

DOM CASMURRO SEM DOM CASMURRO

DOM CASMURRO WITHOUT DOM CASMURRO

Cesar Zamberlan
Universidade de São Paulo

Resumo: “Dom Casmurro sem Dom Casmurro” tem como objetivo analisar o roteiro que a escritora Lygia Fagundes Telles e o crítico de cinema Paulo Emílio Salles Gomes fizeram a partir do livro Dom Casmurro de Machado de Assis para o filme Capitu (1968) do cineasta Paulo Cezar Saraceni. O livro que traz o tratamento do roteiro foi publicado pela Editora Siciliano, em 1993. A proposta do trabalho é comparar roteiro e obra, tendo como base os pontos principais levantados pela fortuna crítica do escritor, sobretudo os textos de Roberto Schwarz e John Gledson, e buscar um sentido, interpretar o conjunto de diferenças verificadas na passagem do livro ao roteiro para tentar entender a que tipo de leitura do romance de Machado de Assis as grandes e pequenas modificações promovidas pelo roteiro servem.

Palavras-chave: Literatura Brasileira, Machado de Assis, Dom Casmurro, Adaptação, Cinema.

Abstract: The aim of "Dom Casmurro Without Dom Casmurro" is to analyze the script written by author LygiaFagundesTelles and film critic Paulo EmílioSalles Gomes based on the book Dom Casmurro by Machado de Assis for the film Capitu (1968), by filmmaker Paulo Cezar Saraceni. The book containing the script was published by EditoraSiciliano in 1993. This thesis will compare the screenplay and the book based on the central issues arising from the writer's critical fortune - especially the texts by Roberto Schwarz and John Gledson - and find a meaning as well as interpret the differences found in the adaptation in order to try to understand how the large and small changes in the screenplay can offer a different interpretation of Machado de Assis' novel.

Keywords: BrazilianLiterature, Machado de Assis, Dom Casmurro, Adaptation, Movies.

Introdução

As relações entre cinema e literatura se estendem sob múltiplos aspectos. Este artigo tratará de um deles: a adaptação de uma obra literária para o cinema, tendo como foco o cotejo entre um livro e um roteiro dele originado. No caso, será analisada a leitura que Lygia Fagundes Telles e Paulo Emílio Salles Gomes fizeram do livro Dom Casmurro de Machado de Assis e que serviu como roteiro do filme Capitu (1968) do cineasta Paulo Cezar Saraceni. Tal comparação é possível porque o pré-roteiro foi lançado como livro, em 1993, pela Editora Siciliano, e reeditado recentemente pela editora Cosac Naify. O livro com o roteiro revela uma etapa intermediária no

trajeto do material literário para o fílmico e é peça fundamental para a leitura que se pretende fazer.

O objetivo do artigo é analisar se os pontos principais do romance foram mantidos no roteiro; verificar as alterações que foram feitas, o que foi extraído e o que foi inserido; analisar se o roteiro modifica o contexto histórico e social em que se passam os acontecimentos narrados no livro; verificar se os temas apontados pela fortuna crítica do escritor em relação à obra ecoam no roteiro e, se não, por quê; e, finalmente, procurar compreender que sentido a adaptação atribui ao romance.

A hipótese básica a ser trabalhada é que a leitura feita por Lygia e Paulo Emílio ignora

aspectos centrais da obra como o próprio personagem que dá nome ao livro e a partir do qual se articula a narração de toda a história de Bentinho e Capitu. Ignora-se, suprimindo o personagem, o ponto de vista narrativo que estrutura um discurso “envenenado” – para usar uma expressão de Roberto Schwarz (1997) – e que tem como finalidade atar as “duas pontas da vida”, usando como artifício para efetuar esse ajuste de contas – e fazer prevalecer a sua versão da história – a condição de proprietário. Proprietário, inclusive, da faculdade e do direito de narrar.

Para tanto, pretende-se, primeiro, tratar dos principais aspectos do romance de Machado de Assis, levantados pela fortuna crítica do escritor. Depois, levantar algumas considerações sobre o processo da adaptação. E, finalmente, trabalhar as diferenças entre o romance e a adaptação e entender quais novos sentidos essas mudanças implicam.

Antes, porém, de dar início à análise, algumas considerações de caráter teórico e até mesmo de caráter mais informativo são importantes. Primeiro, que o filme de Saraceni é o primeiro a adaptar o livro para o cinema. Depois dele, o romance de Machado de Assis foi levado às telas em 2003, com o filme *Dom*, de Moacyr Góes, que foi livremente inspirado no livro e atualiza a história para os dias atuais – no filme, para se ter uma ideia da liberdade da adaptação, Bento chega a pedir um exame de DNA para saber se Ezequiel é mesmo seu filho. Além destas, existe também a recente versão para a televisão, no formato minissérie, dirigida por Luis Fernando Carvalho para a TV Globo.

A segunda consideração é que o roteiro feito por Lygia e Paulo Emílio não segue a formatação característica dos roteiros para cinema; tem uma formatação de texto literário, apresenta descrições literárias das cenas, e não meramente indicativas, com passagens poéticas e sugestões do possível posicionamento da câmera, bem como da articulação das sequências numa possível montagem.

Por fim, é preciso ressaltar que este artigo assume como pressuposto básico do ponto de vista teórico que toda e qualquer adaptação de uma obra literária para o cinema constitui outra obra. Obra que, se guarda parentesco com o livro fonte, não é e nem poderia ser uma reconstituição fiel do livro que a originou. Este artigo centrar-se-á, portanto, não na necessidade de se ser fiel ao livro, mas nas conjunções e disjunções entre livro e roteiro, ou seja, na nova leitura que foi feita e como ela foi feita.

