar Ezequiel, Bento decide separar-se de Capitu.

O texto acima é o resumo do enredo que está presente tanto no roteiro quanto no filme *Capitu*. Sabemos que um único enredo pode ser escrito, apresentado de diferentes formas. Essas diferentes formas de retratar o mesmo enredo ou a mesma história são chamadas de tramas, como explicamos no capítulo I desse trabalho ao citarmos o formalista russo Tomachevski. Embora Tomachevski tenha atribuído essa definição a trama e feito essa distinção entre trama e enredo tendo a este atribuído o nome fábula, levando em consideração a literatura, esta é uma definição que também se aplica ao cinema, visto que, este também consiste em um discurso narrativo, e como afirma Ismail Xavier

Diante de qualquer discurso narrativo, posso falar em *fábula*, querendo me referir a uma certa história contada, a certas personagens, a uma seqüência de acontecimentos que se sucederam num lugar (ou lugares) num intervalo de tempo que pode ser maior ou menor; e posso falar em *trama* para me referir ao modo como tal história e tais personagens aparecem para mim (leitor/espectador) por meio do texto, do filme, da peça. Uma única história pode ser contada de vários modos; ou seja, uma única fábula pode ser construída por

meio de inúmeras tramas, com formas distintas de dispor os dados, de organizar o tempo. (2003, p. 65)

A partir dessa citação o crítico evidencia esse *eixo comum da narrativa* (assim por ele denominado), que estará presente no gênero narrativo independente do suporte que o apresente, visto que,

O filme narrativo-dramático, a peça de teatro, o conto e o romance têm em comum uma questão de forma que diz respeito ao modo de disposição dos acontecimentos e ações das personagens. Quem narra escolhe o momento em que uma informação é dada e por meio de que canal isso é feito. Há uma ordem das coisas no espaço e no tempo vivido pelas personagens, e há o que vem antes e o que vem depois ao nosso olhar de espectadores, seja na tela, no palco ou no texto. (2003, p. 64)

Observaremos então como as informações contidas no enredo de *Capitu*, roteiro e filme, chegam a nos leitores e espectadores.

Ao iniciar a leitura do roteiro e a especiação do filme *Capitu*, percebemos que ambos se iniciam a partir da mesma trama: os personagens Bento e Capitu adultos, casados e felizes, esse é o estado em que os personagens se encontram nas primeiras cenas do filme e primeiras páginas do roteiro. Ao avançar um pouco nas narrativas percebemos que os personagens estão situados no tempo presente. Logo nesse momento faz-se notória a diferença entre essa trama e a trama apresentada pelo romance *Dom Casmurro* que também é iniciada no tempo presente do personagem Bento. No entanto o presente desse personagem é a sua velhice, momento da vida em que ele explica ao leitor o porquê do apelido Dom Casmurro e comunica da sua decisão de escrever um livro sobre a sua vida na tentativa de “atar-lhe as duas pontas”, com isso começa a sua narrativa. Narrativa esta que contém episódios desde a sua infância até a sua velhice, portanto o seu presente.

Diante da descrição do início das tramas do roteiro/filme e do romance, concluímos que a primeira modificação perceptível ocorrida nesse processo de adaptação diz respeito ao tempo em quem está situada a trama. Portanto, a operação utilizada é a de deslocamento que consiste justamente nessa mudança de ordem cronológica de elementos apresentados pelo romance, pois enquanto a noite de núpcias acontece no passado da narrativa contida no romance, no roteiro e filme ela acontece no presente. Mas o que entra em questão não é simplesmente esse deslocamento, essa mudança de tempo, mas sim o que isso implica, o significado desse procedimento na narrativa.

A cena da noite de núpcias recebe interpretações diferentes em *Capitu* e em *Dom Casmurro*. Em *Capitu* a cena se passa no presente, ou seja, o espectador está diante do acontecimento no momento em que ele ocorre e tal cena é apresentada de forma objetiva, o espectador não tem dúvida do acontecimento. Já no romance essa cena está situada em outro momento da narrativa, ela é apresentada ao leitor após a narração de toda a dificuldade enfrentada pelo casal para enfim ficarem juntos, e isso narrado pelo personagem-narrador, Bento Santiago, que a narra a partir das suas lembranças, estando o leitor condicionado à memória de Bento, assim como, ao seu ponto de vista dos fatos.

Devido a essa escolha pelo deslocamento em relação à ordem cronológica apresentada no romance, a trama do roteiro e filme *Capitu*, faz o uso de *flashbacks* e diálogos entre os personagens a fim de resgatar fatos importantes ocorridos durante o passado dos personagens e que são significativos dentro da obra.

O primeiro *flashback* trazido pelo roteiro assim como pelo filme ocorre ainda durante a lua de mel de Bento e Capitu em um passeio pelo jardim da casa da Tijuca. O casal admira a beleza da natureza quando Capitu, ao ver uma cobrinha d'água, a compara com José Dias perguntando ao esposo: “Você não acha que ela tem qualquer coisa de José Dias?” (1999, p.21) Bento responde:

Lembra sim, lembra o José Dias! – Contém o riso. Fica pensativo. – Aquele mesmo jeito de aparecer e sumir tão silenciosamente depois de armar suas conspirações, é claro. Ah, Capitu, o ódio que tive dele naquela tarde, quando percebi seu jogo para nos separar. E mamãe tão inocente, aprovando. (1999, p. 21)

Esse é o primeiro momento em que o personagem José Dias é citado no roteiro e no filme. Com esse diálogo o espectador ainda não sabe, ao certo, quem é esse personagem e o que ele significa para a trama, no entanto a partir do *flashback* apresentado logo em seguida ao diálogo dos protagonistas é possível conhecer um pouco de José Dias. O retorno ao passado retrata o momento em que esse personagem relembra à mãe de Bentinho, dona Glória, a sua promessa de torná-lo padre. Esse episódio, também está presente no romance constituindo o capítulo III da obra intitulado “A denúncia”. Neste capítulo, José Dias alerta dona Glória do envolvimento existente entre Bento e Capitu, o que poderia tornar cada vez mais difícil sua ida para o seminário. No roteiro a cena nos é apresentada com algumas diferenças, Bento, em uma tomada de câmera subjetiva, observa a mãe e José Dias conversarem. Conseguindo ouvir algumas frases, outras não, Bento ouve nitidamente quando José Dias deixa clara a necessidade de mandá-lo para o

seminário o mais rápido possível. Tanto essa passagem apresentada pelo romance quanto a cena presente no roteiro não estão limitadas à preocupação de José Dias com a promessa feita por dona Glória, mas sim o que é insinuado por esse personagem. José Dias, no romance, utiliza a expressão: “metidos pelos cantos” para contar a dona Glória que Bento e Capitu estão sempre juntos. Dona Glória não compreende a expressão. Então José Dias explica:

É modo de falar. Em segredinhos, sempre juntos. Bentinho quase que não sai de lá. A pequena é uma desmiolada; o pai faz que não vê; tomara ele que as coisas corressem de maneira, que... Compreendo o seu gesto; a senhora não crê em tais cálculos, parece-lhe que todos têm a alma cândida... (ASSIS, 2007, p. 16)

Percebemos que José Dias insinua qual seria o verdadeiro motivo de Capitu se aproximar tanto de Bento, evidenciando o possível interesse também por parte do pai da personagem. No roteiro tal insinuação de José Dias torna-se ainda mais nítida, visto que, ele é muito mais objetivo no uso das suas expressões “o pai já deve estar preparando a filha, a senhora sabe como são essas coisas. Afinal de contas, Bentinho logo será um excelente partido” (1999, p. 25). Essa mudança da expressão utilizada pelo personagem José Dias evidencia a forma enfática como o roteiro aborda a hipótese de Capitu ter casado com Bento por interesse. A insinuação e as palavras de José Dias ganham mais força dentro da narrativa do roteiro e do filme quando associadas aos diálogos entre as amigas Sancha e Capitu.

No romance, assim como no roteiro e no filme, Sancha e Capitu são amigas desde a infância. A amizade e a relação entre elas são narradas no romance por Bento, quando este retorna aos acontecimentos da sua também infância. Em *Capitu* como a infância dos personagens não é narrada, tomamos conhecimento da relação entre as amigas através dos diálogos entre elas. A narrativa *Capitu* segue e Bento e Capitu recebem a visita de Escobar e Sancha. O primeiro comentário que Escobar faz ao cumprimentar a esposa do amigo é sobre a jóia que lhe enfeita o vestido. Capitu afirma ser um presente da sogra e Sancha diz nunca ter visto dona Gloria usando a jóia. Nesse instante Bento e Escobar vão conversar no escritório deixando as amigas sozinhas na sala. Sancha passa a observar e questionar sobre a origem de outras jóias usadas por Capitu, assim como objetos valiosos que ornamentam a casa da amiga. Capitu afirma que todos foram presentes de dona Gloria, até que Sancha começa a mencionar a infância pobre da amiga, lembrando o quanto a sua casa era velha, mas sempre

evidenciando que Capitu tinha olhos e cabelos mais bonitos que os seus e que as fitas de cabelo sempre lhe caíam melhor, até que em meio as suas conversas falam sobre José Dias e Sancha referindo-se à relação de Bento e Capitu

Sancha: – Quer dizer que o José Dias não aprovava? Coragem a sua, querida, lutar contra todos.

Capitu, rápida: - Mas não foi bem assim uma guerra, Sancha.

Sancha: - O que eu queria dizer é que a iniciativa foi sua, não foi? A iniciativa do namoro, do casamento... Se não fosse você, o nosso Bento estaria hoje padre. (1999, p. 49)

Antes desse diálogo entre Sancha e Capitu, Bento relembra, conversando com a esposa, todas as ideias tidas por ela para que ele não ficasse no seminário. No entanto esse fato não retira das palavras de Sancha a insinuação de um casamento por interesse, visto o contexto em que Sancha entra nesse assunto, após admirar a situação financeira de dona Glória e a ótima relação com a nora: “*Sancha:* - Que anjo de sogra – inclina-se para Capitu, como se quisesse examinar o bordado. – Palavra que nunca pensei que ela fosse tão rica” (1999, p. 46).

