



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Bárbara da Silva Santos

***Dom Casmurro* à luz das telas: ensaios sobre recriações
audiovisuais do romance machadiano**

Rio de Janeiro

2020

Bárbara da Silva Santos

***Dom Casmurro* à luz das telas: ensaios sobre recriações audiovisuais do
romance machadiano**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Martins Carneiro

Rio de Janeiro

2020

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

A848	<p>Santos, Bárbara da Silva. Dom Casmurro à luz das telas: ensaios sobre recriações audiovisuais do romance machadiano. / Bárbara da Silva Santos. – 2020 161 f. : il.</p> <p>Orientador: Flávio Martins Carneiro. Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Assis, Machado de, 1839 – 1908 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Assis, Machado de, 1839 – 1908 . Dom Casmurro – Teses. 3. Assis, Machado de, 1839 – 1908. Dom Casmurro - Adaptações para o cinema - Teses. 4. Cinema e literatura - Teses. 5. Assis, Machado de, 1839 – 1908. Dom Casmurro - Adaptações para a televisão - Teses. 6. Televisão e literatura – Teses. I. Carneiro, Flávio Martins, 1962-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU 869.0(81)-95:791.43</p>
------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Bárbara da Silva Santos

***Dom Casmurro* à luz das telas: ensaios sobre recriações audiovisuais de Dom Casmurro**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 08 de dezembro de 2020

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Flávio Martins Carneiro (Orientador)
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Ana Claudia Coutinho Viegas
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Lenivaldo Gomes de Almeida
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro
Universidade Federal do Espírito Santo

Rio de Janeiro
2020

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha família.

A meus avós paternos, Henilde e Hamilton (*in memoriam*), os únicos que conheci, por terem sido sempre esteio e meus primeiros exemplos de uma negritude consciente e orgulhosa.

A meus pais, Iracy e João Augusto, pelo sustento, amor e apoio de sempre.

A minha irmã, Rebeca, pela parceria que segue crescendo e se fortalecendo ao longo dos anos.

A meu companheiro de vida, de caminhada, meu grande amor, amigo e incentivador, Gabriel.

A todos os amigos que acompanharam de perto as venturas e desventuras do meu processo de doutoramento, sobretudo à Caroline. Agradeço também às mulheres incríveis que me acolheram no Rio de Janeiro, tornando-o um lugar menos solitário: Tâmara, Julia (cunhada), Paula e Laís.

Agradeço a meu orientador, Flávio Carneiro, pelo auxílio e direcionamentos necessários para que este trabalho se concretizasse.

E aos integrantes da banca, que disponibilizaram seu tempo e empregaram seus olhares cuidadosos sobre este trabalho: Ana Claudia Viegas, Maria Cristina Ribas, Lenivaldo Gomes de Almeida e Wilberth Salgueiro – meu orientador no mestrado e professor desde a graduação. Também a Lino Machado e Marcus Vinicius Nogueira, membros suplentes. E à secretaria do PPG - Letras da UERJ pelo trabalho e dedicação.

[...] O último ato mostrou-me que não eu, mas Capitu devia morrer. Ouvei as súplicas de Desdêmona, as suas palavras amorosas e puras, e a fúria do mouro, e a morte que este lhe deu entre aplausos frenéticos do público.

– E era inocente, vinha eu dizendo rua abaixo: – que faria o público se ela deveras fosse culpada, tão culpada como Capitu?

Machado de Assis, Dom Casmurro, "Otelo".

RESUMO

SANTOS, Bárbara da Silva. *Dom Casmurro à luz das telas: ensaios sobre recriações audiovisuais do romance machadiano*. 2020. 161 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

A presente tese de doutorado, inserida no campo da Literatura Comparada, propõe-se a realizar um estudo sobre tradução – entendida aqui como recriação –, sendo norteadas por reflexões de diversos teóricos acerca da literatura, do audiovisual e, sobretudo, acerca do eixo onde essas manifestações artísticas se cruzam. Através desse prisma, busca-se lançar luz sobre três obras audiovisuais originadas a partir do romance *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis. Os filmes *Capitú* (1968), de Paulo César Saraceni, *Dom* (2003), de Moacyr Góes, e a minissérie *Capitu* (2008), de Luiz Fernando Carvalho, são abordados por meio de três diferentes reflexões que visam a analisá-los em suas particularidades e abarcam variados temas suscitados pelas obras. Ademais, tendo-se ciência dos diferentes meios em que essas se inserem – cinema e televisão –, este estudo propõe uma leitura que demarca as possibilidades que cada ambiente de criação apresenta, bem como as semelhanças e discrepâncias entre ambos.

Palavras-chave: *Dom Casmurro*. Literatura comparada. Audiovisual. Tradução. Crítica.

ABSTRACT

SANTOS, Bárbara da Silva. *Dom Casmurro under the light of screens: essays on audiovisual recreations of the Machadian novel*. 2020. 161 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

The present doctoral thesis, inserted in the field of Comparative Literature, proposes to carry out a study on translation – understood here as recreation –, being guided by reflections of several theorists about literature, audiovisual and, above all, about the axis where these artistic manifestations intersect. Through this prism, it seeks to shed light on three audiovisual works originated from the novel *Dom Casmurro* (1899), by Machado de Assis. The films *Capitú* (1968), by Paulo César Saraceni, *Dom* (2003), by Moacyr Góes, and the television show *Capitu* (2008), by Luiz Fernando Carvalho, are approached through three different reflections that aim to analyze them in their particularities and encompass various themes raised by these pieces. Furthermore, being aware of the different media in which they are inserted – cinema and television –, this study proposes a reading that outlines the possibilities that each creative environment presents, as well as the similarities and discrepancies between them.

Keywords: *Dom Casmurro*. Comparative Literature. Audiovisual. Translation. Criticism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 – Capitu como uma santa no filme <i>Capitú</i>	150
Imagem 2 – Letreiro em tela no filme <i>Capitú</i>	150
Imagem 3 – Inscrição no muro no filme <i>Capitú</i>	151
Imagem 4 – Pádua dirige-se à câmera no filme <i>Capitú</i>	151
Imagem 5 – Leque sobre o braço de Capitu no filme <i>Capitú</i>	152
Imagem 6 – Capitu caminha altiva com guarda-sol no filme <i>Capitú</i>	152
Imagem 7 – Cartaz promocional do filme <i>Dom</i>	153
Imagem 8 – Clipe da banda Capital Inicial no filme <i>Dom</i>	153
Imagem 9 – Inscrição no muro no filme <i>Dom</i>	154
Imagem 10 – Bento e Ana crianças no filme <i>Dom</i>	154
Imagem 11 – Bento resgata o filho após acidente no filme <i>Dom</i>	155
Imagem 12 – Dom Casmurro dentro do trem na minissérie <i>Capitu</i>	155
Imagem 13 – Dom Casmurro e Capitu jovem dançam na minissérie <i>Capitu</i>	156
Imagem 14 – Bentinho e Escobar observados por Dom Casmurro na minissérie <i>Capitu</i>	156
Imagem 15 – Capitu jovem conversa com Bentinho na minissérie <i>Capitu</i>	157
Imagem 16 – Capitu aproxima-se de Bentinho na minissérie <i>Capitu</i>	157
Imagem 17 – Escobar apresenta-se a Bentinho na minissérie <i>Capitu</i>	158
Imagem 18 – Encantando, Bentinho olha Escobar na minissérie <i>Capitu</i>	158
Imagem 19 – Mucamas carregam cauda do vestido de Dona Glória na minissérie <i>Capitu</i>	159
Imagem 20 – Colagem na abertura da minissérie <i>Capitu</i>	159
Imagem 21 – Caligrafia sobre imagem antiga na minissérie <i>Capitu</i>	160
Imagem 22 – Dom Casmurro travestido com acessórios dos demais personagens na minissérie <i>Capitu</i>	160
Imagem 23 – Capitu usa fones de ouvido na minissérie <i>Capitu</i>	161

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 CAPÍTULO I: <i>CAPITÚ</i> (1968) – A ESPERANÇA DA LIBERDADE SEM TRAÍÇÃO	31
1.1 A tarefa da tradução.....	37
1.2 O roteiro emulado	45
2 CAPÍTULO II: <i>DOM</i> (2003) – O DNA DE UMA TENTATIVA DE REDENÇÃO	65
2.1 Machado de Assis e seu “caro leitor”	69
2.2 Poética cinematográfica	75
2.3 Fiel à traição	83
3 CAPÍTULO III: <i>CAPITU</i> (2008) – A VIDA É UMA ÓPERA CONTEMPORÂNEA	95
3.1 A recepção de <i>Capitu</i>	97
3.2 Poética televisiva?	103
3.3 Motivo condutor	110
3.4 Tradução oblíqua e dissimulada	121
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	128
REFERÊNCIAS	144
APÊNDICE	150

INTRODUÇÃO

Não consulte dicionários

“Não consulte dicionários”. A máxima casmurriana serve bem a um trabalho, como o presente, que se dedica ao tema da *tradução* de obras literárias e, mais especificamente, tem sob seus olhos adaptações que buscam recriar alguns traços que sejam de *Dom Casmurro* (1899). Embora um catálogo de palavras contribua para compreensão de unidades da língua, seus movimentos internos, sonoridades e proximidades insuspeitas muitas vezes lhe escapam, de modo que no traduzir a consulta ao dicionário pode ser útil, mas é insuficiente para a compreensão do sentido. Partindo dessa premissa, esta tese insere-se nas bordas dos campos da literatura comparada e da crítica para tematizar recriações do romance de Machado de Assis para a linguagem audiovisual. Seu propósito é analisar as principais peças audiovisuais que tomam o livro como uma referência – são elas: os filmes *Capitú* (1968) e *Dom* (2003), e a minissérie *Capitu* (2008) –, refletindo sobre seus usos da linguagem, apontando suas interlocuções com o clima cultural em que estão imersas e discutindo seus modos de aproximação de *Dom Casmurro*. Isso significa: nas páginas a seguir, pretende-se realizar uma crítica de tais obras, enquanto exprimem criação no interior de uma linguagem e conformam-se como manifestações no interior de uma cultura (com seus temas candentes, seus preconceitos, suas virtudes).

Para tanto, foram elaborados três ensaios que não têm a intenção de se constituírem como um minucioso trabalho de revisão de teorias, porém de tomarem certas discussões caras aos estudos literários como oportunidade para uma crítica literário-audiovisual e cultural. Malgrado as dificuldades ocasionadas pela ideia de *ensaio* (decorrentes em parte da vastidão de sua aplicação, em parte do risco da decaída em uma falta de rigor intelectual que não corresponde às exigências de uma pesquisa acadêmica), optamos pelo termo de acordo com o modo de estruturação do trabalho. A adoção de tal noção e orientação de escrita tem duas motivações. Ela dialoga com a definição oferecida por Theodor Adorno, em *O ensaio como forma*

(1954), de acordo com a qual o ensaio “diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer” (ADORNO, 2003, p. 17) e, nesse sentido, está ligada à independência dos capítulos desta tese. E *ensaio* remete a “tentativa” e “experimento”, apontando para a assunção de um risco, para sua falibilidade, mas também para a própria atividade de empreender uma investigação. Adorno também contribui neste ponto ao afirmar: “Escreve ensaisticamente quem compõe experimentando; quem vira e revira seu objeto, quem o questiona e o apalpa, quem o prova e o submete à reflexão” (ADORNO, 2003, p. 35-36). Como poderá ser visto, foi precisamente isto que se buscou fazer nas páginas a seguir.

A ideia de escrever ensaios a partir de cada uma das obras audiovisuais abordadas surgiu durante o processo de escrita da tese, como um caminho natural a ser seguido, haja vista a diversidade que conforma seu *corpus*¹. Desse modo, faz-se possível uma leitura mais pormenorizada das particularidades concernentes às obras, sem riscos de achatá-las para que caibam todas sob uma única ótica. Os diferentes caminhos de reflexão suscitados pela análise das obras portam certos riscos, mas são também uma oportunidade para vislumbrar-se um pouco da extensão e profundidade do problema da tradução e seu interesse para a área da literatura comparada e para os estudos literários em geral. Além disso, a decisão por um texto que possui uma continuidade temática de fundo e uma multiplicidade de direções na superfície visa a favorecer uma orientação crítica (em uma nota metodológica, sustentada em revisão bibliográfica, análise de recepção e abordagem descritiva das obras) e permitir que as partes desta tese tenham certa independência ainda que encontrem uma coerência no todo. Optou-se, portanto, por dedicar um capítulo a cada produção audiovisual analisada, organizando-os em ordem cronológica apenas para evitar que a sequência de leitura não seja tomada por saltos temporais. Antecipemos, então, algumas questões discutidas para facilitar uma entrada na tese.

¹ Gostaria de ressaltar, aqui, uma coincidência. É notável o fato de que as principais referências teóricas desta tese desenvolveram boa parte de sua produção intelectual através de ensaios. Este é o caso não só de Adorno, mas também de Walter Benjamin, Roman Jakobson e Haroldo de Campos.

No Capítulo I aborda-se *Capitú*² (1968). O filme, dirigido por Paulo César Saraceni, contou com o roteiro de Paulo Emílio Salles Gomes e Lygia Fagundes Telles, além das atuações de Isabella Cerqueira Campos, Othon Bastos e Raul Cortez, respectivamente, como Capitu, Bento e Escobar. O longa-metragem, apesar de aparentar certa “formalidade” através da ambientação que remonta fielmente à alta sociedade carioca do século XIX, apresenta uma dinâmica bastante ágil e eficaz em sua recriação do romance machadiano. Como se discutirá, a trama do romance desenvolve-se na roupagem de uma espécie de “filme de época” e “teatro de costumes” (sem chave cômica) e tem a colocação da dúvida acerca do adultério de Capitu como móbil – segundo relatos tanto de Telles quanto de Saraceni. O filme utiliza parte do texto original mesclado ao roteiro e realiza um recorte pequeno da obra, desenvolvendo a história no intervalo entre o casamento de Bento e Capitu até a acusação de adultério que esta, por fim, recebe de seu marido.

Na primeira cena, vê-se uma mulher de frente com aparência de santa³ (dada a pose, a coroa e o véu) e, em seguida, ouve-se uma voz-*off* masculina dizer “serás feliz”. A câmera muda para um ângulo lateral e, pela sequência do diálogo, descobre-se que a voz e a perspectiva (então, subjetiva) eram de Bento Santiago e a mulher é Capitu. A cena segue com uma citação do romance a subir na tela⁴, sugerindo que a cena se passa na noite de núpcias e situando-nos no recorte narrativo adotado e na situação que alimenta o conflito da trama:

As mulheres sejam sujeitas a seus maridos... Não seja o adorno delas o enfeite dos cabelos riçados 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... (ASSIS, 1998, p. 198).

As mesmas palavras, aliás, encontram-se entre aspas no livro. Na ocasião, Bento Santiago as atribui (falsamente) a São Pedro, como se ele as tivesse dedicado ao casal quando “os recebeu” para sua lua de mel na Tijuca. Outros recursos narrativos utilizados para inserir o espectador no contexto são o uso de um

² Note-se que mantivemos o acento encontrado no título original do filme, inclusive para ajudar na diferenciação da minissérie *Capitu*, de 2008.

³ Conferir Imagem 1 do Apêndice.

⁴ Conferir Imagem 2 do Apêndice.

voz-over⁵ peculiar e de *flashbacks*⁶, que se constituem como elementos de retomada do passado de Bentinho e Capitu, a fim de elucidar o que foi omitido pelo roteiro e dar profundidade aos personagens. A infância, marco inicial de sua paixão, fica restrita a poucas reminiscências evocadas de forma não linear ao longo do filme. Essa opção não é propriamente de se estranhar, uma vez que, como o letrado sugere nas primeiras cenas do filme, o centro da narrativa desenrola-se sobre o casamento e a visão de Bento sobre tal instituição e sobre o lugar reservado à esposa. Como será discutido no decorrer do capítulo, pode ser vista nesta tematização do lugar da mulher na história de *Dom Casmurro* uma influência (direta ou indireta) das discussões que emergem na fortuna crítica a partir dos anos sessenta com a brasilianista norte-americana Helen Caldwell e que se prolongam nos trabalhos de críticos como Silviano Santiago, Roberto Schwarz e John Gledson. Talvez inclusive por isso, Saraceni reconheça a obra como uma reflexão sobre a cultura brasileira em interlocução com o feminismo.

A obra, que se apresenta como um retrato dos costumes e visões da alta sociedade do século XIX, mostra-se sobremaneira oprimida pela pretensão de ser fiel ao romance enquanto tenta encaixá-lo nas possibilidades da linguagem fílmica, o que parece ter resultado na busca de Telles e Gomes por emular a escrita machadiana. A criação de novos diálogos e as modificações no texto original, realizadas com vistas a criar uma dinâmica própria para a narrativa de *Capitú*, esbarra então, em sua remissão, a um só tempo, direta e desviante ao romance. O Capítulo I pretende, então, realizar uma breve discussão sobre o problema da *tradução* – com especial atenção ao texto *A tarefa do tradutor* (1923), de Walter Benjamin – para refletir sobre a *transcrição* que ganha forma no filme. Além disso, será feita uma breve análise de cenas cruciais para a trama, contrapondo roteiro e romance, buscando compreender como uma emulação foi construída pelos autores do filme e os riscos que eles acabaram por assumir. A análise propõe-se, ainda, a

⁵ *Voz-over* é uma técnica amplamente utilizada no cinema em que uma voz, geralmente um narrador externo que ajuda a compor o desenrolar da ação, sobrepõe-se à cena. Dizemos tratar-se de um uso “peculiar” no caso de *Capitú* pelo fato da voz não servir de comentário à cena ou de introdução a um evento, mas uma sobreposição assíncrona que completa o sentido da cena com falas que lhes são externas.

⁶ O *flashback* pode ser definido como “[u]m artifício **narrativo** usado no cinema (como na literatura) para voltar no tempo a um momento anterior na vida do personagem e/ou na história e narrar aquele momento” (HAYWARD, 2000, p. 133). A história da técnica remonta ao início da história do cinema, tendo ela sido utilizada no filme *Histoire d'un crime* (1901), de Ferdinand Zecca.

colocar o apelo à “época” à luz do momento histórico em que a obra audiovisual se insere: 1968, ano marcado pelo agravamento da repressão ditatorial e pela grande ebulição da contracultura⁷, sendo que o filme carrega a ambiguidade de ser um tanto conservador na linguagem (não se pode dizer nem que as técnicas de voz-over e *flashback* sejam propriamente revolucionárias, dado fazerem parte da história do cinema⁸) enquanto, conforme notado, dialoga com o debate feminista do período.

No Capítulo II analisa-se *Dom* (2003). O filme dirigido por Moacyr Góes, cujo elenco é formado por atores conhecidos do público televisivo brasileiro – tais como Marcos Palmeira, Maria Fernanda Cândido e Bruno Garcia, respectivamente, nos papéis de Bento, Ana (uma versão de Capitu) e Miguel (uma versão de Escobar) –, realiza uma releitura mais aberta de *Dom Casmurro*⁹. A obra machadiana aparece como pano de fundo na vida do protagonista, algo justificado por seus pais serem admiradores do romance e por ser o livro favorito do protagonista. Como introdução preliminar, trace-se uma sinopse do filme. Conhecido por seus amigos como Dom, Bento foi batizado por seus pais em homenagem ao famoso personagem de Machado de Assis. Ainda na infância, Bento apaixonou-se por Ana, a quem chama carinhosamente de Capitu. Entretanto, houve um hiato na relação dos dois, quando deixaram de ser vizinhos. Apenas muitos anos depois, ocorre um reencontro entre eles, graças a um amigo de adolescência de Bento, que também só reaparece mais tarde, Miguel. O protagonista, que àquela altura já era noivo, larga tudo para viver uma paixão com Ana. No entanto, ao longo da trama, vê-se perseguido por uma espécie de destino inexorável: a obra machadiana está acontecendo em sua vida, sua esposa o está traindo com seu amigo. Cego de ciúmes e guiado pela hipótese

⁷ Jairo Ferreira, em seu livro *Cinema de Invenção*, dedicado à reflexão sobre o cinema experimental brasileiro, oferece um retrato da época: “Em 1968, Jimi Hendrix fazia manifestos alucinantes com sua guitarra da mente livre, a efervescente guerrilha urbana era logo massacrada pela repressão, a Poesia Concreta começava a se infiltrar na música popular via Tropicália (caegilgaltormu), Zé Celso carnavalizava a crueldade com *Roda Viva* e Rogério Sganzerla assombrava com seu filme atonal e paleolítico *O Bandido da Luz Vermelha*. A experimentação Boca do Lixo já tinha então o seu lance de olhos, seu *Deus e o Diabo do asfalto*, seu *Cidadão Kane dos trópicos*” (FERREIRA, 1986, p.35).

⁸ É preciso conceder que a exploração de tais técnicas é relativamente ousada, já que vozes e *flashbacks* apresentam-se de súbito em *Capitú*. Entretanto, com exceção de algumas sequências (em especial, a emergência do ciúme de Bento em um baile e a da notícia da morte de Escobar), o filme apresenta uma linguagem mais contida, distanciando-se do experimentalismo do Cinema Novo. Sobre a ligação das técnicas com a história do cinema, basta lembrar que encontramos o uso de *flashback* já em *Histoire d'un crime* (1901) e que o *voice-over* é aspecto central da narrativa de *Cidadão Kane* (1941).

⁹ O apelo dos atores junto ao público foi explorado inclusive no material promocional do filme, como pode ser visto na Imagem 7 do Apêndice.

de uma traição, Bento sabota seu relacionamento com Ana, sua amizade com Miguel e passa a duvidar da paternidade de seu filho com Ana, o pequeno Joaquim (que, aliás, é o primeiro nome de Machado de Assis – o que não é mencionado).

Um aspecto relevante: o filme faz uso de reminiscências da infância dos protagonistas, e, neste ponto, a vida de Bento confunde-se com a de Bento Santiago, já que cenas como a da inscrição no muro¹⁰ e a percepção dos “olhos de ressaca” são retomadas no enredo como se fizessem parte da história do protagonista. As escolhas de tais acontecimentos parecem, aliás, diretamente ligadas à tentativa de buscar associações com elementos do romance bastante difundidos entre um público mais amplo. Há também algumas citações diretas da obra, proferidas pelo protagonista como se fossem palavras dele – vale ressaltar, sem qualquer demarcação explícita de sua proveniência do romance –, inseridas e mescladas ao texto livre do roteiro. Recurso este que, pode-se dizer, configura-se como outra estratégia adaptativa de aproximação da narrativa literária, porém também cria uma desarmonia insolúvel dado o tom frequentemente popularesco e até mesmo chulo dos diálogos do filme. Na análise realizada destaco algumas das diversas questões estéticas e estruturais que afastam o filme de se constituir como uma adaptação bem-sucedida – algo condizente, inclusive, com a recepção indiferente, quando não negativa, da crítica e do público.

Para sustentar tal posição, aprofundo algumas discussões introduzidas no Capítulo I, indicando que alguns dos fatores que prejudicam o filme enquanto obra autônoma podem ser vistos pelo prisma do problema da tradução e remetem a uma deficiência de *literariedade*, ou melhor, *poética* da recriação. Por tradução compreende-se a transposição de um sistema sógnico para outro, buscando-se relações de equivalência (em sentido fraco, isto é, sem pressupor a possibilidade de correspondência absoluta), o que para esta tese diz respeito, mais especificamente, à literatura vertida para o audiovisual – exercício que o formalista russo Roman Jakobson nomeia “transposição inter-semiótica” (JAKOBSON, 1995b, p. 72). Quanto à literariedade¹¹, propõe-se uma aproximação do termo *literatournost*, cunhado pelos formalistas (CHKLOVSKI, 1973; EIKHENBAUM, 1973) no início do século XX para

¹⁰ Conferir imagens 9 e 10 do Apêndice.

¹¹ Outra possibilidade de tradução para o termo, menos comum, é “literaturidade”, utilizada por Cristovão Tezza (TEZZA, 2003).

tratar especificamente de obras literárias, mas aplicada aqui ao cinema que se propõe a dialogar com a literatura – e, creio, noção útil para a discussão sobre artes narrativas em geral. Como argumentar-se-á, do ponto de vista estético, o filme carece de uma poética própria e afasta-se em demasia de sua referência, dado lançar mão de uma linguagem audiovisual habitual (próxima ao realismo televisivo corriqueiro que se confunde com uma neutralidade narrativa). Sobra do romance apenas o tema do adultério.

Tal descuido “formal”, que mina a relação do espectador com o “conteúdo”, torna-se evidente também pela inserção de cenas banais – como a que promove a banda brasileira Capital Inicial¹² – que pouco se relacionam com o fio condutor da trama, algo salientado pela crítica na época de seu lançamento. Além disso, aproveitando-se da justificativa de Moacyr Góes de seu desejo de comunicar-se com o público, o capítulo faz um paralelo entre o público do filme e o de Machado, passando pela relação do escritor com o folhetim, suporte “popular” (dentro das possibilidades de uma sociedade pouco letrada) na segunda metade do século XIX. E, por fim, discute-se a inovação trazida por Góes à história de Bento e Capitu: o exame de DNA, fato que o afasta mais uma vez de uma interpretação cuidadosa do romance, já que coloca em destaque o fator que é considerado – nisto, apoio-me em uma farta parcela da crítica de Machado, sobretudo, após os anos sessenta (cf. CALDWELL, 2002; GLEDSON, 1991; SANTIAGO, 2000; SCHWARZ, 1997) – o traço mais superficial e popularesco do romance: a fidelidade ou infidelidade de Capitu.

No Capítulo III, contempla-se a última adaptação audiovisual de *Dom Casmurro* que integra este trabalho, que é também a tentativa mais recente (até a escrita deste texto) de aproximação do romance, a minissérie *Capitu*. Em 2008, ano do centenário da morte de Machado de Assis, a Rede Globo exibiu uma adaptação do romance que, se distinguindo, em certa medida, das obras televisivas regulares, adota uma orientação estética que não prima pelo realismo habitual, mas por um estilo peculiar¹³. A produção, que apresenta fortes traços teatrais e uma composição estética que dialoga com a arte contemporânea, foi escrita por Euclides Marinho com a colaboração de Daniel Piza, Luís Alberto de Abreu e Edna Palatnik, além de

¹² Conferir Imagem 8 do Apêndice.

¹³ Essa peculiaridade da série pode ser vislumbrada no Apêndice, Imagem 12 em diante.

texto final e direção geral de Luiz Fernando Carvalho. Coincidentemente, ou não¹⁴, Maria Fernanda Cândido, mais uma vez, dá vida à personagem dos “olhos de ressaca” – em *Dom*, representada na figura de Ana –, agora acompanhada por Michel Malamed, como Bento adulto. Como a série aborda também a infância do casal, foram escolhidos atores jovens para representar o par de Matacavalos, sendo eles Letícia Persiles e César Cardeiro. O trio se fecha com Pierre Baitelli, que assumiu o papel de Escobar – tanto jovem quanto adulto. A obra destaca-se por sua contemporaneidade – ao mesclar urbanidade, *rock*, *pop*, arte de rua – e, ao mesmo tempo, por sua proximidade com a obra literária, já que utiliza o texto original do romance e grande parte das diversas micro-divisões capitulares feitas por Machado. Envoltura num universo que remete à plástica operística, *Capitu* foi também qualificada como uma adaptação barroca, expressionista e dadaísta, aspecto que será explorado no decorrer do capítulo, bem como a mescla de elementos do cinema mudo e da cultura *pop*.

As discussões suscitadas pela produção são diversas e passam, em grande medida, pelas escolhas estéticas de Carvalho, que optou por um cruzamento entre o século XIX e a atualidade, construindo, a meu ver, uma linguagem que, mesmo impregnada de excessos e ruídos, permanece compreensível, harmônica em suas idiossincrasias. No capítulo, são apresentados alguns apontamentos da crítica e algumas reflexões do próprio diretor sobre a série, a partir dos quais elaboramos nossas percepções. Nesse contexto, discuto algumas das questões suscitadas pela crítica e por Carvalho, como a visão do “barroquismo”, “expressionismo” e “dadaísmo” presentes em sua composição e da importância do universo operístico na adaptação, que tem como uma de suas manifestações a trilha sonora, marcada por ser quase contínua, preenchida por temas orquestrais incidentais e pelo uso da técnica do *leitmotiv*. Aqui, tem-se uma dimensão importante. A técnica do *leitmotiv*, amplamente empregada no cinema e nas produções televisivas, foi inaugurada na

¹⁴ Luiz Fernando Carvalho, inclusive, formulou algumas reflexões sobre a construção de sua personagem Capitu, anotações particulares publicadas posteriormente no texto “*Capitu c’est moi*” e, mais especificamente, a respeito de Maria Fernanda Cândido elas dizem: “[é] a outra face, que continua a história em um outro tempo, já adulta, mas traz consigo o espírito de uma esfinge. O Feminino que exala o perfume de seus sonhos por onde passa. Escolhi Maria Fernanda, primeiro pelos seus olhos, olhos de ressaca, como os de Letícia (Persiles). Capitu é história contada através dos olhos; depois, porque acredito que Maria Fernanda tem sensibilidade e coragem suficientes para oferecer sua beleza à tragédia do feminino do século XIX” (CARVALHO, 2008, p. 19).

ópera e vincula músicas ou sons específicos a determinados personagens ou situações¹⁵. A exploração de tal recurso ratifica o flerte de *Capitu* tanto com o universo teatral-operístico quanto com a televisão, e a aproxima de modo peculiar da linguagem da telenovela, familiar ao público brasileiro. A relação da série com a ópera é confirmada pelo próprio Luiz Fernando Carvalho, que atribui tal inspiração ao capítulo do romance em que Machado discorre sobre a semelhança da vida com a ópera – no capítulo XI, “Ópera” –, e compõe o diálogo construído entre certo passado e a contemporaneidade. Além disso, ressalto uma importante diferença entre *Capitu* e as demais obras audiovisuais que compõem o *corpus*: trata-se de um produto televisivo, o que exigiu uma abordagem específica que passa pela questão do público, da serialização e da linguagem televisiva.

Conforme ressaltado, se o núcleo do trabalho é dedicado a lançar um olhar sobre as adaptações de *Dom Casmurro* por intermédio da problemática da tradução, ele é atravessado por uma postura crítica¹⁶. Por isso, as Considerações Finais foram reservadas não somente para sintetizar as discussões realizadas nos três capítulos, mas também para debater o próprio fazer crítico. Mais do que uma meditação sobre a crítica literária e audiovisual – aspecto mais imediato desta tese –, o centro da reflexão é a crítica da cultura. Tal discussão faz-se necessária pelo fato de que no decorrer da argumentação sobre *Dom Casmurro* e as obras audiovisuais foram elaborados juízos que dizem respeito à linguagem adotada nas obras, mas também

¹⁵ No *Dictionary of music and musicians*, editado por George Grove, lemos a seguinte definição no verbete *leitmotif* (grafia que denota a anglicização do termo alemão *leitmotiv*): “Eles consistem em figuras ou passagens curtas de melodias de caráter marcado que ilustram, como se fossem rótulos, certos personagens, situações, ideias abstratas que ocorrem proeminentemente no curso da história ou drama de que a música é contraparte; e quando essas situações reaparecem, ou o personagem emerge no curso da ação, ou mesmo quando o personagem ou a ideia está implicada ou referida, a figura que constitui o *leit-motif* é ouvida” (GROVE, 1908, p. 669; tradução minha).