O Livro e seus Aspectos Principais

Desde 1900, quando foi lançado, até hoje, *Dom Casmurro* de Machado de Assis tem sido lido e interpretado de diversas formas. A leitura predominante de *Dom Casmurro*, logo após a publicação do livro em 1900, é uma leitura de cunho realista ou naturalista: o narrador é o senhor da verdade, vítima de uma mulher traiçoeira que o enganou com o melhor amigo. Para os que buscavam uma leitura apegada ainda às fortes tintas do romantismo: o narrador, também senhor da verdade, torna-se cético e desiludido devido à traição. O amor já não é o mesmo e Machado, um desencantado com a vida. De uma forma ou outra, parecia haver uma confiança irrestrita no narrador e nos fatos que ele apresenta. Exemplo dessa visão é a crítica de Alfredo Pujol publicada em 1917.

Bento Santiago, alma cândida e boa, submissa e confiante, feita para o sacrifício e para a ternura, ama desde criança sua deliciosa vizinha, Capitulina – Capitu, como lhe chamavam em família. Esta Capitu é uma das mais belas e fortes criações de Machado de Assis. Ela traz o engano e a perfídia nos olhos cheios de sedução e de graça. (apud Schwarz, 1997: 10)

Pujol assume como verdadeiro e único o ponto de vista do narrador, identifica-se com ele e condena Capitu sem nenhuma hesitação. Essa adesão, no entanto, faz parte de uma estratégia criada pelo próprio Machado de Assis que, de forma muito sutil e engenhosa, obriga o leitor a assumir uma posição em relação ao que está sendo narrado, e o faz induzindo-o a aceitar o ponto de vista narrativo. Tal procedimento faz com que o

leitor deslize pela narrativa que Dom Casmurro quer fazer prevalecer, embalando-o tal qual o próprio personagem no início da história, quando ouve os versos do vizinho e sente o balanço do trem. Machado cria, como bem define Roberto Schwarz, uma verdadeira armadilha: "O livro tem algo de armadilha, com sua lição crítica incisiva – isso se a cilada for percebida como tal" (Schwarz, 1997, p.09).

A armadilha apontada por Schwarz é a construção de uma prosa envenenada. Machado enreda o leitor na obsessão do personagem narrador. Tem-se, portanto, um plano duplamente articulado: o do personagem narrador que escreve o livro e o do escritor, Machado de Assis, ambos com o mesmo propósito: persuadir o leitor. Mas se a intenção de Dom Casmurro é mais facilmente identificável, a intenção de Machado não é tão clara e só pode ser decifrada se nos dermos conta de que estamos diante de um enigma. E a solução desse enigma, para Schwarz (1997, p.09), terá "custo alto para o espírito conformista, pois deixa mal um dos tipos de elite mais queridos da ideologia brasileira". Afinal, a figura representada por Dom Casmurro é a do proprietário de terras e escravos, ex-seminarista – ou seja, quase padre –, filho devotado à mãe e homem ligado às leis: um bacharel.

Schwarz credita essa reviravolta na leitura de Dom Casmurro à norte-americana Helen Caldwell no livro *O Otelo brasileiro* de Machado de Assis que, "por ser mulher? Por ser estrangeira? Por ser talvez protestante?", pôde fazer, em 1960, a leitura do livro que até então ninguém havia feito. Foi ela quem "desmascarou" Dom Casmurro. "Como se para o leitor brasileiro as implicações abjetas de certas formas de autoridade fossem menos visíveis", conclui Schwarz (1997, p. 09).

Para a análise que será empreendida aqui, essa ideia é muito importante: a autoridade do narrador é fundamental para garantir a aceitação de sua história, já que o leitor, em tese, tende, num primeiro momento, a se identificar com ele ou submeter-se a ele. Esta questão é mais importante

na pauta do livro que a traição ou não de Capitu. Machado arquiteta toda trama em torno da traição para mascarar a questão do discurso – eis a cilada, a armadilha.

Tão importante quanto a questão do ponto de vista narrativo, e extremamente ligada a ela, é o registro da estrutura social que Machado faz a partir da família de Bentinho: retrato das relações sociais do Brasil no Segundo Reinado. E o fato de o narrador, como já foi dito, ser um representante da elite, simpático às expectativas do leitor, complica a apreensão desse retrato, pois a operação mais fácil do ponto de vista da recepção do livro é o da adesão ao narrador e à história que ele narra, sem nos darmos conta de que existe ali um subtexto a ser decifrado e desvendado. A suposta traição, portanto, mascara um ciúme doentio, e mais importante que o ciúme é entender – uso um termo de John Gledson (2005, p.12) – as condições que o produzem. Vejamos, brevemente, que condições seriam essas.

Machado, com Bento e Capitu, desenvolve, aprimora e embaralha uma questão que já havia sido trabalhada em outros romances: a possibilidade de uma mulher ascender socialmente por meio do casamento, rompendo o imobilismo social predominante e sendo aceita junto à elite da época. Nesse sentido, o muro que separa a casa de D. Glória, mãe de Bentinho, e de Pádua, pai de Capitu, estabelece um limite bastante simbólico e não menos concreto. O preço para quem quer passar para o lado de cá do muro é a renúncia da própria identidade. Para tanto, é preciso aceitar as regras do jogo, aceitar as ordens e caprichos de quem detém o poder, por mais doentios que sejam esses caprichos. Capitu, ao ousar romper essa fronteira sem aceitar a contrapartida exigida, é capturada – a coincidência do radical latino talvez não seja tão fortuita – e se torna presa do ciúme e da loucura de Bento, cujo sentimento de posse não distingue objeto. Afinal, ele, como representante mais querido da elite da época, tudo pode. Pode até contar a sua história, anos depois, da forma como bem quiser.