O episódio descrito faz parte, apenas, da trama do roteiro, não estando presente no romance, constituindo-se assim, uma adição no processo de adaptação, adição essa que analisada em associação a mudança na fala do personagem José Dias, confirma a conclusão já anunciada de que o roteiro aborda de forma enfática a possibilidade de Capitu ter aplicado um golpe em Bento. No filme o episódio, em *flashback*, que apresenta José Dias e dona Glória falando sobre o futuro de Bentinho não é apresentado, já o diálogo entre Sancha e Capitu sim e durante a cena Capitu mostra-se incomodada e até surpresa com as palavras da amiga. O incômodo e a surpresa expressados por Capitu são perceptíveis na cena em que Sancha ao falar sobre José Dias afirma: “No fundo o pobre gostava de você, não haveria de estragar-lhe o plano”. No momento em que essa frase é pronunciada Capitu está com uma espátula na mão a fim de cortar um bolo. Ao ouvir a palavra “plano” ela a repete em forma de indagação e durante essa repetição a câmera em um rápido *close up* foca a imagem do bolo sendo cortado por um movimento rápido e brusco, como podemos perceber na figura 11. Após essa rápida cena Capitu aproxima-se de Sancha com um olhar ainda surpreso, figura 12, e tenta explicar, dizendo que não houve plano algum, as coisas simplesmente aconteceram entre ela e Bento. Portanto, enquanto no roteiro os diálogos foram responsáveis pela abordagem da questão do interesse de Capitu, no filme o ponto forte é a imagem, a forma como a

personagem reage às palavras da amiga, por isso, ambos, roteiro e filme, atingem o mesmo foco mesmo com tramas um pouco diferentes.



Figura 11



Figura 12

Dando continuidade a análise da trama apresentada pelo roteiro e pelo filme sempre intermediando com o romance, analisaremos a cena em que Bento penteia os cabelos de Capitu. Cena que está presente na quarta sequência do filme. Enquanto Bento penteia os cabelos da esposa, esta levantando a cabeça eleva o braço até o pescoço de Bentinho e ele olhando fixadamente para os seus olhos diz: “olhos de ressaca que me puxam e me arrastam para dentro de você”. Com esta frase a cena é finalizada. Em *Dom Casmurro* Bentinho penteia os cabelos de Capitu quando, ainda adolescente, vai visitar a amiga e, intrigado com a descrição feita por José Dias dos olhos de Capitu, pede para ver-lhe os olhos. Bento admirado e como que enfeitiçado pelos olhos da amiga, teve dificuldade, mesmo na velhice, para explicar e descrever o que aqueles olhos representaram para ele, naquele momento.

Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra de dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá idéia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que me arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; (2007, p. 55)

O personagem não conseguia parar de olhar os olhos de Capitu. Ao agarrar-lhe os cabelos e sem jeito por ter ficado tão impressionado diz a Capitu que é capaz de penteá-los. Enquanto os penteia Bento e Capitu, agora, fazendo o mesmo movimento apresentado no filme, se beijam pela primeira vez. Embora a sensação do beijo, para Bentinho tenha sido grande, a ação foi rápida. Capitu ergueu-se, rapidamente, enquanto que Bentinho ainda tonto com a sensação que o beijo havia lhe causado recuou

até a parede com uma espécie de vertigem, sem fala, os olhos escuros. Quando eles me clareavam, vi que Capitu tinha os seus no chão. Não me atrevi a dizer nada; ainda que quisesse, faltava-me a língua. Preso, atordoado, não achava gesto nem ímpeto que me descolasse da parede e me atirasse a ela com mil palavras cálidas e mimosas... (2007, p. 57)

Bento não sabia o que fazer diante daquele acontecimento tão inesperado e até o momento não cogitado pelo personagem. Para agravar a situação do protagonista, chega à porta do quarto a mãe de Capitu, situação rapidamente contornada pela menina que mostra a mãe o penteado feito por Bentinho em seus cabelos. Bento não sabendo lidar tão bem com esse tipo de situação foi para casa. Chegou ainda assustado e ao mesmo tempo encantado com tal acontecimento e em meio a essa novidade ele se descobre dizendo “Sou homem!” expressão que dá título ao capítulo XXXIV do romance, pois até então Bentinho não havia pensado “na diferença dos sexos” (2007, p. 57). O acontecimento retratado na cena do filme rende ao romance três capítulos que são eles: “Olhos de ressaca”, “O penteado” e “Sou homem”, estes encarregados de apresentar, respectivamente, a caracterização dos olhos de Capitu; o modo como eles atraíram Bentinho conduzindo-o ao momento do beijo e o que esse beijo significou para o personagem Bentinho naquele momento da sua vida. Percebemos que no filme esse acontecimento não é retratado com a mesma importância que ele representa dentro do romance, não em relação à extensão, mas a sua significação que é extremamente reduzida ao apresentá-lo na fase adulta dos personagens e sem enfatizar umas das descrições mais importantes dentro do romance que são os olhos de Capitu. Observando a figura 13, percebemos que não foi dado nem ao menos um tratamento especial, um enfoque, uma aproximação aos olhos de Capitu, no instante em que Bento pronuncia “olhos de ressaca que me puxam e me arrastão para dentro de você”, e o que o beijo, tão importante dentro da narrativa para o personagem Bentinho não acontece na cena do filme.



Figura 13

O roteiro escrito retrata esse episódio do romance de uma forma diferente da utilizada pelo filme, dando-lhe maior relevância. A passagem apresenta duas crianças que com a aproximação da câmera seriam reconhecidas como sendo Bento e Capitu. Eles conversam sobre a ida de Bento para o seminário, ele afirma que não ficará no seminário e Capitu o aconselha a falar com José Dias e convencê-lo a fazer dona Gloria mudar de ideia. Após o diálogo entre as crianças, a narrativa volta ao presente e nos mostra Capitu em seu quarto abrindo a cortina em um movimento que deixa a mostra o pescoço, Bento começa a acariciá-lo e relembra o primeiro beijo do casal.

Bentinho: - Foi assim mesmo que você fez quando lhe dei meu primeiro beijo. Também iniciativa sua.

Capitu: - Iniciativa minha? Quer dizer que fui eu que provoquei?

Bentinho: - Assim que cheguei, seu pai me avisou que você estava no quarto, se penteando. Eu que entrasse bem devagarinho para lhe pregar um susto. Mas você logo me descobriu... (p. 34-35)

A partir de então, ressurge o diálogo da infância sobre o penteado, e este nos é apresentado duas vezes, por essa narrativa. A primeira é através de vozes ouvidas por nós espectadores e por Bentinho que nesse momento prende pelas asas uma borboleta que pousou na janela do seu quarto.

Voz de Bentinho: - Sabe que sou capaz de pentear seu cabelo?

Capitu: - Você vai é embarçar tudo...

Bentinho: - Se eu embarçar você desembaraça depois.

Capitu, desafiante: - Vamos ver, vamos ver então esse grande cabeleireiro! (2003, p. 36)

Bento solta as asas da borboleta e as vozes cessam. O próprio roteiro apresenta a relação da borboleta com o passado de Bento, pois ao descrever o momento em que o personagem solta as asas da borboleta apresenta também a interpretação que os espectadores poderiam atribuir a essa passagem. Essa interpretação está presente na frase: “como que nas suas asas fugisse também o passado” (p. 36). Essa relação entre as asas da borboleta e o personagem evidencia a liberdade que Bentinho não possui em relação ao passado, ao qual está preso no início da narrativa fílmica e do roteiro. A segunda vez que o diálogo ressurgue é logo após Bento soltar as asas da borboleta e ver Capitu sentada desfazendo o penteado, Bento se aproxima e ambos refazem o diálogo da infância, no entanto o roteiro indica que o “tom é cheio de intenções, sem aquela aspereza própria da idade” (p. 36). É notório, portanto, que a interpretação do roteiro feita a essa passagem apresentada pelo romance, se aproxima mais da obra de Machado de Assis do que o filme, visto que os autores do roteiro tiveram a preocupação de evidenciar a existência desse acontecimento no passado, assim como, o que o antecedeu, antes de apresentá-lo no presente. Mesmo assim o beijo entre Bento e Capitu, narrado no romance, e que constitui um fato importante dentro da narrativa, é apresentado pelo roteiro na cena em que os personagens já adultos refazem o diálogo da infância, não tendo assim o mesmo significado apresentado em *Dom Casmurro*.

Reservamos atenção especial para essas cenas apresentadas no romance, para evidenciar o tratamento por elas recebido na recriação literária e na adaptação fílmica, descrevendo o modo como a trama do roteiro e do filme as interpreta. No entanto é importante esclarecer que os *flashbacks* e os diálogos que abordam o passado e a história dos personagens, presentes no roteiro e no filme, não se resume aos aqui analisados. O roteiro é estruturado em 36 capítulos, onde em 9 destes é utilizado o recurso do *flashback* e diálogos para narrar episódios do passado. Esse recurso é utilizado pela primeira vez no capítulo 3 e segue sendo utilizado até o capítulo 12, portanto no início do roteiro. Depois de vencidos os retornos ao passado, a narrativa segue em seu tempo presente, de forma inteiramente linear. No filme, assim como no roteiro tal recurso é utilizado nas primeiras sequências apresentado pela última vez na sequência 8 e então segue de modo linear o presente dos personagens. Com isso o espectador estará diante do desenvolvimento dos fatos, no instante em que eles acontecem e, não mais preso ao passado e às lembranças dos personagens.