¹⁶ Este é o ponto em que literatura comparada e crítica literário-cultural encontram-se nesta tese. Cabe notar que, com tal postura, longe de pretender me afastar do campo próprio dos estudos literários, insiro-me no importante debate sobre a convergência entre pesquisa comparativa e crítica, pungente por volta dos anos sessenta – com a crítica de René Wellek à abordagem “tradicional” da literatura comparada (mais restrita à pesquisa de fonte e influência) – e que legou uma compreensão consolidada atualmente (cf. CARVALHAL, 2006, p. 38ss). Tal visão sobre o trabalho em literatura comparada, aliás, encontrou eco na tradição norte-americana, tendo como uma de suas manifestações um trabalho caro a esta tese: o livro da brasilianista Helen Caldwell, *The Brazilian Othello of Machado de Assis: A Study of Dom Casmurro* (1960). Malgrado, ao menos em alguma medida, conserve o problema que ronda o campo da literatura comparada, certa submissão do novo ao “clássico” e da periferia ao centro (o título, a este respeito, é revelador), trata-se de um estudo seminal para uma reorientação da interpretação do romance machadiano que se situa na fronteira entre o estudo comparativo e a crítica.

concernem ao enraizamento das mesmas em uma cultura. Além disso, precisamente por que assumo a intenção da crítica, uma tematização acerca da própria atividade ajuda a esclarecer a maneira como compreendo tal empreendimento. Para fazê-lo, dialogo com a ponderação, por assim dizer, *metacrítica* de Adorno no ensaio “Crítica cultural e sociedade” (1949), em que o filósofo alemão faz da crítica da cultura objeto de reflexão para sugerir uma postura por ele chamada de *crítica imanente*. Em linhas gerais, a ideia é evitar a mistificação da crítica – como se quem a realiza estivesse em uma posição privilegiada e falasse de fora – e da própria ideia de cultura.

Para encerrar estas anotações preliminares sobre a estrutura do trabalho, cabe acentuar alguns dos temas compartilhados entre os capítulos e que colaboram para a percepção de uma unidade do conjunto – o que faço em ordem inversa de importância, do ponto de vista da centralidade teórica do tema para esta tese. Primeiramente, todos os ensaios buscam realizar uma reflexão sobre o endereçamento das obras analisadas ao público. Minha preocupação foi manter-me em uma posição crítica sem desrespeitar os traços populares do cinema e da televisão e, de maneira um tanto distinta devido à época e ao suporte, do próprio Machado de Assis. Em segundo lugar, o fato de notar que a preocupação de comunicação com o público não se constitui em si mesmo como um problema e até mesmo me parece um cuidado valioso, não me impediu de buscar discutir a linguagem elaborada nas peças audiovisuais. Em um diálogo e ampliação de parte das reflexões legadas pelo formalismo russo – sobretudo, Roman Jakobson –, toma-se as obras como expressões de certa *poética*¹⁷ ou por suas possíveis marcas ou não de *literariedade*, analisando seus usos da linguagem. Por fim, o tema central desta tese, e em que me apoio para desenvolver uma postura crítica, é a *tradução*, compreendida como atividade que demanda *recriação* do texto-fonte e que supõe a autonomia da obra “derivada”. Todos os ensaios concernem a tal questão. E justamente porque as adaptações são realizadas em um necessário espaço de

¹⁷ Em *Linguística e poética*, de 1960, Jakobson afirma que “[a] poética trata dos problemas da estrutura verbal, exatamente como a análise da pintura tem a ver com a estrutura pictórica. Uma vez que a linguística é a ciência global da estrutura verbal, a poética pode ser vista como uma parte integral da estrutura verbal” (JAKOBSON *apud* TEZZA, 2003). Aqui tomo a liberdade de enxergar a poética de modo que poderia também incluir análise pictórica, visto que tomo a poética como condição para a criação artística em geral.

liberdade – como veremos, isso é condição do traduzir –, aborda-se tais obras tendo em vista sua dimensão *poética*, seu trabalho na linguagem.

Tradução como recriação

A singularidade de cada produção abordada neste trabalho muito me interessa, pois revela as tão diversas possibilidades de interpretação e, concomitantemente, de tradução que uma mesma obra oportuniza. Todavia, ao mesmo tempo, como não pretendo realizar apenas uma descrição e sim uma crítica, torna-se imperativo demarcar como lido com a transposição sígnica implicada na relação estabelecida entre obra originária e adaptação. O título *Dom casmurro à luz das telas* carrega o centro da reflexão aqui levada a cabo: a tradução do romance de Machado de Assis para o audiovisual, a passagem da linguagem escrita para meios em que predominam a linguagem visual e oral, e em que a escrita assume papel secundário – em especial para o público, que interage com o roteiro apenas em sua representação audiovisual. Devido à própria natureza do tipo de *tradução* abordada, diria tratar-se de um processo eminentemente criativo. A visão da necessidade de criação aparece quase como uma obviedade no caso, dado que se refere à conversão de um determinado conjunto de signos para suportes que operam em outros regimes. Mas, no limite, tal compreensão da tradução independe do caso específico deste trabalho, sendo uma dimensão da própria atividade de traduzir. A tradução não envolve, nessa acepção, uma correspondência essencial entre o “original” e o “derivado”, ficando aberto um espaço que só pode ser preenchido por invenção¹⁸. Admiti-lo está longe de significar a defesa de um abismo intransponível entre o referente e a tradução, mas sugerir que, para haver relação entre ambos, faz-se necessário elaborar uma ponte. Dito de outra maneira, estamos, em algum grau (e como Capitu), de antemão condenados à “infidelidade”.

¹⁸ Aliás, a etimologia de “tradução” já indica esse aspecto, na medida em que se forma a partir do verbo *ducere*, que pode ser vertido por conduzir e guiar, e do prefixo *trans-*, que carrega o sentido de movimento em direção a outro. A atividade de traduzir remete, então, ao ato de levar algo a um outro, a um não-mesmo, a uma diferença.

Início com essas observações porque, nas páginas a seguir, minhas reflexões e posições a respeito de *Dom Casmurro* pressupõem os limites do traduzir, sem lamentar a presença deles. As conjecturas realizadas no decorrer desta tese sobre o tema da tradução encontram-se entrelaçadas, no entanto, a uma atitude crítica em relação às peças audiovisuais analisadas, cujo parâmetro de comparação é a obra a que as recriações (ou, em linguagem corrente, adaptações) se referem. Então, esclareço: o motor da crítica não é a “fidelidade” ou “infidelidade” das peças à obra que pretende oferecer uma tradução, não são as liberdades inevitáveis em relação ao romance. Minhas tomadas de posição ao olhar para o *corpus* são estéticas e lastreadas numa crítica cultural, o que significa que elaboro certos juízos de gosto – com a falibilidade que lhes é própria – em meio a percepções sobre a cultura e os contextos que envolvem o romance machadiano e suas adaptações. Isto é, as posições que aparecerão adiante a respeito das produções audiovisuais não derivam (ao menos, gostaria de assim ser compreendida) de uma expectativa oculta na possibilidade de correspondência. Contudo, resguardo no horizonte a tematização da capacidade delas de oferecerem elementos para a compreensão das nuances da narrativa de *Dom Casmurro*. Como disse, traduzir demanda *criação* na linguagem. Tal concessão é feita às recriações sobre que esta tese se debruça, o que não inviabiliza que se discutam, os engenhos e desconcertos que expressam.

Embora o caso das adaptações audiovisuais de livros apresentem o problema da tradução sob condições bastante específicas (mais do que entre línguas, a transposição dá-se entre linguagens), não é absurdo dizer que tal caso traz à tona aspectos que se encontram nas profundezas do exercício de traduzir. Não por acaso, no ensaio “Da tradução como criação e como crítica”, publicado no livro *Metalinguagem e outras metas* (1967), o teórico, tradutor e poeta concretista Haroldo de Campos discute importantes aspectos da tradução de poesia que dialogam com as breves considerações realizadas até aqui. Os conceitos apresentados por ele não abarcam, especificamente, o tipo de tradução de que trato, entretanto são de extrema valia para a discussão, pois permitem uma profícua reflexão sobre arte, num sentido amplo, e, mais especificamente, sobre linguagem literária. As contribuições de Campos emergem em estreito diálogo com dois textos apresentados já de início como cruciais para sua discussão, ambos publicados na

revista alemã *Augenblick* (1958): “Preliminares a uma Teoria da Literatura”, do ensaísta e crítico literário Albrecht Fabri, e “O problema existencial da arte”¹⁹, do filósofo Max Bense.

Albrecht Fabri, segundo Haroldo de Campos, defende que a essência da arte é tautológica, pois esta *não significa*, mas *é*. O essencial à arte seria, portanto, seu dobrar-se sobre si, seu caráter autorreferente, sua existência autônoma e sem propósito exterior. “Detendo-se especificamente sobre a linguagem literária, [Fabri] sustenta que o próprio desta é a ‘sentença absoluta’, aquela ‘que não tem outro conteúdo senão sua estrutura’, a ‘que não é outra coisa senão o seu próprio instrumento’” (CAMPOS, 2006, p. 31). Posto isso, Fabri aponta a impossibilidade de tradução daquela *sentença absoluta*, baseado no fato de que, para que uma tradução ocorra, é necessário separar a palavra de seu sentido para, então, substituí-la por outra (estrangeira) que exerceria sua função. A tradução só seria possível, ao passo que necessária, devido à insuficiência da sentença, isto é, devido à impossibilidade de uma mesma sentença ser compreendida em qualquer língua. Por isso, o autor sustenta que toda tradução é uma crítica, isto é, um julgamento e decisão que transpõe e recria a sentença.

Para o teórico alemão, “não se traduz o que é linguagem num texto, mas o que é não-linguagem” (FABRI *apud* CAMPOS, 2006, p. 32), traduz-se apenas aquilo que se coloca como impossibilidade para o falante de uma língua estrangeira, diversa do texto a ser traduzido. Isso ocorre pelo fato de que a sentença encontra seus limites expressivos quando se rompe a compreensibilidade da linguagem, a partir daí há a (necessidade e possibilidade de) tradução. A conclusão do crítico literário é a de que a atividade tradutora torna-se viável exatamente porque “entre signo e significado impera a alienação” (FABRI *apud* CAMPOS, 2006, p. 32). Ou seja, entre a palavra e o seu sentido haveria um descompasso, uma falta de correspondência, que justamente leva à possibilidade e à necessidade de tradução, o que se dá pela reconhecida arbitrariedade do signo lingüístico. Caso houvesse um

¹⁹ Note-se que, por um motivo que me é desconhecido, no texto de Haroldo de Campos é mencionado o título do “*Präliminarien zu einer Theorie de Literatur*” de Fabri, mas não o “*Das Existenzproblem der Kunst*” de Bense.

entrelaçamento absoluto entre signo e significado, as línguas girariam sobre si e uma versão para outro idioma seria impossível.

Em uma via que se aproxima daquela de Fabri e aponta em outras direções, Max Bense elenca três níveis da linguagem literária para corroborar a impossibilidade de uma plena correspondência. Bense divide a linguagem literária em *informação documentária*, *informação semântica* e *informação estética*. Para o filósofo alemão, é possível traduzir a informação documentária, que seria aquela mais superficial e imediata, a que se poderia chamar também simplesmente de signo. De igual forma, afirma que a informação semântica, aquela que guarda os sentidos, é passível de tradução, uma vez que, se é possível traduzir os signos, é possível, do mesmo modo, traduzir seus significados. No entanto, Bense coloca em evidência o que chama de “fragilidade da informação estética”, pois esta, a mais complexa e profunda das três, é aquela que guarda a forma de expressão do artista, a singularidade de sua linguagem. Em uma obra de arte – o filósofo refere-se mais especificamente às obras literárias –, pode-se traduzir apenas aquilo que é redundante, aquilo que é facilmente previsível e transponível, que pode ser substituído por um signo de semelhante valência sem maiores preocupações, mas a *informação estética* pertenceria, em princípio, exclusivamente ao artista e à obra original.

O total de informação de uma informação estética é em cada caso igual ao total de sua realização [donde], pelo menos em princípio, *sua intraduzibilidade* [...]. Em outra língua, será outra informação estética, ainda que seja igual semanticamente. Disto decorre, ademais, que a informação estética não pode ser semanticamente interpretada. (BENSE *apud* CAMPOS, 2006, p. 33)

De acordo com a compreensão de Bense, o aspecto que desafia a tradução de uma obra artístico-literária é justamente seu ser, nas palavras de Fabri, *sentença absoluta*, seu portar de uma forma e estrutura que a faz ser vista como obra. Isso é o que Bense parece sintetizar na expressão *informação estética*. É relevante, neste ponto, uma fala do tradutor e crítico literário Paulo Rónai mencionada por Haroldo de Campos, pois ela acrescenta novos elementos à discussão. Rónai salienta que, frequentemente, o impossível faz parte daquilo que é considerado o próprio da arte: “O poeta exprime (ou quer exprimir) o inexprimível, o pintor reproduz o

irreproduzível, o estatuário fixa o infixável. Não surpreende, pois, que o tradutor se empenhe em traduzir o intraduzível” (RÓNAI *apud* CAMPOS, 2006, p. 34-35). A tentativa sempre renovada das obras de arte de expressar algo que continua a escapar seria, em certo sentido, a representação primeira da tarefa, imposta ao tradutor, de verter aquela informação estética original para a qual, no fundo, não há possibilidade de um correspondente absoluto.

Associando, então, as considerações dos teóricos, apresentadas por Campos, compreende-se que a palavra investida de seu sentido denotativo, aquela que nos serve para fins práticos e cotidianos, é passível de tradução em toda a sua integridade, como na frase *the book is on the table* (o livro está sobre a mesa) tão comum nos cursos de idiomas. Entretanto, para Bense, a palavra, quando se faz matéria-prima do artista literário, incorpora mais uma camada a sua forma, a *sentença absoluta* suscitada por Fabri, a camada em que se faz visível a marca estética do artista (sua pincelada, trazendo um exemplo das artes plásticas) e sua apropriação desse termo que não mais pode ser definido pelo dicionário. E é exatamente essa camada que, para Bense, não se pode traduzir. Cabe ao tradutor *recriar* em seus próprios termos, com seus pincéis e tintas, as cores que captou da obra original, tal informação estética e “intraduzível”, portanto, deve partir de sua própria interpretação da obra primeira, processo inevitável da tradução. Tendo em mãos tal arcabouço, Campos desenvolve o conceito de *recriação*. Em linhas gerais, o aspecto central da ideia de recriação é: toda tradução compõe uma nova obra, algo que vai além da simples transposição de signos, mas que, antes, reinventa, se apropria de seu objeto e se aproveita das dificuldades que ele apresenta para atingir novos horizontes. Segundo sua compreensão, haver reciprocidade entre texto-fonte – o ponto de orientação – e a tradução não impede que reconheçamos que o verter implica uma atividade criativa. Nas palavras de Campos:

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza não se traduz apenas o significado, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético, entendido como *signo icônico* aquele “que é de certa maneira similar àquilo que denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa

recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal. (CAMPOS, 2006, p. 35)

O situar-se no “avesso da tradução literal” a que Haroldo de Campos refere-se é precisamente o ocupar-se com a *sentença absoluta*, com a *informação estética*, com o *intraduzível*, com aquilo que demanda a *recriação* ou, em um termo cunhado mais tarde, a *transcrição* do tradutor²⁰. O conceito de Campos é assaz valioso. Apesar de estar, a princípio, mais voltado para a tradução de poesia para línguas estrangeiras, o conceito dialoga de maneira ampla com qualquer recriação artística, seja ela literária ou audiovisual, como as que analiso. Desse modo, acolho o argumento – de Fabri, Bense, Rónai e Campos – segundo o qual as respectivas informações estéticas das obras que analiso não podem carregar a mesma informação estética de *Dom Casmurro*, estando, antes, imersas em suas próprias formas, o que sustenta o abandono da “fidelidade” como parâmetro norteador. Apesar de nem todas as peças audiovisuais (eis o viés crítico) apresentarem as melhores saídas interpretativas ou o mesmo cuidado na elaboração da linguagem, seria inconsistente e, até mesmo, infértil considerar a esperança da correspondência como medida para avaliá-las. Entendo, entretanto, ser passível de debate o modo como elas apropriam-se da linguagem de que dispõem e como se aproximam do romance, inclusive pelo fato de pretenderem referir-se abertamente a *Dom Casmurro*.

O cinema antes do cinematógrafo

Machado de Assis certamente não imaginou que seu romance *Dom Casmurro* – ou qualquer outro – pudesse vir a ser levado às telas, sobretudo em três

²⁰ Cabe observar que em uma de suas apresentações da noção de *transcrição* em *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora* (1985), Campos aponta que tal conceito não se distingue de *recriação*, referindo-se, inclusive, à passagem de “Da tradução como criação e como crítica” por nós citada. Ele esclarece que, em ambos os casos, sua intenção é fornecer uma alternativa à negatividade de uma teoria da tradução que vê na dificuldade de verter a linguagem poética um problema insolúvel. Campos escreve: “A disjunção poesia/prosa deixava de ser relevante frente a essa noção de ‘tradução criativa’, onde a condição de possibilidade se constituía, exatamente, com apoio no critério da dificuldade. Eu não conhecia, àquela altura, o tema de Lezama Lima: ‘Sólo lo difícil es estimulante’, mas ele corresponderia ponto por ponto à minha concepção do traduzir como *re-criação*” (CAMPOS, 2011, p. 16).

adaptações tão diversas quanto a suas roupagens e recortes da obra. O cinema ainda estava no início de seu desenvolvimento e a televisão nem mesmo existia quando o autor morreu em 1908²¹. Nesse sentido, o romancista não poderia suspeitar que Paulo Cesar Saraceni, em *Capitú* filme de 1968, utilizaria vozes juvenis sobrepostas a algumas cenas como um recurso para suscitar as memórias de Bento Santiago, vozes – dele e de Capitolina – a proferir alguns dos diálogos da infância descritos no livro. Tampouco poderia cogitar o bruxo que Moacyr Góes, em *Dom*, filme de 2003, lançaria mão de *flashbacks* ao abordar exatamente as mesmas memórias – emprestadas a um personagem diferente do que o criado pelo autor, uma versão de Bento que se relaciona com uma Ana, que, por sua vez, é uma versão de Capitu. Além disso, Machado nem mesmo poderia formular a materialização de seu narrador casmurro caminhando entre cenas enquanto nos conta sua história, como o recurso utilizado por Luiz Fernando Carvalho, em *Capitu*, minissérie de 2008.

Sabemos que todas as obras audiovisuais descritas acima se inspiraram, em maior ou menor grau, no romance *Dom Casmurro* (1899). Sabemos também que Machado cortejou diversas obras e autores em suas realizações literárias, obviamente, ainda sem poder incluir inspirações advindas dos meios audiovisuais ao seu repertório. O que não se pode descartar, entretanto, é a possibilidade de passagens do romance terem surgido através de imagens e cenas em sua mente, antes mesmo de serem lançadas na folha de papel. Este tipo de questionamento pode soar como estéril ou até mesmo inadequado, porém, ao fazê-lo pretendo colocar em xeque a hegemonia da palavra sobre a imagem. Este não é em específico um tema de que tratarei aqui. Todavia, ele nos coloca diante de outra questão – esta sim mais pertinente para os propósitos deste trabalho –, que diz respeito à suposta superioridade artística da literatura sobre o cinema. Tal tese, que nem mesmo tentaremos propriamente refutar (o que significaria escrever outro trabalho) carrega um vínculo profundo com a formação cultural do Ocidente e com a tradição da estética filosófica – que, surgida em meados do século XVIII, teve na

²¹ Para maiores detalhes sobre a história do surgimento do cinema e da televisão, um bom resumo pode ser encontrado em BRIGGS, Asa & BURKE, Peter. *Uma história social da mídia: de Gutenberg à internet*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 165-179.

literatura um de seus impulsos iniciais²². E, o mais importante, é a mesma tese que se prolonga no problema da *fidelidade*.

Se é natural que antes do filme exista um texto literário, ou uma anotação parecida com literatura, pensemos de novo (pondo a cabeça no lugar): antes do texto existe um filme? Ou pelo menos uma imagem (difusa, que apenas se insinua tal como uma nuvem que se move no céu e sugere uma imagem) em movimento como o de um filme? Antes, ou ao mesmo tempo? Imagem e palavra, cinema e literatura, existem simultaneamente lá onde nasce o processo criativo? Um impulso recorre ao outro para se fazer como filme ou romance? Imagem e palavra: uma coisa nasce da outra ou simultaneamente da outra? (AVELLAR, 2007, p. 132)

O crítico de cinema e ensaísta, José Carlos Avellar, em seu livro *O chão da palavra* (2007), defende que palavra e imagem dividem o mesmo *status* na formulação de obras literárias e cinematográficas, e que, apesar de conhecer-se majoritariamente adaptações de literatura para o cinema, não é estranha à nossa cultura uma literatura que parece ser elaborada como uma narrativa dirigida pela lógica da imagem. Segundo ele, certos autores de literatura pensaram suas obras cinematograficamente, antes mesmo da existência do cinema. O argumento de Avellar, em linhas bastante gerais, é que os narradores de muitas obras da literatura moderna e contemporânea parecem influenciados pela dinâmica narrativa cinematográfica. Esses seriam os casos, por exemplo, dos cortes abruptos e montáveis de *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade, das crônicas de João do Rio destinadas a passar como os filmes, da “câmera de cinema invisível e objetiva” que nos conta *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, do *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, com seu Riobaldo narrador/espectador. A suspeita do crítico é a seguinte: “Ou escrevemos diferente depois do cinema ou chegamos ao cinema porque antes inventamos modos diferentes de escrever. Ou ainda, o mais provável, inventamos uma coisa e outra ao mesmo tempo” (AVELLAR, 2007, p. 76).

Interessa-me a possibilidade do *ao mesmo tempo*. Enquanto afirmar que Machado de Assis teria sido influenciado pelo nascente cinema é uma conjectura

²² Esse diálogo da estética filosófica com a literatura torna-se evidente se pensarmos que os dois textos considerados inauguradores do campo, *Meditações filosóficas sobre alguns tópicos referentes à essência do poema* (1735) e *Estética* (1750-8) de Alexander Baumgarten, centram-se sobre a arte literária em específico (cf. BAYER, 1965, p. 7; HAMMERMEISTER, 2002, p. 4). Essa atenção à literatura aparece também na estética kantiana (cf. JOHNSON, 2003, p. 40)

talvez temerária, não o é admitir que ele possa partilhar um modo de visualizar a narrativa que poderia ser aproximada da linguagem cinematográfica. Aliás, Avellar utiliza como exemplo dessa aproximação entre palavra e imagem um romance de Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) – aquele que inaugurou a escrita machadiana como a conhecemos hoje, concebida “com a tinta da galhofa e a pena da melancolia” (ASSIS, 1997, p. 16) – e aponta as escolhas do autor como uma prévia do que o cinema viria a conceber. Para Avellar, o defunto autor, criado por Machado, “parece inventar o espectador de cinema antes mesmo da invenção do cinematógrafo” (AVELLAR, 2007, p. 95). A ideia é que ao delinear um personagem que passou a vida como espectador e que assume esta posição, depois de morto, para contar sua história, Machado de Assis teria apresentado um narrador que faz de sua própria vida algo como um roteiro, desenrolando-se diante de seus olhos e, como obra a ser lida, dos olhos de um público a quem se dirige. Dessa forma, na elaboração machadiana daquele tipo de narrador estaríamos diante de uma literatura que, em algum grau, anteciparia aspectos encontrados posteriormente no cinema:

Pressionando o romance para fora de seus limites, Machado, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, estaria (não apenas aqui, não apenas ele, mas ele ao lado de seus contemporâneos) conduzindo a literatura a inventar o cinema para se fortalecer, para melhor se expressar como literatura. Se não exageramos e se não nos equivocamos, chegamos ao cinema antes da invenção do cinematógrafo, pelo caminho de uma antecipada adaptação do cinema pela literatura. (AVELLAR, 2007, p. 102)

Decerto, pode-se dizer o mesmo de Bento Santiago, o narrador e *autor ficcional*²³ de *Dom Casmurro*, homem de idade avançada e de costumes austeros – como o mesmo descreve: “Em verdade, pouco apareço e menos falo. Distrações raras. O mais do tempo é gasto em hortar, jardinar e ler; como bem e não durmo mal” (ASSIS, 1998, p. 12). Bento decide, para fugir da monotonia, escrever suas

²³ Aqui, encontra-se um tema importante que será trabalhado ao longo da tese, a marca da narrativa de *Dom Casmurro* – traço importante do estilo machadiano maduro –, a saber: a presença de um personagem que é também autor da história, então, que se configura como a lente através de que ela é contada. Se conforme afirma o professor e crítico Antonio Candido no curso *A personagem de ficção* (1961) é “a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza” (CANDIDO, 1995, p. 20), Machado de Assis dobra a ficcionalidade da narrativa enquanto cria uma ambiguidade. O adensamento e a cristalização da camada imaginária dão-se em conjunto com a ocasião para o ocultamento da presença da visão do narrador-personagem que delinea os demais personagens.

memórias. Ele começa seu relato na infância, na velha casa de sua família – a casa da Rua Matacavalos –, e logo uma das personagens mais importantes da trama surge, Capitolina, a Capitu. A menina voluntariosa e de ideias astutas é sua vizinha e íntima de sua família, além de sua grande paixão. O eixo central do romance encontra-se no amor dos dois, que nasce ainda na infância. Suporta uma separação na adolescência – quando Bentinho é enviado contra sua vontade ao seminário. Concretiza-se com o casamento. E sucumbe ao ciúme doentio de Bento e à eterna dúvida que arruinou sua vida: uma possível traição de Capitu com o seu melhor amigo, Escobar.

Dom Casmurro deseja “[...] atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência” (ASSIS, 1998, p. 11). Mas partindo do fim, olhando o passado como que através de um espelho retrovisor, ele atenta o leitor para o fato de que já não é mais o mesmo. Sua história é vista a partir dos olhos desse Bento envelhecido e casmurro, saudoso e assombrado pelo passado. Do homem que foi, outrora, restou apenas a fisionomia e uma lacuna:

Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falta eu mesmo, e esta lacuna é tudo. O que aqui está é, mal comparando, semelhante à pintura que se põe na barba e nos cabelos, e que apenas conserva o hábito externo, como se diz nas autópsias; o interno não aguenta tinta. Uma certidão que me desse vinte anos de idade poderia enganar os estranhos, como todos os documentos falsos, mas não a mim. (ASSIS, 1998, p. 11)

Não se pode deixar de notar que ao fazer o narrador apresentar a si e a seu olhar nas páginas que iniciam o romance, Machado de Assis dobra o caráter ficcional da narrativa. A assunção de que a história é contada por um narrador enraizado em determinado ponto de vista – de uma falta – coloca em evidência a visão daquele que escreve suas memórias. A dúvida crucial que consome Dom Casmurro, motivação para tentar na escrita dar um sentido, resolver aquela lacuna, dá os contornos do olhar com que lê e escreve suas memórias. Pode-se dizer que, assim como Brás Cubas, Bento Santiago também se mostra como um espectador de sua própria vida, que narra e divide com o público. A enfática demarcação da materialidade da ficção através desses narradores colabora tanto para que o público se perceba como tal – isto é, sujeito coletivo a quem a obra é endereçada – quanto

na construção do fio narrativo e da visualidade da história. Os personagens, que veem os acontecimentos de suas vidas como parte de uma história coerente (e, em graus e modos distintos, encerrada²⁴) convertem-se, assim, em autores ficcionais memorialistas que deixam seu olhar disponível aos olhos do público. Esses intermediários, que aparecem como irradiação da perspectiva, funcionam como lentes que possibilitam que uma história seja contada e os personagens sejam costurados na trama.

Com essas percepções – que seguem, em parte, o argumento de Avellar –, quero realçar: Machado criou narradores que, guardadas as devidas proporções, anteviram o papel do espectador e da ação narrativa audiovisual. De certo modo, não é de se estranhar o fato de ambos os romances contabilizarem mais de uma adaptação cinematográfica e/ou televisiva cada. Em se tratando de *Memórias póstumas de Brás Cubas* tem-se duas versões para o cinema, realizadas respectivamente por Julio Bressane (*Brás Cubas*, 1985) e André Klotzel (*Memórias Póstumas*, 2001). Já *Dom Casmurro* apresenta duas versões para o cinema e uma para a TV. Embora existam traços comuns entre os narradores dos dois romances machadianos, conforme já mencionado, as análises críticas que serão apresentadas nas próximas páginas estarão centradas nas traduções de *Dom Casmurro*. Com essa opção visa-se a ganhar profundidade na visão de tal romance e das peças que nele encontram seus rumos – também porque cotejarei a fortuna crítica das obras, inserindo este trabalho num contexto de discussão cultural e estética.

Para concluir esta Introdução, cabem algumas considerações para antecipar o elemento básico das análises e posições sobre as adaptações que serão desenvolvidas no decorrer da tese. Além da interlocução com a literatura secundária acerca da obra machadiana e das versões que a tomam como referencial e com discussões ligadas à crítica literária e cultural – e, menos frequentemente, à filosofia –, minha atitude crítica orienta-se pelas complexidades do romance que carrega esse modo de narrativa ímpar e tão frutífera para recriações audiovisuais. Dito isso, se, por um lado, é difícil negar a sabedoria quase popular a rezar que “o tradutor é

²⁴ Dizemos “em modos e graus distintos” não apenas pelo fato óbvio de que Brás Cubas e Bento “Dom Casmurro” Santiago são autores ficcionais distintos, todavia, principalmente, pelo fato de que a tonalidade impressa pelos dois não pode ser dissociada da seguinte circunstância bem resumida por John Gledson: “Brás está morto, Bento está vivo” (GLEDSON, 2008, p. 102).

um traidor”²⁵, por outro, são os artifícios e frutos dessa “infidelidade” que merecem, a meu ver, consideração. Nós, espectadores, precisamos aceitar que as recriações audiovisuais não são o romance (senão, condenamos o exercício de tradução por seu “vício” de origem, seu “pecado original”). Contudo, isso não implica uma interdição à crítica. Pelo contrário, precisamente por existir aquele espaço em que se está condenado à liberdade (e à infidelidade) é que as obras podem ser abordadas pelas decisões que desenham sua condição autônoma. A tradução porque é criação ou recriação, como pensa Haroldo de Campos, está sujeita à avaliação de suas opções, inclusive à luz da obra que a inspira.

Sem mais delongas, caros leitores, passemos a *Dom Casmurro* e às telas, às tentativas de atar alguns nós e procurar sentidos nas lacunas e invenções das traduções audiovisuais do romance machadiano.

²⁵ Aliás, como bem ressalta Jakobson, tal chavão é uma tradução da “fórmula tradicional *Tradutore, traditore*” que priva “o epigrama rimado italiano de um pouco de seu valor paronomástico” (JAKOBSON, 1995b, p. 72).

1 CAPÍTULO I: *CAPITÚ* (1968) – A ESPERANÇA DA LIBERDADE SEM TRAIÇÃO

“Já tínhamos discutido antes as dificuldades de recriar literariamente *Dom Casmurro* para uma futura adaptação cinematográfica. Usando de toda liberdade nessa recriação e sem trair o original – é possível isso? A esperança da liberdade sem traição” (TELLES, 2008, p. 173). A afirmação de Lygia Fagundes Telles no “Posfácio” do livro que apresenta o roteiro escrito por ela e Paulo Emílio Sales Gomes para Paulo César Saraceni e que se materializou no filme *Capitú* (1968) dá os contornos da dificuldade da feitura de uma adaptação. A roteirista aponta para aquela preocupação característica do tradutor: a de usar seu espaço de liberdade sem perder de vista aquilo que *recria* ou *transcria*. A consideração de Telles indica ainda uma decisão acerca do *como* dessa recriação: a manutenção de certa distância em relação ao texto do livro. A expressão de tal decisão manifesta-se no fato, por exemplo, de que as referências diretas ocorrem em ocasiões bastante específicas do longa-metragem e, em sua maior parte, os diálogos – embora se deem nos contextos estabelecidos pelo romance machadiano – são criações dos roteiristas. Outra liberdade que, segundo o relato de Telles sobre a roteirização do romance, foi o cuidado com o problema da infidelidade de Capitu, uma vez que teria havido a preocupação de manter certa suspeita sobre a visão do velho Bento Santiago sobre sua amiga de infância e esposa. Tem-se, assim, as linhas gerais daquela expectativa confessa da “liberdade sem traição”.