Em oposição a *Capitu*, temos José Dias, o agregado que, entrincheirado entre a classe dominante e os escravos, para sobreviver ou ter maiores benesses se sujeita aos caprichos daqueles que o mantêm. Essa relação de favor e dependência é vital para entender em que condições o ciúme de Bento é produzido, e o que "legítima" o narrador e a narração de Dom Casmurro.

Esses aspectos principais da obra se interligam e se fundem na forma engenhosa como Machado concebe o romance. O conteúdo do livro está preso à forma e a forma dita o conteúdo. Entender o ponto de vista narrativo, o narrador em primeira pessoa, é fundamental para uma melhor compreensão do livro. Este é o pilar básico do romance. Ele se estrutura e se constrói a partir desse narrador. Lê-lo de outra forma – ou recontar a história sob outro ponto de vista, como veremos depois – pode levar-nos a outra verdade e a outra história.

A Ideia do Filme e Roteiro

O filme de Paulo Cesar Saraceni foi feito em 1968 e recebeu o nome *Capitu*. Foi durante a preparação de *O Desafio*, lançado em 1965, que Saraceni teve a ideia de adaptar Dom Casmurro. Na época, Saraceni estava casado com a atriz Isabela e o relacionamento dos dois, segundo ele próprio, era doentio, devido às crises de ciúmes tanto de Isabela quanto dele. Numa das brigas do casal, Saraceni releu Dom Casmurro e ficou com vontade de adaptá-lo.

Separado de Isabela, Saraceni volta a pensar na adaptação em sua passagem pelo Festival de Berlim de 1966. Depois de encontrar o amigo Nuno Veloso que morava em Berlim, ele comenta:

Mas, no fundo, esse encontro com Nuno me balançou. É que deu saudade daquela zorra do Brasil – com os milicos e aquela mulher que não me saía do pensamento – eu ainda ia fazer um filme baseado em Machado de Assis, o maior romancista que um país pode desejar ter, e filmar uma obra sua, um clássico, para matar esse ciúme maluco que se apoderara de mim. Os costumes estavam mudando, a revolução sexual a toda... Vou fazer esse

filme para mostrar que no Brasil o escritor Machado de Assis anteviu a revolução feminista e sexual, criticando seu tempo atrasado e repressivo (Saraceni, 1993, p.217).

A ideia tomaria forma na volta ao Brasil, e Saraceni convidaria no ano seguinte, em 1967, Paulo Emílio Salles Gomes e sua esposa Lygia Fagundes Telles para escreverem o roteiro. O processo de construção do roteiro adaptado é descrito por Lygia num texto introdutório que acompanha o livro com a adaptação: "Ano de 1969. Rua Sabará 400, São Paulo. Acordamos luminosos na manhã daquele mês de novembro, Paulo Emílio e eu: íamos começar afinal a escrever este roteiro" (Telles, 1993, p.05).

Assim começa o texto, que de imediato nos apresenta um problema: a data. Como em 1969, se o filme foi lançado em 1968? Na verdade, a autora se equivoca, pois outras fontes datam o roteiro como escrito no ano de 1967. Na sequência, ela relata as opções do casal em relação ao livro, a felicidade que esse trabalho conjunto despertou na escritora, o quanto ele foi pensado e discutido.

Já tínhamos discutido antes as dificuldades de recriar literariamente Dom Casmurro para uma futura adaptação cinematográfica. Usando de toda a liberdade nessa recriação e sem trair o original – é possível isso? A esperança da liberdade sem traição (Telles, 1993, p.05).

Importante destacar que a escritora usa o termo "recriar literariamente" em vez de adaptar, o que seria – e se mostra diferente – de adaptar a partir do texto literário em si. A sequência do parágrafo é ainda mais reveladora quando revela a preocupação em não "trair o original". Interessante notar que a ambiguidade do trair e não trair, a "esperança da liberdade sem traição", se aplica tanto à trama do livro quanto à relação literatura e cinema, via adaptação. O texto introdutório dá ainda pistas importantes sobre a construção do roteiro e sobre a visão que cada um deles tinha do livro.

Era assim, eu inventava um episódio, ele inventava outro e nesse andar ia crescendo a massa de sequências, mas não era mesmo uma loucura?

Projetar a metamorfose de um quase monólogo meditativo em imagem. A 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 um puro! Sem dúvida, digo eu (Telles, 1993, p.07).

A revelação mais importante aqui é a consciência de que o projeto metamorfoseia o livro, ao criar uma "massa de sequências" a partir de outro ponto de vista narrativo que não o "quase monólogo meditativo" de Dom Casmurro. Importante frisar também que a escritora, na maioria das vezes, se refere a Bentinho sem fazer uma distinção entre Dom Casmurro, Bento e Bentinho. Ela também não menciona a questão da recriação que Dom Casmurro faz de si, enquanto autor da história que reconstituirá a sua vida. O máximo que se aproxima da questão é quando escreve que o foco narrador revisita "lembranças com tamanha inocência que o leitor pensa logo nas primeiras páginas, mas esse Bentinho é um puro!". Lygia deixa claro que acredita no personagem Bento e que chegou a ter uma leve suspeita sobre ele, mas está mais para acreditar que seja inocente. As dúvidas se insinuam, como diz ela, devido à "fina pele das palavras". O trecho a seguir torna isso evidente:

As ambiguidades do bem. Do mal. As ambiguidades 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 (Telles, 1993, p.07).