Em meio ao presente dos personagens e as mudanças sofridas pela trama do romance no processo de adaptação seja para o roteiro, seja para o filme, é importante

observarmos o final que cada trama estabelece para a sua narrativa. O filme tem o seu final focado na discussão entre Bento e Capitu, quando aquele, convicto da traição da esposa com o amigo Escobar, tenta suicídio; não obtendo êxito, tenta envenenar Ezequiel. Capitu, que estava de saída para a missa, entra no escritório no instante em que Bento diz a Ezequiel que não é seu pai. A esposa pede explicações a Bento e logo entende a acusação quando ele diz: “Vou pronunciar apenas um nome: Escobar”, em meio à discussão Capitu sugere a separação. Bento concorda. Mas ainda estão conversando quando Ezequiel entra no escritório chamando a mãe para ir à missa. Nessa cena Bento vira o rosto para não encarar o menino. Capitu o tira do escritório e retorna dizendo “Você resolva como bem entender.” e Bento afirma “Já está resolvido.” Capitu sai do escritório e Bento rasga a carta que tinha escrito para ela quando pretendia cometer o suicídio. Senta em sua cadeira, pede ao escravo que lhe prepare o banho e, refletindo, olhos concentrados no chão, como podemos perceber na figura 14, chega à seguinte conclusão: “Escobar morreu, Ezequiel e Capitu também vão morrer, eu também morrerei.” Com isso levanta a cabeça, expressando superioridade, suspira e deseja: “Que a terra nos seja leve” (Figura 15).



Figura 14



Figura 15

Essa é a última cena em que o personagem é apresentado e depois dela inicia-se uma sequência em que Capitu anda pela rua com Ezequiel, provavelmente indo à igreja. Após apresentar em um plano os dois personagens, Capitu e Ezequiel, a câmera em um *zoom* aproxima-se do rosto de Capitu, apresentando-o assim como o de Bento, com a cabeça e olhos erguidos.



Figura 16

Com essa imagem o filme chega ao fim. Portanto, não sabemos o que Bento quis dizer com a frase “Já está resolvido”. A narrativa do filme deixa clara a separação, no entanto, não apresenta como esta acontece e as conseqüências por ela trazidas ao personagem Bento Santiago, nem tampouco o que aconteceu com os outros personagens, que é justamente o que faz dele o Dom Casmurro do romance. Na narrativa literária Bento separa-se de Capitu, que vai morar na Suíça com Ezequiel, para que a sociedade não saiba da separação. Com o passar do tempo Capitu morre e Ezequiel retorna a casa do pai, de onde logo se ausenta a fim de fazer uma viagem científica. Durante a viagem Ezequiel morreu de febre tifóide. Mortes que não causaram comoção alguma em Bento Santiago. Em meio a esses acontecimentos, morre dona Gloria, José Dias, Tio Cosme e prima Justina. Bento passa a ser o único personagem do romance, mesmo assim não apresenta nenhum arrependimento em relação as suas atitudes. E através da linguagem utilizada o percebemos como um personagem frio que não demonstra qualquer tipo de insatisfação com a vida dizendo tê-la aproveitado mesmo depois de tantas perdas.

Já sabes que a minha alma, por mais lacerada que tenha sido, não ficou aí para um canto como uma flor lívida e solitária. Não lhe dei essa cor ou descor. Vivi o melhor que pude, sem me faltarem amigas que me consolassem da primeira. (ASSIS, 2007, p. 183)

Contudo, a narrativa do romance é finalizada com a exposição de uma grande dúvida carregada por Bento, a qual ele não consegue desfazer, nem mesmo através da escrita do

livro que conta a sua história. Mesmo depois de relembrar a história do seu relacionamento com Capitu, Bento no último capítulo do romance intitulado “É bem, e o resto?” não consegue afirmar com tamanha convicção, como afirmou que foi traído por Capitu, se a Capitu menina já trazia algo da Capitu mulher, como podemos conferir na seguinte citação.

O resto é saber se a Capitu da praia da Glória já estava dentro da de Matacalos, ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente (...) Mas creio que não, e tu concordarás comigo; se te lembras bem da Capitu Menina, hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca. (2007, p. 183-184)

É notório, em meio a essa citação, que Bento permanece com tal dúvida, visto que, ele faz suposições em relação à personagem Capitu no que diz respeito ao seu comportamento e intenções apresentadas em cada fase da sua vida, diferentemente da certeza transmitida pelo discurso apresentado pelo personagem ao se referir a traição da esposa com o seu amigo Escobar.

É bem, qualquer que seja a solução, uma coisa fica, e é a suma das sumas, ou o resto dos restos, a saber, que a minha primeira amiga e meu maior amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me... A terra lhes seja leve! Vamos à *História dos Subúrbios*. (2007, p.184)

Esse trecho do romance finaliza a narrativa e nos faz perceber a diferença existente entre ele e o final apresentado pela narrativa fílmica. Nesta o personagem Bento tem a sua história finalizada com uma certeza, a de ter sido traído, e a partir dessa não surge nenhuma outra. Enquanto a narrativa literária é toda construída em torno das certezas, dúvidas e busca de respostas por parte do personagem Bento, a fílmica apresenta certezas. Com isso, o modo como essas certezas chegam a nós espectadores será abordado no próximo tópico onde trataremos do tipo de focalização apresentada pelo filme.

3.3 Aspectos do personagem na literatura e no cinema

A categoria personagem consiste em um elemento de extrema relevância dentro de uma narrativa, visto que, esta é formada por enredo, trama, tempo, espaço e

personagem e são os personagens que vivem o enredo através da trama e estão situados no tempo e espaço por ela apresentados. Antonio Candido dissertando sobre a personagem no romance mostra como se dá essa relação entre a personagem e os outros elementos narrativos:

Geralmente, da leitura de um romance fica a impressão duma série de fatos, organizados em enredo, e de personagens que vivem estes fatos. É uma impressão praticamente indissolúvel: quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino – traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente. (CANDIDO, 2007, p. 53)

Portanto, é através dos personagens que o intuito, a visão de vida, os significados e valores presentes no romance chegam até nós leitores (CANDIDO, 2007, p. 53-54). Em decorrência desse papel assumido pelos personagens torna-se importante abordar a problemática da construção desse elemento narrativo não apenas no romance, mas em outras mídias que apresentam a linguagem narrativa.

Anatol Rosenfeld refletindo sobre o papel do personagem aponta as características deste, dentro de uma obra literária, enquanto seres humanos

(...) a grande obra de arte literária (ficcional) é o lugar em que nos defrontamos com seres humanos de contornos definidos e definitivos, em ampla medida transparentes, vivendo situações exemplares de um modo exemplar (exemplar também no sentido negativo). Como seres humanos encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores. Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos. (2007, p. 45)

Em meio à semelhança com o ser humano enquanto pessoa real, trazida pela citação, percebemos que a expressão “seres humanos de contornos definidos e definitivos, em ampla medida transparentes” difere o personagem da pessoa real. Quanto a essa diferenciação e relação existente entre personagem e pessoa real Antonio Candido constata que, a personagem é “mais lógica, embora não mais simples, do que o ser vivo”. Pois a personagem é criada, estabelecida “e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o

conhecimento do outro” (2007, p. 59). Portanto, aí consiste a grande diferença: o conhecimento que temos da personagem inicia-se nas primeiras páginas da narrativa e termina nas últimas, o personagem consiste no que está delimitado naquelas páginas, apresentado para o leitor de modo coerente, o que não elimina a possibilidade de uma personagem ser complexa. No entanto, é possível saber o máximo da complexidade de uma personagem, o que não se aplica as pessoas reais, pois

A personagem é complexa e múltipla porque o romancista pode combinar com perícia os elementos de caracterização, cujo número é sempre limitado se os compararmos com o máximo de traços humanos que pululam, a cada instante, no modo-de-ser das pessoas.” (CANDIDO, 2005, p. 59-60)

A ficção apresenta o conhecimento mais completo e coerente das personagens, pois elas são aquilo que nos é apresentado e interpretado na obra ficcional. Diferentemente do ser humano real que tem como limite definitivo dos seus atos e pensamentos, segundo Candido, a morte, visto que “depois dela é possível elaborar uma *interpretação* completa, provida de mais lógica, mediante a qual a pessoa nos aparece numa unidade satisfatória embora o mais das vezes arbitrária” (2007, p. 64). E com isso a morte é comparada ao final do livro, quando a história daqueles personagens chega ao fim e então, os interpretamos.

Diante dessa reflexão sobre a personagem, em que ela se apresenta como um ser mais lógico do que as pessoas reais, no entanto não menos profundo mas “que a sua profundidade é um universo cujos dados estão todos à mostra” (CANDIDO, 2007, p. 59), Antonio Candido dá sequência a abordagem enquanto invenção desse elemento narrativo indagando “de que maneira o autor manipula a realidade para construir a ficção?” (CANDIDO, 2007, p. 66). Para tanto, Candido toma como base as considerações do romancista François Mauriac, o qual afirma que os elementos de invenção de uma personagem estão contidos na memória do escritor, pois a personagens surgem da observação de pessoas vivas, embora não correspondam a elas. E esse fato é o que gera ambiguidade às personagens, visto que, o romancista possui a experiência do real, mas a ela faz modificações no momento de invenção das personagens. (CANDIDO, 2007, p. 67). Portanto, memória, observação e imaginação são utilizadas no momento de invenção de uma personagem que terá sua natureza definida pelas intenções do autor e “pela concepção que preside o romance” (CANDIDO, 2007, p.74).

As reflexões apresentadas por Antonio Candido em relação à personagem do romance serão nessa dissertação estendidas a outros tipos de narrativa.

Ao adaptar uma obra literária para o cinema, o processo de construção das personagens se apresenta de um modo diferente, visto que, a personagem presente na obra literária já existe, e a construção desta em outra obra, nesse caso a obra fílmica, não será mais baseada na observação que o autor faz da realidade, mas sim na interpretação que ele faz da obra a ser adaptada.