Capitú (se comparado com as demais peças audiovisuais analisadas neste trabalho) carrega uma peculiaridade em sua tentativa de traduzir *Dom Casmurro*: no todo, ela parece tender a um afastamento do vocabulário de seu tempo. Na contramão dos hábitos do Cinema Novo, seu olhar não se volta para o Brasil profundo rural ou urbano, sua linguagem não carrega a inquietude daquelas produções de “alta rotação estética”, marcadas pelo interesse “em novas formas para novas ideias, novos processos narrativos para novas percepções que conduzam ao inesperado, explorando novas áreas da consciência, revelando novos horizontes do im/provável” (FERREIRA, 1986, p. 27). *Capitú* parece realizar uma abordagem – em mais de um sentido – “tradicionalista” do romance machadiano:

preza pela recriação de salões e figurinos de uma época e, na maior parte do tempo, acompanha os personagens à distância. Ou, ao contrário, as aparições inadvertidas de alguns flashbacks e de vozes não-diegéticas seriam sinal de seu experimentalismo? Ou, por outra via, a intensidade com que busca fazer-se um filme de época – talvez mais precisamente, de costumes – daria o tom de sua incursão em um período de subversões na linguagem cinematográfica? Ou, ainda, a ênfase nos “costumes” e na “época” visa a reforçar as equívocos da condenação de Capitu por Bento Santiago e, então, é parte de uma postura política²⁶?

Independente de qual seja a melhor pergunta e a resposta correta, o ponto é: no momento em que a radicalidade do Cinema Novo, movimento no qual Saraceni está inserido, encontra-se em plena pujança, *Capitú* mostra-se um retrato dos modos e conflitos de uma decadente e anacrônica aristocracia nacional. Em meio à história sobre o amor convertido em ciúme e ressentimento que marca o transcurso da relação entre Bento e Capitu, o filme prima por colocar em cena a frivolidade e a pompa dos gestos da elite brasileira de finais do século XIX, fornecendo uma espécie de “filme de época” e “teatro de costumes”²⁷. Para tanto, o longa-metragem opera no recorte que vai da lua de mel de Bento e Capitu até a afirmação de Bento sobre a paternidade de Ezequiel não ser dele, mas de Escobar. Como tal recorte favorece a linearidade, mas exclui as narrativas que tratam da infância dos protagonistas, a adaptação recorre a recursos como *flashbacks* e *voz-over* para completar e dar sentido e alguma espessura a determinados diálogos e acontecimentos²⁸.

²⁶ Remeto, aqui, à dimensão “feminista” de *Capitú*, que será tratada com mais cuidado no decorrer deste capítulo, mas ainda ao caráter político da produção cinematográfica de Saraceni em geral, compreensão bem difundida na crítica desde meados dos anos sessenta (cf. FERREIRA, 1986, p. 35).

²⁷ O aspecto teatral da adaptação realizada em *Capitu*, presente já na escolha dos atores, pode ser inclusive uma opção deliberada dos roteiristas. Paulo Emilio Sales Gomes, no curso “A personagem cinematográfica” – parte de um curso maior ofertado por Antonio Candido e intitulado *A personagem de ficção* (1961) –, oferece a seguinte definição do cinema: “o cinema como teatro romanceado ou romance teatralizado. Teatro romanceado, porque, como no teatro, ou melhor no espetáculo teatral, temos as personagens da ação encarnadas em atores. Graças porém aos recursos narrativos do cinema, tais personagens adquirem uma mobilidade, uma desenvoltura no tempo e no espaço equivalente às das personagens de romance. Romance teatralizado, porque a reflexão pode ser repetida, desta feita, a partir do romance. É a mesma definição diversamente formulada” (GOMES, 1995, p. 103).

²⁸ Tal alternativa, aliás, condiz bem com a visão de Gomes, apresentada também no curso “A personagem cinematográfica”, de que o desenvolvimento da percepção da possibilidade de variações nas vozes no filme cumpriu um papel importante para a personagem cinematográfica: “A narração

Na cena inicial vê-se Bento e Capitu na noite de núpcias e um letreiro com um trecho, já mencionado, que, no livro, o narrador-personagem atribui a São Pedro, refere-se aos lugares ocupados por marido e mulher no casamento: os homens seriam responsáveis pelo cuidado com seus “vasos mais fracos” e as mulheres caracterizadas pelo dever de sujeição²⁹. A sequência final, por sua vez, baseia-se no capítulo CXXXVIII, “Capitu que entra”, em que Bento – tomado pelo ressentimento decorrente da crença de que Ezequiel seria fruto do adultério – primeiro pensa em cometer suicídio e em seguida tenta envenenar o próprio filho oferecendo-lhe insistentemente uma xícara de café com veneno, sem sucesso, devido à resistência do menino. A discussão segue a partir da entrada de Capitu no escritório em que o pai e o menino estavam em atitude suspeita, logo identificada pela mãe que pede explicações, ao que Bento responde com a acusação de não ser o pai de Ezequiel, e sim Escobar. A acusação leva à discussão que se conclui com a ruptura do casal. Na última cena, Capitu e Ezequiel andam pela rua. Assim o filme termina³⁰. Através dessa breve descrição do começo e final de *Capitu* fica nítido o aspecto privilegiado no roteiro: a história da relação conjugal dos protagonistas. Talvez essa decisão de centrar-se sobre os conflitos do casamento esteja ligada à autointerpretação do diretor, de acordo com a qual se trata de “um filme sobre a cultura brasileira, em sua linha feminista”³¹.

A visão segundo a qual o problema da posição da mulher na sociedade brasileira seria um tema importante em *Dom Casmurro*, é bom lembrar, ganha

falada se processa igualmente dos mais variados pontos de vista. Ora impera o narrador ausente da ação, outras vezes a narração se faz do ponto de vista e naturalmente com a própria voz de uma das personagens. Esse recurso assegurou não raro dimensões dramáticas novas às personagens do filme” (GOMES, 1995, p. 107).

²⁹ A passagem do livro que no filme aparece como letreiro sobreposto à cena inicial é: “As mulheres sejam sujeitas a seus maridos... Não seja o adorno delas o enfeite dos cabelos riçados 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...” (ASSIS, 1998, p. 198).

³⁰ Cabe mencionar que no roteiro de Lygia Fagundes Telles e Paulo Emílio Sales Gomes, após o diálogo sobre a paternidade de Ezequiel que desdobra-se na insinuação do divórcio e na saída de Capitu da sala, consta o seguinte encerramento: “[Bento Santiago] Senta-se na cadeira de balanço e leva as mãos entrelaçadas à nuca. Recosta a cabeça no espaldar. Cerra os olhos e fica ouvindo o canto de um passarinho lá fora. A fisionomia relaxada vai tomando um ar de sonho. O canto do passarinho parece agora mais distante, abafado pelo rumor áspero do mar” (TELLES, 2008, p. 169).

³¹ A visão de Saraceni encontra-se no verbete “Paulo César Saraceni” do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC/FGV), disponível em https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/biografias/paulo_cesar_saraceni (último acesso em 18/09/2020).

relevância no interior da fortuna crítica, sobretudo, a partir dos anos sessenta. *Capitú* parece inserir-se em tal contexto, partilhando do ambiente intelectual em que tal visão emerge. O crítico literário Silviano Santiago, um dos herdeiros de tais discussões, oferece um bom panorama sobre a inserção do romance na problemática do gênero:

Capitu é um ser de papel. É quem é por ser fruto duma *mentira* inventada por Machado de Assis, com finalidade de se chegar à *verdade* poética sobre a *condição* – psicológica, social, política e econômica – da *mulher* no século XIX brasileiro. [...] Capitu se transformou *na* verdade sobre a complexa identidade e situação da mulher numa sociedade da burguesia patriarcal, periférica, cuja elite branca, letrada e cristã era constituída e dominada pelo machismo fidalgo, de que é exemplar o narrador do romance, conhecido pela alcunha de Dom Casmurro. [...] Sem poder ser confundida com a realidade imediata de alguma mulher carioca, Capitu é a manifestação mais inequívoca do real feminino brasileiro. Ela é a notável encarnação de gênero (*gender*) na nossa literatura, descendente do mito feminino anterior, o fundador da brasilidade, Iracema, sacerdotisa tabajara, cujo corpo sagrado foi conspurcado por Martin, o conquistador português. (SANTIAGO, 2008, p. 84-85)

Saraceni opta por um recorte que encaminha o espectador mais diretamente à vida conjugal e à dúvida alimentada por Bento Santiago sobre o adultério de sua esposa, praticamente excluindo tanto a vida pregressa de ambos quanto outros elementos auxiliares encontrados no romance – as reflexões sobre personagens e acontecimentos secundários que dão os contornos às visões do narrador-personagem. Aliás, o próprio foco no casamento anda em par com a tentativa expressa de recriar a época e os costumes da sociedade retratada por Machado de Assis³². Neste ponto, reside minha estranheza em relação ao filme. Pode-se dizer que Saraceni peca exatamente em tentar, exageradamente, fazer um retrato da aristocracia de finais do Segundo Reinado e início da República, um retrato um tanto caricato e artificial, algo que soa dissonante, se olharmos para o tratamento do tema em Machado – que os tradutores, como deixam claro, pretendem não “trair”. É verdade que o autor empírico de *Dom Casmurro* estava inserido na moldura do quadro que pinta e dispôs de muitas páginas para fazê-lo de forma consistente, o que a distância e o limite temporal do filme tornam desafiante. Entretanto (caso me

³² Esse aspecto é, inclusive, reconhecido pela crítica do filme de Saraceni cf. ARAUJO, Inácio. “Roteiro para obra de Machado fica melhor na estante que na tela”. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, Livros, Crítica, 2008.

seja permitido ser rigorosa) minutos preciosos de *Capitu* são empregados na recriação de salões, óperas e passeios ao parque que soam um tanto supérfluos. A principal consequência da escolha é a entrega de um roteiro que pode deixar de fora o espectador que não leu o livro, afinal, muitas informações relevantes para a história são limadas em detrimento de cenas que contribuem pouco para a construção dos personagens e das ambiguidades de suas relações.

Gostaria de chamar a atenção para dois aspectos importantes a serem observados em *Capitú* que criam obstáculos para que o filme se consolide como obra autônoma, na medida em que dificultam a compreensão de certos atos dos personagens e do desfecho da história, exigindo do público um repertório para preencher as lacunas do roteiro. Primeiramente, tudo aquilo a que se tem acesso no que diz respeito à infância do casal – parte crucial do romance – fica restrito a curtos *flashbacks* e *vozes-over* que se sobrepõem a algumas cenas e recriam trechos de uns poucos diálogos juvenis. Nesse sentido, faltam elementos na construção da personalidade de Capitolina, de Escobar e das complexidades do próprio Bento, sem o que se torna árduo entender os conflitos atravessados no casamento. Em segundo lugar, a legítima opção pela criação de novas situações na adaptação lega a Telles e Gomes uma tarefa ingrata: atingir a força poética de diálogos e acontecimentos que, apesar de aparentemente laterais, têm o objetivo de fornecer os contornos dos personagens, seus modos e suas relações. A explícita tentativa de manutenção de proximidade com o vocabulário machadiano, no entanto, não se desdobra na elaboração de circunstâncias que deem consistência à narrativa. De todo modo, apesar daquela artificialidade por mim sugerida no delineamento de uma imagem dos costumes da aristocracia brasileira, o filme não deixa de servir de introdução para o microcosmos sociocultural que Machado retrata e, com sua sutileza particular, ironiza.

O que é possível encontrar, hoje, a respeito da avaliação que *Capitú* recebeu do público e da crítica contabiliza um punhado de palavras citadas por outrem. Ainda que o filme tenha sido agraciado com prêmios no Festival de Brasília – de roteiro, ator coadjuvante (pela performance de Raul Cortez como Escobar) e cenografia –, as críticas da época confirmam minha impressão dos problemas da adaptação: “não é nem uma recriação eficaz do romance, nem uma obra em si

mesma: ao mesmo tempo em que Saraceni procura libertar-se do romance, permanece escravizado pelo universo verbal de Machado” (SOUZA *apud* CUNHA, 2008, p. 5). A colocação do jornalista Cláudio Mello e Souza sinaliza a ambiguidade da película dirigida por Saraceni em sua tentativa de apresentar inovações na estrutura do enredo – através da alteração da ordem de alguns acontecimentos do romance e do uso de *flashbacks* – e, em contrapartida, na permanência de parte do texto original e de sua emulação pelo roteiro de Lygia Fagundes Telles e Paulo Emílio Salles Gomes. Mais recentemente, o crítico de cinema Inácio Araujo, por ocasião do relançamento do roteiro de *Capitú* em livro em 2008 (a primeira edição data de 1993), tece elogios ao fato dos roteiristas não terem sucumbido ao desafio “hercúleo” assumido, porém reconhece certo “desgosto” no paladar deixado pela adaptação e, do ponto de vista da recepção no momento de lançamento, relembra o “fracasso do filme” (ARAUJO, 2008).

Voltando à crítica de Mello e Souza, pertinente por apontar algumas das deficiências do filme, nota-se a presença de uma visão um tanto anacrônica da ideia de recriação, uma vez que ele cria uma polaridade forte entre recriar e constituir-se como “obra em si mesma”. O crítico parece não visualizar o entremeio em que se situa qualquer tradução – mais ainda uma que se realiza entre sistemas sígnicos distintos³³ –, enquanto condenada a não ser um outro absolutamente incondicionado, nem completamente o mesmo que a obra original (justamente porque faz referência a algo, porém precisa trabalhar em um campo de analogias). Para ser justa, não se pode também descartar que Mello e Souza apenas não tenha se preocupado em ser rigoroso em sua terminologia. Um melhor entendimento da questão, de todo modo, é propiciado pelo crítico de cinema e realizador Renato Cunha ao apresentar uma metáfora que colabora na percepção da atividade de tradução como um trabalho em diferenças que se cristalizam na busca de adaptar um romance para o cinema. Segundo ele, é necessário fazer a obra literária caber nas possibilidades representativas audiovisuais, inclusive no que diz respeito ao

³³ Esse tipo de tradução entre diferentes sistemas de signos é aquela que Roman Jakobson chama, em *Aspectos linguísticos da tradução* (1959), de “transposição inter-semiótica” (JAKOBSON, 1995b, p. 72). Aliás, no mesmo passo, o formalista acentua que a tradução da linguagem poética em geral só é possível através de uma *transposição criativa*.

tempo. A melhor maneira de encontrar um ajuste em relação ao referente seria através da reformulação do romance:

Imaginemos duas caixas: uma grande maciça (um livro), e uma pequena, vazia (a potencialidade de um filme) – no geral é isso. Então, para se concretizar essa potencialidade, é preciso se achar um modo de a caixa grande caber dentro da pequena. E o que muitos se propõem a fazer é realmente *adaptar*, no sentido estrito do termo (moldar, adequar, acomodar, ajustar) retirando pedaços da caixa grande sem que ela perca seu formato até que atinja um tamanho conveniente. Creio que a melhor saída – pelo menos, a mais criativa – seja esculpir a caixa grande, buscando-se um novo objeto, com características distintas, que caiba na pequena, sem obrigação de enchê-la. (CUNHA, 2009, p. 15)

Aproveitando a imagem, pode-se afirmar que a possibilidade de esculpir uma nova obra a partir da original para colocar em uma nova caixa é justamente o exercício a que se presta *Capitú*. O filme o faz, em especial, ao tentar delimitar aqueles que seriam, na interpretação de seus criadores, os traços principais do romance – sobressaindo-se a problemática da dúvida sobre a infidelidade de Capitu e a reflexão sobre os costumes de uma época e uma classe social – e, daí, criar situações e diálogos talvez mais afeitos à dinâmica fílmica. Todavia, a empreitada é eivada dos limites e ambiguidades de sua “esperança de liberdade sem traição”, para retomar a expressão de Lygia Fagundes Telles. Se vale o trabalho na metáfora: aquilo que é esculpido entra na caixa pequena, mas toma forma como um objeto estranho, que se esforça para guardar o material da caixa grande de que adveio, porém deixa sob os olhos sua falta de pedaços – aparecendo não só como escultura (é necessário concedê-lo a seus criadores) mas também como produto do material dilapidado. Em grande medida, a percepção de insucesso na empreitada, que se percebe tanto na crítica quanto no desinteresse do público (ainda ressonante), deve-se à ambígua e arbitrária escolha realizada no processo roteirização do romance, que leva a uma recusa da utilização do texto machadiano ao mesmo tempo em que procurar emular características de sua escrita. O filme coloca-nos, então, diante do problema da tradução – aliás, como insinua a preocupação dos roteiristas com sua possível traição.

1.1 A tarefa da tradução

A consideração de Telles acerca da “esperança de liberdade sem traição” aponta para uma temática central e persistente nos estudos de tradução: vige nela a tensão entre fidelidade e liberdade. Como ressalta o filósofo alemão Walter Benjamin em *A tarefa do tradutor* (1923): “Fidelidade e liberdade – liberdade da reprodução do sentido e, para seu alcance, fidelidade à palavra – são os velhos conceitos empregados nas discussões sobre as traduções” (BENJAMIN, 2008 p. 61). De certo modo, essa antiga preocupação orienta a adaptação de *Dom Casmurro* que se concretizou em *Capitu*. A preocupação não é absolutamente desmotivada, estando vinculada à percepção de que a divisa entre versão apropriada e imprópria é uma linha tênue. No exercício de tradução, observa Benjamin, a fidelidade a cada palavra “não assegura que se reproduza o pleno sentido que ela tem no original” (BENJAMIN, 2008 p. 61) e, ao mesmo tempo, a tradução só encontra “sua própria rota na liberdade do movimento da linguagem” enquanto toca sua fonte de “passagem e no ponto infinitamente pequeno do sentido” (BENJAMIN, 2008 p. 65). O desafio reside, portanto, no fato de o tradutor equilibrar-se entre forças aparentemente antagônicas, no fundo, entrelaçadas e de não poder restringir-se à mera reprodução do sentido imediato, comunicativo, mas dever dedicar-se ao *modo de significar*³⁴ de sua referência. Apesar de todas as especificidades envolvidas em uma adaptação – dado a transposição realizar-se entre suportes, sistemas sógnicos distintos –, esse é o problema a que Telles e Gomes respondem com esperança.

Apesar do fato de Benjamin ter no horizonte em específico a transposição de uma obra para uma língua estrangeira, suas considerações podem ser vistas por um prisma mais amplo. A tradução tocar levemente o sentido enquanto busca, sobretudo, o *modo de significar*, vale também para as adaptações ou recriações audiovisuais. Fica a pergunta: o que está em jogo quando se fala em *modo de significar*? Se a tradução aproxima-se do sentido, isso não significa que ela

³⁴ Em *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora* (1985), Haroldo de Campos, em sua interpretação de *A tarefa do tradutor*, chama a atenção para a posição de Benjamin contra a teoria da “cópia”: “Walter Benjamin rejeita a teoria da ‘cópia’ (*Abbildung*, ‘afiguração’, ‘figuração a partir de’, ‘retrato’, ‘imitação’), que implicaria a preocupação de ‘assemelhar-se’ ou ‘assimilar-se’ (*Sich ähnlich zu machen*) ao sentido (Sinn) do original. Propõe, ao invés, uma *Anbildung* (uma ‘figuração junto’, ‘paralela’, uma ‘parafiguração’) do ‘modo de significar’ (*Art des Meines*) desse original” (CAMPOS, 2011, p. 27).

diga respeito à busca pela literalidade. Pelo contrário, na acepção do filósofo – aqui compartilhada – a questão é justamente ultrapassar a insuficiência do literal em direção àquilo que está essencialmente contido nas obras, o incomunicável que nelas se expressa. O “modo de significar” não é, assim, o “conteúdo” como o conjunto das palavras que se referem a algo, como ocorre na comunicação cotidiana, mas aquilo que no mesmo ensaio Benjamin diz ser o *essencial* ou o *poético* na obra. Pode-se dizer que o *modo de significar* é aquilo que nasce de uma convergência através da qual o expresso em obra é visto como concerto de forma e conteúdo (ou, em noções benjaminianas distintas, *qualidade técnica* e *tendência*³⁵) atados, indissociáveis, formando uma “unidade determinada, como a do fruto e da casca” (BENJAMIN, 2008, p. 58). A questão não é, pois, primar pela restituição do sentido [*Sinnwiedergabe*] – na estreita literalidade –, todavia, pela *redação da forma* [*Wiedergabe der Form*]³⁶.

O modo de significar, com o qual a tradução possui compromisso na visão de Benjamin, está, portanto, na conjuntura da obra expressa sob certo estilo e sobre certos temas, que, em vez de serem coisas apartadas, adquirem sua consistência do concerto que estabelecem. Precisamente por que o *modo de significar* é esse concerto e não algo para o qual as palavras individualmente tomadas tenham correspondência, o tradutor atua em um necessário campo de liberdade. Pelo mesmo motivo, o modo de significar possui margens que o permitem vigor ao longo do tempo – sem se esvaziar – mantém uma relação intrínseca com o que Benjamin nomeia *língua pura*³⁷, noção que aponta para uma experiência expressiva e compreensiva dada para além das línguas particulares, que permite que um texto

³⁵ Refiro-me à terminologia adotada por Benjamin no ensaio *O autor como produtor* (1934). Ainda que se possa argumentar que a noção de *tendência* é utilizada em uma reflexão do fazer artístico por um viés mais amplo e de uma “crítica literária politicamente orientada” (BENJAMIN, 1994, p. 121), o que não é o caso de *conteúdo*, há uma similaridade decorrente do fato da tendência concernir também àquilo que é veiculado por uma obra.

³⁶ Tomamos essas traduções das expressões alemãs empregadas por Benjamin de Haroldo de Campos, em *Da transcrição* (cf. CAMPOS, 2011, p. 28).

³⁷ Acerca da relação entre tradução e o complexo conceito de língua pura, Benjamin assevera: “A verdadeira tradução é transparente, não esconde o original, não o ofusca, mas faz com que caia tanto mais plenamente sobre o original, como se forçada por seu próprio meio, a língua pura” (BENJAMIN, 2008, p. 62). Conforme observado por Haroldo de Campos, a noção de língua pura aponta para os ecos metafísicos e sacralizantes encontrados no ensaio benjaminiano, algo que fica latente nas reflexões esparsas ali presentes sobre hermenêutica e tradução de textos sagrados, porém a contribuição mais importante do filósofo à prática da tradução diz respeito à sugestão de que ela implica um espaço de criação (cf. CAMPOS, 2011, p. 25).

seja expressivo para além dos significado específico de sua língua original. Além disso, na instituição de um modo de significar constitui-se a *traduzibilidade* da obra, a necessidade de vertê-la em outra língua. Nas palavras do filósofo alemão:

A traduzibilidade do original determinará objetivamente em que medida uma tradução pode corresponder à essência dessa forma. Quanto menos valor e dignidade tem a sua língua, tanto mais ela é comunicação, e menos interesse pode nela encontrar a tradução. (BENJAMIN, 2008, p. 64).

Para voltar ao *corpus* a que estas páginas dedicam atenção, a percepção de Benjamin condiz com as promessas e dificuldades impostas por uma obra literária do porte de *Dom Casmurro*. A traduzibilidade do romance, derivada de sua densidade poética, sua forma, seu trabalho na linguagem, é aquilo que alimenta a necessidade e os riscos da tradução ou, no neologismo de Haroldo de Campos, da *transcrição*³⁸. A dificuldade colocada por uma obra literária emerge como oportunidade pela versão em nova linguagem, como abertura à (e necessidade de) recriação. Seu realismo psicológico, a construção de um narrador-personagem que é também autor ficcional do livro, o retrato irônico da sociedade brasileira e de uma aristocracia anacrônica e decadente da segunda metade do século XIX, e os conflitos ligados ao ciúme e à suspeita de adultério continuam a reverberar e possibilitar a descoberta de algo sobre nós e nossa cultura. Tal conjunção de forma e conteúdo, *qualidade* e *tendência* faz o romance machadiano suscitar sempre renovadas leituras, que descubrem dimensões ainda não percebidas. Aliás, como bem revelam o histórico de versões em língua estrangeira e – o que é objeto de nosso interesse – as adaptações audiovisuais, a obra permanece impregnada de

³⁸ Refiro-me ao conceito cunhado por Haroldo de Campos pois ele segue na mesma direção do argumento em questão de Benjamin – o que, diga-se, sinaliza a atualidade de *A tarefa do tradutor*. Ele reconhece explicitamente sua proximidade com o filósofo alemão ao ressaltar que “sua teoria aponta necessariamente para um exercício radical da tradução como forma de ‘transpoetização’ (*Umdichtung*)” (CAMPOS, 2011, p. 25). Sobre o conceito de *transcrição*, Campos delineia a ideia, em *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*, igualando-a à *recriação* descrita em *Da tradução como criação e como crítica* (1962). Ambos os termos são uma resposta aos limites negativos apresentados por uma teoria da tradução, como as de Albrecht Fabri e Max Bense, que enfatiza a impossibilidade de tradução da *sentença absoluta*, da *informação estética*, da *poética* de um texto literário (seu foco é a poesia). Afirma o poeta e crítico: “Levando às últimas consequências a reversão assim praticada, inverte outra objeção tradicional à tradução de poesia: quanto mais difícil ou mais elaborado o texto poético, mais se acentuaria aquele traço principal da impossibilidade da tradução. No caso da *recriação*, dar-se-ia exatamente o contrário: ‘quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação’” (CAMPOS, 2011, p. 16).

sentido (talvez seja melhor “sentidos”) em seu modo de significar, estimulando novas interpretações e recriações ou transcrições.

No que diz respeito ao filme *Capitú*, os relatos de Lygia Fagundes Telles denotam a expectativa de manter-se no *modo de significar* (segundo aquela compreensão benjaminiana) da obra. Em uma breve passagem, Telles coloca-nos diante de alguns desafios que envolveram tal tradução cinematográfica de *Dom Casmurro*: “não era mesmo uma loucura? Projetar a metamorfose de um quase monólogo meditativo em imagem. A trama tão interiorizada. Submersa. [...] Ambiguidades que começamos a sentir sob a fina pele das palavras” (TELLES, 2008, p. 175). Tendo em vista as dificuldades impostas por um romance memorialista – qualificado como *impressionista* e exemplo de *realismo psicológico* – e composto por capítulos curtos, fragmentários e desviantes, os roteiristas, como já mencionado, decidiram pela criação de novos diálogos e situações para dar espessura aos personagens e à trama. Além disso, parece ser na intenção de resguardar as ambiguidades³⁹ da narrativa e de, a despeito de qualquer suspeita, “não tomar partido” (TELLES, 2008, p. 176) é que o filme investe em uma demarcação da época e dos costumes. Este talvez seja o ponto em que a adaptação livre realizada em *Capitú* acentua e contextualiza – ainda que pela lente em terceira pessoa – a perspectiva do homem que acusa a esposa de adultério. Volto a este ponto adiante.

A ideia de “[s]uspender o juízo” (TELLES, 2008b, p. 161) nutrida pelos roteiristas materializa-se, no entanto, em um filme que teria, segundo a já mencionada autointerpretação de Paulo César Saraceni, uma abordagem da cultura brasileira em viés feminista. Aqui, encontramos outro aspecto da atividade de tradução previsto na concepção de *modo de significar*: sua dimensão temporal. A temporalidade da tradução desdobra-se em um duplo condicionamento. Por um lado, o traduzir está vinculado ao fato de que “a tonalidade e o significado das grandes obras literárias mudam por completo com os séculos”, por outro, “enquanto a palavra do poeta permanece na própria língua, mesmo a melhor tradução está destinada a integrar-se no crescimento da sua, está destinada a perecer na sua

³⁹ Em um outro ensaio, intitulado “Ainda uma vez, Capitu!”, Telles aponta algo semelhante ao acentuar: “Na penumbra das ambiguidades é que vejo o mais importante traço do estilo machadiano” (TELLES, 2008b, p. 157).

renovação” (BENJAMIN, 2008, p. 56). A esta última afirmação de Benjamin pode-se dar uma compreensão que talvez ultrapasse seu significado mais imediato, porém que me parece de acordo com a percepção do filósofo: a determinação temporal do ato tradutor acarreta o envolvimento da tradução por um certo universo vocabular (em uma acepção abrangente). Longe de representar um prejuízo, essa condição é o que mantém a tradução como atividade necessária e continuamente reaberta. Insinua-se nessa visão: também *Capitú*, enquanto adaptação recriadora de *Dom Casmurro*, é atravessada pelo vocabulário de uma época.

Não é mera coincidência a proximidade temporal entre a reorientação ocorrida na fortuna crítica do romance, que passa a colocar sob suspeição certos elementos da narrativa de Bento Santiago que corroboram sua acusação e condenação de Capitu, e o filme que leva o título da, até então, “mulher adúltera” e que pretende assumir uma postura feminista. Obviamente, ao apontar tal contiguidade, não se argumenta a favor da existência de uma influência direta dos intérpretes de *Dom Casmurro* sobre o filme – não há elementos para afirmar de maneira cabal algo do tipo. Há, entretanto, um universo cultural compartilhado que deixa suas marcas na crítica e na tradução, sendo a intensificação das expressões e discussões vinculadas ao feminismo parte do espírito da época – já que fenômeno visto em diversos países ocidentais. E não me parece implausível admiti-lo independentemente da assunção consciente de tal posição pelos críticos ou tradutores.

Indo além da letra de Benjamin, todavia ainda no interior da percepção do compromisso da tradução com o *modo de significar* e do caráter mutável do significado das grandes obras, uma noção que pode nos auxiliar a compreender a dinâmica de compreensão – pressuposta na crítica e na tradução – é a de *círculo hermenêutico*. Em linhas bastante gerais, tal expressão cunhada por Hans-Georg Gadamer em *Verdade e método* (1960), aponta para o fato de que o exercício de compreender seja um texto ou um acontecimento dá-se sempre no interior de uma circunstância, o que implica a ausência de neutralidade e o condicionamento da interpretação. Não se trata, decerto, de assumir a possibilidade do intérprete se sobrepor ao ponto de apagar a materialidade do texto, porém de reconhecer que o intérprete dirige-se ao texto com certo arcabouço, horizonte. Mas há parâmetros

fornecidos pelo texto mesmo que viabilizam ou interditam a compreensão. “O critério correspondente para a correção da compreensão é sempre a concordância de cada particularidade com o todo”, afirma Gadamer (1999, p. 436). Ou seja, transferindo essa concepção geral para uma aplicação mais ligada à crítica literária, uma interpretação adquire sua viabilidade na medida em que sua posição particular mantém-se em acordo com o todo de um texto e, além disso, sustenta-se em meio ao conjunto das interpretações. Esse é pelo menos um dos aspectos da circularidade do movimento hermenêutico: o intérprete coloca-se diante de um texto que resiste a suas pré-compreensões e exige um ajuste, de modo que um horizonte comum seja encontrado.

Interessa-me, em particular, a compreensão mesma não ser, de acordo com a ideia de círculo hermenêutico, ato de um sujeito absolutamente incondicionado, apartado do mundo, porém fazer-se sim dentro de certo contexto histórico-cultural (inclusive, esse inserir-se em uma conjuntura é o que dá os contornos do caráter oportuno ou anacrônico da interpretação). Em termos distintos, a dimensão temporal do sentido da obra vincula-se ao fato da interpretação realizar-se em uma circunstância determinada a envolver o intérprete. De volta a Gadamer, a noção de círculo hermênutico descreve:

[...] a compreensão como a interpretação do movimento da tradição e do movimento do intérprete. A antecipação de sentido, que guia a nossa compreensão de um texto, não é um ato da subjetividade, já que se determina a partir da comunhão que nos une com a tradição. Porém, essa nossa relação com a tradição, essa comunhão está submetida a um processo de contínua formação. (GADAMER, 1999, p. 438-439)

Entendendo-se a “tradição” como o conjunto das visões que nos são legadas pelo pertencimento a uma cultura, ela diz respeito não apenas àquilo que está cristalizado na sociedade, como também à dinâmica de mudança das compreensões. Realço isso porque, conforme argumentou-se, a mudança de perspectiva encontrada na crítica dos anos sessenta dedicada a *Dom Casmurro* e o pretendido feminismo de *Capitú* andam lado a lado em uma via ligada à época em que foram realizados. Novamente, não quero dizer, com isso, que o filme fia-se na crítica. Agora, ele me parece nutrir-se de uma percepção sobre o romance compartilhada por um tempo, compreensão essa que mostra sua solidez por

permanecer atual e ajudar-nos a compreender aspectos tanto da obra literária quanto da cultura brasileira.