O registro deixa claro também que a escritora tem conhecimento da complexidade do livro na sua engenhosa ambiguidade; mas, em outro trecho, Lygia parece não perceber que a questão é ainda mais movediça. Ela não se atém ao foco narrativo que possibilita, como lembra Silvano Santiago, apenas uma única verdade, ou seja, a verdade de Dom Casmurro. Ela indaga: "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?" (Telles, 1993, p.07).

Outro dado curioso desse trecho é a expressão "bicho-de-concha", aqui atribuída a Bento. O mesmo termo é usado por Lúcia Miguel Pereira para se referir a Machado de Assis no texto Machado de Assis: Estudo Crítico e Biográfico. Difícil determinar se o termo vem ou não da leitura do texto de Lúcia, mas a coincidência não parece gratuita e sugere uma identificação entre o escritor Machado de Assis e o narrador-personagem criado por ele.

Também são curiosas e reveladoras as palavras de Lygia em relação a Bento: "tamanha inocência", "Bentinho é um puro". Ela toma partido do personagem masculino, diferente do marido, Paulo Emílio. A divisão do casal fica explícita quando Paulo Emílio, segundo a narração de Lygia, pergunta se ela não está ficando com aquele mesmo olhar intenso de Bento, assim que se agravaram as suspeitas. Em outro momento, ela diz que Paulo afirma que ela estava por demais impregnada das desconfianças do narrador.

Respondi com um desafio, mas é possível mergulhar nesse texto e não tomar partido? Continuar neutro? Ele fez aquele ar bíblico de quem paira sobre todas as coisas e disse se esforçar em ser apenas o intérprete onisciente, o que testemunha e registra, mas não interfere (Telles, 1993, p.09).

Mais à frente, no texto, ela volta a essa preocupação em não tomar partido, mas se entrega.

Para não tomar partido, nos esgotamos nas conversas na fase das conversações (sic). Era preciso, sim, nos limparmos completamente da paixão dos julgamentos para tentar um trabalho com equilíbrio. E isenção. Não éramos juízes, mas dois leitores escritores com a tarefa de relatar (e dilatar) o tempo desse Bentinho ofuscado pelo ciúme. Eu concordava. Mas na minha natureza mais profunda, já estava envolvida pelo cipó das inquietações do ex-seminarista, semente do Dom Casmurro (Telles, 1993, p.9).

Quatro coisas nesse trecho são importantes: a primeira é a traição, o motor do roteiro; outra é o termo dilatação – o roteiro de

fato aumenta os episódios que ocorrem após o casamento de Bento e Capitu; a terceira é a visão dela, declaradamente simpática a Bento; e a quarta, e mais importante, é que apesar de sugerir ter consciência de que o ex-seminarista, Bentinho, não é exatamente o mesmo que Dom Casmurro, já que um seria semente do outro, essa ideia não está no roteiro.

Existe outro trecho no qual a escritora deixa clara a sua postura pró-Bento. Fato curioso é que neste trecho ela revela que em sua primeira leitura do livro, quando era "uma inexperiente mocinha que estudava direito", ela viu Capitu como vítima, mas depois, na releitura, ela teve outra percepção. Nessa nova leitura, ela "começava a ver melhor essa manipuladora desde a meninice, ah! sim, amante de Escobar e o menino era filho dele" (Telles, 1993, p.10). Paulo Emílio também assumia em determinados momentos uma posição ambígua em relação à história, e creditava a traição à atitude de Bento. O comportamento sinuoso de Capitu, diz ele, segundo relato dela, pode ser: O olhar do casal é sempre dividido e cheio de dúvidas. Paulo Emílio, porém, diz que "pode ser"; já a escritora tende a aderir mais a Bento e olhar de maneira mais desconfiada para ele apenas quando para e analisa frases como: "Apesar de tudo, jantei bem e fui ao teatro". Lygia acredita e deixa de acreditar em Bento Santiago, fazendo no seu texto introdutório um movimento pendular que transparece essa postura oscilante. Paulo Emílio, diante da atitude da mulher, pede que ela não descarte a hipótese da traição. O que a deixa, de novo, na dúvida.

Todas as idas e vindas do texto e da relação de Lygia com Capitu e Bento acabam sendo fechadas com um trecho que resume as opções e dilemas de Lygia e Paulo Emílio:

[...] o trabalho estava chegando ao fim. E 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 na ardente narrativa do moço Bentinho antes de se transformar no pacato Dom Casmurro da maturidade anunciada. A verdade?

Ora, a verdade era aquele mar, o misterioso mar com suas ondas espumejantes arrebatando nas pedras (Telles, 1993, p.13).

De uma forma ou outra, acreditando mais em Bento ou em Capitu, o que temos é uma leitura focada num aspecto do livro que, como já vimos, não é o mais importante, pois a hipótese da traição mascara algo maior. E, na impossibilidade de se chegar à verdade, a própria Lygia assume que vigora o foco narrador sem a cumplicidade do casal, sem inocentes ou culpados. Leitura ou recriação que coloca a obra de Machado de Assis num outro caminho, não mais revisitado pelo personagem na sua velhice, e sim, reconstruído sob o ponto de vista de um narrador onisciente e mais neutro, a câmera, e focado num espaço e tempo delimitado, do casamento de Capitu e Bento aos momentos que sucedem o enterro de Escobar, ou seja, antes de Bento se transformar em Dom Casmurro. Parece estranho, mas é uma adaptação de Dom Casmurro sem Dom Casmurro.