3.4 A construção do personagem Bento Santiago

Bento é um personagem que aos 57 anos, sozinho e apelidado de Dom Casmurro, tenta restaurar a casa em que viveu a infância e adolescência a fim de reviver o passado. Não obtendo maior êxito decide escrever um livro sobre a sua vida na tentativa de “atar as duas pontas da vida” revivendo na velhice a adolescência. Então o personagem faz uma longa volta ao passado e narra a sua história. No roteiro assim como no filme esse personagem que inicia o romance, não existe, pois a narrativa fílmica não se estende até a velhice do personagem narrando apenas a sua fase adulta. O que nos leva a concluir que o Dom Casmurro que originou o título do romance não está presente no filme. O protagonista do romance é apresentado em três fases de sua vida e para cada uma delas ele recebe uma forma de tratamento, sendo chamado de Bentinho, na infância e início da adolescência; Bento Santiago, na fase adulta e Dom Casmurro, na velhice. Bentinho é uma criança ingênua e tímida; Bento Santiago, um advogado bem sucedido, um marido ciumento e desconfiado; Dom Casmurro é um personagem frio, solitário, calado e “metido consigo”. Como já foi exposto, em meio a esses três personagens compondo um só, encontramos no roteiro e no filme apenas o Bento Santiago e poucas menções em relação ao Bentinho, embora em ambas as obras esse personagem seja sempre chamado de Bentinho. Já o Dom Casmurro na adaptação para o cinema sofre algumas alterações, sendo transferidas algumas das suas características para Bento Santiago, visto que a narrativa fílmica aborda a fase adulta do protagonista.

Logo no início de *Capitu*, roteiro e filme, já nos são apresentados indícios da personalidade do personagem Bento. A primeira sequência do filme, assim como do roteiro, descrita no capítulo II desse trabalho, apresenta a noite de núpcias do casal Santiago. Durante a apresentação dessa sequência, em que ouvimos a voz de Bento

pronunciar “Serás feliz, Bentinho, serás feliz” e Capitu responder “É claro que serás feliz”, Bento admirado pergunta “Você também ouviu?”. Nesse instante é sinalizada para o espectador a confusão que acompanha o protagonista. A partir das sequências que seguem esse primeiro contato com o personagem Bento, percebemos a sua construção, e então essa primeira impressão transmitida no primeiro contato vem a se confirmar através das atitudes do personagem. Bento é um adulto reflexivo, preso a fatos e lembranças do passado. Nas primeiras sequências da obra fílmica qualquer gesto ou objeto faz Bento lembrar um acontecimento da sua infância. O protagonista além de ser preso ao passado é também preso ao tempo, sempre preocupado com a hora, a todo instante consultando o relógio. Um objeto significativo nessa relação de Bento com o tempo está presente no capítulo 11 do roteiro, na passagem em que Bento revela a Escobar o seu desejo de ter um filho

Escobar: - Homem, não se preocupe! Deus os dará quando quiser, não fique aflito. E se não der nenhum, bom, é sinal de que os quer para si, melhor que fiquem no céu.

Bentinho, virando a ampulheta da estante e vendo, alheado, a areia dourada ir caindo: - Um triste menino que fosse, não importa, mas um filho! Eu me veria nele, continuaria nele... (1999, p. 57)

A partir dessa passagem e das inúmeras vezes, narradas pelo roteiro, em que Bento retira o relógio do bolso para consultar a hora, percebemos o quanto Bento é metódico.

Diferentemente de Bentinho, Bento Santiago, apresentado por *Capitu*, não é ingênuo, mas sim, desconfiado, sempre achando que está acontecendo algo que ele não sabe. Como por exemplo, o fato de dona Glória ter deixado de visitá-lo. Após o filho ter sua própria família e com o neto já crescido, a mãe de Bento diminui a frequência das visitas feitas ao filho. Isso é motivo suficiente para Bento achar sua mãe diferente, se perguntar sobre o que aconteceu, como também, passar um bom tempo refletindo sobre o assunto, sempre procurando respostas para suas inquietações. Em relação a essa dúvida Bento chega a conversar com Capitu e não sendo suficiente a resposta apresentada pela esposa, pede a opinião de José Dias.

Bentinho: - Mas então o senhor não acha que a mamãe...

José Dias, solene, categórico: - Ela está igual, Bentinho, que idéia! Está igual e não vejo por que haveria de mudar. Há quanto tempo você notou que ela está *diferente*, digamos. Quando você notou essa mudança? (1999, p. 105)

José Dias ainda esclarece que dona Glória, assim como todos, começou a envelhecer e por isso não possui a mesma disposição de antes. No entanto, as justificativas de José Dias não convencem esse desconfiado personagem.

Outro acontecimento, trazido pelo roteiro e pelo filme, ao qual Bento destina suas reflexões e dúvidas diz respeito à visita de Escobar a sua casa no dia em que Bento foi ao teatro sem a companhia de Capitu, pois esta se mostrou indisposta. Bento ao retornar do teatro, onde não conseguiu ficar até o final da apresentação, encontra Escobar na porta da sua casa e estranha a visita do amigo. Escobar afirma que foi visitá-lo para informá-lo a respeito da desistência de uma testemunha que fazia parte de um processo deles. A visita de Escobar é rápida, após informar sobre desistência da testemunha e ouvir de Bento que tal depoimento não teria tanta importância para o processo, Escobar deixa a casa do amigo. Este se mostra inquieto e mais uma vez fica apreensivo e reflexivo, dessa vez em relação ao comportamento de Escobar, como podemos conferir na seguinte passagem apresentada pelo roteiro.

Bentinho, desatando o laço da gravata: - Pronto. Afinal, o Escobar não esperou pelo chá e foi-se embora com o seu charuto. – Calou-se, pensativo. – Não sei mas ele me pareceu meio aborrecido, despediu-se de um jeito assim brusco. (1999, p. 100)

Capitu pergunta a Bento o que eles conversaram e tenta explicar o comportamento de Escobar afirmando que este pode ter ficado chateado por trazer uma notícia que achava importante e Bento contradizê-lo dizendo que não significava nada para o processo.

Essa dúvida apresentada por Bento ocorreu no mesmo dia em que se perguntou sobre o comportamento de dona Glória. Bento, ainda afirma a Capitu a frequência com que as dúvidas o perseguem naquele dia “Hoje estou com tantas dúvidas, elas chagam feito ondas, me livro de uma e logo já vem outra...” (1999, p. 101). Essas passagens em relação às dúvidas de Bento, aqui descritas são narradas no romance no capítulo CXV intitulado “Dúvidas sobre dúvidas”. Como o filme nos apresenta essas passagens através do audiovisual, percebemos que Bento é um personagem pensativo, observador, reflexivo e cheio de dúvidas, a partir dos diálogos, como também através das imagens. Imagens essas que evidenciam tais características desse personagem através das expressões faciais trazidas por ele, sempre fixando o olhar em algo, seja em um objeto, seja em um personagem. Essas expressões acentuam-se nas cenas em que Bento olha

para Capitu. O olhar concentrado e fixo do protagonista chama mais a atenção do espectador, do que o olhar de Capitu que é tão evidenciado no romance. No entanto, isso é perceptível apenas no filme visto que estamos diante da imagem. Embora a interpretação que fazemos do olhar de Bento não se assemelhe a conotação que recebe os olhos de Capitu no romance. Bento através da fixação do olhar se mostra um personagem, além de pensativo, preso ao passado, pois todos os *flashbacks* trazidos pelo filme são antecidos pelo olhar fixo de Bento. Após essas considerações em relação ao protagonista Bento, vejamos como a personagem Capitu nos é apresentada pelo roteiro e pelo filme.

3.5 Capitu com pés e cotovelos

A partir das considerações, apresentadas acima, em relação à construção do personagem Bento, já percebemos que a característica mais peculiar da personagem Capitu, do romance de Machado de Assis, não é, ou não consegue ser transmitida pela obra fílmica. Em *Dom Casmurro* temos uma personagem caracterizada pela conotação atribuída a seus olhos que são caracterizados como “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” pelo agregado José Dias, e “olhos de ressaca” pelo narrador-personagem Bento Santiago. No entanto, na adaptação de uma obra literária para o cinema torna-se necessário que os personagens adquiram forma, e como afirma Paulo Emilio Salles Gomes em seu texto *A personagem cinematográfica*, “a Capitu de uma fita de cinema nunca seria essencialmente olhos e cabelos, e nos imporia necessariamente tudo o mais, inclusive pés e cotovelos” (2007, p. 111). Portanto, há uma diferença fundamental no processo de construção de um personagem nessas distintas modalidades artísticas que são a literatura e o cinema. Através da citação de Paulo Emilio percebemos que enquanto o leitor tem uma certa liberdade no processo de construção física da personagem, ao espectador esta é imposta, visto que é incorporada na imagem de um ator. Pois,

A personagem de romance afinal é feita exclusivamente de palavras escritas, e já vimos que mesmo nos casos minoritários e extremos em que a palavra falada no cinema tem papel preponderante na constituição de uma personagem, a cristalização definitiva desta fica

condicionada a um contexto visual. Nos filmes, por sua vez, e em regra generalíssima, as personagens são encarnadas em pessoas. Essas circunstâncias retira do cinema, arte de presenças excessivas, a liberdade fluida com que o romance comunica suas personagens aos leitores. (2007, p. 111)

Em se tratando de uma personagem tão conhecida e debatida como Capitu esse processo ainda é um pouco mais complexo, visto que trata-se de uma personagem já fixada no imaginário coletivo e o leitor da obra sempre assiste ao filme com uma espécie de cobrança em relação à adequação do personagem literário à obra cinematográfica. No entanto, o cinema não se resume a caracterização dos personagens, a imposição através de atores. Paulo Emilio dando continuidade à reflexão a respeito da construção da personagem no cinema, aponta, em maio a uma “desvantagem” em relação à literatura, que seria a imposição do personagem, uma vantagem que consiste na definição psicológica deste.