A acusação de adultério lançada por Bento a Capitu, que levava boa parte da crítica e o público à busca no romance de provas acerca do acontecimento – geralmente tomando Capitolina por culpada (cf. CALDWELL, 2002, p. 13) –, passa a ser vista como elaboração de um certo personagem que calha de ser justamente quem conta a história e colhe os indícios da traição. Assim, propicia-se um deslocamento da irresolúvel pergunta sobre a existência ou não de adultério para a percepção de que a pergunta é ensejada pela única perspectiva que temos na narrativa: a do acusador e juiz Bento “Dom Casmurro” Santiago. O exílio a que submete a esposa e o filho Ezequiel emerge como decisão de um homem que tem a prerrogativa da dúvida e da resolução, que pode dispor de quem está sob sua guarda.

Esse traço comungado pela fortuna crítica contemporânea e pela adaptação *Capitú* acentuam as ambiguidades da narrativa e do narrador de *Dom Casmurro* e participa de uma reflexão sobre o lugar da mulher nas sociedades ocidentais em geral e brasileira em particular – atravessada pelo sistema patriarcal associado à mentalidade coisificante escravocrata. Esse é a dimensão que costuma ser vista como o teor feminista da crítica do romance machadiano e que parece estar em voga na compreensão de Saraceni. Embora acredite que essa visão apareça no filme muito mais como alusão do que como uma posição clara (no que partilha da tendência da escrita de Machado), minha argumentação pode suscitar a questão: o filme não faz o sentido e o modo de significar da obra submergirem sob sua interpretação e, dessa forma, abraça (na terminologia dos velhos estudos de tradução) sua liberdade enquanto mina a possibilidade de fidelidade? Não me parece o caso, inclusive por ser indireto, alusivo em sua posição. Sua liberdade mostra-se, como mencionado, na criação de novos diálogos e situações para reconstruir o conflito da trama em um outro suporte e linguagem. E não precisa causar estranheza nem o criar nem a historicidade – a participação em uma época – da tradução, afinal, conforme lembra-nos Benjamin, ela “situa-se a meio caminho entre a criação literária e a teoria” (BENJAMIN, 2008, p. 60), ou seja, entre a elaboração na linguagem e a tematização da obra e de seu exercício.

Enquanto criação, entretanto, derivada de algo que lhe serve de fonte, a tradução é passível de ser avaliada pela maneira de *tocar* (levemente) o *sentido* da obra a que se refere e de exprimir uma *redação de forma*, de configurar-se em sua *tendência* e *qualidade técnica*. Dito de outra maneira e pensando o objeto deste capítulo, a esperança de liberdade sem traição dos roteiristas de *Capitú* pode ser analisada por seu fruto, por aquela peça audiovisual que dela surge. Aqui, encontramos a dificuldade que ronda e ameaça o filme: a pretensão de recriar a história mantendo-se em um paralelo demasiadamente estreito com o romance e com a expressividade machadiana ocasiona a sensação de uma autonomia prejudicada, apenas parcialmente realizada. O resultado, assim me parece, é a elaboração de uma linguagem que se esforça para emular o modelo que jamais alcança. Para dar nitidez a este problema, comparemos texto-fonte e tradução, livro e filme.

1.2 O roteiro emulado

Olhando-se o roteiro original do filme ganha-se clareza acerca da difícil posição assumida pelos autores de *Capitú*. Não pretendo ser exaustiva nas comparações, mas vale a pena colocar em paralelo trechos do livro e do roteiro, na ordem em que aparecem na narrativa, como forma de tornar mais evidente por que compreendo a justeza da percepção – materializada na recepção da crítica – de que as liberdades tomadas pelo filme carregam a ambivalência de pretender dar-lhe autonomia enquanto se fixa naquilo que é uma tarefa complicada e, no fim, infrutífera: emular Machado de Assis. A ideia dos realizadores parece ser a de adaptar o livro para uma linguagem mais apropriada ao cinema, tomando o romance machadiano como material para um roteiro que se prende, principalmente, a seu conflito central e atmosfera histórico-cultural. Esse aspecto da adaptação emerge logo na sequência inicial do filme, que aproveita algumas frases do Capítulo C de *Dom Casmurro*, “Tu serás feliz, Bentinho”, deslocando-as para outra circunstância. No romance, logo após voltar de seus anos de formação em São Paulo, Bento ouve

a voz atribuída a uma “fada” a dizer-lhe “[t]u serás feliz” e repete a promessa em voz alta, sendo então interpelado por José Dias, que lhe fazia companhia, sobre sua “revelação”. No filme o “serás feliz, Bentinho” dá-se por meio de uma voz-over de Bento em um plano subjetivo em que vemos Capitu (em uma imagem que remete a uma santa⁴⁰), de modo que o diálogo transcorre já na lua de mel do casal.

ROMANCE

No quarto, desfazendo a mala e tirando a carta de bacharel de dentro da lata, ia 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.

— Você ouviu? perguntei eu erguendo-me também, espanta.

— Ouviu o quê?

— Ouviu uma voz que dizia que eu serei feliz?

— É boa! Você mesmo é que está dizendo...

(ASSIS, 1998, p. 195)

ROTEIRO

VOZ SUSSURRANTE Serás feliz, Bentinho. Serás feliz...

CAPITU É claro que você será feliz! E por que não?

Bentinho toma-a pelos ombros, num susto. Está surpreso e chega a afastá-la um pouco, quer vê-la melhor em meio do espanto.

BENTINHO Então você também ouviu?

CAPITU (*Sorrindo, intrigada.*) Ouviu o quê?

BENTINHO Uma voz que dizia que eu serei feliz...

CAPITU (*Abrindo mais o sorriso na afetuosa censura.*) Ah, querido! Mas se foi você mesmo que disse (*Imita-lhe a voz solene.*) Serás feliz, Bentinho! Serás feliz!

(GOMES E TELLES, 2008, p. 10)

A troca do interlocutor de Bento, na cena supracitada (o filme tem pequenas alterações, como as ausências do comportamento de Bento após ser interpelado e da imitação de Capitu), explica-se pelo fato de que a narrativa fílmica tem seu início na lua de mel do casal, o que também justifica a troca do momento da fala. Uma espécie de profecia necessária ao efeito irônico do texto machadiano, já que esta falha miseravelmente ao longo do casamento de Bento e Capitu. Não se pode deixar de notar que a abordagem irônica de Machado com a ideia de revelação ou profecia não é exclusividade de *Dom Casmurro*. Alguns anos antes da publicação do livro, uma abordagem similar de uma previsão de felicidade dá-se no conto “A

⁴⁰ Mencionei tal imagem na Introdução, ela pode ser vista no Apêndice, Imagem 1.

cartomante”, publicado originalmente no jornal Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro em 1884 e, mais tarde, na coletânea *Várias Histórias* (1896). No conto, Machado de Assis brinca com os desígnios do destino para os amantes Camilo e Rita: “Hamlet observa a Horácio que há mais coisas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia. Era a mesma explicação que dava a bela Rita ao moço Camilo, [...] quando este ria dela, por ter ido na véspera consultar uma cartomante” (ASSIS, 1997, p. 132). Apesar das belas previsões colhidas nas cartas, que Camilo recebe com desconfiança e jovialidade, os amantes acabam mortos por Vilela, o marido traído.

De volta ao filme *Capitú*, a promessa ouvida por Bento é compartilhada com sua própria esposa, então, os destinos de sua felicidade aparecem amarrados a ela. O contexto do casamento, sem dúvida, funciona como justificativa para a situação. Falta, entretanto, um aspecto importante que culmina com a “revelação” no livro: o vínculo com a religião que marca a vida do protagonista, tido como o bom menino abençoado para quem a felicidade é uma promessa. Com o desaparecimento dos antecedentes do personagem, o acontecimento torna-se unidimensional, aparentando ser mais uma esperança do que propriamente a autocompreensão de sua destinação, em algum grau, embebida do mesmo éter que faz do menino o centro de gravitação da casa de Matacavalos. Em *Dom Casmurro*, “serás feliz” acompanha Bento como previsão de destino. A remissão ao romance na cena soa como um esforço de sinalizar a continuidade entre as obras, lançando-se mão de um misto de recriação e citação direta. Embora mantenha em cena a tensão entre tal promessa e o desenrolar da história, a nova situação criada parece padecer da incapacidade de manter a profundidade do significado do acontecimento como elemento de composição do personagem.

Essa dificuldade imposta pelo modo de adaptação do romance realizado na película fica claro em outros momentos. Por exemplo, ao representar os primeiros dias de lua de mel na Tijuca, *Capitú* mostra o casal conversando sobre José Dias e sobre o amor nutrido por eles na infância, em uma busca de apresentar um personagem recorrente no filme e oferecer um contexto ao espectador. Para recuperar a infância do casal, o filme recorre a um *flashback* que retoma o Capítulo XIV, “A inscrição”, em que é relatada a ocasião em que Bentinho vê Capitu escrever

o nome de ambos no muro de sua casa⁴¹. No romance a mãe de Capitu a repreende por rabiscar o muro e, em seguida, seu pai, Pádua, faz o mesmo e se põe a conversar com os dois – no filme, a partir de um plano subjetivo de Bentinho⁴². Esta é a única volta traduzida em imagem à infância dos protagonistas. Daí em diante, as menções claras ao passado ficam a cargo dos diálogos entre os personagens. De resto, o que temos são vozes-over que servem de citação direta ao texto de *Dom Casmurro* e recriações em contextos distintos de acontecimentos marcantes.

Uma recriação exemplar é a da emblemática passagem do penteado, em que surge a definição dos olhos de Capitu como “olhos de ressaca”. Narrada nos capítulos XXXII e XXXIII do livro, ela é utilizada também no filme, com um deslocamento da situação: o diálogo, que no romance dá-se ainda na infância de Bentinho e Capitu, é inserido na vida do casal já adulto, transcorrendo enquanto se arrumam na volta da lua de mel – em uma referência ao Capítulo CII, “De casada”.

ROMANCE

Estou para contar que, ao cabo de um tempo não marcado, agarrei-me definitivamente aos cabelos de Capitu, mas então com as mãos, e disse-lhe, — para dizer alguma coisa, — que era capaz de os pentear, se quisesse.

— Você?

— Eu mesmo.

— Vai embaraçar-me o cabelo todo, isso sim.

— Se embaraçar, você desembaraça depois.

— Vamos ver.

[...]

Capitu deu-me as costas, voltando-se para o espelhinho. Peguei-lhe dos cabelos, colhi-os todos e entrei a alisá-los com o pente, desde a testa até as últimas pontas, que lhe desciam à cintura. Em pé não dava jeito: não esqueceste que ela era um nadinha mais alta que eu, mas ainda que fosse da mesma altura. Pedi-lhe que se sentasse.

— Senta aqui, é melhor.

Sentou-se. “Vamos ver o grande cabeleireiro”, disse-me rindo. (ASSIS, 1998, p. 72-73)

ROTEIRO

BENTO Sabe que sou capaz de pentear o seu cabelo?

CAPITU Você?

BENTO Eu mesmo.

CAPITU Vai me embaraçar o cabelo todo, isso sim.

⁴¹ Conferir Imagem 3 do Apêndice.

⁴² Conferir Imagem 4 do Apêndice.

BENTO Se eu embaraçar, você desembaraça depois.
 CAPITU Vamos ver esse grande cabeleireiro!
 (CAPITÚ, 1968)⁴³.

O curto diálogo, no qual se observam mínimas alterações em relação ao texto original, encerra-se com Capitu – semelhante ao narrado no livro – sentada na penteadeira inclinando sua cabeça para trás e puxando a cabeça de Bento para beijá-lo. No filme, a passagem é complementada pela voz-over de Bento a dizer: “Olhos de ressaca que me arrastam e me puxam para dentro de você” (CAPITÚ, 1968). A utilização de tais recursos no filme revela a tentativa de explorar potencialidades da linguagem audiovisual para vincular as situações criadas no roteiro ao romance-fonte. A estratégia é valiosa para que o público familiarizado com o livro veja em cena uma derivação de um trecho marcante da obra literária – aquele em que a relação entre os amigos de infância ganha novos contornos, com a troca do primeiro beijo – e para que os que não conhecem o romance tenham um breve vislumbre da “comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu” (ASSIS, 1998, p. 72). Apresenta-se, todavia, um problema: é imaginável que o público desconhecedor do romance tenha dificuldades de compreender a associação entre a cena à ideia de “olhos de ressaca”. Isso se deve ao fato de não haver qualquer antecedente sobre o fascínio causado pelos olhos de Capitu e da circunstância ser abruptamente interrompida no filme. Vemos, agora – talvez em outro plano subjetivo – a esposa colocar seu “chapéu de casada” (ASSIS, 1998, p.

⁴³ No roteiro de Telles e Gomes, diferente do texto final de *Capitú*, encontramos a seguinte projeção para tal cena: “O ressurgimento do diálogo da infância que agora vai se desenrolando é feito apenas através de vozes. Vozes que Bentinho também ouve no breve espaço de tempo em que se inclina e prende pelas asas uma borboleta que veio pousar na janela. / VOZ DE BENTINHO Sabe que sou capaz de pentear seu cabelo? / CAPITU Você vai é embaraçar tudo... / BENTINHO Se eu embaraçar você desembaraça depois. / CAPITU (Desafiante.) Vamos ver, vamos ver então esse grande cabeleireiro! / [...] Adultos, eles refazem o diálogo infantil, mas agora o tom é cheia de intenções, sem aquela aspereza própria da idade. / BENTINHO Sabe que sou capaz de pentear esse cabelo? / CAPITU (Provocativa.) Você não sabe... / BENTINHO Sei sim! (E seu tom é equivalente a um desafio) Sabe que sou capaz de ir até aí e te pegar para amar? [...] / CAPITU Vai é me embaraçar tudo, isso sim. / BENTINHO (Apanhando na mão a massa escura de cabelos que ela lhe oferece.) Se embaraçar, depois você desembaraça, ora! [...] / CAPITU (Em voz baixa, pesada.) Vamos ver esse cabeleireiro” (GOMES & TELLES, 2008, p. 25-26). Um detalhe chama atenção no trecho por distanciar-se demasiadamente do espírito do filme e da poética machadiana, pelo teor piegas e por constituir-se em um chavão que pouco colabora para a compreensão do modo de relação que Bento possui com Capitu: “Sabe que sou capaz de ir até aí e te pegar para amar?”. O fato da liberdade da tradução não oculta o desconcerto que a frase deixa na peça.

200) e ouvimos vozes-over a narrarem o seguinte trecho do romance enquanto a cena desloca-se para o passeio do casal de carro:

— Se você tivesse de escolher entre mim e sua mãe, a quem é que escolhia?

— Eu?

Fez-me sinal que sim.

— Eu escolhia... mas para que escolher? Mamãe não é capaz de me perguntar isso.

— Pois sim, mas eu pergunto. Suponha você que está no seminário e recebe a notícia de que eu vou morrer...

— Não diga isso!

—... Ou que me mato de saudades, se você não vier logo, e sua mãe não quiser que você venha, diga-me, você vem?

— Venho.

— Contra a ordem de sua mãe?

— Contra a ordem de mamãe.

— Você deixa seminário, deixa sua mãe, deixa tudo, para me ver morrer?

— Não fale em morrer, Capitu!

[...]

— Padre é bom, não há dúvida; melhor que padre só cônego, por causa das meias roxas. O roxo é cor muito bonita. Pensando bem, é melhor cônego.

— Mas não se pode ser cônego sem ser primeiramente padre, disse-lhe eu mordendo os beiços.

— Bem; comece pelas meias pretas, depois virão as roxas. O que eu não quero perder é a sua missa nova; avise-me a tempo para fazer um vestido à moda, saia balão e babados grandes. . . Mas talvez nesse tempo a moda seja outra. A igreja há de ser grande, Carmo ou São Francisco.

— Ou Candelária.

— Candelária também. Qualquer serve, contanto que eu ouça a missa nova. Hei de fazer um figurão. Muita gente há de perguntar: "Quem é aquela moça faceira que ali está com um vestido tão bonito?" — "Aquela é D. Capitolina, uma moça que morou na Rua de Mata-cavalos..."

— Que morou? Você vai mudar-se?

— Quem sabe onde é que há de morar amanhã? disse ela com um tom leve de melancolia; mas, tornando logo ao sarcasmo: E você no altar, metido na alva, com a capa de ouro por cima, cantando... *Pater noster*...

[...]

— Pois sim, Capitu, você ouvirá a minha missa nova, mas com uma condição.

Ao que ela respondeu:

— Vossa Reverendíssima pode falar.

— Promete uma coisa?

— Que é?

— Diga se promete.

— Não sabendo o que é, não prometo.

— A falar verdade são duas coisas, continuei eu, por haver-me acudido outra idéia.

— Duas? Diga quais são.

— A primeira é que só se há de confessar comigo, para eu lhe dar a penitência e a absolvição. A segunda é que...

[...]

— A segunda... sim... é que... Promete-me que seja eu o padre que case você?

[...]

— Não, Bentinho, disse, seria esperar muito tempo; você não vai ser padre já amanhã, leva muitos anos... Olhe, prometo outra coisa; prometo que há de batizar o meu primeiro filho.
(ASSIS, 1998, p. 98-100)

As mencionadas cenas configuram-se como uma das raras referências à infância de Bento e Capitu e, enquanto tal, oferecem uma chance para a caracterização do casal. Porém, aquilo que poderia ajudar a reconstruir a temporalidade do romance torna-se um acontecimento sem densidade. E, nessa via, os recursos técnicos do *voz-over* e do *flashback* que poderiam vir ao auxílio do recorte temporal estabelecido no processo de roteirização tornam-se quase supérfluos – aparentando mais uma tentativa de provar que a tradução se comunica com sua fonte do que o encontro de signos que possibilitem a compreensão do público. A consequência é a sensação de que, malgrado não se exclua totalmente essa parte tão importante para o delineamento da história do amor pela menina ousada que se converte em ressentimento pela mulher adúltera, a menção a tal parte ocorre de forma obscura. É provável (se me é permitido fazer uma conjectura que corresponde à recepção fria do filme) que o espectador que não leu a obra original não consiga se aproximar nem dos acontecimentos cruciais para a narrativa – e, dado que são retomados, também para o filme –, nem da expressividade alcançada pelo romance, nem da relação entre Bento e Capitu. A cena do casal no carro com as vozes de um diálogo da infância é, no limite, incompreensível. Pode-se conjecturar que o objetivo de Saraceni⁴⁴ foi apontar certa desconfiança do marido

⁴⁴ Digo ser uma escolha de Saraceni pois no roteiro original, para o passeio de carro dos casados, estava previsto: “[...] Na janela de uma casa, apontam as cabeças grisalhas de duas mulheres com xales iguais de lã cinzenta. Debruçam-se com os cotovelos apoiados em pequeninas almofadas. Ficam olhando o casal. / VOZ DA PRIMEIRA VELHOTA (Coçando pensativamente o ouvido com um longo grampo.) Você conhece esses dois? / VOZ DA SEGUNDA VELHOTA Pois esse é o doutor Santiago que se casou aí com essa moça no mês passado. Ela chama se Capitolina, mas tem um apelido que agora não lembro. / VOZ DA PRIMEIRA VELHOTA Ela é bonita, mas simpatizo mais com ele. / VOZ DA SEGUNDA VELHOTA Diz que namoram desde criança, uma antiga paixão. (Assoa o nariz num lenço tarjado de preto. Fica olhando o lenço antes de dobrá-lo com gravidade.) Minha prima esteve na casa deles, moram lá na Glória. (Segue com o olhar a silhueta do casal sobrando a esquina.) Na casa tem até copeiro” (GOMES E TELLES, 2008, p. 30). O diálogo é, em parte, recriação de um trecho do Capítulo “De casada”, com algumas diferenças consistentes. A primeira diz respeito a Gomes e Telles terem escolhido mulheres para a cena, mais especificamente, “velhotas”, o que, segundo a crença popular, representa “fofoqueiras” (que, diga-se, revela uma contradição da época em que foi realizado esse filme “feminista”). Há também alguma alteração na conversa, nada que chame atenção, exceto pelo fato de uma das “velhotas” dizer que Capitu é bonita, mas que simpatiza mais com Bento, enquanto, no diálogo original, tem-se apenas um elogio: “mocetona”. O termo, que Casmurro afirma vulgar, apenas exaltava os atributos físicos de Capitu, não envolvia

em relação à esposa, dado que o diálogo parece ser uma lembrança de Bento que talvez coloque em dúvida o caráter de Capitu, o que ajudaria a construir a dimensão feminista do longa-metragem. Mas há demasiado esforço para dar sentido à cena em tal interpretação.

Aproveitando o ensejo dessa possível ênfase na elaboração da dúvida acerca do caráter de Capitu, que marca a narrativa de *Dom Casmurro*, como aspecto do pretendido feminismo do filme, uma outra sequência aponta na mesma direção. Trata-se da recriação do Capítulo CV, “Os braços”, uma das aparições no romance do ciúme de Bento e da ousadia de Capitu.

ROMANCE

De dançar gostava, e enfeitava-se com amor quando ia a um baile; os braços é que... Os braços merecem um período. Eram belos, e na primeira noite que os levou nus a um baile, não creio que houvesse iguais na cidade, nem os seus, leitora, que eram então de menina, se eram nascidos, mas provavelmente estariam ainda no mármore, donde vieram, ou nas mãos do divino escultor. Eram os mais belos da noite, a ponto que me encheram de desvanecimento. Conversava mal com as outras pessoas, só para vê-los, por mais que eles se entrelaçassem aos das casacas alheias. Já não foi assim no segundo baile; nesse, quando vi que os homens não se fartavam de olhar para eles, de os buscar, quase de os pedir, e que roçavam por eles as mangas pretas, fiquei vexado e aborrecido. Ao terceiro não fui, e aqui tive o apoio de Escobar, a quem confiei candidamente os meus tédios; concordou logo comigo. (ASSIS, 1998, p. 203-204)

ROTEIRO

Bentinho inclina-se para beijar a mão de uma senhora grisalha que cruzou o salão e veio ao seu encontro abanando-se nervosamente com o leque. Por entre seus cabelos encacheados brilha uma corozinha de esmeraldas. SENHORA Doutor Santiago, estou feliz porque o senhor veio! (*Volta-se para Capitu. Beijam-se superficialmente. A senhora faz um ar de admiração diante de Capitu e em seguida, em meio de uma risadinha, fecha o leque rendado e bate-o afetuosamente no ombro da moça. Parece examinar-lhe os braços com um olhar que desce e vai até o limite das luvas brancas que lhe chegam até os cotovelos. Volta-se animadamente para Sancha e Escobar. Agora, a quadrilha! todos têm que participar, todos!*) (GOMES e TELLES, 2008, p. 51-52)

O texto final de *Capitú* não mantém todos os traços do roteiro de Gomes e Telles, no lugar do toque do leque no ombro de Capitu e o olhar malicioso para os

nenhuma indicação sobre seu caráter. Já a fala da “velhota” de Gomes e Telles, apesar de secundária, deixa uma pista para o espectador, o que poderia ser entendido como uma espécie de posicionamento dos autores. Apesar de ajudar a ressaltar a construção de um olhar sobre Capitu – na linha da argumentação da fortuna crítica contemporânea –, o risco é entregar para os espectadores, através das “velhotas”, aquilo que a perspectiva casmurra oculta, perdendo um pouco as nuances e deixando a crítica sobressair-se à tradução.

braços, acompanhamos o leque a percorrer os braços descobertos da personagem⁴⁵. Na representação da quadrilha, o filme mostra os braços passando pelos homens participantes da quadrilha a partir da visão perturbada de Bento, que se sente mal com a cena. Neste ponto, aliás, vale notar a contiguidade desse viés encontrado no roteiro com uma discussão que já frequentava a fortuna crítica na época: o caráter interessado do narrador-personagem. Em *The Brazilian Othello of Machado de Assis* (1960), a crítica literária e brasilianista Helen Caldwell chamara atenção para o fato de que o narrador de *Dom Casmurro* é parte da história, como autor ficcional memorialista que apresenta os indícios e seu julgamento de sua esposa. Esse pré-julgamento ganha consistência, além do plano subjetivo de Bento, no gesto da “senhora” (que, diga-se, revela uma contradição da época em que foi realizado esse filme “feminista”, como diz Saraceni).

Como já acentuado, se não se pode concluir que os roteiristas estivessem cientes do debate, é nítido que eles participam do ambiente intelectual em que ele se insere. Tal dimensão é traduzida por Telles em sua descrição de suas conversas com Gomes sobre a impossibilidade de se resolver a dúvida da traição⁴⁶, sobre a possibilidade de ver-se Bento Santiago como rancoroso e neurótico, sobre o vigor do mistério, sobre “não haver nem culpados nem inocentes mas apenas aquele espaço e tempo, fluindo na ardente narrativa do moço Bentinho antes de se transformar no pacato Dom Casmurro da maturidade anunciada” (TELLES, 2008, p. 180). Em outras palavras, a partir da percepção que Casmurro escreveu seu livro de memórias em meio a uma lacuna de sua existência que busca preencher e salpicando, página ou outra, discursos que tendem a colocar a ídole de Capitu em xeque, a escolha do roteiro soa mais como uma aproximação com o problema do interesse do advogado em sua narrativa.

Estou de acordo que a suspeita levantada na fortuna crítica, sobretudo a partir dos anos sessenta, sobre as intenções de Bento “Dom Casmurro” Santiago em

⁴⁵ Conferir a Imagem 5 do Apêndice.

⁴⁶ Sobre aquelas conversas durante a composição do roteiro, Lygia Fagundes Telle relata: “Ainda impregnada da última leitura, a minha tendência no início era tomar o partido de Bentinho embora soubesse que deveríamos ficar acima de qualquer julgamento porque nisso estava a força do texto. Suspende o juízo! Insistia Paulo Emilio. [...] Meu filho Goffredo, ainda adolescente, veio espiar o nosso trabalho, tinha acabado de ler o romance e de repente fez a pergunta, E daí, houve mesmo a traição? Olhei-o nos olhos e respirei fundo, Ah! confesso que não sei, não sei. É tudo misterioso como aquele mar acima de qualquer suspeita com suas ondas espumejantes arrebatando nas pedras” (TELLES, 2008, p. 161)

sua narrativa memorialista e, assim, a observação de que esse narrador-personagem elabora uma certa imagem de Capitu, contribui para a compreensão da complexidade do romance. Lembre-se que as considerações sobre Capitu, que ajudam a corroborar a acusação de Casmurro sobre seu adultério e foram tomados nas recepções iniciais da obra como sinais da traição (cf. VERÍSSIMO, 1929), iniciam-se ainda na infância com as desconfianças de José Dias sobre a menina. Abordei tal temática em minha dissertação de mestrado *Dom Casmurro à luz da onomástica: tramas e tramoias do romance machadiano*, notando que alguns dos olhares que nos apresentam Capitu enfatizam seu caráter impetuoso e cifrado (cf. SANTOS, 2016, p. 32). Logo no começo do romance, vê-se José Dias alertar Dona Glória: “A pequena é uma desmiolada” (ASSIS, 1998, p. 13). É também o agregado (perceba-se, não “velhotas”) que dá forma à imagem que se tornará para os leitores uma espécie de síntese de Capitu, os famosos “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” – desta vez, como um alerta a Bento, que já estava apaixonado pela amiga. Há certo fascínio implicado na definição de José Dias, mas longe de significar um elogio, soa como um realce do risco: “Capitu, apesar daqueles olhos que o Diabo lhe deu... Você já reparou nos olhos dela? São assim de cigana oblíqua e dissimulada” (ASSIS, 1998, p. 56).

A despeito do agregado mais tarde mostrar afeição pela, agora, esposa de Bento, sua percepção tem bastante peso na representação de Capitu, o que se prova no fato de que a definição de José Dias sobre os olhos da menina passa a fazer parte do imaginário do narrador e cristaliza-se como símbolo do mistério que a envolve. Com isso, a própria personagem se mostra como ponto de emanção de uma dubiedade que até mesmo justifica as indagações sobre seu caráter. A tese do adultério adotada por Bento Santiago e referendada por Dom Casmurro é suportada justamente pelos indícios fornecidos na história contada pelo autor ficcional do livro. Foram tais indícios que seduziram alguns críticos e encobriram a consistência que possui, na forma da narrativa, seu ponto de vista. Atento ao fato do narrador de *Dom Casmurro* e à busca do personagem de resolver consigo uma dúvida, preencher uma lacuna, Silvano Santiago no texto “Retórica da verossimilhança”, publicado no livro *Uma literatura nos trópicos* (1978), salienta: “para Dom Casmurro o essencial era provar (e sair vencedor) que o conhecimento que tinha dos atos de Capitu

quando menina lhe possibilitava um julgamento seguro sobre a Capitu adulta e misteriosa” (SANTIAGO, 2000, p. 34).

Veio também através de José Dias a insinuação que gerou a primeira crise de ciúmes de Bentinho, quando este ainda estava no seminário. O capítulo LXII, “Uma ponta de lago”, traz no título uma referência ao personagem que despertou em Otelo a dúvida sobre a fidelidade de sua esposa, Desdemona, na tragédia shakespeariana⁴⁷ *Otelo, o mouro de Veneza* (1603). No capítulo, José Dias, ao fazer uma visita ao jovem seminarista e ser questionado sobre Capitu, relatou que “a tontinha” continuava alegre como sempre e acrescentou: “Aquilo, enquanto não pegar um peralta da vizinhança, que case com ela...” (ASSIS, 1998, p. 131). A sentença do agregado reverbera. Ela é lembrada, um pouco mais tarde (apenas algumas páginas depois), na ocasião de uma furiosa explosão de Bento, que, percebendo uma troca de olhares entre a menina e um dândi que passava pela rua a cavalo, corre em estado de “desespero” até seu quarto. Ao encontrar com José Dias no meio da trajetória, ele diz ter tido vontade de perguntar sobre a conjectura realizada dias antes, mas teve medo da resposta. Dom Casmurro descreve seu sentimento daquele evento de juventude com bastante vivacidade: seu desejo fora matar Capitu com suas próprias mãos.