O Roteiro e o Livro

Dom Casmurro tem 148 capítulos curtos, uma narrativa bem fragmentada. Cerca de dois terços do livro, a primeira e a segunda parte, se assim o dividirmos, não estão de forma direta no roteiro. A primeira parte compreenderia do episódio da denúncia de José Dias até a ida de Bentinho ao seminário, os primeiros 50 capítulos do livro. Já a segunda parte, do seminário até o casamento, do cap. L ao C. O roteiro centra-se, portanto, na última parte do livro, que vai do casamento, no cap. C, até a separação. O roteiro coloca, portanto, como ponto inicial da narrativa o ano de 1865, ou seja, ano do casamento de Bento e Capitu, e segue deste ano até a separação do casal. Salvo alguns flashbacks, o roteiro segue de forma linear os episódios dessa última parte do livro.

Se no livro temos o ponto de irradiação do foco narrativo em Dom Casmurro, Bento velho, que num longo flashback reconstrói a sua vida, explicando o título e o porquê do livro, para então regressar a 1857 quando José Dias denuncia a D.

Glória o namoro de Bentinho e Capitu e aí, sim, seguir de maneira mais linear a lembrança da história de Bento e Capitu; no roteiro, o ponto central é o casamento, e é dele, presente da adaptação, que parte todo o ponto de vista narrativo.

Essa distinção do ponto de irradiação do foco narrativo é a principal diferença entre livro e roteiro e resultará em outro tipo de organização dos episódios do livro e em outra leitura. Estudemos agora então o conjunto de diferenças verificadas na passagem do livro ao roteiro para depois tentar entender a que tipo de leitura do romance de Machado de Assis as grandes e pequenas modificações servem.

As Principais Diferenças: O Narrador e o Ponto de Irradiação do Foco Narrativo

A principal diferença entre o roteiro de Lygia Fagundes Telles e Paulo Emílio Salles Gomes e o livro de Machado de Assis é a opção dos autores do roteiro por outro narrador. O narrador deixa de ser Dom Casmurro e passa a ser a câmera que, numa postura mais neutra, como um narrador em terceira pessoa, irá passear pela intimidade do casal e mostrar os episódios que ocorrem no entorno deles.

Outra mudança relacionada a esta é no ponto de irradiação do foco narrativo, como já foi dito. No roteiro, o foco parte do casamento de Bento e Capitu. No livro, a narrativa parte de Dom Casmurro, Bento velho, que no Engenho Novo reproduziu a velha casa de Matacalvos e passou a escrever num longo flashback a sua vida.

Lygia Fagundes Telles e Paulo Emílio Salles Gomes tinham noção clara dessa opção; no texto de introdução ao roteiro, Lygia usa as expressões “recriar literariamente” e fala em “metamorfosear um quase monólogo meditativo em imagem”. O subtítulo do roteiro, “adaptação livre para um roteiro baseado no romance Dom Casmurro de Machado de Assis”, também registra essa recriação por meio da expressão “adaptação livre”. A opção por outro ponto de vista narrativo

que não “monólogo meditativo”, no entanto, altera significativamente a leitura do romance, pois aquilo que era central no livro deixa de existir. Desaparece com a mudança do narrador e com a mudança do ponto de irradiação do foco narrativo o discurso do narrador proprietário que faz valer a sua verdade, valendo-se da sua posição privilegiada, o que revela a estrutura social da época. Deixa de existir aquilo que John Gledson (2005: 8) chamou de narrador privilegiado, convincente e simpático, narrador que funciona como um estratagema intencionalmente concebido por Machado “para agradar o leitor, aliciá-lo no sentido de aceitar o ponto de vista do narrador”.

Essa questão colocada por Gledson e Schwarz e detectada primeiramente por Caldwell é, sem dúvida, mais importante do que a suposta “traição ou não de Capitu”. O roteiro, no entanto, ao mudar o narrador e o ponto de vista narrativo, deixa de lado a questão e coloca o casamento e a traição no centro da trama, sendo que Machado de Assis arquitetou toda trama em torno da suposta traição para trabalhar e mascarar essa questão do discurso, da verdade que emana incontestemente daqueles que detêm o poder.

A Reorganização dos Episódios e a (Re)Construção dos Personagens

A opção por outro narrador e por outro ponto de irradiação do foco narrativo implica numa reorganização dos episódios do livro. O que por sua vez implicará numa alteração da construção dos personagens, numa alteração da relação desses personagens com esses episódios e numa alteração do processo de leitura. Esse deslocamento, processo de mudança da ordem cronológica ou espacial de elementos do livro, para usar termo de Brito e Vannoye (Brito, 2006, p.11-20), é marcado pela opção dos autores do roteiro em estabelecer o casamento como ponto central da narrativa.