O filme moderno pode assegurar ao consumidor de personagens uma liberdade bem maior do que a concedida pelo romance tradicional. A nitidez espiritual das personagens deste último impõe-se tanto quanto a presença física nos filmes; ao passo que em muitas obras cinematográficas recentes e, de maneira virtual, em grande número de películas mais antigas, as personagens escapam às operações ordenadoras de ficção e permanecem ricas de uma indeterminação psicológica que as aproxima singularmente do mistério em que banham as criaturas da realidade. (2007, p. 111-112)

Capitu, no roteiro e no filme, é uma personagem carinhosa, sedutora, resolvida, sempre disposta a solucionar as dúvidas do esposo, tendo sempre uma resposta para as suas perguntas e sabendo lidar com alguns dos seus ciúmes, sempre revertendo a situação. Como acontece na sequência do filme e também do roteiro em que Capitu vai ao baile usando um vestido que deixa os braços à mostra. Bento chega em casa e afirma não ter gostado de ver a esposa com aquele modelo de vestido e ainda diz que Escobar nunca deixaria Sancha usar um vestido daquele. Capitu justifica a atitude de Escobar afirmando que Sancha não possui braços tão bonitos quanto os dela. Ao perceber que Bentinho continua com ciúmes e chateado, Capitu decide contar sobre a gravidez

Capitu: - Você se aborreceu, querido. E logo hoje...

Bentinho: - Logo hoje, por quê?

Capitu: - Porque justamente hoje eu tinha resolvido lhe contar... – Faz uma pausa. A respiração fica mais forte. Entrelaça as mãos no colo e levanta a cabeça. Encara o marido. – Vamos ter um filho. (1999, p. 66)

Capitu, no roteiro e no filme, é uma personagem misteriosa, em alguns momentos pensativa e, diferentemente de Bento, não é apegada ao passado, possuindo inclusive uma memória não muito confiável. O que se torna notório em duas passagens apresentadas tanto pelo roteiro quanto pelo filme. A primeira delas faz parte da segunda sequência fílmica, comentada no tópico acima, sequência em que o casal Bento e Capitu encontra-se passeando pelo jardim da casa da Tijuca e Capitu ao comparar José Dias a uma cobrinha d'água e Bento confirmar que aquela cobrinha, realmente, faz lembrar o agregado, a esposa não recorda a tarde em que José Dias lembra a dona Glória da promessa feita por ela de tornar Bentinho padre.

Capitu, encarando o marido: - Não sei de que tarde você está falando.
Bentinho: - Ora, Capitu, aquela tarde na varanda lá de casa, conversamos tanto sobre isso!
Capitu, abrindo a mão e olhando veio vagamente o pedregulho: - Na varanda da casa da sua mãe?
Bentinho, com certa impaciência, tomando-a pelo ombro e tentando acertar o passo com o dela: - Ah, Capitu, você não pode ter esquecido, conversamos durante dias sobre isso. Ficamos tão aflitos, não lembra? Pois eu ia indo pela varanda... (1999, p. 21-22)

Percebemos que um acontecimento aparentemente importante na história do casal não é recordado por Capitu. A segunda passagem que evidencia esse esquecimento da personagem é em relação aos acontecimentos referentes à sua infância. Trata-se do pregão das cocadas. Pregão esse cantado pelo vendedor de cocadas que passava todos os dias em frente as casas de Bento e Capitu. Bento pede a Capitu que toque, no piano, para Ezequiel o pregão ouvido por eles quando eram crianças. A esposa não lembra e responde com indiferença, Bento se aborrece com o esquecimento de Capitu. Tal aborrecimento é perceptível através do tom de voz utilizado pelo personagem.

Bentinho: - Toque para ele alguma coisa. O pregão das cocadas.
Capitu: - O pregão das cocadas? Que pregão?
Bentinho: - Você não lembra? O pregão daquele preto que vendia cocadas. Você não lembra?
Capitu: - Do preto me lembro, mas do pregão... Como era mesmo?
Bentinho: - Nem das palavras você lembra?
Capitu: - Nem das palavras.
Bentinho: - Mas nós fizemos um juramento. Não lembra?

Após falar sobre o juramento, Bento sai da sala, onde se passa a cena, e depois de alguns instantes retorna, nesse momento demonstrando felicidade, trazendo em suas

mãos a folha de papel que contém a letra do pregão. Percebemos com nitidez através dessas duas cenas a principal diferença existente entre esses personagens. Embora ambos apresentem vários momentos de reflexão e meditação, tornando-se assim um tanto misteriosos, sabemos que o passado não tem a mesma importância para o casal. O que aumenta ainda mais o grau de mistério apresentado pela personagem Capitu, pois enquanto o contexto da narrativa fílmica nos permite deduzir que os pensamentos e reflexões de Bento são norteados pelo passado e pelo ciúme que sente da esposa, na maioria das vezes não temos como imaginar o que se passa na mente da personagem, tornando-se assim obscura e ainda mais misteriosa para o espectador. O filme ainda evidencia com maior nitidez essa característica de Capitu, apresentada como personagem meditativa, em relação ao roteiro, visto que a narrativa fílmica faz uso de imagens apresentadas em primeiro plano e, segundo Marcel Martin, “é no primeiro plano do rosto humano que se manifesta melhor o poder de significação psicológico e dramático do filme, e é esse tipo de plano que constitui a primeira, e no fundo a mais válida, tentativa de cinema interior” (2003, p. 39). Na figura abaixo podemos conferir uma imagem de Capitu em primeiro plano referente à sequência descrita acima, na qual Bento pede que a esposa toque o pregão das cocadas. Devido ao fato de Capitu não recordar a letra, Bento sai de cena para buscar o papel que contém o pregão. Nesse instante Capitu que observa o marido sair da sala nós é apresentada em primeiro plano (Figura 17).



Figura 17

Através do olhar de Capitu para Bentinho, trazido por essa imagem em primeiro plano, é revelado para nós espectadores o momento de reflexão da personagem em relação ao ocorrido naquela cena, valendo salientar que é o tipo de plano utilizado que nos

proporciona essa leitura, pois o primeiro plano corresponde segundo Marcel Martin “a uma invasão do campo de consciência, a uma tensão mental considerável, a um modo de pensamento obsessivo” (2003, p. 40). Sabemos que Capitu se encontra em um momento de reflexão, no entanto não é possível ao espectador saber ou interpretar a possível reflexão feita pela personagem visto que embora intitule a obra fílmica, Capitu assim como os outros personagens, nos é apresentada de forma reduzida, ela se resume ao papel de esposa, uma esposa carinhosa, de decisão e de personalidade forte.

A construção da personagem Capitu assim como dos outros personagens presentes no roteiro e no filme se faz de forma resumida, deixando o espectador sem grandes informações a respeito deles. Tudo isso em decorrência da escolha do elemento que terá função estruturante dentro da narrativa. No caso de *Capitu* é o personagem Bento que adquire essa função na qual convergem os outros elementos discursivos. Portanto, os outros personagens presentes na narrativa fílmica são apresentados a partir da relação que estes têm com Bentinho, da importância que eles exercem na história da vida de Bento, pois acompanhamos o desenrolar das ações a partir das experiências vivenciadas por este personagem. O que nos permite concluir que Bento representa o foco de interesse da narrativa, sendo a ele concedida a focalização interna.

3.6 Bento enquanto focalizador

No capítulo II dessa dissertação ao apresentarmos em forma de considerações, as primeiras impressões em relação à adaptação fílmica *Capitu* abordamos, a partir das primeiras sequências trazidas pelo filme, a questão de focalização, utilizando Genette, Graudreault e Jost como referenciais teóricos. Classificamos Bentinho como personagem focalizador das primeiras sequências do filme devido à frequência dos *flashbacks*, muitas vezes em forma de imagem, trazidas por ele, assim como as lembranças em *voz over*. No entanto, embora os *flashbacks* e as lembranças apresentadas por esse personagem estejam praticamente restritos as primeiras sequências do filme e do roteiro, continua sendo atribuído ao personagem Bento o ponto de vista adotado na exposição do enredo.

Nesse momento trataremos de focalização levando em consideração o *tempo de tela* ocupado pelo personagem, visto que cessados os recursos do *flashback* e *voz over* o

tempo de tela será determinante para identificarmos o foco de interesse e de caracterização do filme. A narrativa fílmica segue em seu tempo presente e Bento é o único personagem do roteiro e do filme que está presente em praticamente todas as sequências e cenas apresentadas pela obra. A partir dessa observação acreditamos que o personagem central que vivencia as ações narradas impregnando-as de sua percepção pode ser o responsável pela focalização. Portanto o personagem que, durante a narrativa, ocupa o maior *tempo de tela* poderá ser caracterizado como o focalizador. Caracterização essa sugerida por João Batista de Brito

Uma concepção que ainda pode vir a ser extremamente útil para a definição de ponto de vista em cinema é a de “tempo de tela” concedido a determinado personagem, já que, neste caso, se somam idealmente subjetividade (da narração) e objetividade (da câmera). (2007, p. 12)

Nas únicas cenas em que Bento não ocupa o *tempo de tela*, os personagens que as compõem ou dialogam sobre assuntos que de uma forma ou de outra estão relacionados ao personagem central ou são vistos pelo espectador através de imagens de planos em câmera subjetiva. Câmera essa que exerce a função do olho de Bentinho. João Batista de Brito reflete sobre a diferença existente entre ponto de vista e câmera subjetiva afirmando que a primeira diferença a marcar entre câmera subjetiva e ponto de vista “diz respeito à dimensão, pois enquanto o plano em ‘câmera subjetiva’ é micro-estrutural, setorizado, fragmentário, o ponto de vista narrativo, ao contrário, é macro-estrutural, ou seja, se refere ao filme por inteiro” (2007, p. 10-11). No caso do roteiro e do filme *Capitu* esse plano micro-estrutural que a câmera subjetiva ocupa na narrativa fílmica é extremamente relevante para identificarmos o ponto de vista narrativo que norteia a macro-estrutura fílmica, pois além do *tempo de tela* esse recurso utilizado pela linguagem cinematográfica fornece ao espectador indícios do ponto de vista utilizado naquela narrativa.