Corri ao meu quarto, e entrei atrás de mim. Eu falava-me, eu perseguia-me, eu atirava-me à cama, e rolava comigo, e chorava, e abafava os soluços com a ponta do lençol. [...] Da cama ouvi a voz dela, que viera passar o resto da tarde com minha mãe, e naturalmente comigo, como das outras vezes; mas, por maior que fosse o abalo que me deu, não me fez sair do quarto. Capitu ria alto, falava alto, como se me avisasse; eu continuava surdo, a sós comigo e o meu desprezo. A vontade que me dava era crava-lhe as unhas no pescoço, enterrá-las bem, até ver-lhe sair a vida com o sangue... (ASSIS, 1998, p. 154)

Tal acontecimento é envolto por um detalhe interessante: a primeira demonstração da força do ciúme do narrador é antecedida por sugestões da ousadia e capacidade de dissimulação de Capitu e conclui-se com a insinuação de seu interesse por outro jovem. O núcleo do conflito do romance é antecipado e o problema do narrador se expõe. Voltando ao filme, a apresentação dos ciúmes de Bento ocorre justamente na cena do baile, que faz menção ao Capítulo “Os braços”,

⁴⁷ SHAKESPEARE, William. *Otelo, o mouro de Veneza*, 1603.

em que Casmurro relata duas ocasiões em que Capitu saiu com os braços desnudos: na primeira vez, a beleza daqueles braços encheu-o de “desvanecimento”; na segunda ocasião, a nudez deixou-o aborrecido por perceber que todos os homens os olhavam. Neste caso, percebe-se um ciúme mais contido, apoiado por Escobar – que ressalta não aprovar que sua esposa Sancha vá a bailes de braços descobertos – e acolhido por Capitu – que se mostra compreensiva (ainda que aja de maneira um tanto insubmissa e dúbia). Coloquemos, em paralelo, o trecho do romance e o roteiro para vermos como ambos trabalham o tema:

ROMANCE

De dançar gostava, e enfeitava-se com amor quando ia a um baile; os braços é que... Os braços merecem um período. Eram belos, e na primeira noite que os levou nus a um baile, não creio que houvesse iguais na cidade, nem os seus, leitora, que eram então de menina, se eram nascidos, mas provavelmente estariam ainda no mármore, donde vieram, ou nas mãos do divino escultor. Eram os mais belos da noite, a ponto que me encheram de desvanecimento. Conversava mal com as outras pessoas, só para vê-los, por mais que eles se entrelaçassem aos das casacas alheias. Já não foi assim no segundo baile; nesse, quando vi que os homens não se fartavam de olhar para eles, de os buscar, quase de os pedir, e que roçavam por eles as mangas pretas, fiquei vexado e aborrecido. Ao terceiro não fui, e aqui tive o apoio de Escobar, a quem confiei candidamente os meus tédios, concordou logo comigo.

—Sanchinha também não vai, ou irá de mangas compridas; o contrário parece-me indecente.

—Não é? Mas não diga o motivo; hão de chamar-nos seminaristas. Capitu já me chamou assim. Nem por isso deixei de contar a Capitu a aprovação de Escobar. Ela sorriu e respondeu que os braços de Sanchinha eram mal feitos, mas cedeu depressa, e não foi ao baile; a outros foi, mas levou-os meio vestidos de escumilha ou não sei que, que nem cobria nem descobria inteiramente, como o cendal de Camões. (ASSIS, 1998, p. 203 – 204)

ROTEIRO

ESCOBAR [...] Você se aborreceu, Bento, não negue. Quer me dizer o que há?

Contraíndo os maxilares, enervado, Bentinho ainda resiste, como é do seu feitio. Olha hesitante para Escobar, detesta confidências. Volta-se para a quadrilha, e Capitu?! Desiste da busca e encara o amigo.

BENTINHO É que não aprovo!

ESCOBAR Não aprova o quê?

BENTINHO Isso de Capitu vir ao baile com os braços nus.

ESCOBAR (*Com vivacidade.*) Ah! você também é dessa opinião? Pois eu não permiti que Sanchinha adotasse essa nova moda, a mulher fica por demais exibida, chega a ser indecente.

Bentinho agora parece menos tenso, estimulado pela solidariedade do amigo. Anima-se empertigado. Compõe os punhos da camisa.

BENTINHO É muito bom que você pense como eu, acho mesmo que chega a ser imoral, compreende? Mas não lhe diga o motivo por que não permite, ouça meu conselho, diga apenas que não quer assim e basta. (*Faz uma*

pausa, amuado.) Vão nos chamar de puritanos, de seminaristas. Aliás, a dona Capitu já me chamou assim...
 Escobar baixa o olhar divertido. Quer dizer qualquer coisa. Não diz. Ambos vão se voltando para a quadrilha, onde o destaque é Capitu com seu vestido branco, os longos braços nus agora mais próximos. Até que de repente eles se afastam e se misturam às casacas pretas do homens.
 (GOMES E TELLES, 2008, p. 54-55)

No romance, o diálogo entre Bento e Escobar se desenrola após a ocorrência de três bailes, incluindo um a que o casal não comparecera apenas para que Capitu não exibisse seus braços no salão. No filme, ocorre um único baile em que Capitu leva os braços nus. Com a ausência de um contexto cuidadosamente tecido, o ciúme de Bento é intensificado na circunstância do diálogo, com a afirmação da imoralidade no gesto de sua esposa. A percepção conservadora dos jovens maridos é delineada, porém não os traços próprios do ciúme de Bento em *Dom Casmurro*, nem da visão do narrador-personagem sobre Capitu (aquela mulher dupla, ambígua, que cobre descobrindo e descobre cobrindo). Quero dizer com essas observações: *Capitú* apresenta uma versão que se pode dizer “grosseira”, dado que trata *grosso modo*, do conflito do romance, entregando ao público um já pronto conservadorismo (epocal) do esposo e personagens que são mulheres e homens demasiadamente abstratos – a não ser que o livro advenha à imagem para completar a trama.

O recurso à “época” acaba por ser um escape para que a narrativa prossiga sem que se compreenda as dimensões e ações desses personagens particulares. Por isso mesmo, a sequência que tem no filme a função de apresentar o afamado ciúme de Bento, prolonga-se no intento de recriar o que seria um baile da alta sociedade carioca do século XIX, com diálogos que nada acrescentam à história contada, a não ser sustentar no pano de fundo o teatro dos costumes, através de gestos, danças, figurinos e cenários. Fora justificar o comportamento “de época”, os “costumes” do protagonista, as cenas parecem viver da esperança da curiosidade sobre a aparência do passado. De todo modo, ao menos em parte, ainda se resguarda no filme a percepção do professor e crítico literário Silviano Santiago de que Capitu é “fruto duma *mentira* inventada por Machado de Assis, com a finalidade de se chegar à *verdade* poética sobre a *condição* – psicológica, social, política e econômica – *da mulher* no século XIX brasileiro” (SANTIAGO, 2008, p. 84). Isto é,

malgrado os desvios um tanto supérfluos que participam do quadro, o “viés feminista” do filme, segundo a autointerpretação de Saraceni, faz-se presente.

Como mencionado anteriormente, a percepção de que o narrador de *Dom Casmurro* impregna seu olhar na história (dada sua imersão, como poderia ser diferente?) foi um importante passo para que a crítica reorientasse o questionamento de um problema insolúvel, a decisão sobre a fidelidade ou infidelidade de Capitu, para o ponto de emanção da dúvida – esse personagem que nos conta algo e é parte interessada. Com esse deslocamento, sentimos o peso do olho inquiridor e ajuizador do autor ficcional da narrativa, cuja materialidade por vezes se oculta na história, justamente pelo fato de que a atravessa em toda sua extensão e condiciona nossa visão sobre personagens e fatos. Assim pode-se entender como as suspeitas acerca da índole de Capitu são construídas de maneira paulatina ao longo do romance, depondo a cena dos braços, por exemplo, a favor de seu despudor, uma mulher casada que, ousadamente, ostentava braços nus que se entrelaçavam entre as casacas durante o baile. De igual modo, pode-se ver em certas caracterizações da personagem pistas que, malgrado permaneçam sempre na condição de indícios, servirão de justificativa para a condenação da mulher ao exílio e do filho do suposto adultério à indiferença.

A abordagem direta do tema do ciúme em *Capitú*, por um lado, abriga a consequência da reorientação ocorrida na fortuna crítica, por outro, mina as nuances e ambiguidades que envolvem os personagens. Além disso, ao tematizar Bento e sua relação com Capitu externamente, por uma perspectiva que raramente consegue sair da terceira pessoa (os planos subjetivos, em geral, parecem-me pouco demarcados), o filme perde as sutilezas que fazem de *Dom Casmurro* um dos grandes exemplares do cuidado machadiano com o lugar do narrador e do público. É importante ressaltar, não se trata de exigir a transposição da figura do narrador para a linguagem cinematográfica – aliás, o que é bem executado na adaptação realizada por André Klotzel de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o filme *Memórias Póstumas* (2001). A questão é: a tradução de *Dom Casmurro* proposta no filme de Saraceni só se aproxima do conflito do romance como problema de tipos “em geral”, “de época”; nós, espectadores, não somos seduzidos pelos

personagens, pela história, pelo narrar e, no fundo, nem pela caricatura (carente de ironia) da época.

Esse mesmo tipo de problema de tratamento direto e áspero da história prossegue no decorrer do filme. Na tentativa de talvez facilitar o enlace dos acontecimentos para o público, enquanto o priva dos meandros, *Capitu* força os gestos de seus personagens – o que os torna artificiais. Veja-se como é recriada a situação em que as semelhanças entre seu filho Ezequiel e Escobar começam a aparecer aos olhos de Bento: os sinais que são colocados no livro de maneira “despretensiosa”, aludindo mais do que asseverando, a partir do relato sobre as imitações da criança, ganham contornos mais fortes no filme, acrescentando detalhes que asseveram mais do que aludem.

ROMANCE

Tal não faria Ezequiel. Não comporia bolas envenenadas, suponho, mas não as recusaria também. O que faria com certeza era ir atrás dos cães, a pedrada, até onde lhe dessem as pernas. E se tivesse um pau, iria a pau. Capitu morria por aquele batalhador futuro.

—Não sai a nós, que gostamos da paz, disse-me ela um dia. Mas papai em moço era assim também; mamãe é que contava.

—Sim não sairá maricas, repliquei, eu só lhe descubro um defeitozinho gosta de imitar os outros.

—Imitar como?

—Imitar os gestos, os modos, as atitudes; imita prima Justina, imita José Dias; já lhe achei até um jeito dos pés de Escobar e dos olhos...

Capitu deixou-se estar pensando e olhando para mim, e disse afinal que era preciso emendá-lo. Agora reparava que realmente era vezo do filho, mas parecia-lhe que era só imitar por imitar, como sucede a muitas pessoas grandes, que tomam as maneiras dos outros; e para que não fosse mais longe...

—Também não vamos mortificá-lo. Sempre há tempo de corrigi-lo.

(ASSIS, 1998, p. 217)

ROTEIRO

EZEQUIEL Eu só queria ver o gato comer o rato...

CAPITU (*Brincalhona, puxando o menino pelos cabelos.*) Ah, filho, o que é isso?! Querer ver uma coisa dessas!

BENTINHO Bom, pelo menos não será um maricas. [...] Só lhe descubro um defeito, gosta de imitar os outros.

CAPITU (*Levantando rápida o olhar.*) Imitar, como?

BENTINHO (*Encolhendo os ombros em um movimento evasivo.*) Ele imita as pessoas, querida. E às vezes até com algum talento. (*Fixa o olhar complacente no filho, que continua a folhear o álbum.*) Imita os gestos, a voz, você não tem notado isso? Imita mamãe, imita José Dias... Outro dia achei um jeito dos pés de Escobar. E até aquele jeito que Escobar tem de olhar [...]. Enfim, não tem a menor importância, coisa...

CAPITU Precisamos corrigi-lo. (*E apertando ainda a mão do menino.*) Está ouvindo, Ezequiel? A mamãe não quer que você fique aí arremedando as pessoas.

BENTINHO (*Dirigindo-se para o escritório.*) Toda criança gosta desses arremedos, meu amor. Com o tempo...

CAPITU (*Severa, elevando a voz.*) Mas não acho graça nisso e ele sabe, já avisei.

(GOMES & TELLES, 2008, p. 82-83)

Nesta passagem, apesar de ser visto, no roteiro, uma reação um pouco mais exaltada por parte de Capitu – o que, no romance, veio apenas posteriormente, quando esta percebe que as imitações do filho tornaram-se um hábito (no capítulo CXVI) –, pode-se notar a presença da observação sobre a semelhança entre os olhos de Ezequiel e Escobar. Note-se, porém, que o texto final apresenta uma diferença em relação ao roteiro original: Bento estanca na semelhança do “jeito de olhar” enquanto Gomes e Telles acrescentavam como característica uma “inquietude na expressão”, “a mesma instabilidade” (trecho que suprimi na transcrição acima). É verdade que, ao contar um acontecimento do período do seminário, o narrador caracterizara os olhos de Escobar como “fugidios” (ASSIS, 1998, p. 189). Todavia, é Capitu quem, de fato, nota, já após a morte do amigo, que Ezequiel tem nos olhos “uma expressão esquisita”⁴⁸ parecida com a do “defunto Escobar”, o que Bento só então confirma: “Aproximei-me de Ezequiel, achei que Capitu tinha razão; eram os olhos de Escobar, mas não me pareceram esquisitos” (ASSIS, 1998, p. 244). A princípio, Bentinho não estranha a semelhança nem os olhos – o que aproxima o texto final de *Capitú* do narrado em *Dom Casmurro*.

O filme reforça ainda a similaridade – indiretamente – no seguinte comentário de Sancha em conversa com Bento sobre a pequena Capitolina (sua filha) e Ezequiel: “É curioso, mas às vezes acho que eles têm até alguma coisa de parecido... Você não acha?”. Bento, de pronto, rechaça a parecença: “Não, não, não. Não é que sejam parecidos. Mas é que Ezequiel com essa mania de imitar os

⁴⁸ John Gledson observa que exatamente o fato de antecipar a semelhança entre Ezequiel e Escobar ajuda a compor a ambiguidade de Capitu. Ressalta o crítico: “quando é a primeira a notar a semelhança entre Ezequiel e Escobar, no capítulo 131, ela o faz para se precaver do inevitável, porque a verdade já não pode ser evitada, e conclui que é melhor ela mesma admitir as semelhanças para antecipar as acusações – ou porque é completamente inocente e nunca podia imaginar que Bento de fato pensasse que ele era filho de Escobar” (GLEDSON, 2008, p. 102-103). Gledson nota ainda algo interessante: passam-se nove meses entre a morte de Escobar e o nascimento da suspeita sobre a paternidade de Ezequiel, em uma “espécie de ‘nascimento’ desse filho do ciúme, perversamente análogo ao do nascimento de uma criança real” (GLEDSON, 2008, p. 103).

outros, também a imita é claro. E ficam com o mesmo jeito, os mesmos gestos...” (CAPITÚ, 1968). Menciono tal passagem porque ela corrobora a percepção de que o filme insere elementos para encaminhar o conflito que não consegue recriar. Sem dúvida, como obra autônoma *Capitu* tem a devida liberdade para encontrar os modos de fazer o romance funcionar como narrativa cinematográfica, o ponto é se tal resultado foi obtido. Bem como outros críticos do filme, não o diria. Os acréscimos realizados descrevem “de fora” a história de *Dom Casmurro*, mas não contribuem para nos prender em sua própria trama, que se esgarça.

Com isso chegamos à última sequência do filme, relativa ao capítulo CXXXVIII de *Dom Casmurro*, “Capitu que entra”, em que o conflito atinge seu ápice para, em seguida, iniciar a resolução. Tal capítulo é aquele que narra um dos momentos de maior intensidade da obra, quando Capitu entra no escritório de Bento, pouco depois deste, tragado pelo choro da esposa pela morte de Escobar e pelas similaridades entre Ezequiel e Escobar, tentar forçar o filho a tomar café envenenado. Capitu nota apenas uma animosidade entre pai e filho, mas pede explicações, a conversa segue em direção à acusação de adultério e de a paternidade de Ezequiel ser, na verdade, de Escobar. Também aqui certas opções de reconstrução do diálogo no filme parecem tentativas de reforçar as circunstâncias de surgimento da dúvida que, por si, ele não consegue elaborar.

ROMANCE

Capitu recompôs-se; disse ao filho que se fosse embora, e pediu-me que lhe explicasse...

—Não há que explicar, disse eu.

—Há tudo, não entendo as tuas lágrimas nem as de Ezequiel. Que houve entre vocês?

—Não ouviu o que lhe disse?

Capitu respondeu que ouvira choro e rumor de palavras. Eu creio que ouvira tudo claramente, mas confessá-lo seria perder a esperança do silêncio e da reconciliação; por isso negou a audiência e confirmou unicamente a vista. Sem lhe contar o episódio do café, repeti-lhe as palavras do final do capítulo.

—O quê? perguntou ela como se ouvira mal.

—Que não é meu filho.

Grande foi a estupefação de Capitu, e não menor a indignação que lhe sucedeu, tão naturais ambas que fariam duvidar as primeiras testemunhas de vista do nosso foro. Já ouvi que as há para vários casos, questão de preço; eu não creio, tanto mais que a pessoa que me contou isto acabava de perder uma demanda. Mas, haja ou não testemunhas alugadas, a minha era verdadeira; a própria natureza jurava por si, e eu não queria duvidar dela. Assim que, sem atender à linguagem de Capitu, aos seus gestos, à

dor que a retorcia, a cousa nenhuma, repeti as palavras ditas duas vezes com tal resolução que a fizeram afrouxar. Após alguns instantes, disse-me ela:

—Só se pode explicar tal injúria pela convicção sincera; entretanto você que era tão cioso dos menores gestos, nunca revelou a menor sombra de desconfiança. Que é que lhe deu tal idéia? Diga, — continuou vendo que eu não respondia nada, — diga tudo; depois do que ouvi, posso ouvir o resto, não pode ser muito. Que é que lhe deu agora tal convicção? Ande, Bentinho, fale! fale! Despeça-me daqui, mas diga tudo primeiro.

—Há cousas que se não dizem.

—Que se não dizem só metade; mas já que disse metade, diga tudo.

Tinha-se sentado numa cadeira ao pé da mesa. Podia estar um tanto confusa, o porte não era de acusada. Pedi-lhe ainda uma vez que não teimasse.

—Não, Bentinho, ou conte o resto, para que eu me defenda, se você acha que tenho defesa, ou peço-lhe desde já a nossa separação: não posso mais!

—A separação é coisa decidida, redargüi pegando-lhe na proposta. Era melhor que a fizéssemos por meias palavras ou em silêncio; cada um iria com a sua ferida. Uma vez, porém, que a senhora insiste, aqui vai o que lhe posso dizer, e é tudo. Não disse tudo; mas pude aludir aos amores de Escobar sem proferir-lhe o nome. Capitu não pôde deixar de rir, de um riso que eu sinto não poder transcrever aqui; depois, em um tom juntamente irônico e melancólico:

—Pois até os defuntos! Nem os mortos escapam aos seus ciúmes!

(ASSIS, 1998, p. 256-257)

ROTEIRO

CAPITU Que foi, Bentinho? O que foi isso? (*Puxa o menino pela mão.*) Espere a mamãe lá fora. (*Fecha a porta em seguida.*) Mas o que aconteceu aqui, quero uma explicação.

BENTINHO (*Pondo-se diante da escrivania e enfrentando-a com arrogância.*) Não há o que explicar.

CAPITU (*Empertigando-se, autoritária.*) Como não há o que explicar? E esses gritos, essas lágrimas... O que aconteceu entre você e Ezequiel, o que aconteceu, fala!

Sem se importar em esconder mais as cartas ao lado do tinteiro, Bentinho vai até a estante. Quando falou, num tom calmo, mas gelado.

BENTINHO Então não ouviu o que eu disse?

CAPITU Se ouvisse não estaria perguntando...

Voltando-se de repente, ele a encara. Fala em voz baixa, lenta, destacando bem as palavras.

BENTINHO Eu disse que Ezequiel não é meu filho.

Apertando um pouco os olhos, ela inclina a cabeça como se não tivesse ouvido ou duvidasse do que ouviu.

CAPITU O quê?...

BENTINHO (*Atando rapidamente o laço da gravata, a voz alta, enrouquecida.*) Eu disse que Ezequiel não é meu filho.

[...]

CAPITU (*Erguendo para ele a face pasmada.*) Diga tudo, Bentinho, vamos, por que não diz tudo?! Depois de tudo que já ouvi, todo o resto não pode ser pior... (*Tira as luvas e entrelaça fortemente as mãos no regaço.*) É pedir muito que me diga pelo menos o que lhe deu tal ideia, hem?!... O que aconteceu para você chegar a uma conclusão dessas! Por favor, você tem que me dizer!...

BENTINHO (*Dando largos passos na direção da janela.*) Há coisas que não se dizem.

CAPITU Mas essa você precisa me dizer. Tenho todo o direito de fazer minha defesa, não tenho? Então quero saber tudo, o que foi que lhe deu essa ideia?! [...] Preciso saber, sim, vai me contar tudo, porque do contrário... do contrário teremos que nos separar.

BENTINHO [...] Pois seria melhor que nos separássemos, mas com meias palavras. Cada qual com sua ferida, mas se você insiste tanto... [...] Vou dizer apenas um nome e já disse tudo: Escobar.

[...]

CAPITU Nem os mortos escapam aos seus ciúmes!

BENTINHO (*Em voz baixa.*) Mas ele ainda estava vivo, minha querida. Ele ainda estava vivo.

(GOMES & TELLES, 2008, p. 163-165)

O roteiro de Paulo Emílio Sales Gomes e Lygia Fagundes Telles apresenta pouquíssimas alterações em relação à cena no romance, entretanto, amplia o íterim que separa os questionamentos de Capitu da resposta de Bento, provavelmente para instigar mais a tensão do espectador. O problema é que para os leitores do livro a exacerbação do paralelo, através do recurso a citações de trechos específicos do romance, vem em prejuízo de *Capitu* – dado o nítido descompasso entre as falas dos atores e o texto de Machado – e para os não-leitores a cena arrisca-se em repetições que em vez de darem profundidade à situação prolongam a incompreensão dos gestos dos personagens e a distância sentida em relação a Bento e Capitu. Sinaliza a percepção da necessidade de forçar o público à compreensão – de não dar qualquer margem à dúvida, completando o raciocínio para ele – o fato de que no lugar de sugerir, sem dar nomes, os “amores de Escobar”, o que resta ao filme é justamente dizer o nome (afinal de contas, quem é esse Escobar?). Além disso, a ressalva de Bento sobre o fato de Escobar ainda estar vivo quando, teoricamente, participou da concepção de Ezequiel, configura-se como uma obviedade a que Machado dificilmente se prestaria, um mal desnecessário que talvez seja outro indício da desconfiança de que as complexidades da situação e das relações permaneceram ocultas para o público.

Para encerrar voltando ao início deste capítulo, a “esperança de liberdade sem traição” professada por Telles em sua análise tardia do roteiro indica o porquê do acréscimo de diálogos e acontecimentos e da manutenção de situações-chave com pequenas alterações no texto. De minha parte, embora admire a tarefa assumida, não posso deixar de admitir certo estranhamento do tipo de liberdade tomada: no lugar das nuances dos personagens (incluindo esse narrador prenhe de

contradições, ironias e cinismos), um retrato de época que se sustenta sob o preço de achatá-los e, assim, descola-se daquilo que faz de *Dom Casmurro* uma obra que permanece central para a cultura brasileira. Logicamente, o pano de fundo da época é crucial para o romance de Machado de Assis e tem em seus personagens também tipos produzidos pela sociedade brasileira. No entanto, o que move a trama não é a curiosidade sobre os costumes, e sim a narrativa sobre figuras cheias de esquinas que podemos ver, porém nunca propriamente dobrar. Se *Capitu* (1968) dialoga com sua época ao não deixar o antigo consenso público sobre a traição de Capitu sobrepujar o ciúme de Bento ou mesmo o lugar atribuído à mulher em finais do século XIX (a esposa submissa sob os cuidados de um homem), como tradução desenha traços grossos na expectativa de que a pressão da grafia compense sua dificuldade de encontrar os termos para a elaboração de sua própria poética. Nem algumas boas sequências nem a inspiração feminista de uma Capitu que vai embora erguida e resoluta⁴⁹ diminuem a estranheza que perpassa o conjunto do filme e nossa distância em relação a ele.

O desafio da transposição de uma obra entre sistemas sígnicos distintos – do verbal ao audiovisual – amplia o espaço daquela liberdade própria da tradução, mas também os riscos aí implicados. Não há por que, como dito em momento precedente, exigir da recriação uma sinonímia com a obra-fonte, pois isso significaria interditar a própria possibilidade de tradução. Mas é difícil deixar de observar um problema que me parece estar sempre em cena em *Capitu*: a adaptação pendula entre a liberdade e uma ideia estreita de fidelidade, que faz com que dela reste a falta. No limite, a esperança de liberdade parece converter-se em resignação com a condenação à traição, cuja consequência é a tentativa de emular o vocabulário machadiano. Talvez por esse motivo do encontro de um cineasta como Paulo César Saraceni, de um crítico e intelectual como Paulo Emílio Sales Gomes e de uma escritora do porte de Lygia Fagundes Telles nasça um filho que permanece no exílio.

⁴⁹ Conferir Imagem 7 do Apêndice.

2 CAPÍTULO II: *DOM* (2003) – O DNA DE UMA TENTATIVA DE REDENÇÃO

Dom (2003), filme escrito e dirigido por Moacyr Góes, carrega uma ambiguidade: ao mesmo tempo é a peça audiovisual, dentre as analisadas nesta tese, mais independente em relação ao romance *Dom Casmurro* e a mais fiel à exploração do tema que seria o fio principal da trama, a acusação de adultério que recai sobre Capitu. O filme faz uso da atmosfera e de elementos do romance para elaborar outros personagens, desenvolvimentos de seus conflitos e resoluções. Efetivamente, *Dom* é a adaptação que mais se afasta da obra machadiana e, por mera coincidência, aquela que encontra maiores dificuldades do ponto de vista estético, no que concerne à condução dramática – que encontra seus limites na já mencionada ambiguidade que acompanha o filme – e ao trabalho na linguagem audiovisual. Afirmo a coincidência dos fatos por um simples e importante motivo: aquela peça mais “infel”⁵⁰ é à que dirijo mais ressalvas, o que poderia sugerir que a medida da crítica seria a fidelidade ao romance. Não é disso que se trata. Em linhas gerais, o problemático no filme de Góes é que sua tentativa de aproximar-se de seu referencial dá-se por meio de um empobrecimento da complexidade da narrativa e dos conflitos do romance, cujo resultado é um enredo que estabelece vínculos apressados com *Dom Casmurro* e, no plano de liberdade que assume para si, pouco ocupado com a costura dos acontecimentos na tecedura do roteiro e com os recursos expressivos à sua disposição.

Em noventa e um minutos de filme, Góes falha em conduzir a ação de maneira eficiente ao apostar em discussões e contextualizações banais que lhe roubam tempo e não contribuem com a história que pretende contar. O ápice dessa banalização do fazer narrativo – de descuido da trama em função de elementos alheios e supérfluos – é a sequência desperdiçada com a apresentação de um lançamento da banda de *pop-rock* brasileira Capital Inicial, que aparece em uma

⁵⁰ Reafirmando a opinião de que o problema de *Dom* não reside na liberdade com que Góes aborda a obra de Machado, cito aqui o exemplo do filme *Ricardo III – Um ensaio* (1996), de Al Pacino (com título mais sugestivo em inglês, *Looking for Richard*). Na obra metalinguística, que mescla ficção e documentário, Al Pacino retrata a busca incessante de sua companhia de teatro pela melhor maneira de encenar a peça shakespeariana.

cena como se estivesse gravando um clipe⁵¹. Se a sequência possui alguma função na peça, ela não diz respeito ao eixo dramático, mas talvez a algum interesse ou acordo econômico para viabilização do filme – exemplo daquilo popularmente conhecido como “jabá”, mecanismo de funcionamento da indústria cultural que consiste na compra de um espaço para a promoção de um produto. Obviamente, alguém poderia objetar que nem toda sequência tem necessariamente que contribuir para o desenvolvimento da trama ou que os trechos supérfluos servem como espaço de respiro para o público. O ponto é: a inclusão desse tipo de cena avulsa (que só não é aleatória por derivar de um personagem – no caso, agente de artistas – e por ligar-se à posição da obra no mercado da cultura), em vez de permitir ao espectador envolver-se no ambiente fílmico ou ganhar distância do imediato, funciona como uma distração a mais. É descanso de um descanso ruim.

Esse breve exemplo indica, ao tocar um extremo, o que leva às ressalvas que acompanham a análise aqui proposta do filme. Enfim, a história, decididamente, não é a de Bento Santiago e Capitu nem tem pretensão e obrigação de ser. Por isso mesmo, Renato Cunha defende no ensaio “O cinema e seus outros” (2009) – publicado em livro homônimo – que “o livro não pode, em nada, abonar o filme ou desaboná-lo”. De outra forma, uma vez que a obra audiovisual busca estabelecer-se como autônoma, o romance não seria uma lente apropriada para avaliar o sucesso ou insucesso da versão. O crítico, em tom de provocação (como o mesmo diz), propõe “o termo ‘cinematização’, que sintetiza, com mais propriedade, possibilidades diversas de se trabalhar o texto literário no cinema” (CUNHA, 2009, p. 16). A ideia é que *cinematização* representaria melhor do que “adaptação” o processo que envolve a tradução de uma obra de literatura em linguagem cinematográfica – até mesmo pelo fato de colocar em relevo as particularidades da gramática do meio em que é recriada.

O impulso visionário de Góes em “cinematizar” o romance e transformá-lo, sem amarras, em algo novo corrobora a perspectiva que adotou-se aqui: as traduções demandam necessariamente uma *recriação* ou *transcrição* do texto-fonte. *Dom* leva essa condição da tradução a outro nível na medida em que parte de *Dom Casmurro* para a criação de uma história situada na contemporaneidade,

⁵¹ Conferir Imagem 8 do Apêndice.

pretendendo verter para seu tempo o conflito que caracterizaria (e que serve para resumir, reduzir ao mínimo) o romance de Machado. Ainda que, a rigor, o filme não carregue a pretensão de ser uma tradução “literal” do texto machadiano, do título ao enredo denota-se a intenção de fornecer uma versão para o público hodierno. Não só Ana (a esposa) é uma paixão de infância que o Bento do filme apelidara de Capitu, mas até mesmo acontecimentos do romance participam da vida do casal – por exemplo, há uma remissão direta⁵² ao emblemático Capítulo XIV de *Dom Casmurro*, “A inscrição”, em que Capitu escreve seu nome e o de Bento no muro de casa. Essa recriação atualizadora da história levada a cabo por Góes mostra-se, de maneira evidente, na inclusão de um exame de paternidade na trama – que se constitui como ápice do arco dramático. Bento, personagem identificado a Bento Santiago, desconfiando não ser o pai do filho de Ana, Joaquim (por sinal, nome de Machado de Assis), pretende desembaraçar-se da dúvida – a mesma que consumiu o personagem-autor de *Dom Casmurro* – através do recurso a uma técnica médica hodierna: o exame de DNA para atestar a paternidade. A possibilidade do exame soa como uma ofensa para Ana e o ciúme, assim como no romance, destrói a relação do casal.

A ousadia interpretativa e a liberdade que Góes dá a si mesmo, todavia, não impedem que sua obra seja tomada como uma tradução e que seja discutida enquanto tal. Ao optar por estabelecer um vínculo estreito entre seu filme e o romance, promovendo por vezes uma quase fusão entre sua narrativa e personagens e os de Machado, o realizador dá margem para que o critiquemos como tradutor. Mais do que isso, a crítica comparativa faz-se necessária devido a possíveis embaraços – à obra e ao público – suscitados por sua versão. Se a noção de tradução (originada do latim *traducere*, “converter, mudar, transferir”, formado pelo prefixo *trans-*, que carrega a ideia de passagem a um outro, e pelo verbo *ducere*, que diz “guiar, conduzir”) remete ao ato de aproximar-se da ideia formulada em determinada linguagem através de um código de seu referente, tem-se na figura do tradutor alguém que precisa adequar significados, precisa trazer para esta nova língua, por mais livre que seja sua versão, os elementos que façam com que sua recriação não altere de maneira profunda seu texto de referência. Dito de outro

⁵² Conferir Imagens 9 e 10 do Apêndice.

modo, apesar de estar condenado aos limites impostos pela descontinuidade entre os regimes linguísticos – que carrega especificidades que a concepção de correspondência como a de dicionários não supera –, o tradutor perfaz-se no esforço de fazer da incompatibilidade a chance de elaborar um elo.