O exemplo mais claro de como essa reorganização afeta os personagens está relacionado a José Dias. No livro, ele é um personagem central e é pivô de um episódio

igualmente central: a denúncia do namoro entre Bentinho e Capitu. É em virtude deste episódio que será lembrada a promessa de D. Glória de mandar Bentinho para o seminário, afastando assim o garoto de Capitu, o que dificultaria o casamento. O episódio da denúncia abre as memórias de Dom Casmurro, e seus desdobramentos irão ocupar praticamente dois terços da narrativa. Sendo José Dias o personagem principal desse episódio, nada mais natural que ele ganhe logo no início do romance uma grande importância. Mais que isso, Machado retrata por meio da figura do agregado um modelo das relações sociais vigentes na época, baseado no favor. José Dias precisava adular e mostrar-se subserviente aos interesses dos seus senhores, D. Glória e depois Bento, para poder continuar recebendo as benesses que a posição lhe conferia.

No roteiro, o episódio da denúncia tem importância extremamente menor e é citado em flashbacks. Ele já não é mais um nó ou um conflito da narrativa; é, sim, um dado do passado, um evento superado visto que Bento e Capitu já estão casados. José Dias, provocador desse episódio, passa a ser um personagem menor, quase caricato na sua mania por superlativos. Superlativos que no livro também tinham uma função e se relacionavam à necessidade do agregado de ser fazer querido e, assim, obter favores. Já os outros personagens que também podem ser caracterizados como agregados de D. Glória e Bentinho quase não aparecem, caso de Pádua, ou não existem na adaptação, caso de prima Justina e tio Cosme.

Mas a mudança mais radical, no entanto, ocorre com o próprio Bento. Em função dos fatores já descritos, ele precisa ser construído sob outra ótica; ele deixa de ser o personagem-narrador para ser personagem e deixa de ser (re)construído por si próprio velho, para ser construído por um outro, no caso um narrador em terceira pessoa e teoricamente neutro. É uma criação ficcional, só que agora não de si mesmo, no caso Dom Casmurro, mas de Lygia Fagundes Telles e Paulo Emílio Salles Gomes. Desta forma, não temos, como ocorre no livro, a visão dele

sobre os episódios, mas os episódios. Porém, é impossível separá-lo desses episódios porque foi ele, na velhice, quem os construiu. Ou seja, mesmo eliminando o personagem-narrador, o roteiro vai assumir os episódios criados por ele e aceitá-los em tese como verdadeiros. A narração desses episódios está, numa medida ou outra, “contaminada” por esse narrador e pela opinião que ele carrega deles.

Poderíamos dizer que o processo de adaptação descola o dono do discurso, Dom Casmurro, do discurso. No livro, ao contar seu passado, o narrador o faz sob o peso dos anos e tendo refletido sobre o que ocorreu, para, serenamente, atar as duas pontas da vida. Poderíamos dizer que ao narrar sua história no livro, Dom Casmurro revive esses episódios no mínimo uma terceira vez: a primeira, quando de fato eles ocorreram; a segunda, quando os rememora e a terceira, quando os re-elabora, escrevendo-os e os fixando no papel. No roteiro, o personagem está vivendo aquilo pela primeira vez.

Por isso, os roteiristas precisam virar o livro do avesso na busca de uma estrutura que reorganize os episódios dentro de outra lógica de percepção desses acontecimentos. Por isso, o Bento Santiago do roteiro é muito mais emotivo, romântico e perturbado que o do livro, pois passa pelos episódios no momento em que estes de fato ocorrem, sem o filtro do tempo e sem saber os desdobramentos desses episódios e o desenrolar de sua história.

Por outro lado, a inserção do personagem no presente dos acontecimentos, vivendo as cenas e não as relembrando por meio de sumários narrativos, como é mais comum no livro, acaba gerando outra lógica de encadeamento das ações. Quando rememoradas, caso do livro, temos uma narrativa lacunar e fragmentada, à mercê dos caprichos de Dom Casmurro, que elege um episódio ou outro e o comenta da forma que mais lhe convém. No roteiro, a opção dos autores foi por uma estrutura narrativa na qual um episódio está relacionado ao outro, numa lógica de causa e consequência.

O roteiro, ao dispor os episódios posteriores ao casamento em linha reta, procura dar aos mesmos um encadeamento lógico que a narrativa memorialística do livro embaralha e envenena. Por outro lado, confere à trama outra emoção, resvalando no melodrama, o que modifica, sobretudo, o caráter de Bento, agora não mais senhor das suas ações, mas vivendo à revelia delas.

Em relação a Capitu, no roteiro, um traço dela é bastante marcante e recorrente: ela está sempre se penteando ou arrumando o coque. Essa mulher vaidosa e preocupada com a aparência, no roteiro até mais que no livro, está preparada o tempo todo para ser vista pelo outro ou pelos outros, o que endossa a visão que, no romance, o narrador tem da mulher, que queria voltar da lua-de-mel para ser vista; não bastava ter feito o bom casamento, era preciso mostrar-se bem casada. Da mesma forma, o roteiro, ao criar novos episódios, coloca-a sempre diante da janela, lugar em que ela pode ser vista e pode ver o mundo externo. Esses dois elementos, o cuidado com o cabelo e o estar à janela estão diretamente relacionados entre si e também com o ciúme de Bento. A janela é também um elemento de ligação entre o presente e o passado. Casados, Bento e Capitu estão na janela quando recordam a infância, recordação que será materializada pelos flashbacks. Esses flashbacks vão lembrar o episódio do muro, o primeiro beijo, o pregão das cocadas, entre outros episódios da infância do casal.