Capitu apresenta vários planos em câmera subjetiva e todos esses originados a partir do olhar do personagem Bento que é responsável pela focalização. O roteiro sugere esse tipo de plano, que vem a ser ainda mais acentuado no filme devido o contato direto com a imagem objetiva. Já no primeiro plano apresentado pelo filme é utilizado o recurso de câmera subjetiva. O filme se inicia em um plano que traz a imagem de Capitu vestida de noiva, de pé ao lado da cama e sendo observada por Bentinho que se aproxima dela, como podemos perceber na figura 18. No entanto não vemos a princípio

o personagem Bento, apenas ouvimos sua voz e percebemos o seu movimento a partir do movimento de aproximação exercido pela câmera.



Figura 18

Esse, portanto é o primeiro indício, trazido pelo plano em câmera subjetiva, do ponto de vista adotado na estrutura da obra fílmica. A utilização de planos em câmera subjetiva, atribuídos a Bentinho, é acentuada em relação à personagem Capitu que é apresentada como a personagem mais importante na vida do personagem central. Podemos conferir nas figuras abaixo algumas das várias vezes em que Capitu é observada pelo esposo e tal observação é transmitida para nós espectadores através dos planos em câmera subjetiva, onde vemos o que os olhos de Bento nos apresentam.



Figura 19



Figura 20



Figura 21



Figura 22



Figura 23



Figura 24

É importante ressaltar que essa focalização interna apresentada através de planos em câmera subjetiva é sempre antecedida pela imagem de Bento, geralmente, apresentada em primeiro plano, olhando fixadamente para a esposa. Em algumas sequências o olhar do personagem é carregado de devoção, preocupação e ciúme. Em outras, Bento relembra acontecimentos que são apresentados para nós espectadores em *voz over*, como é o caso da cena em que está contido o plano transcrito na figura 19. Enquanto Bentinho observa a esposa se arrumar para ir à igreja ouvimos em *voz over* o seu pensamento que reconstitui a voz de Capitu ainda adolescente a lhe perguntar:

Capitu: - Se tivesse que escolher entre sua mãe eu, que é que você escolheria?

Bentinho: - Mas como hei de escolher? Por que tenho que escolher? Mamãe não é capaz de me perguntar isso.

Capitu: - Mas eu pergunto. Faz de conta que você está no seminário e recebe a notícia que eu vou morrer. Ou que me mato de saudade se você não vier logo...

Bentinho: - Não fale assim!

Capitu: - Vamos, me responda, se sua mão não quiser que você venha me ver morrendo, assim mesmo você virá?

Bentinho: - Venho.

Capitu: - Mas contra a vontade dela? Você deixa o seminário, deixa sua mãe, deixa tudo para me ver?

Bentinho: - Não fale em morrer, *Capitu*.

A reconstituição do diálogo segue mesmo após a mudança de sequência, quando ambos os personagens se encontram retornando da lua de mel a caminho da casa da Glória. Já nos planos apresentados pelas figuras 20, 21, 22, 23 e 24 o recurso da *voz over* não é utilizado, portanto antecedendo esses planos nos é apresentado Bento em momentos de reflexão e na maioria das vezes apontando indícios de ciúmes e desconfiança como é o caso das figuras 20 e 21. A imagem trazida pela figura 20 está inserida na sequência em que Bento, *Capitu*, Escobar e Sancha vão ao baile. Chegada a hora da quadrilha Bento alega estar cansado, mas afirma que *Capitu* poderá dançar se esta desejar. *Capitu* decide dançar e seu comportamento durante a quadrilha é apresentado, mais uma vez, em câmera subjetiva. Bento observa tanto a esposa que a movimentação das pessoas dançando no salão unida ao seu ciúme sentido por *Capitu*, fazem com que ele passe mal. Na cena apresentada pelo plano transcrito na figura 21 *Capitu* é observada por Bento que sente ciúmes por percebê-la tão distante e então pergunta qual o motivo que faz a esposa ficar tão distraída. Ela afirma estar calculando um dinheiro que havia conseguido economizar sem o conhecimento de Bento e com a ajuda de Escobar. O plano apresentado pela figura 22 diz respeito à sequência da narrativa em que Bento convida *Capitu* para ir ao teatro, mas esta se mostra indisposta e insiste que o esposo não deve perder o espetáculo. Bento se afasta da esposa a fim de pegar um cobertor para cobri-lhe os pés e nesse instante a observa.

A exposição e descrição dos planos acima apresentados vem a confirmar que essa personagem, em especial, é apresentada para nós espectadores a partir da percepção de Bentinho, pois mesmo nos planos em que ela não é apresentada através de planos em câmera subjetiva percebemos que *Capitu* não tem voz no roteiro, nem no filme. O que é transmitido dessa personagem para o espectador está condicionado à percepção utilizada pela narrativa fílmica, nesse caso o ponto de vista de Bento. Nas figuras descritas acima percebemos que Bento apresenta indícios de ciúmes em relação à esposa, o qual pode ser percebido através do olhar observador dirigido a *Capitu*. No entanto a forma como Bento vê a esposa na sequência que apresenta o velório do amigo Escobar, a olhar para o caixão do defunto (Figuras 23 e 24), proporciona a esse personagem não o ciúme, nem tampouco a desconfiança, mas sim a certeza de ter sido traído. Interpretação essa que vem a se confirmar através do comportamento de Bento após o enterro. Este desce do

tílburi, no qual segue junto com José Dias para casa, e passa a caminhar pelas ruas com um olhar sombrio e pensativo. Durante a caminhada, Bento de cabeça baixa diz em *voz over*: “Olhos de ressaca como a vaga do mar lá fora como se quisesse tragar também o nadador da manhã”, ainda se referindo ao olhar da esposa para Escobar. Esta cena que apresenta os pensamentos do personagem em *voz over* está presente apenas no filme, pois no roteiro Bento caminha pensativo pela cidade e de repente ouve “os sons românticos de uma rabeca vibrando na canção napolitana. “Vede il mare quanto é bello...” (1999, p.144). Com isso percebemos a referência feita em ambas as cenas em relação ao mar que está fortemente presente tanto na narrativa fílmica quanto no roteiro, sempre aludindo a representação de Capitu na vida do personagem Bento.

No roteiro o passeio feito por Bento não termina ao ouvir a canção que fala sobre o mar. O personagem procura localizar de onde vem a canção e acaba descobrindo que é de uma barbearia, na qual ele entra e observa as pessoas ali presentes: o barbeiro, seu filho e outros dois homens. Depois de alguns instantes observando a música tocada pelo barbeiro, sai dos fundos da barbearia a esposa do tocador carregando um prato de cocadas. A mulher apresenta um comportamento que chama a atenção de Bento pois ela enquanto oferece o doce aos senhores ali presentes se insinua para eles e com isso,

Bentinho contrai os maxilares com mal disfarçada indignação. Volta o olhar compadecido para o barbeiro e olha em seguida para o homem do charuto que por sua vez está sorrindo para a mulher através do espelho. Pressente que ambos se comunicam calados ali, nas costas do marido, que toca com crescente deslumbramento. (1999, p. 147)

Tal episódio não faz parte da narrativa romanesca nem da fílmica, no entanto percebemos que a sua presença no roteiro revela o estado interior do personagem Bento, pois todo comportamento da mulher do barbeiro assim como dos outros personagens presentes nesse episódio são condicionados ao ponto de vista do personagem central que dá a esse episódio a leitura que fez do olhar da esposa dirigido para Escobar, ou seja, a traição da esposa com o melhor amigo do marido. O fato de Bento atribuir a esse episódio a traição de Capitu o faz ter cada vez mais certeza da infidelidade da esposa, pois passa a enxergar as relações amorosas com desconfiança e sempre as relacionando com o momento em que está vivendo.

A partir dessa sequência todas as sequências seguintes do filme assim como do roteiro trazem para o personagem Bento mais evidências em relação a essa traição, e

para que isso aconteça são utilizados mais dois planos em câmera subjetiva de extrema relevância dentro da narrativa fílmica, pois contribuem para enfatizar que os acontecimentos da narrativa são apresentados sob a percepção do personagem Bento, assim como para enfatizar toda a subjetividade do personagem nesse momento da narrativa. No roteiro assim como no filme, Bento, ao retornar do passeio que fizera após o enterro de Escobar, encontra em sua casa José Dias e Capitu. Dirigindo-se poucas vezes à esposa ele questiona em tom frio o porquê dela não ter ido passar a noite com Sancha. Capitu afirma que já tinha muita gente para acompanhá-la e retorna ao quarto para cuidar de Ezequiel. Inicia-se então outra sequência no filme e no roteiro que apresenta Bento em seu escritório a ouvir a voz de Ezequiel que brinca no jardim. Bento então, se aproxima de janela e observa o menino, como podemos conferir na figura 25, através de um plano em câmera subjetiva. Durante a observação de Bentinho, Ezequiel leva à mão a boca contornando os lábios com a ponta dos dedos, gesto este sempre praticado por Escobar. Ao fazer esse movimento com a mão, a imagem do menino é aproximada em um movimento de *zoom*, figura 26. Com isso, Bento em um movimento brusco, com a fisionomia transtornada, dá as costas rapidamente à janela e o primeiro objeto que vê é um porta-retrato com a foto de Escobar. Da figura 25 a figura 28 podemos observar essa sequência em câmera subjetiva tão relevante na interpretação da obra fílmica.