Tal aspecto do trabalho de tradução é apresentado no ensaio “A tarefa do tradutor” (1923) de Walter Benjamin, em que o filósofo discute aqueles que seriam elementos imprescindíveis para a eficácia e qualidade de uma tradução. No texto, Benjamin utiliza um termo que remete especificamente a obras poéticas – *Dichtung* –, ou seja, toca na relação de tradução que ocorre apenas no âmbito da palavra escrita, diferente da que se aborda aqui, que envolve o estabelecimento de vínculos entre signos verbais e não verbais. Contudo, a relação de equivalência – entendida como a tentativa de aproximar-se do (e não de fundir-se com o) referente – que os diferentes tipos de tradução lidam é, basicamente, a mesma. Seguindo o fio do filósofo alemão, é necessário, em ambos os casos, que se transmita o que há de *essencial* no original.

Uma tradução é feita para os leitores que não compreendem o original? Esta pergunta parece bastante para explicar, no âmbito da arte, a diferença de nível entre uma tradução e o original. Além disso, tal parece ser a única razão que se poderia ter para repetir o “mesmo”. Pois que “diz” uma obra literária (*Dichtung*)? Que comunica ela? Muito pouco para quem a compreende. O que lhe é essencial não é nem comunicação, nem enunciado (*Aussage*). No entanto, aquela tradução que quisesse comunicar, nada comunicaria senão a comunicação – logo, algo de inessencial. Este é, pois, um indício da má tradução. Mas aquilo que em uma obra (*Dichtung*) excede a comunicação – e mesmo o mau tradutor o admitirá como essencial – não é geralmente tido por inapreensível, misterioso, “poético”? Aquilo que o tradutor só pode reproduzir também poetizando? De fato, toca-se assim em um segundo traço característico da má tradução, definível, portanto, como uma transmissão inexata de um conteúdo inessencial. Isso ocorre sempre que a tradução pretende servir ao leitor. Fosse ela, entretanto, dirigida ao leitor, o original também deveria sê-lo. Se esse não é o fito do original, como se poderia compreender a tradução a partir de tal meta? (BENJAMIN, 2008, p. 51)

Aproveitando tal passagem de Benjamin, pode-se dizer que Machado de Assis, por mais que estivesse em constante comunicação com o seu leitor, não esteve propriamente interessado em facilitar-lhe a vida. Em toda sua obra, o autor lançou mão de um vasto repertório de referências literárias, filosóficas e historiográficas sem o receio de ser incompreendido. Machado apostou em um “caro leitor” que poderia simplesmente lhe fechar o livro, caso não estivesse de acordo

com a sua condução dos fatos e com os seus capítulos digressivos: “Abane a cabeça leitor; faça todos os gestos de incredulidade. Chegue a deitar fora este livro, se o tédio já o não obrigou a isso antes; tudo é possível” (ASSIS, 1998). Sendo assim, espera-se que um tradutor, ao recriar um de seus romances, não rompa a barreira que o leitor/espectador deve romper, pois não faz parte de seu trabalho ser um intermediador, um facilitador da obra. Góes falha em sua tarefa de traduzir *Dom Casmurro* não por fazê-lo de forma livre, mas por banalizar elementos que justamente compõem a literariedade do romance, a saber: a construção de um narrador e autor ficcional pleno de ambivalências; o recurso a histórias alusivas e inconclusivas; a manutenção da dúvida que traga o personagem-título e permanece aberta ao público.

Esses aspectos são ignorados por Góes em sua tentativa de facilitar o romance para o espectador e de forçar sua familiaridade com a obra. Com tal propósito, ele reduz mesmo a desconfiança que lega a Bento Santiago a tragédia de sua existência e que criou certo lugar-comum sobre a obra, a possível infidelidade de Capitu, a uma questão passível de resolução por meio de técnicas contemporâneas. Assim, a grande pergunta que leva o autor ficcional e perdura como parte da cultura literária brasileira à sua obra é obscurecida em favor de uma vulgar aproximação com um gênero popularesco (aliás, no momento esquecido) da televisão da época: o programa calcado no teste de DNA. Como o próprio diretor declarou, seu intuito era fazer “um filme que se comunique com o público”⁵³. Não há por que condenar o intento de partida, mas ele possibilita questionar: de que público estaria falando Góes?

2.1 Machado de Assis e seu “caro leitor”

Não seria apropriado colocar *Dom Casmurro* numa prateleira inacessível, aquela que o leitor não-especializado talvez não alcance, mesmo que na ponta dos

⁵³ ARANTES, Silvana. “Estreia de Moacyr Góes no cinema divide Gramado”, *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 21/08/2003. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2108200313.htm> (Último acesso em 04/08/20)

pés. Pelo contrário, Machado não era um autor hermético, intangível, afinal, publicou algumas de suas obras em folhetim. Um gênero popular por excelência, mas que, devido ao momento histórico em que surgiu, dirigia-se às classes mais abastadas, constituídas por pessoas letradas, que não eram, necessariamente, intelectuais. O folhetim ocupava o lugar que posteriormente foi tomado pelas radionovelas e, mais recentemente, pelas telenovelas, ou seja, um produto acessível, de fácil compreensão e, por isso mesmo, amplamente desvalorizado pela crítica. Marlyse Meyer, em *Folhetim: uma história* (1996), entretanto, salienta que nem todos os romances publicados neste formato eram “folhetinescos”: “Mas se todos os romances passam a ser publicados em folhetim, nem todos são romances-folhetins” (MEYER, p. 60, 1996). A ensaísta e crítica literária, que dedica seu livro especificamente ao romance-folhetim, enumera algumas características do gênero. Tendo o francês Alexandre Dumas como modelo de domínio do formato, Meyer afirma: “[Dumas] descobre o essencial do folhetim: mergulha o leitor *in media res*, diálogos vivos, personagens tipificados, e tem senso do corte de capítulo” (MEYER, p. 60, 1996).

O primeiro romance de Machado, *Ressurreição* (1872), “[...] não foi publicado em folhetins porque já havia sido prometido à editora (Garnier) pelo menos dois anos antes de seu lançamento” (SILVA, 2015, p. 43). Todavia, todas as obras posteriores, até *Quincas Borba* (1891), chegaram aos leitores, primeiramente, através da publicação seriada. Aqueles que sucederam seu romance de estreia, anteriores a *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) – romance que, de acordo com o brasilianista inglês John Gledson, marca o “(justificavelmente) chamado período ‘maduro’ da literatura de Machado” (GLEDSON, 1986, p. 66) –, são trabalhos de menor destaque na bibliografia do autor. *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878) apresentam trama e linguagem menos elaboradas do que as que viriam a ser marcas da escrita do bruxo e, nesse sentido, adequaram-se bem ao formato e ao público folhetinesco. *Brás Cubas*, entretanto, também foi bem sucedido no formato, mas por diferentes motivos, como aponta a pesquisadora Ana Cláudia Suriani da Silva, em seu livro *Machado de Assis: do romance ao folhetim*:

[...] Com *Brás Cubas* Machado dá um grande salto porque não há mais correspondência entre os capítulos e os fascículos. Isso não significa, no

entanto, que *Brás Cubas* não tenha se adequado à serialização numa revista quinzenal. São duas as razões por que o primeiro romance da fase madura de Machado talvez tenha se adaptado muito bem ao seu modo de publicação em fatias. A primeira razão – bibliográfica – reside na própria natureza do periódico. A *Revista Brasileira* se ocupava essencialmente da literatura, da ciência e do movimento cultural do país. Os fascículos eram publicados num formato muito próximo aos do livro e traziam longos artigos que se estendiam, como o romance de Machado, por longos números da revista. [...] A segunda razão – sobretudo lingüística – por que esse romance coube bem no formato de publicação de fascículos. O seu caráter anedótico faz com que vários capítulos tenham uma unidade intrínseca, mesmo quando lidos individualmente. (SILVA, 2015, p. 60-61)

Além dos fatos apontados por Silva, Gledson também salienta que o romance apresenta “muitos e importantes personagens menores – Marcela, Eugênia, Dona Plácida, Prudêncio, etc. – mas nenhum deles desempenha um papel essencial na trama” (GLEDSON, 1986, p. 66). O crítico também indica o fato de que os temas trazidos em *Brás Cubas*, apesar de mais complexos do que aqueles dos romances machadianos anteriores publicados em folhetim, ainda giravam em torno de uma oligarquia escravocrata e intocável, o que facilitava a identificação do público que, de maneira geral, partilhava certa semelhança com o protagonista. Por isso temas como a escravidão, ilustrada em duas cenas icônicas através de Prudêncio – a do patrão, ainda criança, montando o escravo, também menino, como a um animal e a de Prudêncio, já liberto, espancando seu próprio escravo – passam pela pena do autor-defunto com naturalidade. A última cena, mesmo que seguida por uma reflexão madura de Brás sobre a transferência das violências sofridas por Prudêncio que, agora senhor, as aplicava a seu escravo, não afeta com veemência o ex-senhor.

Em *Brás Cubas*, o episódio de Prudêncio permite-nos ver que Brás está mais implicado na escravidão do que pensa – antecipando, poderíamos dizer que ela faz parte de seu inconsciente. Mas, naturalmente, pelo menos em termos de realismo histórico, não pode de maneira alguma perturbá-lo nenhuma perspectiva de mudança, de desaparecimento definitivo de algo tão natural para Brás, que ele mal repara em sua existência. (GLEDSON, 1986, p.70)

O contexto histórico em que Brás está inserido, de acordo com Gledson, é grande responsável por isso, afinal morreu ele em 1869, isto é, a trama se passa em um momento consideravelmente anterior até mesmo à Lei do Ventre Livre, por exemplo, que data de 1871 e já representava um avanço, ainda que pequeno, nas

discussões abolicionistas do país. Sob a égide de um contexto sobremaneira diferente, contudo, surge *Quincas Borba*, romance posterior a *Brás Cubas* e o último do autor a ser publicado em folhetim. Um grande impasse em relação à publicação de folhetins colocou-se para Machado no processo de escrita do romance que se arrastou por cinco anos – de 1886 a 1889 (cf. SILVA, 2015) – na revista *A Estação*, periódico importado da Alemanha e destinado a publicações de moda e costumes. O escritor, que tentava retratar fielmente as mudanças trazidas pela decadência e, conseqüente, queda do Império, além da abolição da escravatura, encontrou um tortuoso processo de escrita que foi, inclusive, interrompido mais de uma vez.

O cerne do problema para John Gledson – que discute o romance em seu livro *Machado de Assis: ficção e história* (1986) – está na dificuldade que Machado encontrou ao tentar retratar as promessas que o período da ascensão da República anunciava: uma sociedade na qual, enfim, a mobilidade social era uma possibilidade e a abolição da escravatura um passo inevitável. Os muitos relevos dados à trama refletem a complexidade do período que representava esperança para certos grupos e drástica perda para outros. Como afirmou em seu livro *Um estadista do Império* (1887-89) o historiador contemporâneo de Machado, Joaquim Nabuco, tematizando as mudanças de relações sociais acarretadas pela Lei do Ventre Livre:

Seja a liberdade dos que ainda não nasceram, ou a dos que excederam o limite normal de vida escrava, não é a disposição material da lei que opera: é o conflito produzido pela luta do direito superveniente com os antigos fatos, com os interesses sobreexcitados, que ele vê desenraizados e apodrecendo, mas ocupando ainda todo o leito da estrada por onde ele tem que passar; é o novo espírito da sociedade, o entusiasmo, o ardor dos emancipados; é o encontro das duas classes, uma que é uma raça e que de escrava acorda livre, senão de fato, pela esperança, pela imaginação, e outra que de surpresa sente desmoronar-se toda sua posição social, cavar-se, desaparecer o chão sob o seu poderio territorial até então inato e perpétuo. É o fenômeno das grandes cataratas, como a do Niágara, quando o rio, mais manso, mais tranqüilo, mais descuidoso, sente de repente sob suas águas que deslizavam, o espaço vazio e precipita-se nele com todo o seu peso para depois dessa queda pulverizar-se no ar, entrar em uma garganta apertada, cujas rochas por todos os lados lhe comprimem e desnorream a marcha. (NABUCO *apud* GLEDSON, 1986, p. 61)

Ao tentar trazer para dentro do romance o perfume da atualidade – que exalava as urgentes mudanças que ocorriam no país –, Machado acrescentou novos relevos a sua escrita, que se tornou ainda mais densa do que a já experimentada no livro anterior. Cada personagem do enredo de *Quincas Borba* representa uma peça

fundamental desse processo de transformação do país, como é o caso de Rubião. De acordo com Gledson, o personagem seria a alegoria do Brasil, pois “[...] enriqueceu subitamente e desperdiçará essa fortuna, deixando-se esbulhar por capitalistas, cujos verdadeiros interesses estão no exterior” (GLEDSON, 1986, p. 72). O nível de complexidade atingido na trama, somada ao veículo em que era publicada, ao intervalo de quinze dias entre as publicações – sem contar os períodos interrupções dos fascículos – e à demanda de atentar para não tornar a obra demasiadamente inacessível ao público, fez com que o empreendimento se tornasse um desafio para Machado. Ao mesmo tempo, entretanto, como observa Gledson, o novo romance permitiu-lhe inaugurar novos tons e nuances em sua obra.

Em nível de técnica narrativa, creio que essa adoção consciente, em todos os níveis de seus romances, de uma relação agressiva com o leitor, é a mais importante novidade de *Quincas Borba*, a verdadeira solução para o impasse ao qual conduziu seu experimento realista. De agora em diante, sua ficção sempre operará em dois níveis, o comum, que o leitor entenderá e que se ajusta às normas da ficção realista – tornando *Dom Casmurro*, em especial, tão popular – e o nível deliberadamente oculto que, de maneira mais ou menos clara, ele desafia os leitores a descobrir, embora sabendo de antemão, e acertadamente, como se verificou, que **a maior parte deles não conseguiria**. (GLEDSON, 1986, p. 113; destaque meu)

Gledson coloca aqui um ponto importante ao afirmar que parte do público de Machado não acessava as entrelinhas nas quais o autor deitava toda a sua reflexão e crítica sobre a própria sociedade que o lia. O crítico aponta que grande parte da dificuldade do escritor em publicar o romance fasciculado em uma revista de moda veio da necessidade de criar subsídios para que o romance fosse compreendido em sua integralidade, como trechos que justificassem questões centrais da trama. Tais artifícios, utilizados de maneira arbitrária, foram eliminados pelo autor em sua versão para o livro, exatamente porque tornar o romance didático seria um risco para “o distanciamento que sempre valorizou” (GLEDSON, 1986, p. 81). Pode-se dizer que, embora tivesse a preocupação de ser compreendido, Machado de Assis buscava evitar a tentação do excesso de didatismo e de criar uma atmosfera de transparência em relação aos personagens e acontecimentos. Gledson indica algumas das alterações feitas pelo autor para a publicação do romance em livro e o olhar irônico deste diante dos leitores da versão seriada, a quem chamou de “leitor profundo”, os mesmos que, como Rubião, liam autores folhetinescos.

Nada poderia estar mais distante da versão de 1891 do que a suposição (mesmo com uma dose de ironia) de que o leitor é “profundo” ao ponto de ser trazido para uma discussão sobre as razões da loucura de Rubião. Machado não exclui as causas psicológicas e sociais na segunda versão. Ele as dá por entendidas, e acrescenta uma peça essencial ao processo: o papel do escapismo ficcional de Dumas e Feuillet. Esta não é a única sugestão que foi nesse sentido acrescentada, nem tampouco o primeiro trecho o único a ser eliminado: tudo se soma na direção de uma mudança que vai da tentativa de realismo psicológico (no que diz respeito a Rubião) até chegar à sátira. (GLEDSON, 1986, p.78)

A opção machadiana de excluir algumas explicações sobre a composição psicológica dos personagens da versão de *Quincas Borba* publicada em livro e sua lida um tanto irônica com seu leitor são marcas da tensão, característica da literatura, entre a comunhão com o público – que partilha os signos e uma cultura com o autor – e o distanciamento que dá sua profundidade, literariedade e impõe a exigência de leitura e interpretação cautelosa. Admitindo que Góes, através daquilo que considerou ser um filme que se comunica com o público, buscou fazer um produto popular, para a audiência brasileira em geral, não se pode colocar seu interlocutor em outra esfera em relação ao de Machado de Assis. Não eram, afinal, muito diferentes entre si, guardadas, logicamente, a considerável distância temporal e as inúmeras mudanças sociais por que o país atravessou até que *Dom* fosse às telas (2003). Vê-se inclusive que o escritor aproveitou-se das características dos leitores e, mais, da finalidade do veículo em que seus romances eram publicados para elaborar sua crítica à pompa forçosamente adotada por Rubião:

Como toda a revista de moda, *A Estação* promovia o desejo de ascensão social, porque a moda desempenha papel muito importante na mobilidade dentro da sociedade. [...] A inclinação editorial da revista atuou na construção imaginária do romance, por transformar em ficção as aspirações sociais de seu público-alvo. Mas, como não poderia deixar de ser, em se tratando de Machado de Assis, o piparote no assinante fica por conta da sátira à pompa imperial de Rubião, construída sobre o desajuste entre a inclinação imperial do periódico e o estado decadente da Monarquia brasileira antes da Proclamação da República. O piparote vem, na verdade, em dose dupla porque o folhetim já chamava a atenção de seus leitores para o alto preço que as personagens, mesmo as bem-sucedidas, acabam pagando por participarem do jogo social. (SILVA, 2015, p. 20)

A interação de Machado de Assis com seu leitor é notável: ele, a um só tempo, faz-se acessível inclusive na escolha de seu veículo e o confronta e desafia

através da ironia e das desventuras de seus personagens. Não se pode deixar de pontuar, portanto, a diferença com que Machado e Góes cortejaram seus públicos. Enquanto o primeiro assume o risco de deixar seu leitor de fora do entendimento completo de sua obra – aliás, é essa abertura que mantém suas obras como algo a ser lido e interpretado – e, até mesmo, caçoa dele em sua crítica aos costumes; o último se sente imbuído da necessidade de facilitar *Dom Casmurro* para seu espectador, além de confundir (inadvertidamente) a intenção de se comunicar com o público com certo desdém em relação à capacidade de seu alvo. O bruxo se comunicou extraordinariamente com o seu leitor e soube muito bem entretê-lo, contudo sempre exigindo uma leitura atenta e dedicada. Góes, todavia, ao traduzi-lo, limitou-se à “comunicação” – retomando as palavras de Benjamin (1923) – e com isso enfatizou o que há de inessencial na obra, sem o fazer, em momento algum, “poetando”, ou seja, traduziu literatura sem prezar pela literariedade – nem a sua, nem a do romance.

2.2 Poética cinematográfica

O apontamento sobre a falta de literariedade em *Dom* pode soar um pouco estranho, afinal literariedade trata do conjunto de fatores que compõem aquilo que pode ser considerado literatura, não visando à linguagem cinematográfica. Entretanto, tomo liberdade para utilizar o termo no caso por dois motivos: por entender que o cinema, com seus códigos específicos, porta elementos que nos permitem avaliar o grau com que se aproxima ou se afasta do trabalho nos meios de expressão que lhe são próprios; e por abordar a adaptação de um livro de literatura. Dito isso, é razoável que se procure certo lirismo, beleza e o cuidado no trabalho com a linguagem na obra que pretende derivar ou, no mínimo, estabelecer um diálogo direto com o romance. Em termos bastante genéricos, espera-se um olhar artístico na tradução de uma obra de arte – o que me parece faltar a *Dom*. É evidente que não se deve procurar no filme de Góes a informação estética encontrada em *Dom Casmurro*, até mesmo porque esta seria uma busca infértil,

como já alertou Bense (cf. BENSE *apud* CAMPOS, 2006, p. 33), mas há aspectos indispensáveis para que o que há de artístico – em termos benjaminianos, *essencial* – em uma obra não se dissipe no processo de recriação da outra.

Se o termo *literariedade* costuma ser aplicado especificamente à literatura, uma noção similar colabora para a compreensão do que estimula minha divergência em relação ao filme de Góes. Trata-se da noção de *poética*, utilizada pelo linguista russo Roman Jakobson. Conforme afirma Jakobson, no ensaio “Linguística e poética” (1960), a *poética* não precisa estar, necessariamente, associada à literatura, mas a qualquer meio que se relacione diretamente com a linguagem ou, simplesmente, a qualquer sistema de signos. Ademais, através de tal conceito o linguista sustenta a legitimidade da comparação entre diferentes artes.

É evidente que muitos dos procedimentos estudados pela Poética não se confinam à arte verbal. Podemos reportar-nos à possibilidade de converter *O morro dos ventos uivantes* em filme, as lendas medievais em afrescos e miniaturas, ou *L’après-midi d’un faune* em música, balé, ou arte gráfica. Por mais irrisória que possa parecer a ideia da *Ilíada* e da *Odisséia* transformadas em histórias em quadrinhos, certos traços estruturais de seu enredo são preservados, malgrado o desaparecimento de uma configuração verbal. O fato de discutir-se se as ilustrações de Blake para a *Divina comédia* são ou não adequadas, é prova de que diferentes artes são comparáveis. [...] Em suma, numerosos traços poéticos pertencem não apenas à ciência da linguagem, mas a toda a teoria dos signos [...]. Esta afirmativa, contudo, é válida tanto para a arte verbal como para todas as variedades de linguagem, de vez que a linguagem compartilha muitas propriedades com alguns outros sistemas de signos ou mesmo com todos eles [...]. (JAKOBSON, 1995, p. 119)

Jakobson e o grupo de teóricos e filósofos responsáveis pelo movimento conhecido como formalismo russo, no início do século XX, estabeleceram, no percurso de suas discussões, algumas características que compõem aquilo que é chamado de *literariedade* ou *literaturidade* [*literatournost*], isto é, os caracteres que diferenciam a linguagem literária da linguagem ordinária. Lançar mão do formalismo russo em um trabalho que se dedica também e de modo crucial à análise de peças audiovisuais pode soar contraditório, dado que tal corrente teórica acreditava que, na construção de uma ciência literária, deve-se excluir tudo aquilo que não esteja estritamente ligado à própria linguagem literária. No entanto, ajuda a dirimir a possível suspeita ou objeção, a percepção de que a tentativa de demarcar o campo em que atuaria uma reflexão propriamente sobre literatura tinha como ambição

evitar uma subordinação dos estudos literários a outros saberes. No seminal “A nova poesia russa”⁵⁴ (1921) de Jakobson, tal intento dos formalistas russos é esclarecido:

[...] Em vez de uma ciência da literatura, foi criado um conglomerado de pesquisa artesanal, como se esquecesse que esses objetos pertencem às ciências correspondentes: a história da filosofia, a história da cultura, a psicologia etc., e que este último pode perfeitamente usar os monumentos literários como documentos defeituosos de segunda categoria. Se os estudos literários querem se tornar ciência, eles devem reconhecer o processo como seu “caráter” único. Então a questão fundamental é a da aplicação, a justificação do processo. (JAKOBSON, 1977, p. 17)⁵⁵

A transversalidade na pesquisa literária era, portanto, em alguma medida, condenada pelo grupo. Como apontou Cristovão Tezza, no livro *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*: “[...] para eles, era preciso livrar a teoria literária de tudo que não fosse estritamente literário; livrá-la da psicologia, da história, da biografia, da sociologia, da intuição, do subjetivismo” (TEZZA, 2003, p. 88). Neste ponto cabe uma observação. Como se pôde notar até aqui, este trabalho não compartilha da preocupação (certamente relevante para que os estudos literários assumissem seu lugar dentre os saberes) de alijar as dimensões históricas e sociológicas da análise literária. Ademais, há uma transversalidade inescapável para mim advinda do fato desta tese se dedicar à tradução entre âmbitos artísticos distintos. Contudo, algo aproxima a análise aqui empreendida das preocupações formalistas: a ocupação com a tematização dos traços que conformam o próprio da linguagem literária – a que acrescenta-se aqui a atenção às particularidades da linguagem audiovisual. A síntese de tal ocupação é a ideia de *literariedade* e de *poética* (cuja generalidade, como disse, beneficia o argumento desta tese).

As principais conjecturas acerca da literariedade levantadas por Jakobson remetem mais diretamente à poesia. Isso se deve ao fato de que a prosa foi, num primeiro momento, preterida pelos formalistas russos, que acreditavam que na

⁵⁴ O texto, a que só tivemos acesso traduzido para o francês, encontra-se em uma coletânea que reúne diversos textos de Roman Jakobson – *Oito questões de poética (Huit questions de poétique)* –, publicada em 1977 e organizada por Tzvetan Todorov.

⁵⁵ Na versão francesa consultada encontramos: “[...] Au lieu d’une science de la littérature, on créait un conglomerat de recherches artisanales, comme si l’on oubliait que ces objets reviennent aux sciences correspondantes: l’histoire de la philosophie, l’histoire de la culture, la psychologie, etc., et que ces dernières peuvent parfaitement utiliser les monuments littéraires comme des documents défectueux, de deuxième ordre. Si les études littéraires veulent devenir science, elles doivent reconnaître le procédé comme leur «personnage» unique. Ensuite la question fondamentale est celle de l’application, de la justification du procédé” (JAKOBSON, 1977, p. 17).

poesia se encontravam os fundamentos da linguagem propriamente literária. Mais tarde, com Jakobson, passou-se a falar de uma função poética que, como mencionou-se, poderia ser identificada em tudo aquilo que é considerado linguagem, incluindo-se a prosa narrativa. Com essa reorientação do âmbito em que se encontra o literário, a diferença principal é estabelecida em relação à linguagem prosaica, cotidiana, corriqueira, ordinária, então, excluída do campo de atuação dos estudos literários pelo formalismo⁵⁶. Como acentua Tezza, “[a] distinção entre a linguagem poética e a linguagem prosaica. Tomadas aqui no sentido mais geral do senso comum, é a pedra de toque da catedral formalista” (TEZZA, 2003, p. 102). De todo modo, o centro do debate ligado à ideia de *literariedade* não possui alterações profundas com essa modificação de postura em relação à prosa: a dimensão basilar é a delimitação do que caracteriza algo como literatura, ou, extrapolando (como o próprio Jakobson sugere), como linguagem artística – no que implica *poíesis*, um criar.

As considerações iniciais do linguista russo sobre a literariedade foram, inicialmente, desenvolvidas no já referido ensaio “A nova poesia russa”⁵⁷, publicado pela primeira vez em 1921. Nele, Jakobson analisa a poética russa surgida naquele início de século XX e volta-se para a poesia em seu sentido mais estreito:

Esse objetivo da expressão, da massa verbal, que descrevo como momento único e essencial da poesia, afeta não apenas as combinações de palavras, mas também a forma da palavra. A associação mecânica por contiguidade entre som e significado é percebida mais rapidamente como é mais usual. Daí o caráter conservador da linguagem cotidiana. A forma da palavra morre rapidamente. Na poesia, o papel da associação mecânica é reduzido a um mínimo, enquanto a dissociação dos elementos verbais adquire um

⁵⁶ Note-se que a linguagem cotidiana está fora do campo dos estudos literários, mas dentro do campo da linguística. Essa observação é importante porque Jakobson, em *Aspectos linguísticos da tradução* (1959), por exemplo, ocupa-se com o problema da tradução nos dois campos. Por um lado, ele afirma que para “o Linguísta como para o usuário comum das palavras, o significado de um signo lingüístico não é mais que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído” (JAKOBSON, 1995b, p. 64) e, mais do que isso, que “o nível cognitivo da linguagem não só admite mas exige a interpretação por meio de outros códigos, a recodificação, isto é, a tradução” (JAKOBSON, 1995b, p. 70). Por outro, o formalista ressalta a particularidade do poético: “a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa: transposição intralingual – de uma forma poética a outra –, transposição interlingual ou, finalmente, transposição inter-semiótica – de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura” (JAKOBSON, 1995b, p. 72).

⁵⁷ Em francês, versão aqui utilizada, “Le nouvelle poesie russe”.

interesse excepcional. Elementos dissociados formam facilmente novas combinações. Afixos mortos ganham vida. (JAKOBSON, 1977, p. 24)⁵⁸

Compreendendo, pois, a literariedade a partir dos apontamentos do linguista, podem ser destacados três elementos principais. O primeiro, e mais evidente, é a possibilidade de criar mundos ficcionais baseados em metáforas, alegorias e verossimilhança, o que não faria sentido na linguagem não-literária. Outra característica é a capacidade que a literatura possui, através da poética, de subverter o sentido denotativo dos vocábulos, de empregá-los novos sentidos. Além disso, a literatura porta uma obrigação estética, afinal, de acordo com Jakobson e o formalismo russo, o mais importante de uma obra literária é a própria palavra e a sua capacidade de transcender sentidos. Tem-se, assim, o núcleo da compreensão formalista do fazer literário, no caso, especificamente pensando no que concerne à poesia, mas que já deixa as margens que permitirão uma reflexão sobre a literatura em geral. Em uma passagem representativa no que diz respeito à caracterização da linguagem poética, Jakobson apresenta um argumento que nos insere na peculiaridade que leva o leitor a uma relação distinta com obras literárias:

Nas linguagens emocional e poética, as representações verbais (fonéticas e semânticas) atraem uma atenção maior, o vínculo entre o aspecto sonoro e o significado é reforçado. Por esta razão, a linguagem se torna mais revolucionária, já que as associações habituais de contiguidade passam em segundo plano. Veja, por exemplo, a riqueza em mudanças fonéticas e morfológicas das denominações de palavras, e por conseguinte os nomes próprios das pessoas em geral. (JAKOBSON, 1977, p. 15)⁵⁹

⁵⁸ Deixa-se aqui registrada para consulta a versão original, em francês, do trecho em tradução livre: “Cette visée de l’expression, de la masse verbale, que je qualifie de moment unique et essentiel de la poésie, touche non seulement aux combinaisons de mots, mais aussi à la forme du mot. L’association mécanique par contiguïté entre le son et le sens se réalise d’autant plus rapidement qu’elle est plus habituelle. D’où le caractère conservateur du langage quotidien. La forme du mot meurt rapidement. En poésie, le rôle de l’association mécanique est réduit au minimum, alors que la dissociation des éléments verbaux acquiert un intérêt exceptionnel. Les éléments dissociés forment facilement des combinaisons nouvelles. Les affixes morts s’animent” (JAKOBSON, 1977, p. 24).

⁵⁹ Deixa-se aqui registrada para consulta a versão original, em francês, do trecho em tradução livre: “Dans les langages émotionnel et poétique, les représentations verbales (phonétiques et sémantiques) attirent sur elles une attention plus grande, le lien entre l’aspect sonore et la signification se resserre. Pour cette raison, le langage devient plus révolutionnaire, puisque les associations habituelles de contiguïté [smezhnost’] passent à l’arrière-plan. Voir par exemple la vie riche en changements phonétiques et morphologiques des mots appellations, par conséquent des noms propres des personnes en general” (JAKOBSON, 1977, p.15).

A ruptura do manejo habitual com a linguagem mostra-se, assim, uma questão ampla tomada por Jakobson como crucial para a delimitação da *literariedade*. Na passagem citada acima, interessa em especial a observação de que na linguagem literária até mesmo os nomes próprios dados aos personagens contribuem para a informação estética, na medida em que estaria associada a um excedente de sentidos, relevos e sons que faz com que tais nomes adquiram novas funções além das vocativa e referencial⁶⁰. A relevância dessa constatação reside no fato de que é possível notar uma centralidade dos nomes próprios em *Dom Casmurro*. É bem verdade que, de acordo com a posição do formalista russo, esse seria um traço da literatura em geral. O atributo particular do romance machadiano, entretanto, é que o próprio título da obra é parte da construção do narrador-personagem e autor ficcional, que, ao longo da obra, apresenta-se como o menino Bentinho, o jovem adulto Bento Santiago e o envelhecido Dom Casmurro. O título da obra insinua, portanto, o ponto de vista do qual a história é contada. Esse não é um dado lateral, haja vista a narrativa ser uma tentativa de dar sentido à história de vida e, sobretudo, da relação entre o personagem-título e Capitu a partir de um olhar retrospectivo e, como foi sugerido, calcado em uma carência. A espessura do narrador é componente inegável de composição da literariedade de *Dom Casmurro*.