Gilberto Pinheiro Passos, em *Capitu* e a mulher fatal, observa que o olhar público que agrada a moça contamina o marido e o episódio, ao mesmo tempo em que trata da questão do decoro de Capitu estofa o ciúme de Bento (Passos, 2003, p.49). No roteiro, no entanto, Bento está apaixonado, e o ciúme ainda não é tão presente. Passará a sê-lo só depois, quando a presença do outro, Escobar, for mais intensa na vida do casal. A partir daí, a janela terá no roteiro papel determinante. Bento passará a se incomodar com o fato de ela estar à janela, vendo o mar. A janela passará a fazer as vezes do muro, no livro. Se no romance é o muro que indica a distância social

entre os dois, marcando a diferença de origem, no filme, concentrado no casamento, será a janela que marca a divisão entre o ambiente doméstico, do casamento e da fidelidade, e o ambiente público, da rua, lugar da potencial ruptura da fidelidade conjugal.

Ainda em relação à construção dos personagens a partir da reorganização dos episódios do livro é interessante notar como no roteiro os escravos têm uma presença bem mais significativa que no livro. Fato que fica evidenciado, sobretudo, no velório de Escobar, quando um casal de escravos espera o momento de colocar uma flor no túmulo e o roteiro registra o diálogo de ambos.

Machado de Assis, que foi até mesmo acusado de absentismo por não falar abertamente sobre a questão do escravo em suas obras ou por não defender de forma entusiasta a abolição, sempre colocou os escravos como moldura silenciosa do quadro social da época e não há em nenhum momento dos seus romances o registro do diálogo entre escravos. A atitude marca de maneira precisa o papel do negro na sociedade da época e foi, como definiu Silviano Santiago, “de um engajamento muito mais profundo e responsável do quem se pediu arbitrariamente a ele” (apud Tripoli, 2006, p.140). A opção do roteiro, no entanto, contraria essa postura de Machado, e se mais uma vez não ajuda a recompor o quadro social da época – fato que ocorreu também quando vimos a questão do narrador/proprietário e dos agregados – talvez encontre explicação no fato de o roteiro servir a um filme do Cinema Novo, que tinha como uma das características colocar na tela, sem meios tons, a questão social.

Considerações Finais

A opção pelo casamento como ponto de irradiação do foco narrativo tem implicações também no processo de leitura, pois aquilo que na leitura do livro é construído como um problema, ou seja, a união de Bentinho e Capitu, no roteiro, é

dado, logo no primeiro capítulo, como um fato superado.

O leitor ao ler o livro irá seguir todo um percurso que mostra que a união de Bentinho e Capitu fere a lógica da sociedade da época ao unir pessoas que estão e deveriam continuar apartadas socialmente. O muro é a melhor metáfora dessa condição. Quando José Dias denuncia o namoro a D. Glória, ele está cumprindo o seu papel como agregado fiel aos Santiago e, mais do que isso, está revelando a todos que a possibilidade existe e deve ser combatida. Para evitar o namoro, D. Glória manda Bentinho ao seminário; tornando-se padre, Bentinho não poderia se casar com Capitu. Bentinho usa de todos os estratagemas para evitar que isso ocorra e depois faz de tudo para reverter a situação. No entanto, todos esses eventos assumem, na adaptação, um papel diverso: não constitutivo ou acumulativo, mas quase decorativo.

Longe de querer estabelecer um juízo de valor, o que se pretende mostrar é que o caminho que o livro percorre leva o leitor a um “passar” por episódios que acabam por sedimentar um estado de coisas e estados de espírito. O roteiro, ao fazer outro trajeto, recria as mesmas cenas, só que sob outros aspectos e prismas, estabelecendo outra relação temporal e outro nexos entre passado, presente e futuro. Dessa forma, os flashbacks no roteiro, ao mesmo tempo em que dão aos personagens um passado, um antes, relativizam esse antes, que no livro eram conflitos. A percepção desse tempo anterior é outra.

Não se pode esquecer que o roteiro precisa resumir fatos, pois o filme tem duração menor que o livro, se pensarmos no tempo empregado na leitura da obra. No entanto, essa opção por outro ponto de irradiação do foco narrativo acarreta outra experiência de leitura, na qual a duração – aqui no sentido proposto por Bergson, de acumulação, formação, continuidade de experiência – é quebrada, fragmentada, conferindo outro sentido à obra.

Um novo sentido já pressentido por Lygia no texto introdutório ao roteiro, quando comenta que o casal usou de toda a liberdade na recriação de Dom Casmurro, mas sem trair o original, e se pergunta: “é possível isso? A esperança da liberdade sem traição?” Pensando no processo de recriação, podemos buscar uma resposta para Lygia no próprio Machado de Assis que, ao comentar em 1878 uma adaptação de O Primo Basílio de Eça de Queirós para o teatro, ressaltou que “as obras geradas originariamente sob uma forma, dificilmente toleram outra” e que “o mau êxito cênico do Primo Basílio nada prova contra o livro e o autor da trama”, sendo assim, “não há motivos para tristezas nem desapontamentos; a obra original fica isenta do efeito teatral” (Assis, 1955, p.75).

Poderíamos pensar, portanto, que o próprio escritor entenderia a recriação e a relação da obra original com a obra adaptada como um processo independente, no qual o efeito da adaptação isenta a obra que a gerou de qualquer outra responsabilidade, até porque elas, como ele mesmo ressalta, são geradas sob formas diversas. E se são diversas, não existe a necessidade de ser fiel, de não trair.