Figura 25



Figura 26

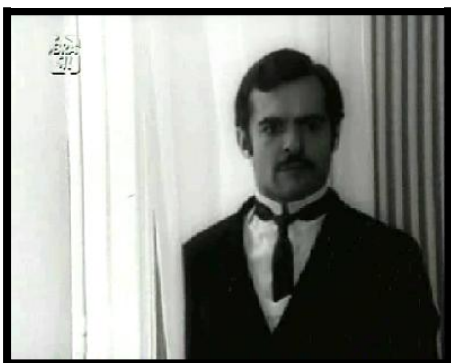


Figura 27



Figura 28

Com essa sequência se faz notória a relação que Bentinho faz entre o gesto praticado por Ezequiel e a imagem de Escobar que também costumava contornar a boca com os dedos. É importante levarmos em consideração a forma como a imagem do garoto é transmitida para nós espectadores. Já sabemos que se trata de um plano em câmera subjetiva, mas há outro fator importante a ser observado que é justamente a ofuscação das formas do rosto de Ezequiel, pois durante toda a narrativa fílmica o rosto do garoto nos é apresentado de forma nítida. No entanto, nesse plano a atenção não é direcionada para a semelhança física entre Escobar e Ezequiel, semelhança essa tão abordada em *Dom Casmurro*, mas sim para a repetição do gesto por ambos praticados e a conclusão a que chega Bento ao observar essa cena. O filme e o roteiro apresentam algumas cenas em que Ezequiel é visto fazendo esse mesmo gesto, no entanto quando isso acontece Bento ainda não está munido da certeza, nem tampouco da desconfiança em relação à fidelidade da esposa.

Ainda dando continuidade a essas sequências de planos em que é evidenciada a desconfiança de Bento em relação à fidelidade de Capitu nos é apresentada a última e mais significativa sequência em câmera subjetiva que aponta o grau de desequilíbrio no qual se encontra o personagem central. Bento vai ao teatro assistir a apresentação da peça Othelo. Durante o espetáculo o personagem Othelo passa a falar sobre ciúme, desconfiança traição e afirmar que “procura a verdade tão-somente”. Bento então, se identifica com o personagem passando a assistir mais atentamente a peça e tal identificação torna-se tão intensa que Bentinho, ao olhar para o palco vê Capitu na atriz que representa Desdêmona, esposa de Othelo e ele no ator que representa Othelo (Figuras 29 e 30).



Figura 29



Figura 30

E como se isso ainda não fosse o bastante para evidenciar a relação entre a sua história e a peça ali representada, Desdêmona agora no corpo de Capitu chama o seu nome e diz frases que já foram ditas no decorrer da narrativa fílmica em diferentes momentos.

Desdêmona – Capitu: - Está vendo, agora sou mesmo obrigada a contar o segredo. Seu amigo Escobar, eu não disse nada para você não desconfiar. Vamos ter um filho Bentinho. Está me ouvindo? Vamos ter um filho.

Essas frases ganham um novo significado ao serem retiradas do contexto no qual estavam inseridas inicialmente e colocadas nesse novo contexto que são os pensamentos do personagem central. Assim expostas elas confirmam para o personagem Bento a traição da esposa.

Todas essas sequências aqui expostas além de evidenciarem o ponto de vista sob o qual toda a narrativa é apresentada, evidenciam também a preocupação central da adaptação que é justamente a questão do ciúme, a suposta traição e a própria instituição do casamento, questões estas extraídas do romance de Machado de Assis. Percebemos nitidamente que o roteiro e o filme optam, pelas passagens apresentadas pelo romance que abordam a questão do ciúme, do suposto adultério e da instituição do casamento, assim como acrescentam acontecimentos com o intuito de enfatizar o tema escolhido. No entanto, a forma como os acontecimentos são reordenados e apresentados para nós espectadores, tanto pelo filme quanto pelo roteiro alterou a construção dos personagens e a relação destes com os episódios do livro. Isso se faz notório, principalmente, se pensarmos nas questões sociais levantadas pelo romance. O fato de *Capitu* ter como início o casamento dos personagens principais de *Dom Casmurro* já desconstrói todo o processo enfrentado pelos protagonistas a fim de ficarem juntos, processo esse em que o principal obstáculo é regido pela sociedade, a diferença social existente entre os personagens metaforizada, no romance, pela presença do muro que separa as suas casas. Sendo justamente nesse momento da narrativa que reside a apresentação e importância do personagem José Dias, pois, ao denunciar para dona Glória o possível namoro entre Bentinho e Capitu, José Dias está exercendo o seu papel de agregado fiel a família Santiago. Entretanto, por trás desse cuidado há também um jogo de interesse que no decorrer da narrativa, em uma leitura mais atenta, se mostra para o leitor.

O narrador-personagem do romance no capítulo V narra a história de José Dias, a forma como ele conheceu a família Santiago e o porquê da sua permanência. A partir

desse capítulo percebemos a posição ocupada pelo personagem naquela família. Ele como agregado depende por inteiro da família que o acolheu, podendo, inclusive, a qualquer instante ser desvinculado dela. Por isso a denúncia feita por ele à dona Glória não se resume a sua atenção ou ao seu cuidado mais debruçados sobre Bentinho. José Dias deseja, a partir dessa denúncia, que dona Glória mande o filho para o seminário não correndo o risco de haver casamento entre Bentinho e Capitu. O fato do agregado não querer o casamento entre os protagonistas não decorre da posição social em que se encontra Capitu pois, como afirma John Gledson, o agregado deseja evitar o casamento de Bento e Capitu “por um motivo bem compreensível, e até egoísta: preservar sua posição na família Santiago, privilegiada, porém totalmente dependente” (2005, p. 50). José Dias insiste, em sua conversa com dona Glória, na ida de Bentinho para o seminário, visto que essa seria a melhor solução para o agregado, pois ainda segundo a leitura feita por John Gledson o agregado

não teme apenas a ascendência de Capitu e Pádua; tem um motivo mais forte para desejar que Bento seja padre: é que este não se casaria, evitando assim a perspectiva do aparecimento de quaisquer rivais na influência de José Dias. (2005, p. 51)

Esse personagem secundário, no entanto carregado de intenções e significação na narrativa romanesca, responsável pelo ponto de partida das dificuldades enfrentadas por Bento e Capitu para ficarem juntos, se faz presente, no filme e no roteiro, inicialmente através dos diálogos entre os personagens ao relembrar fatos da infância e das dificuldades enfrentadas pelos protagonistas. Entretanto, essas lembranças são expostas fora do contexto em que foram vividas e de forma solta dentro da narrativa fílmica, não possuindo a significação relativa ao romance. Passadas as primeiras sequências do roteiro e do filme, carregadas de lembranças, o personagem exerce a função de uma espécie de conselheiro para Bentinho e a isso se resume a sua participação em *Capitu*.

José Dias não é o único personagem do romance a partir do qual percebemos a abordagem de questões sociais ficcionalmente representadas. Unindo-se a ele temos dona Glória, tio Cosme e prima Justina todos dividindo o mesmo teto. Tio Cosme e prima Justina viúvos, assim como dona Glória, estão presentes na narrativa como personagens sem grande relevância, sendo muitas vezes imparciais diante de decisões ou não expressando suas opiniões. Porém é com essa imparcialidade que ambos

confirmam a narrativa, visto que o papel exercido por ambos proporciona a José Dias o espaço por ele almejado para defender os seus interesses. Esses personagens não estão no filme, talvez devido à simplificação atribuída ao personagem José Dias. Já o roteiro por apresentar os acontecimentos de forma mais detalhada, através de uma fala de Bentinho, cita, uma única vez, o personagem tio Cosme. No episódio Bento conta a Capitu que deu a bengala que tio Cosme havia lhe presenteado a um cego que encontrara na rua.

Diferentemente de prima Justina e tio Cosme, dona Glória exerce um papel de grande significação na narrativa literária. Significação essa que não se faz presente no roteiro e no filme. Em *Dom Casmurro* dona Glória é uma mulher bonita, religiosa, que viveu um casamento feliz, mas ao enviuvar aos 31 anos teve que assumir o controle da casa e dos negócios deixados pelo marido sendo fiel a este mesmo depois da sua morte, vivendo em luto permanente. Enquanto mãe é apresentada como super protetora e dedicada desejando ter o filho sempre ao seu lado. É a partir desse personagem que são evidenciadas a relação com os escravos, presente na obra, as relações de poder através da sua condição financeira e sua posição na sociedade. No entanto, essa personagem de extrema relevância e influência na formação de Bentinho enquanto adulto é citada algumas vezes por meio dos diálogos dos personagens e apresentada em cena uma única vez pela narrativa fílmica exercendo nessas sequências apenas o papel de genitora. O roteiro embora construa dona Glória como personagem tão relevante quanto o romance, a apresenta com uma maior participação e de forma mais detalhada na narrativa em relação ao filme.

Portanto, é através de todas essas escolhas feitas pela adaptação assim como a forma como o romance está presente no roteiro e no filme que nos percebemos diante de uma nova obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O roteiro e o filme *Capitu* analisados nessa pesquisa apresentam amplas possibilidades de diálogos com o romance *Dom Casmurro*. Longe de pretender esgotar as interpretações surgidas a partir desse diálogo, nossa pesquisa se propôs a apresentar possíveis interpretações para determinados aspectos observados nessas obras. Para tanto demos ênfase as categorias focalização, trama e personagem por nos parecerem categorias mais significativas nesse processo de adaptação do romance de Machado de Assis para *Capitu*.

Dentro desse recorte proposto optamos por iniciar nossa dissertação com uma abordagem a respeito do romance *Dom Casmurro*, levando em consideração principalmente às categorias narrador, focalização e trama. Apresentamos em meio a nossa leitura algumas interpretações dessa obra feitas pela fortuna crítica. Ao tratar da categoria narrador, nesse romance, sentimos a necessidade de trazer a visão da fortuna crítica em relação à divisão da obra do autor de *Dom Casmurro* em duas fases. Divisão essa recorrente da diferença formal e temática de suas obras em distintos momentos da sua produção literária e fazendo parte dessa diferença formal encontra-se a categoria narrador.

A fim de apresentar a divisão da obra de Machado de Assis em fases e o reposicionamento do narrador nos seus romances citamos reflexões e posicionamentos do crítico Valentim Facioli. A partir de suas considerações iniciamos alguns apontamentos sobre a estruturação e organização narrativa apresentada por *Dom Casmurro* utilizando como referencial teórico para essa abordagem os conceitos apontados pelo formalista russo Tomachevski sobre o processo literário, destinando uma atenção maior a diferença entre fábula e trama por ele apresentada, a qual norteia toda a nossa pesquisa.