Um dos principais estímulos ao cuidado com a alcunha Dom Casmurro – logo, com a pesquisa onomástica –, ironicamente, vem do próprio narrador, que tenta omitir o significado do apelido e estimula o leitor a não o buscar. Dado ter tratado do tema anteriormente, na dissertação de mestrado *Dom Casmurro à luz da onomástica: tramas e tramoias do romance machadiano*, aproveitemos uma conjectura ali realizada:

“Não consultes dicionários” (ASSIS, 1998, p. 10). Eis o primeiro conselho (ou advertência) que recebemos do narrador / personagem em questão. [...]

⁶⁰ A atenção aos nomes próprios é tema da pesquisa onomástica, no caso específico de *Dom Casmurro*, abordagem explorada por mim na dissertação de mestrado *Dom Casmurro à luz da onomástica: tramas e tramoias do romance machadiano*. A pesquisa, que se apoia nos passos iniciados por Helen Caldwell e analisa todos os antropônimos e topônimos empregados no romance, faz um paralelo entre a constituição dos personagens relacionada a seus nomes e a fatia da fortuna crítica de Machado que destacou a narrativa, em primeira pessoa, de Bento Santiago como o fato mais importante da trama. Em outras palavras, “[b]uscamos compreender como a narrativa em primeira pessoa de Bento Santiago vai se construindo e ganhando relevos a partir dos nomes escolhidos por Machado de Assis para cada um de seus personagens” (SANTOS, 2016, p. 11). Tocaremos esse aspecto do romance machadiano a seguir.

Diante da nebulosidade posta ante nossos olhos, sejamos, então, desobedientes: consultemos os dicionários, quantos sejam necessários. Consultemos também a crítica que deitou os mais minuciosos cuidados sobre as palavras deste Casmurro ao longo dos anos. [...] Ao analisarmos o apelido Casmurro – “(Do ant. caçurro, poss.) Adj. S. m. 1. Que, ou aquele que é teimoso, implicante, cabeçudo. 2. Que, ou aquele que é ensimesmado, sorumbático, triste” (FERREIRA, 1999, p. 243) –, percebemos que parte de seu significado fora simplesmente suprimido por Bento Santiago – nome de batismo de nosso narrador –, supressão esta precedida pela advertência supracitada de não consultarmos dicionários. Vemos aqui um homem que tem em mãos o poder da palavra, afinal, conhecemos sua história e de tantos outros personagens através de seu discurso, de suas memórias, e, já de início, algo importante sobre sua personalidade nos é ocultado. (SANTOS, 2016, p. 17-19)

Helen Caldwell chama a atenção para o fato de que “Machado de Assis não nomeia seus personagens ao acaso” (CALDWELL, 2002, p. 55). Pode-se ser ainda mais abrangente e afirmar-se que os ingredientes mais importantes da obra de Machado – e de tantos outros escritores – não são elaborados ao acaso. Os nomes, paisagens, alegorias, expressões e adjetivações são elencados e concatenados para provocarem um efeito estético determinado. É exatamente esse apuro nos meios de expressão cuja função é criar a atmosfera em que se desenrola a experiência literária aquilo que o formalismo russo resume na ideia de *literariedade*. Esse traço constituinte da linguagem poética em geral e que ganha seus contornos também na obra de Machado de Assis e, inclusive aquela sobre que me debruço, *Dom Casmurro*, na recriação de Góes se apresenta como lacuna. A banalização justificada pelo apreço (para ser sincera, com cheiro de desprezo) ao público, nega ao romance que homenageia algumas das nuances que o conformam como uma das mais importantes obras da literatura brasileira – e da história da literatura, como se torna cada vez mais claro aos olhos públicos, tendo-se no horizonte o crescente interesse por Machado de Assis no exterior.

Sem fazer valer, mesmo que a seu próprio modo, o cuidado estético que é perceptível em cada palavra e no concerto de Machado, *Dom* soa como a tradução proveniente de um tradutor que apenas consegue pinçar determinadas palavras em uma fala, mas não as entonações e o sentido arranjado. Para utilizar outra imagem, que a um só tempo materializa o vigor da prosa machadiana e talvez ajude a esclarecer o ponto aqui colocado, Góes parece nunca chegar a ter o cuidado com *Dom Casmurro* que Bentinho mostra ao escovar os cabelos de Capitu. Ainda que o

penete possa, por vezes, correr a contrapelo, o filme *Dom* parece não apreciar o acontecimento do contato:

[...] Continuei a alisar os cabelos, com muito cuidado, e dividi-os em duas porções iguais, para compor as duas tranças. Não as fiz logo, nem assim depressa, como podem supor os cabeleireiros de ofício, mas devagar, devagarinho, saboreando pelo tato aqueles fios grossos, que eram parte dela. O trabalho era atrapalhado, às vezes por desazo, outras de propósito para desfazer o feito e refazê-lo. Os dedos roçavam na nuca da pequena ou nas espáduas vestidas de chita, e a sensação era um deleite. Mas, enfim, os cabelos iam acabando, por mais que eu os quisesse intermináveis. Não pedi ao Céu que eles fossem tão longos como os da Aurora, porque não conhecia ainda esta divindade que os velhos poetas me apresentaram depois; 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! (ASSIS, 1998, p.74)

Novamente, o cerne da polêmica levada a cabo nestas linhas não reside (assim acredito e tento defender) no fato de *Dom* ser uma tradução ou adaptação livre. Afinal, concordo, para voltar a Bense, que a *informação estética*, aquilo que caracteriza uma obra de arte enquanto tal, não é algo passível de encontrar uma estrita correspondência e perde traços importantes de seus contornos no processo de tradução – que, por isso, realiza-se necessariamente em um espaço de relativa liberdade. Dito de outro modo, para voltar a Jakobson, quando está diante da linguagem poética, o desafio do tradutor é lidar com o “intraduzível”, que demanda dele “transposição criativa” (JAKOBSON, 1995b, p. 72) ou, nos conceitos da pena de Haroldo de Campos, *recriação*, *transcrição*.

Também não tenho a pretensão de censurar o intento de Góes de comunicar-se com o público, pois reconheço que as obras de arte desenham certos círculos (mais ou menos restritos) a que se voltam. Aliás, como foi realçado, Machado já no momento da publicação de seus escritos em folhetim nutria a preocupação de estabelecer uma interlocução com o formato e com seu público leitor, tendo, aliás, sido bem sucedido em sua comunicação (não só não teve que esperar o reconhecimento na posteridade, como a posteridade segue o reconhecendo). O que falta a *Dom* é aquilo que Jakobson e Benjamin chamam, com as diferenças de sentido e campo de aplicação de suas reflexões, de *poético*. Não se observa no filme uma grande preocupação estética no que toca à questão dos

signos visuais ou sonoros e tampouco dos verbais – falta que nem mesmo os trechos em que o filme recorre às citações diretas do romance consegue superar. Embora tecnicamente correto, a força expressiva da linguagem cinematográfica é diluída – quase como se estivéssemos diante de um meio neutro, diga-se, muito distante da presença pungente do narrador em *Dom Casmurro* –, sem consistência, misturando-se à fala rala do realismo televisivo cotidiano.

2.3 Fiel à traição

Não apenas o recurso a elementos popularescos – como os já mencionados tratamento simplista do tema da traição, o exame de DNA e o clipe de uma conhecida banda de *pop-rock* nacional – revelam os limites do filme de Góes. Em um olhar mais atento, é perceptível que o desenvolvimento do roteiro encontra sérios problemas que impossibilitam a construção de um fio narrativo coerente. Como bem observou o jornalista e crítico de cinema Marcelo Hessel, diversas das decisões tomadas no delineamento das personagens e na elaboração das tensões que movem a narrativa prejudicam o andamento de *Dom*:

As reviravoltas amorosas acontecem bruscamente e, em conseqüência, de maneira superficial. Do reencontro do casal de amigos ao beijo, dá-se um passo. Daí até Bento dispensar a sua antiga noiva, não vão mais que cinco minutos. Aliás, a cena da separação entre Bento e Heloísa (Malu Galli) é emblemática do maniqueísmo. Ela vestida de preto, ele de branco: um exemplo bom da teatralidade rasa e até da simplificação (cariocas/paulistas, tranqüilos/ciumentos, justos/destemperados) que marcará o resto do filme. As falhas seguem com a consumação do amor de Bento e Capitu. Na tentativa de tornar o texto contemporâneo e dinâmico, Góes perpetra diálogos banais, dignos de novela de Manoel Carlos. Vale destacar o momento em que Bento e Capitu discutem com que carro sair, se vale a pena levar o bebê no jipe, se deixam o carro no estacionamento da empresa, e por aí vai. Tudo acompanhado por uma trilha sonora repetitiva, por vezes irritante, ora de chanchada oitentista, ora de suspense de segunda linha. [...] Quando chega, enfim, o tal exame de DNA - elemento que, afinal, serve de justificativa para a releitura de Machado -, o filme já está sepultado. Fica difícil conter o riso, ou o descaso, ou a indignação. Nessa hora, só nos resta lamentar. (HESSEL, 2003, *online*)⁶¹

⁶¹ HESSEL, Marcelo. “Dom”. *Omelete*, Filmes, Crítica, 19/03/2003. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/filmes/criticas/idomi> (último acesso em 11/09/2020). Aproveitando a provocação de Hessel ao comparar *Dom* com uma novela de Manoel Carlos, lembremos que o

Além das anotações acerca das dicotomias rígidas e simplistas que servem de pano de fundo para a construção dos conflitos, do abuso de diálogos supérfluos e do recurso à trilha sonora apenas como redundância, o trecho da recensão citado acima chama a atenção para um ponto muito importante: a hipótese de o teste de DNA ser o pretexto de Góes para empreender tal releitura. A possibilidade de resolver com técnicas atuais uma questão “cara” ao público não-especializado de Machado – a dúvida sobre a traição de Capitu – emerge como espécie de justificativa para a tradução em termos contemporâneos. Obviamente, não se pode deixar de reconhecer que a dúvida, felizmente, também não é sanada pelo filme, ficando ainda em aberto. Todavia, tanto a criação de expectativa através do exame quanto o desfecho – que, de um modo um tanto farsesco, tem sua culminância em um acidente envolvendo a esposa e o filho – de certa maneira pacificam aquilo que dá o peso de *Dom Casmurro*: o amoralismo ressentido para que é lançado o protagonista por sua suspeita. Em vez de exilar a esposa e tentar matar e mostrar alívio com a morte do filho, o personagem central do filme de Góes é um arrependido que nos deixa a esperança de alguma conciliação, já que o resultado do acidente é a morte da esposa e a sobrevivência do filho que será amado para o resto de sua vida⁶², independentemente do resultado do teste (que nunca será sabido, pois é queimado). O recuo do Bento de *Dom* é uma tentativa de redimir a nós e, quem sabe, Bento “Dom Casmurro” Santiago de sua amargura e cinismo. O jogo de cena criado em torno da infidelidade nos faz refletir sobre a aproximação do romance realizada por Moacyr Góes.

O riso, a indiferença, a indignação e o lamento de Hessel são, sem dúvida, expressões de *sua* recepção do filme, mas não me parece fruto de mera idiosincrasia. A verdade é que não é difícil conjecturar que mesmo a audiência pouco familiarizada com o livro de Machado e pouco interessada no que se

dramaturgo lançou mão do nome Capitu para uma de suas personagens. Sobre tal acontecimento, Silviano Santiago comenta: “O telenoveleiro confiscou a complexa caracterização de Capitu para emprestá-la a uma garota de programa carioca. Pela identidade confiscada pela narrativa eletrônica, o nome Capitu ainda traduz – mesmo depois dos expressivos movimentos de liberação da mulher do século XX – a moça de família remediada que, para pagar a faculdade e sustentar os pais e o filho, se vende por dinheiro ao rapaz rico, elegante e cafajeste. Ao se repetir em diferença, Capitu passa a ser exemplar do *real* feminino na sociedade neoliberal brasileira dos anos 1990” (SANTIAGO, 2008, p. 87).

⁶² Conferir Imagem 11 do Apêndice.

convencionou chamar “filme de arte” e “filme de autor” – em oposição aos modos da grande indústria cinematográfica – experimentou a mesma indiferença⁶³. Ou seja, nem a exploração daquele problema sob o qual se reduz *Dom Casmurro*, o da infidelidade, enfatizado pelo acento no triângulo amoroso dos personagens de Marcos Palmeira, Maria Fernanda Cândido e Bruno Garcia (bem entendido, o motor da publicidade do filme, pois atores televisivos consagrados) foi capaz de ultrapassar a frieza da recepção. Apesar da suposta tomada de distância levada a cabo pela adaptação, que não fica submetida ao romance – favorecendo a autonomia criativa do filme –, é notável o fato de que fica confortavelmente preso ao tema que popularizou e em que permanece enredada parte na leitura corriqueira de *Dom Casmurro*. Dito de outro modo, a suposta autonomia do filme em relação ao livro fica soterrada pela heteronomia em relação à recepção do romance machadiano.

Aqui, encontra-se uma questão crucial para esta tese. Se parte do exercício de tradução consiste em encontrar os signos que possam servir à transição entre sistemas distintos, Góes faz da infidelidade o lugar em que se agarra para manter-se próximo ao romance. O aspecto que Góes decidiu contemplar foi exatamente aquele que, para a fortuna crítica de Machado, é o que há de menos importante no romance e que, entretanto, foi o que mais chamou a atenção da crítica da época e que continua sendo discutido por leitores não-especializados: a dúvida sobre traição de Capitu. Góes é fiel até o paroxismo, melhor, o paradoxo, à temática da infidelidade. Nesse sentido, um aspecto ressaltado por Elizabeth Hazin, em seu texto “Desejo e representação”, coloca-nos mais uma vez defronte às limitações de *Dom* (2003) enquanto tentativa de tradução contemporânea, recriadora:

Deveríamos considerar positivamente um filme adaptado não pelo fato de ser idêntico ao livro, mas pela capacidade do diretor em traduzir de uma linguagem para outra. A adaptação nada mais é do que a instituição e o reconhecimento de equivalências entre linguagens diferentes. Entretanto, essas duas linguagens, para serem consideradas “equivalentes”, devem

⁶³ Cabe ressaltar que já o começo da recepção de *Dom* foi marcado pela frieza, como ficou claro em sua apresentação no “Festival de Gramado” cf. ‘Dom’ tem recepção fria no Festival de Gramado. *Revista Época* (online), 2003. Disponível em <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR59531-6011,00.html> (último acesso em 11/09/2020). Sobre a recepção negativa cf. também GALBIATI, Maria Alessandra. “Literatura e cinema: uma leitura intertextual do filme *Dom*, de Moacyr Góes”. *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, 2011, em especial, p. 60, 67.

coincidir ao menos em algum aspecto, e é a determinação de tal aspecto que caracteriza o problema central da reprodutibilidade. (HAZIN, 2009, p. 46)

Se, por um lado, *Dom*, como disse, pretende-se uma adaptação de *Dom Casmurro* com certa liberdade, por outro, mina-se ao buscar um máximo de coincidência em uma derivação do livro. O filme busca a equivalência em algo que, em grande medida, é um fora, o ponto em que o romance estanca e entrega-nos àquela falta de que padece o autor ficcional. Na medida em que aposta na neutralidade da perspectiva e na banalidade da linguagem e no momento em que cede ao desfecho redentor, Góes perde o contato com o romance e se faz quase mero espectador do burburinho que vê indistintamente no meio do “público”. O aspecto de coincidência em que Góes se apoia na elaboração de uma equivalência, para ficar nos termos de Hazin, faz com que sua tradução não atinja sua meta de aproximação de *Dom Casmurro*, que só é visto à larga distância. Mais do que tradução autônoma e autêntica, torna-se leitura derivada. No limite a profundidade trágica da dúvida é substituída pela superficialidade farsesca dos interesses de um tempo bem delimitado, pendendo para uma resolução que podemos até entender carregar uma carga moral (uma lição clara) “positiva”, mas que suprime aquilo que continua levando a história particular de Bento Santiago à esfera do universal: a lacuna que nos mantém questionando o sentido – o que, no caso do livro, mantém a contínua e sempre renovada necessidade de interpretações e traduções.

Sabe-se que é impossível suprimir a dúvida sobre a fidelidade de Capitu do romance, afinal esse é o tema que leva Bento Santiago a narrar sua história e, assim, coloca-se no pano de fundo da trama. Todavia, a partir dos anos sessenta, pôde-se observar o surgimento de um novo prisma no interior da fortuna crítica de *Dom Casmurro*: no lugar da busca pela solução da dúvida, a principal questão a ser observada no romance seria sua narrativa complexa, construída milimetricamente como uma peça de acusação (cf. GLEDSON, 1991; SCHWARZ, 1997; SANTIAGO, 2000). Tal reorientação da perspectiva lança luz sobre o narrador-personagem que nos dá acesso àquela história desde uma falta que pretende preencher. Com isso, aliás, realça-se o elemento que marca e distingue a obra machadiana – como indiquei, presente em outros de seus romances –: a importância do autor ficcional,

que, ao mesmo tempo, delinea e é delineado por sua narrativa, paulatinamente construído em meio a um mosaico de capítulos curtos (às vezes, aparentemente banais) que delimita suas visões de mundo, seu meio cultural e seus gestos.

O romance foi fonte de um farto debate desde sua publicação. Nos primeiros anos, a crítica da época – vendo-o de perto e de uma visão mais tradicional – preocupou-se em analisar Capitu e descobrir no texto brechas que pudessem constatar seu adultério, que era previamente considerado um fato. Já no início do século XX, o crítico José Veríssimo encontrava em *Dom Casmurro* a história de um rapaz ingênuo desvirtuado pela “vivacidade” da vizinha filha de pais interesseiros, que o levou à espiral de desilusões e ao cultivo da “malícia” (cf. VERÍSSIMO, 1903 *apud* SILVA, 2014, p. 2). O mesmo Veríssimo, em *História da literatura brasileira* chegou à seguinte conclusão – uma espécie de síntese – sobre *Dom Casmurro*:

É o caso de um homem inteligente, sem dúvida, mas simples, que desde rapazinho se deixa iludir pela moça que ainda menina amara, que o enfeitiçara com a sua faceirice calculada, com a sua profunda ciência congênita de dissimulação, a quem ele se dera com todo ardor compatível com o seu temperamento pacato. Ela o enganara com o seu melhor amigo, também um velho amigo de infância, também um dissimulado, sem que ele jamais o percebesse ou desconfiasse. Somente o veio a descobrir quando lhe morre num desastre o amigo querido e deplorado. (VERÍSSIMO, 1929, p. 189)

Até os anos quarenta, essa compreensão do romance permaneceu, no fundo, inalterada, sugerindo uma cristalização dessa via de interpretação na crítica especializada⁶⁴. Algumas décadas depois, no entanto, apresentou-se uma ótica que ia de encontro ao relativo consenso da crítica que endossava a traição de Capitu. *The Brazilian Othello of Machado de Assis*⁶⁵, livro escrito pela crítica e brasilianista Helen Caldwell em 1960, levantou uma suspeita por muito tempo ignorada pela crítica brasileira de Machado. Caldwell – que traduziu *Dom Casmurro* para a língua inglesa em 1953 – vislumbrou algo inédito: o *fato da perspectiva* de Bento Santiago,

⁶⁴ Como listou Helen Caldwell em seu livro, alguns dos textos que seguem em tal direção são: Afrânio Coutinho, *A filosofia de Machado de Assis*, Rio de Janeiro, Vecchi, 1940, p. 155; Barreto Filho, *Introdução a Machado de Assis*, p. 55 e 195-197; Augusto Meyer, *À sombra da estante*, Rio de Janeiro, Olympio, 1947, p. 45-61; José Mesquita, “De Lívia a Dona Carmo”, *Machado de Assis: estudos e ensaios*, Rio de Janeiro, Federação das Academias de Letras do Brasil, 1940, p. 15 e 28.

⁶⁵ A obra foi recentemente traduzida para o português e publicada no Brasil, em 2002, como *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*.

enquanto personagem, narrador memorialista e, sobretudo, juiz e carrasco de sua própria esposa, Capitu.

A autora norte-americana, que comparou Bento Santiago ao personagem de Shakespeare, Otelo, percebeu algo de capcioso na narrativa de Casmurro: esse homem de família tradicional e bacharel de direito talvez não fosse o bom moço desviado pela menina impetuosa, mas alguém que escreve suas memórias para confirmar a história que conta a si mesmo. A autora foi severamente criticada por sua interpretação e pelo paralelo com Otelo. O professor e crítico literário português Abel Barros Baptista condensa sua percepção do que seriam certas ingenuidades de Caldwell da seguinte maneira: “a verdade é que a sua leitura, quando não se entrega aos caprichos de imaginação que a conduzem a uma história alternativa, consiste basicamente em decifrações” (BAPTISTA, 1998, p. 376). Não me interessam os pormenores da leitura de Caldwell, fato é que a brasilianista norte-americana realizou um trabalho pioneiro e que alterou drasticamente o campo de visão da crítica machadiana. Inclusive por seu caráter inaugural, sua análise, decerto, pode conter algumas ilações vistas como problemáticas e hipóteses consideradas rudimentares. Entretanto, não se pode retirar o mérito da descoberta de um novo caminho que continuou sendo percorrido por outros críticos – o que é sinal da força e consistência de sua contribuição. Esse aspecto também é reconhecido por Baptista:

Num primeiro momento, Helen Caldwell contribuiu para os estudos machadianos com a demonstração da *possibilidade* de Capitu ter sido vítima inocente do ciúme de Bento Santiago. Não seria justo subestimar essa contribuição, tanto mais que se ergueu contra um consenso de sessenta anos. (BAPTISTA, 1998, p. 370)

A pedra bruta que Caldwell apresentou foi, por assim dizer, lapidada por diversos autores que se identificaram com o espectro através do qual a autora sugeria que as palavras de Casmurro fossem lidas. A partir da década de setenta, críticos literários como Silviano Santiago, John Gledson e Roberto Schwarz, que já associavam a obra de Machado à realidade histórica, política e social brasileira, atentaram-se também para a centralidade da figura do narrador no romance. Nesse contexto, desenvolve-se a percepção de que a credibilidade do discurso de Bento e a condenação de Capitu era consequência da própria discrepância social existente

entre ambos na obra. Aparece, então, a suspeita de que crítica ficara até então enredada na trama do narrador. Tal mudança de perspectiva significava uma revisão profunda daquele consenso que havia perdurado por sessenta anos. Roberto Schwarz ressaltava de maneira precisa no ensaio “A poesia envenenada de *Dom Casmurro*” (1997):

O nosso cidadão acima de qualquer suspeita – o bacharel com bela cultura, o filho amantíssimo, o marido cioso, o proprietário abastado, avesso aos negócios, o arrimo da parentela, o moço com educação católica, o passadista refinado, o cavaleiro *belle époque* – ficava ele próprio sob suspeição, credor de toda a desconfiança possível. (SCHWARZ, 1997, p. 13)

Bento, que, por vezes, fora econômico e até misterioso ao se descrever, conta-nos de Capitu desenhando-a em seus mínimos detalhes. A personalidade da vizinha que veio a ser a esposa é traçada com minúcia pelo narrador, que se dedicou a construí-la ao longo de toda a narrativa não apenas sob seu ponto de vista, mas também de outros personagens, como, por exemplo, José Dias – o agregado. No decorrer da obra, nos são reveladas, através do olhar do narrador, três faces de uma mesma Capitolina: a criança perspicaz e astuta, sua amiga e vizinha; passando pela adulta madura, esposa apaixonada e excelente mãe; desaguando na figura da mulher adúltera, que se mancomunava com quem ele acreditava ser seu melhor amigo, Escobar. O primeiro indício deste último olhar de Bento sobre Capitu destaca-se no capítulo CXXIII, “Olhos de ressaca”. O capítulo em questão narra a morte de Escobar e o suposto sentimento de perda de Capitu, capítulo este cujo título repete o de um anterior – XXXII, quando ainda na infância Bento descobrira o poder de atração dos olhos da amiga. John Gledson, em seu livro *Machado de Assis: Impostura e Realismo*, comenta a repetição do título nos capítulos supracitados e o possível direcionamento que o recurso pode sugerir ao leitor. Para o crítico, faz-se imprescindível considerar o movimento de escrita retrospectivo de *Casmurro*, pois, quando ele escrevera seu livro, a morte de Escobar era um referencial consideravelmente mais próximo do que suas reminiscências juvenis.

Dessa forma, torna-se sobremaneira nítido certo direcionamento do narrador, que, quando buscou na memória uma definição para os olhos de Capitu

por ocasião da morte de Escobar, encontrou-a naqueles que tragavam o defunto, tal qual fez o mar revoltado no dia anterior. Para Gledson, “essa metáfora, antecipando a forma da morte de Escobar e associando Capitu ao próprio mar traiçoeiro, (que em ambas as passagens) ‘traga’ suas vítimas” (GLEDSON, 1991, p. 35), é um artifício simples e, no entanto, eficaz na construção de uma imagem dúbia da personagem. Admitir o uso oportuno da imagem, entretanto, não significa esvaziar a descrição dos olhos da amiga realizada no capítulo XXXII. Como bem observa o crítico literário inglês, ao recordar o evento da infância, fica-se diante de uma narrativa de “linguagem vigorosa, impressionante” e que “emociona, poeticamente, com um tom que Machado raras vezes se compraz” (GLEDSON, 1991, p. 35). Eis as duas passagens confrontadas a seguir:

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 da 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 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; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me. (ASSIS, 1998, p. 72)

Enfim, chegou a hora da encomendação e da partida. Sancha quis despedir-se do marido, e o desespero daquele lance consternou a todos. Muitos homens choravam também, as mulheres todas. Só Capitu, amparando a viúva, parecia vencer-se a si mesma. Consolava a outra, queria arrancá-la dali. A confusão era geral. No meio dela, Capitu olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas... As minhas cessaram logo. Fiquei a ver as dela; Capitu enxugou-as depressa, olhando a furto para a gente que estava na sala. Redobrou de carícias para a amiga, e quis levá-la; mas o cadáver parece que a retinha também. Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã. (ASSIS, 1998, p. 235)

Observar a composição dos dois referidos capítulos com desconfiança não significa, contudo, desconsiderar o encanto do momento vivido por Bento quando adentrara pela primeira vez os olhos da menina, muito menos duvidar da admiração que este sentira por Capitu durante grande parte de sua vida – transmitida ao leitor através de relatos apaixonados ao longo da narrativa de Casmurro. Em

contrapartida, ignorar a riqueza deste detalhe – a imagem dos olhos de ressaca utilizada em ocasiões e sentidos tão opostos – é se ausentar de uma das múltiplas nuances que a leitura de *Dom Casmurro* pode proporcionar. Diante das duas passagens em que os olhos de ressaca figuraram a narrativa, Gledson questiona: “aceitaremos que, no primeiro caso, 91 capítulos antes, aquela referência externa não está presente e que a imagem ‘ocorre’ a Bento, vinda de parte alguma, só porque é apropriada?”. E o próprio crítico responde que seria “[p]ouco provável, é claro” (GLEDSON, 1991, p. 35). Para além da disputa acerca de qualquer pretensão implícita, ponto em que nos resta conjecturar, o que se tem é: a criação de tal associação em dois capítulos que carregam tamanha força poética e são cruciais para dar os contornos da relação entre Bento e Capitu colabora para se enxergar a ressaca futura nos olhos da menina “vivaz”.

No ensaio “Arte pobre, poesia do menos, tempo de pobreza” (1982), Haroldo de Campos, com concisão, ressalta como a construção da imagem de Capitu seduziu inicialmente a recepção do romance: “Há quem se contente em buscar em *Dom Casmurro* um reconto de adultério ou de suspeitas de adultério, a girar em torno de Capitolina/Capitu, a de ‘olhos de cigana dissimulada’, a de ‘olhos de ressaca’, a de ‘braços mal velados pelo cendal de Camões’” (CAMPOS, 1982, p. 64). No texto, Campos coloca em relevo não os detalhes que corroborariam a traição de Capitu, mas sim a escrita de Machado e do autor ficcional do romance, de modo que, com as nuances de sua interpretação, segue na via aberta nos anos sessenta. Enquanto os críticos mais ortodoxos de sua geração continuavam a buscar em *Dom Casmurro* as provas do adultério (prática que, nunca é demais lembrar, na época em que a obra foi escrita era crime previsto por lei apenas quando cometido por mulheres) e, às vezes, censuravam a forma gaguejante da estética machadiana, Campos seguia em direção oposta e destacava justamente o estilo da narrativa como aspecto capital da obra:

E houve quem levasse a indagação do referente tão a sério que se desse ao trabalho de produzir uma dissertação lítero-forense sobre a culpabilidade penal de Capitu (Aloysio de Carvalho Filho, *O Processo Penal de Capitu*, 1958). [...] Quem se lembrar que adúlter vem de “ad + alter”, e pode significar também “alterado”, “falsificado”, “miscigenado”, “enxertado” (formas de estranhamento do mesmo no outro), quem sabe concordará comigo que a personagem principal de *Dom Casmurro* (e, por sinal, a maior criação machadiana para a estética de nosso romance) não é

Capitolina/Capitu, mas o capítulo: esse capítulo gaguejante, antecipador e antecipado, interrompido, suspenso, remorado, tão metonimicamente ressaltado pelo velho Machado em sua lógica da parte pelo todo, do efeito pela causa, como os olhos e os braços de Capitu. (CAMPOS, 1982, p. 64-65)

A ênfase nos modos da narrativa e do narrador compartilhada por diversos críticos exprime um deslocamento importante na interpretação da obra, permitindo a abertura de ângulos antes negligenciados. Apoiados na fortuna crítica contemporânea (porém bem consolidada nestes sessenta anos que nos separam de sua emergência) de Machado de Assis, sugiro que a leitura de *Dom Casmurro* que enfatiza a possibilidade de adultério ou tenta responder à dúvida que o próprio autor jamais sana e sim intensifica (com sua narrativa ambígua e prenhe de lacunas), cai na armadilha da superficialidade e de um envolvimento ingênuo na trama tecida pelo velho Casmurro. Em outras palavras, a fidelidade (ou infidelidade) de Capitu está para o romance assim como a fidelidade à obra original está para as adaptações cinematográficas: ambas constituem um viés limitante e infrutífero para qualquer discussão que se venha a ter sobre os temas. Ao supervalorizar este aspecto do romance e deixar de lado fatores cruciais da narrativa de Bento Santiago – cuja representação na tradução é o quase apagamento da linguagem cinematográfica –, Moacyr Góes promove o empobrecimento de sua adaptação. Preso à fidelidade (ou infidelidade de Ana) e ao intento de discuti-la e ponderar sobre ela durante preciosos e longos minutos de seu filme, ele permanece subserviente à interpretação conservadora enquanto intencionalmente distancia-se do romance para “atualizá-lo”.