Por outro lado, e buscando aí, sim, o sentido para as diferenças entre a adaptação e o romance, quando Lygia escreve: “é possível isso? A esperança da liberdade sem traição?”, há um segundo significado embutido na frase. Numa ambiguidade tipicamente machadiana, a escritora remete também a uma possível traição ou não de Capitu e, independentemente da resposta, nos revela aquela que é a preocupação central da adaptação, ou seja, a questão do ciúme, a suposta traição e a própria instituição do casamento.

Não podemos esquecer que o roteiro foi escrito no final da década de 60, momento em que se discutiam questões relacionadas aos direitos da mulher, à revolução sexual, entre outros temas. Época turbulenta, como bem registra Lygia no texto introdutório ao roteiro, com Paulo Emílio correndo o risco de ser destituído do cargo de professor da Universidade de Brasília por ser

considerado subversivo. Vivia-se a plenitude da ditadura militar. Não há como desvincular ou perder de vista esse cenário. Por outro lado, o convite ao casal de intelectuais parte do cineasta Paulo Cezar Saraceni que, por sua vez, tinha também um interesse particular na obra, devido à sua relação com a atriz Isabela, que faria Capitu no filme.

A adaptação assinada por Lygia Fagundes Telles e Paulo Emílio Salles Gomes leu mais o Dom Casmurro personagem-escritor que o próprio Machado de Assis, autor de Dom Casmurro. Ocupou-se mais da pauta do Dom Casmurro personagem-escritor que da pauta do Machado de Assis que criou o personagem que narra suas memórias e busca atar as duas pontas da vida.

Essa formulação, que, diga-se, já foi usada por Jose Carlos Avellar¹ na análise das adaptações para o cinema de Memórias póstumas de Brás Cubas, serve também e em parte para esta adaptação de Dom Casmurro porque é esse o principal problema ao adaptar os romances de Machado de Assis. Tanto o leitor como aquele que adapta o texto corre o risco, em maior ou menor medida, de ser capturado pelo discurso do narrador, que não é necessariamente o discurso do escritor.

Essa construção engenhosa, do escritor que escreve um livro tendo um narrador que irá escrever por sua vez o seu livro, ou seja, do livro dentro do livro, semelhante em Memórias e Dom Casmurro, ao ser desconstruída faz com que a narração assuma uma forma muito diversa do original. Isso acarretará várias mudanças em relação do livro base e obviamente outra teia de sentidos.

1 “Klotzel leu o que Brás Cubas escreveu. Bressane leu o que Machado escreveu”, afirma Avellar no livro O chão da palavra – cinema e literatura no Brasil, referindo-se aos cineastas André Klotzel e Júlio Bressane e às suas adaptações de Memórias póstumas de Brás Cubas para o cinema (AVELLAR, 2007:101).

Então, na adaptação de Lygia e Paulo Emílio, em vez de termos Dom Casmurro como narrador, temos uma narração em terceira pessoa; em vez de um narrador comprometido em reconstruir sua infância, adolescência e mocidade, temos a história de um casal e de um casamento; em vez da narração na velhice, o atar as duas pontas da vida, temos o deslocamento do foco irradiador do ponto de vista narrativo para um presente do roteiro, que é o casamento, mas que é o passado do livro, cujo foco irradiador do ponto de vista narrativo tem esses eventos como superados. Temos, então uma adaptação de Dom Casmurro livro sem o personagem que o nomeia: Dom Casmurro sem Dom Casmurro.

A leitura que os roteiristas fizeram de Dom Casmurro prioriza a questão do ciúme e do casamento, que não é a principal do romance e que serve como um estratagema para mascarar a principal, que seria a reconstrução por parte do personagem narrador da sua vida, o atar a infância e adolescência à velhice. Reconstrução por meio de um discurso que revela, por meio do que diz – uma suposta verdade – e do que não diz – nas lacunas do seu discurso –, a configuração social do Brasil do Segundo Reinado, representada pelas relações sociais da família de Dom Casmurro com os agregados que moram com eles, com os agregados que moram na casa vizinha e com outros personagens que com eles acabam convivendo.

Referências

- ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1992.
- _____. *Crônicas* 4º Vol. (1878-1888). Rio de Janeiro: W.M. Jackson Inc Editores. 1955.
- AVELLAR, José Carlos. *O chão das palavras: Cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2007.
- BRITO, João Batista de. *Literatura no Cinema*. São Paulo: Editora Unimarco, 2006.
- CALDWEL, Helen. *O Otelô brasileiro de Machado de Assis*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.
- GLEDSON, John. *Machado de Assis, impostura e realismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PASSOS Gilberto Pinheiro. *Capitu e a mulher fatal*: análise da presença francesa em Dom Casmurro. São Paulo: Nankin Editorial, 2003.

SARACENI, Paulo Cesar. *Por dentro do cinema novo*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1993.

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

TELLES, Lygia Fagundes e Paulo Emílio Salles Gomes. *Capitu*. São Paulo: Editora Siciliano, 1993.

TRÍPOLI, Mailde Jerônimo. *Imagens, máscaras e mitos*: o negro na obra de Machado de Assis. Campinas: Editora Unicamp, 2006.

Sobre o autor:

Cesar Zamberlan: doutorando e mestre em Literatura Brasileira pela USP, com graduação em Jornalismo e Letras. Professor da pós-graduação e da graduação do Centro Universitário Ibero-Americano. Pesquisador do GEIFEC (Grupo de Estudos sobre Itinerários de Formação em Educação e Cultura) da FEUSP, e editor do site www.cinequanon.art.br, no ar desde agosto de 2005. E-mail: cesarzamberlan@uol.com.br