Através dessa diferença foi possível percebermos a importância exercida pela trama na narrativa de *Dom Casmurro* que apresenta um narrador-personagem que narra à história da sua vida a partir de uma focalização interna. Essas escolhas representam a formação de ambiguidade que se faz tão presente e tão importante no processo de interpretação desse texto. Para definirmos o narrador, assim como o tipo de focalização e sua importância na narrativa optamos por seguir as categorias **modo** e **voz** apresentadas por Genette (s/d), unidas à definição de focalização por Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1988).

A partir da investigação de como essas categorias são trazidas pelo texto e da leitura que elas renderam aos críticos da obra de Machado, em especial, John Gledson e Roberto Schwarz, se faz notória a essência artística e o potencial possuído pelo romance a partir dessas escolhas feitas pelo autor. E com isso surge o interesse em investigar como se dá a transposição desse romance para a tela.

Seguindo o caminho planejado, chegamos à adaptação. Iniciamos o capítulo II fazendo a apresentação do processo de criação do roteiro *Capitu*, visto que o texto publicado possui uma espécie de prólogo escrito por Lygia Fagundes Telles no qual a autora discorre sobre como se deu o processo de adaptação de *Dom Casmurro*. Através do seu texto pudemos perceber as dificuldades encontradas pelos autores do roteiro, assim como as suas intenções e interpretações feitas do romance. E já nessa apresentação se faz notório o interesse dos roteiristas em se deterem na questão do adultério apontada pela obra machadiana.

Apresentado o texto inicial partimos para a narrativa. Nela observamos a mudança de trama perceptível a partir da escolha do acontecimento que dá início a narrativa, o que nos fez tecer considerações a respeito do tempo dessa narrativa comparado ao tempo do romance. Para tanto, utilizamos o conceito que Christian Metz atribui à narrativa e a partir dele expusemos uma reflexão sobre a diferença entre tempo da enunciação e tempo do enunciado. Concluindo que o tempo da enunciação na narrativa fílmica não corresponde ao tempo da enunciação apresentado pela narrativa romanesca o que vem a acarretar diferentes posicionamentos do protagonista em ambas as narrativas.

Dando continuidade a nossa pesquisa, ainda no capítulo II, nos detivemos na adaptação fílmica, tecendo considerações que se constituem como as primeiras impressões geradas pelo filme *Capitu*, tendo como enfoque principal as sequências iniciais dessa obra. Essas sequências além de evidenciarem a mudança de trama em relação ao romance são estruturadas de forma propositalmente ambígua, pois em muitas delas não sabemos se Bentinho é apenas um personagem ou se exerce também a função de narrador, assim como em *Dom Casmurro*. Essa ambiguidade que não se perpetua durante o restante da narrativa fílmica é proporcionada por dois recursos próprios do cinema que são a *voz over* e os movimentos de câmera.

Além das considerações sobre alguns aspectos em relação à mudança de trama e a ambiguidade apresentadas pelas primeiras sequências do filme, abordamos a categoria focalização, apresentando a forma como a consideramos na análise da narrativa

romanesca e da fílmica. Para tanto utilizamos Genette, como também, considerações apontadas por Gaudreault e Jost. Em meio a essas considerações concluímos que a escolha da focalização interna e a utilização da ocularização interna primária em algumas cenas da narrativa fílmica, proporcionaram ao texto momentos de ambiguidade.

Finalizadas as considerações em relação às sequências iniciais de *Capitu*, partimos para a o capítulo de análise do diálogo existente entre a adaptação e o romance *Dom Casmurro*, onde fizemos uma abordagem da relação entre o roteiro e o texto fílmico utilizando o romance com contraponto. A análise se inicia a partir da observação das escolhas que foram feitas pelos roteiristas e pelo diretor em relação à obra literária, buscando analisar o que permanece do romance, seja sem alterações ou com a presença delas e o que foi acrescentado. Nesse momento analisamos a trama, e para tanto escolhemos algumas mudanças significativas apresentadas pela adaptação como, por exemplo, o início e o final desta. A opção pelo casamento dos protagonistas como ponto inicial da narrativa implicou na reorganização dos episódios e alterou a construção dos personagens e a relação destes com os episódios do romance.

Percebemos que a mudança da trama significou a mudança de contexto em que estão inseridos os personagens do romance *Dom Casmurro*, modificando assim a visão do espectador, pois durante a leitura do roteiro e a especiação do filme acompanhamos o presente dos personagens, o que não acontece no romance de Machado de Assis. Por acompanhar o presente dos personagens, o espectador conhecedor do romance tem a impressão de que poderá conhecer os fatos da vida de Bentinho sob outra perspectiva que não a do próprio personagem. No entanto, essa impressão se desfaz no decorrer das narrativas, visto que o personagem embora não seja o narrador desses textos é o responsável pela focalização.

Concluímos que Bento é o dono do ponto de vista que norteia a narrativa, analisando a categoria focalização seguindo a teoria de Genette (s/d) e as considerações expostas por Gaudreault e Jost (2009). Encontramos indícios dessa focalização interna a partir do momento em que consideramos também o *tempo de tela* e os planos em câmera subjetiva, o que nos fez perceber que o personagem Bento, ao vivenciar as ações narradas, impregnando-as de sua percepção, condiciona a apresentação dos personagens ao seu ponto de vista.

Em decorrência das escolhas apresentadas pelos roteiristas e pelo diretor de *Capitu*, concluímos ainda, que ambas as obras constituem, enquanto adaptação, uma

leitura que tematiza uma questão, em meio a tantas outras, do romance de Machado de Assis: o ciúme e a instituição casamento. As relações sociais tão evidenciadas na narrativa romanesca não se fazem presentes na adaptação e essa ausência torna-se perceptível em decorrência da apresentação de alguns personagens secundários como o caso de José Dias. Personagem esse mais presente no roteiro do que no filme, mas mesmo assim apresentado de forma sutil, não atingido a sua significação exercida na obra romanesca.

Por fim, concluímos que a forma como os acontecimentos foram reordenados e apresentados para nós espectadores, tanto pelo filme quanto pelo roteiro alterou a construção dos personagens e a relação destes com os episódios do livro não instaurando, portanto, a dúvida que o romance de Machado de Assis deixa para os seus leitores através das lacunas apresentadas pelo discurso do seu narrador-personagem.

REFERÊNCIAS

Bibliografia

ANDREW, D. Adaptation. In: Naremore, J. (ed.) *Film adaptation*. London: Athlone Press, 2000.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. 39 ed. São Paulo: Ática, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. A teoria do romance. São Paulo: Editora UNESP, 1993.

BOSI, Alfredo; GARBUGLIO, José Carlos; CURVELLO, Mário; FACIOLI, Valentim. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982. (Escritores Brasileiros: antologia e estudos).

BRITO, João Batista de. *Imagens Amadas: ensaios de crítica e teoria do cinema*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

_____. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.

_____. O ponto de vista no cinema. In: *Literatura e cinema: diálogos, textos, contextos*. Revista *Graphos*. Vol.9, n. 1, Jan/jul 2007. João Pessoa: Editora Universitária Idéia, 2007.

CALDWELL, Helen. *O Otelo Brasileiro de Machado de Assis*. 2 ed. Trad. Fábio Fonseca de Melo. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

CANDIDO A. [et al]. *A personagem do ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CARVALHO, Luiz Fernando. Depoimento de Luiz Fernando Carvalho. In: *Machado de Assis (1908-2008)*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Contraponto, 2008.

DIXON, Paul B. *Dom Casmurro e o leitor*. In: SARAIVA, J. A. (org.). *Nos Labirintos de Dom Casmurro: ensaios críticos*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005. p. 211-223.

EIKHENBAUM et al. *Teoria da literatura: Formalistas russos*. 2. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

GAUDREAU, A; JOST, F. *A narrativa cinematográfica*. Tradução de Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GENETTE, Gerard. *O discurso da narrativa*. Lisboa: Vega Universidade, s/d.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: impostura e realismo: uma reinterpretação de Dom Casmurro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

GOMES, Paulo Emilio Salles. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, A. [et al]. *A personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

McFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

NUNES, Benedito. *O Tempo na Narrativa*. 2 ed. São Paulo: Ática, 2002.

PROENÇA FILHO, Domício. *Capitu: memórias póstumas*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. *Capitu - memórias póstumas e o diálogo intertextual*. In: *Machado de Assis (1908-2008)*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Contraponto, 2008.

REIS, Carlos; M. LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

SABINO, Fernando. *Amor de Capitu*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ática, 2000.

SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

_____. Mesa redonda. In: BOSI, Alfredo; GARBUGLIO, José Carlos; CURVELLO, Mário; FACIOLI, Valentim. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982. (Escritores Brasileiros: antologia e estudos).

SOARES, Angélica. *Gêneros Literários*. 6 ed. São Paulo: Ática, 2001.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: *Ilha do Desterro*. Número 51. Jul/ Dez. Florianópolis: Editora da UFSC, 2006.

TELLES, Lygia Fagundes & GOMES, Paulo Emílio Salles. *Capitu*. São Paulo: Editora Siciliano, 1999.

TODOROV, Tzvetan. *As categorias da narrativa literária*. In: BARTHES, Roland. et al. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 2008.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia. [et al.]. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, Instituto Itaú Cultural, 2003.

_____. (org.). *O Cinema no Século*. Rio de Janeiro, imago, 1996.

ZAMBERLAN, Cesar Adolfo. *Dom Casmurro sem Dom Casmurro*. 2007. 179f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Filmografia

CAPITU. Direção e Produção: Paulo César Saraceni. Intérpretes: Othon Bastos, Raul Cortez, Isabella Cerqueira Campos e outros. Roteiro: Paulo Cezar Saraceni. [s.i.]: Carlos Diegues Produções Cinematográficas. J. P. Produção e Administração Cinematográfica, 1968. (105 min.) DVD.