Embora a escolha de Góes em termos de fidelidade tenha sido a de explorar ao máximo tal traço de *Dom Casmurro*, não se pode incorrer no mesmo erro e deixar-se guiar por este mesmo aspecto (sob diferente ótica) ao qualificar seu filme. Reconhecê-lo não significa, contudo, abster-se da crítica. Cuidando para não recair na tentação de reprovar em uma adaptação o fato de ela não atender a nossas expectativas e imagens sobre um livro, ainda é possível comparar a tradução com seu referente e tomar posição a respeito de suas deficiências e qualidades. De acordo com o teórico do cinema e professor norte-americano Robert Stam:

A noção de fidelidade ganha força a partir do nosso entendimento de que:
a) algumas adaptações *de fato* não conseguem captar o que mais

apreciamos nos romances-fonte; b) algumas adaptações são realmente melhores do que outras; c) algumas das adaptações perdem pelo menos algumas das características manifestas em suas fontes. Mas a mediocridade de algumas adaptações e a parcial persuasão da “fidelidade” não deveriam levar-nos a endossar a fidelidade como um princípio metodológico. (STAM, 2008, p. 20)

A consideração de Stam é bastante eficiente tanto por confrontar o sentimento do grande público ao assistir a uma adaptação cinematográfica quanto por alertar a crítica especializada para o risco de, incautamente, fazer da fidelidade princípio metodológico e pedra de toque da apreciação de uma obra. Sem dúvida, coloco-me aqui, a um só tempo, como público e especialista, como portadora dessa ambivalência. O que argumento é que, embora ao lidar com uma tradução seja difícil (diria “impossível”, se fosse menos cautelosa) não se estabelecer comparações com o romance-fonte, minha avaliação não está calcada na presença ou ausência de uma fidelidade estrita. Não se pode exigir de uma obra *outra* que ela seja capaz de ser *o mesmo*, ou seja, de que a recriação seja idêntica ao “original”. Tal exigência tem como único resultado possível a condenação por infidelidade que, no fim, será fatalmente reconhecida. Agora, na medida em que a tradução possui um referente de que se aproxima e para o qual pretende ser uma ponte, as escolhas em tal aproximação e a qualidade do material que possibilita o elo é passível de ser avaliado. Recusá-lo significa inviabilizar não apenas a crítica, mas a própria lógica interna da tradução. Por isso mesmo, toma-se aqui a liberdade de não apenas constatar as opções adaptativas expressas no filme, mas de assumir uma posição acerca de tais escolhas. O tom alto e polêmico que talvez tenha aparecido em algumas passagens das páginas precedentes de forma alguma são frutos do desejo de ultraje. Gostaria de compartilhar da atitude do Machado de Assis *crítico*, apresentado por José Veríssimo como “[r]espeitador do trabalho alheio, como todo trabalhador honesto, mas sem confundir esse respeito com a condescendência camaradeira” (VERÍSSIMO, 1929, p. 190).

Certas produções prezam por traduzir elementos mais facilmente realizáveis dos romances (por assim dizer) e que nem sempre são as dimensões que mais admiramos nos livros, como alertou Stam, de modo que surge um abismo entre a expectativa do espectador e as visões do tradutor acerca de sua obra-fonte. Esse é

um risco sempre a rondar as traduções. Tentou-se argumentar, entretanto, que no caso específico de *Dom* (2003), para além de qualquer divergência pontual de expectativas, o problema são o descompasso no uso da linguagem entre o filme e seu referencial e seu manejo superficial com um tema importante da obra, colaborando pouco para verter o romance ao público em outra linguagem e para uma discussão mais atual da obra literária. Obviamente, a suposição do adultério de Capitu é algo de que não se pode fugir quando se fala de *Dom Casmurro*. As demais adaptações audiovisuais analisadas aqui também não o fizeram. A diferença é que acolheram em sua elaboração outros aspectos tão ou mais importantes do romance e, em alguma medida, dão o devido peso às especificidades desse narrador-personagem que nos conta sua vida e sua visão da suposta traição. O pecado de *Dom* não é a infidelidade, e sim a fidelidade cega a certas concepções que não o permitem aproximar-se nem do almejado público nem do romance.

3 CAPÍTULO III: *CAPITU* (2008) – A VIDA É UMA ÓPERA CONTEMPORÂNEA

A fortuna crítica de Machado de Assis tem encontrado como marcas importantes de seus romances de maturidade – casos de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), *Dom Casmurro* (1899), *Esaú e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908) – a concisão e desvios que compõem seus capítulos e a materialidade da presença do narrador na história, complementada pela frequente interlocução com o leitor. No caso específico de *Dom Casmurro*, como apontado nos capítulos anteriores, após as recepções iniciais terem enfatizado o tema do adultério e procurado na obra as provas do fato, desde os anos sessenta os críticos e intérpretes têm colocado em evidência a presença pungente da perspectiva interessada e ambígua do narrador-personagem e autor ficcional a atravessar o romance. De maneira resumida e em geral, poder-se-ia dizer que as traduções, adaptações, recriações (no caso, não é o propósito aqui distinguir tais termos) analisadas nos capítulos I e II desta tese esbarraram em dificuldades precisamente ao operar no tema que oferece o conflito que move a trama – a suspeita sobre a traição de Capitu que consome o narrador protagonista e o lança à escrita –, sem tocarem as complexidades e ambiguidades dos personagens e da própria narrativa. Evitando recair na exigência de uma “fidelidade” impossível, argumento acolher a liberdade – a *transposição criativa*, a *transcrição* – exigida pela tradução entre diferentes sistemas de signos, porém que o fazer não significa recusar traçar paralelos entre tradução e texto-fonte nem subtrair a possibilidade da crítica.

Tais considerações servem de introdução à última releitura de *Dom Casmurro* que integra o *corpus* desta tese, a minissérie *Capitu* (2008), dirigida por Luiz Fernando Carvalho e escrita por Euclides Marinho, Daniel Pizza, Luis Alberto de Abreu e Edna Palatnik, tendo o roteiro final ficado a cargo do diretor. Veiculada na televisão aberta, a série lançou mão de cinco capítulos para desenvolver a narrativa de Bento Santiago, que, inclusive, é quem nos conta suas memórias enquanto caminha pelas cenas⁶⁶ (representado por Michel Malamed). O artifício de

⁶⁶ Vale lembrar novamente que esse recurso foi utilizado na adaptação de *Memória Póstumas de Brás Cubas* para o cinema realizada por André Klotzel.

personificar este homem Casmurro, já velho e solitário – saudoso e ao mesmo tempo amargurado –, narrando-nos a história que está a se desenrolar diante de nossos olhos⁶⁷, proporcionou o devido destaque a um dos traços mais importantes do romance, que é exatamente a inserção do narrador na narrativa com sua peculiar forma de narrar (inclusive acolhendo seus desvios e buscando ressaltar seu traço irônico). Nesse sentido, *Capitu* dialoga com os aspectos de *Dom Casmurro* que a fortuna crítica contemporânea tem reconhecido como elementos importantes deste romance em específico e distinções da *poética* – naquele sentido aberto encontrado em Jakobson – machadiana em geral.

A minissérie – que abrange o romance de forma integral, desde a infância de Bento até o término de suas memórias – inovou em diversos aspectos, a começar por apresentar uma estética que se diferencia da tendência, por assim dizer, “realista” predominante nas produções televisivas brasileiras, com uma atmosfera que já foi chamada de *expressionista* e *barroca* (cf. GUZZI, 2012, p. 12; MAGALHÃES, 2015, p. 168), dialogando com uma expressividade teatral e circense, com seus gestos e entonações largas, ao mesmo tempo em que investe em uma aproximação com a cultura pop atual. Tais características tornam *Capitu* uma tradução surpreendente, que, em certo sentido, encontra meios de olhar o romance em sua atualidade e em uma atitude atualizadora. Somos confrontados com o texto original – que, apesar dos recortes necessários à sua adaptação televisiva, é mantido no roteiro –, porém envolvido por diversas referências atuais, que vão desde a trilha sonora até grafites e outras marcas da urbanização figurando nas cenas externas. Pode-se dizer que tal opção colabora tanto na demarcação de que a história se situa em um Rio de Janeiro que compartilhamos com Machado (ainda com o tempo que nos distancia e impõe diferenças) quanto com a dimensão popular da produção literária machadiana. Sem dúvida, essa busca de estreitar a interlocução com a atualidade é parte de uma tentativa de manter alguma familiaridade com o público televisivo, ainda que seja lícito conjecturar que talvez se concentre em um nicho, dado justamente à linguagem inovadora de que lança mão.

Relembrando as palavras de Walter Benjamin sobre os aspectos que possibilitam uma boa tradução, a transmissão do que há de *essencial* na obra-fonte

⁶⁷ Conferir imagens 13 e 14 do Apêndice.

que lhe serve de referência (cf. BENJAMIN, 2008, p. 51), *Capitu* pode ser considerada uma peça audiovisual que traduziu *Dom Casmurro* com competência, portando sua própria poética, mas sendo capaz de estabelecer pontes com a literariedade machadiana. Não por acaso, sua recepção tem sido favorável (haja vista o reconhecimento público da minissérie em premiações nacionais e estrangeiras) e há um farto material de pesquisas que se dedicam justamente à reflexão sobre a recriação do romance elaborada na minissérie – seja a partir da análise comparativa, seja através da discussão sobre os elementos que conformam sua estética própria. Ao menos em parte, tal interesse parece advir de diversos aspectos, que vão desde a eficiente utilização do texto original – com a subtração de alguns capítulos não tão decisivos para a obra –, interpretado de forma vigorosa, até a presença viva e constante do narrador que, com seus maneirismos e variações de entonação, encontram um tom que expressa com maestria a dubiedade do olhar e do discurso de Bento Santiago. E, não menos importante, todos esses aspectos envoltos por uma cenografia exuberante e por uma roupagem contemporânea que atualizam o romance e o aproximam do público.

3.1 A recepção de *Capitu*

Em decorrência das inovações que abarca, a série obteve, como já observado, grande atenção da crítica que, majoritariamente, recebeu a produção de maneira favorável⁶⁸. Parte dessa recepção foi compilada pelo pesquisador Luiz Antonio Mousinho Magalhães, em 2015, no artigo “O bruxo solto: recepção crítica da microssérie *Capitu*”. Uma das críticas mencionada por ele, em especial, é interessante para os propósitos desta tese, pois caminha na mesma direção de minha percepção, ao realçar a proximidade da série com um traço decisivo do texto-fonte, a ambiguidade ou equivocidade da narração:

⁶⁸ Em seu site pessoal, Luiz Fernando Carvalho apresenta um conjunto das críticas positivas recebidas pela série nos veículos de comunicação brasileiros. Logicamente, há uma parcialidade incontornável na seleção, todavia, através dela torna-se nítida a boa recepção da minissérie cf. CARVALHO, Luiz Fernando. Projeto. *Capitu*. “Fortuna Crítica”. Disponível em <http://luizfernandocarvalho.com/fortuna-critica/> (último acesso em 24/09/2020).

Boscov fala na possibilidade de as opções narrativas e de encenação serem percebidas de saída como de um barroquismo excessivo, mas as defende, afirmando que a opção ortodoxa numa produção de época poderia dar um ar antiquado “àquilo que continua vivo e novo”. O texto segue discutindo o romance machadiano e seu contexto, relacionando-o com as questões de adaptação adotadas por Luiz Fernando Carvalho e indicando, como maior êxito da microssérie, o “fazer com que as imagens respeitem a margem de dúvidas guardada nas palavras”. Apostando assim na efetividade da tradução da equivocidade do texto machadiano, Isabela Boscov identifica no produto televisivo o traço constituinte do texto-fonte, indagando, ao final: “como exigir de um narrador enfeitado, afinal, que ele seja lúcido?” (MAGALHÃES 2015, p. 168).

O texto a que Magalhães faz referência foi escrito por Isabella Boscov, em 2008, à revista *Veja*. Como fica claro, um dos fatores da minissérie elogiados pela crítica se contrapõe diretamente às escolhas interpretativas do filme *Capitu* (1968), anteriormente apontadas: o ar antiquado ao retratar personagens “de época”, o que acabou por achatá-los em demasia e faz o filme pender a um mero retrato de costumes. Outro ponto citado por Boscov nos remete ao filme *Dom* (2003), que na inclusão de um teste de DNA dissolve o que ela nomeia “equivocidade do texto machadiano” (BOSCOV *apud* MAGALHÃES, 2015, p. 168) em favor do sonho da possibilidade de resolução definitiva da dúvida. O mesmo não ocorre com a minissérie. Além de manter misteriosa a figura de Capitu, a série ainda transpõe a figura do narrador-personagem para a cena, buscando dar visualidade aos brilhos e obscuridades (por isso, o reconhecimento de uma estética barroca) contidas na narração de Dom Casmurro através do enlace entre os cenários e as variações psicológicas do narrador (daí a possibilidade de encontrar-se certo expressionismo). Se esses recursos acabam por acentuar dimensões da psicologia do personagem que Machado de Assis talvez sugira sem atestar – o que foi alvo de objeções à série⁶⁹ –, eles sinalizam a originalidade e o caráter autônomo da tradução proposta por Luiz Fernando Carvalho.

Voltando ao tratamento dado em *Capitu* à especificidade da narrativa machadiana, o próprio diretor justifica sua ideia de personificar o envelhecido Dom

⁶⁹ O maior exemplo dessa recepção negativa da série encontra-se na crítica de Diogo Mainardi publicada na revista *Veja* em 2008. A resenha pode ser considerada conservadora, na medida em que objeta Luiz Fernando Carvalho por sua “infidelidade” a *Dom Casmurro*, já que *Capitu* teria as feições de seu diretor cf. MAINARDI, Diogo. “E Machado Virou Circo...” *Veja*, Colunas, dezembro de 2008.

Casmurro, ressaltando que lhe dotar de tal corporeidade seria um modo de pontuar a materialidade que os acontecimentos rememorados e narrados parecem ter para o narrador. Embora nos conte eventos de um tempo passado, a riqueza de detalhes e seu ressoar em Bento Santiago mostram que são ainda presentes. A autointerpretação de Carvalho é a seguinte:

Talvez eu tenha me agarrado um pouco àquela ideia borgeana de que o tempo não é linear, de que tempo é uma espiral, e você contém dentro de si todos os outros tempos vividos. Criei essa figura presente do Dom Casmurro. Eu não o deixei só como uma VOZ OFF, eu realmente convidei Dom Casmurro para que contracenasse com os acontecimentos de sua memória, como alguém que tem tanta saudade de si mesmo a ponto de materializar aquelas saudades. Ele é uma voz, mas uma voz com corpo. Ele tem uma potência narradora e está aqui transcendendo tempos e espaços. Estamos no século XXI, falando desse corpo de Dom Casmurro. (CARVALHO, 2008, *online*)⁷⁰

A tematização do tempo não como sucessão dos momentos, contudo como camadas de temporalidades sobrepostas, ainda que seja uma abordagem que o realizador reconhece como algo a que “se agarrou”, não me parece mero capricho, e sim uma leitura consistente das peculiaridades do narrador memorialista machadiano. É verdade que estética adotada por Luiz Fernando Carvalho na composição da visualidade e sonoridade da história e do narrador, que dela é parte, expõe o diretor à crítica aos acréscimos realizados por sua lente. No entanto, apenas uma abordagem ingênua do traduzir encontra no espaço de liberdade dentro de que se move um problema em si. Não que essa liberdade o imunize da crítica. A observação, por exemplo, de que haveria uma influência da crítica contemporânea de *Dom Casmurro* na construção de Carvalho parece-me justa e pode converter-se em objeto de análise. Por um lado, não acredito ser acurado dizer que as distorções da ótica do diretor inviabilizem a comunicação com o romance ou que ele submete a obra à fortuna crítica. Por outro, reconheço essa suposta influência como elemento quase necessário, dado que o tradutor carrega (conscientemente ou não) o repertório da cultura em que está inserido, e como algo positivo, na medida em que abre ao público em geral uma perspectiva sobre *Dom Casmurro* que foi largamente negligenciada – tanto pela interpretação não-especializada da obra quanto por

⁷⁰ CARVALHO, Luiz Fernando. *Projeto: Capitu* – “Visão do diretor”. Disponível em: <http://luizfernandocarvalho.com/projeto/capitu/#visaododiretor> (Último acesso em 25/07/2020)

outras adaptações audiovisuais. A visão de que *Capitu* não seria uma tradução literal, que teria tomado liberdade na mudança entre suportes gira em falso sobre a acusação de “infidelidade”⁷¹.

Luiz Fernando Carvalho, aliás, em uma ponderação metacrítica sobre o exercício de tradução da linguagem literária para a audiovisual – no qual já possuía naquele momento alguma experiência⁷² –, indica o modo como ele mesmo opera. Sua posição é esclarecedora e mina precisamente a acusação de infidelidade: “Não acredito em adaptações. Adaptações sempre são, de certa forma, um achatamento da obra, um assassinato do texto original. Por conta disso, defino o trabalho feito na minissérie como uma aproximação” (CARVALHO, 2008, *online*). Percebe-se em tal depoimento uma visão da atividade tradutora que admite sua viabilidade apenas, para utilizar a noção empregada por Haroldo de Campos, como *recriação* (cf. CAMPOS, 2006, p. 35), que o diretor entende como *aproximação*. Seguindo o fio de sua reflexão, Carvalho afirma, também, que a escolha de um título diferente para a minissérie marca a deliberada distância que a produção quis manter da ideia ingênua de uma simples transposição neutra de um meio para o outro. Em suas palavras, o que se buscou construir, portanto, “um diálogo com a obra original” (CARVALHO, 2008, *online*). O interessante é que o realizador, que chegou a ser repreendido por sua “infidelidade”, não só a admite como também a mobiliza em seu processo criativo, mantém-se em uma ligação forte com texto propriamente machadiano – em uma atitude bem diferente de outras traduções.

Em sua *aproximação*, Carvalho procurou manter a dúvida insolúvel do romance, mas a manteve exatamente em seu lugar de dúvida, sem conceder-lhe atenção maior do que Machado de Assis concedeu. “Na minissérie, estou reafirmando a dúvida presente em *Dom Casmurro* como parte do processo cultural e dialético da modernidade. E acredito que a dúvida não é amoral ou imoral, não é um pecado”, afirma o diretor (CARVALHO, 2008, *online*). Além de ser notável o

⁷¹ Para uma discussão sobre os limites da reflexão sobre adaptação a partir da categoria de “fidelidade”, que toma a minissérie *Capitu* como objeto de estudo cf. BULHÕES, Marcelo. “Para além da ‘fidelidade’ na adaptação audiovisual: o caso da minissérie televisiva *Capitu*”. *Galáxia*, São Paulo, n. 23, p. 59-71, 2012.

⁷² Não custa lembrar que antes de *Capitu* Luiz Fernando Carvalho já havia realizado a adaptação dos livros *Lavoura Arcaica* (1975), de Raduan Nassar, em filme homônimo de 2001, e *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* (1971), de Ariano Suassuna, em minissérie de 2007 intitulada *A Pedra do Reino*.

transbordamento da dúvida do romance para o nível cultural realizado em sua interpretação, o que significa buscar colocar-nos diante de uma experiência compartilhada (também por nós, com o tanto de modernidade que prosseguimos portando), a demarcação da tentativa não dar um valor de antemão à dúvida indica o anseio de mantê-la em disputa. De fato, não há, na produção, a intenção de tentar saná-la ou de direcionar didaticamente o espectador para certa interpretação. Ainda que faça pairar uma suspeita sobre esse narrador-personagem de gestos e palavras excessivas, uma escolha de Carvalho parece-me dar uma abertura para que o problema da dúvida não se imobilize em uma condenação desse extravagante e obsessivo Bento Santiago.

O fato de ter-se no papel de Bentinho um ator adolescente (Pedro Cardadeiro, aos 18 anos) e nos papéis de Capitu e Escobar atores adultos (Letícia Persiles e Pierre Baitelli, ambos aos 25 anos) chama a atenção⁷³. Seria uma possibilidade de aparentar a inocência de Bentinho por contraste à sagacidade de Capitu e Escobar? Ou uma representação visual do modo como o próprio Bento Santiago nos mostra os personagens? Ou apenas uma contingência? Embora não possa afirmar peremptoriamente, não parece plausível admitir a escolha como mera contingência – já que significaria privar a opção do realizador de sentido. Agora, se Carvalho tem em mente a inocência de Bentinho ou o modo capcioso como Bento Santiago desenha sua esposa e o amigo, não se pode determinar. O importante é que a criação de tal contraste permite a criação de uma nova camada que, se não corresponde a um acontecimento ou traço específico dos personagens de *Dom Casmurro*, dialoga com o modo como eles nos são apresentados pelo narrador.

O diretor, que mesclou características contemporâneas ao século XIX retratado no romance e na minissérie, explica que suas influências vieram da própria conexão que, para ele, a escrita de Machado faz com os movimentos de vanguarda posteriores ao autor, em especial o dadaísmo. O argumento parece ser: o mosaico de capítulos divagantes, que conformam a unidade do romance e a dimensão metalinguística que coloca o público diante da materialidade de sua literariedade (ou *poética*) e lhe permite sair de uma posição ingênua pode ser relacionado ao gesto

⁷³ Conferir a sequência de imagens 15 a 18 do Apêndice.

autocrítico dadaísta no campo das artes plásticas⁷⁴. Independentemente da acuidade dessa correlação, a percepção de um futuro aberto na estilística machadiana é bastante esclarecedora no que concerne ao diálogo que Luiz Fernando Carvalho propõe entre *Dom Casmurro* e a contemporaneidade. A partir disso compreende-se melhor os elementos estéticos utilizados por ele em sua representação visual, composta por uma multiplicidade de elementos – eventualmente, apelando a um excesso de signos – que formam também um mosaico de sobreposições e colagens que, mesmo às vezes díspares, carregam um sentido de totalidade.

A impressionante e maravilhosa escrita de Machado do século XIX dialoga bem com inúmeros movimentos, inclusive com as correntes do surrealismo, como o dadaísmo, que trabalha mais com assemblages, colagens, repetições, afiches, cartazes, cartelas e com a proposta de distanciamento entre obra e espectador. De certa forma, *Dom Casmurro* é montado assim, como um conjunto de colagens de camadas de tempos e de avessos. (CARVALHO, 2008, *online*)

Além de mostrar-se, conforme a autointerpretação de Carvalho, uma busca de interlocução com aspectos da escrita de Machado de Assis (cabe o debate se a meta foi atingida), a tonalidade alta geral da estética da série – expresso na teatralidade barroca, na *mise-en-scène*⁷⁵ expressionista e na *assemblage*⁷⁶ dadaísta – cumpre ainda outra função: manter certa distância entre o espectador e os

⁷⁴ Ao mencionar o dadaísmo, talvez o diretor tenha em mente o gesto representado pela escultura *A fonte* (1917), o famoso *readymade* de Marcel Duchamp. A instalação de um urinol em um espaço artístico como autêntica escultura confronta o público com o caráter convencional da arte, de modo que o retira da posição ingênua e provoca a reflexão sobre o estatuto das obras e espaços artísticos. É essa quebra da ingenuidade que Luiz Fernando Carvalho parece ver como aspecto que liga Machado ao dadaísmo. Resta a questão se a escrita de Machado, ao dirigir-se tanto ao leitor “comum” quanto ao “sofisticado”, não se distanciaria da lógica vanguardista.

⁷⁵ *Mise-en-scène* é um termo que tem sua origem no teatro e, em linhas gerais, diz respeito à toda a composição de uma encenação (luz, cenografia, figurinos). Na crítica audiovisual o termo está ligado tanto à ideia de *estilo do autor* quanto, mais próximos do que utilizamos neste caso, à noção de que a iluminação, o cenário, o figurino e o gestual ajudam a compor um ambiente e dimensões psicológicas da cena (cf. HAYWARD, 2000, p. 220, p. 231). Utilizamos a expressão “*mise-en-scène* expressionista” pelo fato de que tal artifício possui forte ligação com tal corrente artística e possui uma história na linguagem cinematográfica (cf. HAYWARD, 2000, p. 172-173).

⁷⁶ Em uma definição técnica, *assemblage* “é uma obra de arte feita através da fixação de pedaços de papel cortados ou rasgados, recortes de jornais, fotografias, pedaços de tecido, fragmentos de madeira, metal ou outros materiais semelhantes, conchas ou pedras, ou mesmo objetos como facas e garfos, cadeiras e mesas, peças de bonecos e manequins, para-lamas de automóveis, caldeiras de aço, e pássaros e animais empalhados” (SEITZ, 1961, p. 1). Malgrado, como ressalta Luiz Fernando Carvalho, a *assemblage* possa ser ligada ao dadaísmo, com suas justaposições e uso de material descartado ou ordinário, não podemos deixar de mencionar o fato de que a técnica tem como precursores as colagens e objetos cubistas (cf. SEITZ, 1961, p. 9, p. 38).

personagens, e a aura de mistério que os envolve. De acordo com ele, a ideia da minissérie era que o leitor não afastasse de sua mente a imagem difusa que criou dos personagens, por isso optou por acrescentar o que chama de “fantasmagoria” a suas caracterizações. Desse modo, acreditou possibilitar um diálogo entre as representações de Bento e Capitu que a produção traz e as que cada leitor formulou. “Todas essas personagens pertencem ao mundo da grande biblioteca, ao mundo do inconsciente literário e precisam permanecer por lá. Só assim poderemos dialogar com eles, olhá-los de frente, encontrá-los para, depois, devolvê-los à literatura” (CARVALHO, 2008, *online*). Desse modo, aquilo que poderia ser um histrionismo supérfluo, revela-se um recurso de acentuação da artificialidade com vistas à criação de uma margem, um excesso em que o romance e a *aproximação* (noção empregada pelo diretor) resguardem suas autonomias.

3.2 Poética televisiva?

O tema da “autonomia” oferece um ensejo para algumas observações. A primeira delas diz respeito às minhas posições acerca dos filmes *Capitu* (1968) e *Dom* (2003), que, como argumentei, apesar de se pretenderem livres, ficam presos a aspectos que desfavorecem sua aproximação de *Dom Casmurro*, tendo ficado reféns da dificuldade de encontrar seus termos na tradução. A segunda é que a peça audiovisual que encontra uma linguagem própria é aquela que produz o recorte mais amplo do romance e permanece muito próxima do texto machadiano. Isso só é possível pelo seguinte fator: a minissérie dispõe de tempo para realizar-se. Enquanto os filmes desenrolam-se entre noventa e cento e vinte minutos, a série conta com cerca de cinco horas de desenvolvimento, um íterim irrealizável para a maior parte das produções cinematográficas (a não ser que sejam serializadas, prática frequente em gêneros como “ação”, “aventura”, “comédia”). *Capitu* (2008) consegue abarcar toda a história narrada por Bento Santiago, desde seus motivos para escrever o livro de suas memórias até a conclusão de seu projeto, enquanto os filmes precisaram operar em um recorte específico. E, em ambos os casos, os filmes

optaram por desenvolver seus roteiros a partir do enlace (matrimonial ou não) de Bento e Capitu adultos (sob a figura de Ana em *Dom*) e dos conflitos gerados a partir das dúvidas do narrador.

Ao incluir uma minissérie ao *corpus* engloba-se – e contrapõe-se – produtos de meios diferentes e, assim, emerge a necessidade de discutir onde se cruzam e onde se distanciam cinema e televisão. Começamos, então, pela questão da serialidade, afinal, um filme é assistido de uma só vez, e a série em capítulos. Em uma definição ampla e precisa:

Chamamos de *serialidade* essa apresentação *descontínua e fragmentada* do sintagma televisual. No caso específico das formas narrativas, o *enredo* é geralmente estruturado sob forma de *capítulos* ou *episódios*, cada um deles apresentado em dia ou horário diferente e subdividido, por sua vez, em blocos menores, separados uns dos outros por *breaks* para a entrada de comerciais ou chamadas para outros programas. Muito frequentemente, esses blocos incluem, no início, uma pequena contextualização do que estava acontecendo antes (para refrescar a memória ou informar o espectador que não viu o bloco anterior) e, no final, um gancho de tensão, que visa manter o interesse do espectador até o retorno da série depois do *break* ou do dia seguinte. (MACHADO, 2000, p. 83)

Arlindo Machado – comunicólogo e grande estudioso do universo televisivo – , em seu livro *A televisão levada a sério* (2000), afirma que a serialidade foi uma invenção muito anterior à televisão e que, na verdade, vem da literatura. No próprio cinema, a criação de séries é recorrente, constituindo-se como primeiro exemplo de serialidade no universo audiovisual. Mais do que isso, o pesquisador salienta que o modelo de seriado que vigora na televisão veio do cinema.

Mas é preciso considerar que não foi a televisão que criou a forma seriada de narrativa. Ela já existia antes nas formas epistolares de literatura (cartas, sermões, etc.), nas narrativas míticas intermináveis (*As mil e uma noites*), depois teve um imenso desenvolvimento com a técnica do folhetim, utilizada na literatura publicada em jornais no século passado, continuou com a tradição do radiodrama e conheceu sua primeira versão audiovisual com os *seriados* do cinema. Na verdade, foi o cinema que forneceu o modelo básico da serialização audiovisual por volta de 1913, como decorrência das mudanças que estavam acontecendo no mercado de filmes. (MACHADO, 2000, p. 86)

Na literatura, a serialização, conhecida como folhetim, teve início na França, no início do século XIX (cf. MEYER, 1996, p. 30). A princípio tratava-se de um espaço no jornal destinado a variedades e entretenimento, como receitas culinárias, dicas de beleza e até charadas. Posteriormente, percebeu-se que o espaço poderia

ser mais rentável para o jornal e atrair mais assinantes caso trouxesse variedades que se repetissem semanalmente – como crítica de teatro e literatura – ou mesmo diariamente, como no caso dos romances folhetins. Surge então, no início da década de 1830, a formulação definitiva e, copiada em todo o mundo, do folhetim.

Brotou assim, de puras necessidades jornalísticas, uma nova forma de ficção, um gênero novo de romance: o indigitado, nefando, perigoso, muito amado, indispensável folhetim “folhetinesco”. [...] De qualquer forma, o sucesso da fórmula vai também generalizar o modo de publicação da ficção, donde nova etiqueta que confunde: praticamente todos os romances passam a ser publicados nos jornais e revistas *em folhetim*, ou seja, em fatias seriadas. (MEYER, 1996, p. 54)

Machado de Assis publicou alguns de seus romances no formato folhetim antes de lançá-los em livro – algo já mencionado anteriormente. O bruxo, além de aderir à forma de publicação, expressou sua opinião sobre os folhetins em algumas de suas crônicas, afirmando, por exemplo, que o “folhetim é frutinha do nosso tempo”⁷⁷. Tal frase encontra-se em uma crônica que critica, com especificidade – e antecipando a verve irônica do romancista –, “O empregado público aposentado” (1859). Em meio às críticas sobre o conservadorismo que caracteriza tal tipo, tem-se que este possui total desinteresse por essa frutinha tão própria daquela época e tão importante para a história da literatura. Em outra crônica, cujo título é “O folhetinista” (1859), em meio a uma análise do folhetim, o autor faz menções à história do gênero e argumentações sobre a importância de se descobrir uma “cor local” neste tipo de produção – segundo ele, ainda emuladora dos modos parisienses. Machado de Assis toma o folhetinista em terceira pessoa, mas parece reconhecer-se na figura que desenha. “Escrever folhetim e ficar brasileiro é na verdade difícil”, atesta, então, o jovem crítico. Deixando-se de lado o tema romântico da nacionalidade, sobre o qual varia (cf. WEBER, 2013, p. 33), é interessante o fato de uma preocupação de encontrar uma tonalidade local, dado ele mesmo tê-la alcançado em sua produção literária posterior.

A serialidade, inaugurada pela literatura e intensificada pelos folhetins, foi ampliada pelo cinema. De acordo com Arlindo Machado, os filmes seriados atendiam à demanda mercadológica e eram exibidos nas salas da classe média e

⁷⁷ ASSIS, Machado de. “O empregado público aposentado”. *Miscelâneas III e IV*. In: *Obras Completas*, vol. 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992, p. 966-969.

nos *nikelodeons* – espaços de exibição de filmes curtos, frequentados por um público formado, em grande maioria, por moradores das periferias das grandes cidades (cf. MACHADO, 2000, p. 87). A produção seriada, assim como ocorre atualmente, permitia que os episódios fossem exibidos enquanto os posteriores ainda eram rodados. Sempre de maneira sequencial, as primeiras produções deste tipo datam de, aproximadamente, 1913, de acordo com Arlindo Machado. O modelo foi assimilado pela TV anos mais tarde, que se tornou o principal meio a produzir e exibir séries (situação novamente alterada com o advento da internet, vale ressaltar). A serialidade na televisão é não um dado lateral, porém conforma as próprias condições narrativas daquele meio:

No caso específico das formas narrativas, o *enredo* é geralmente estruturado sob forma de *capítulos* ou *episódios*, cada um deles apresentado em dia ou horário diferente e subdividido, por sua vez, em blocos menores, separados uns dos outros por *breaks* para a entrada de comerciais ou de chamadas para outros programas. Muito frequentemente, esses blocos incluem, no início, uma pequena contextualização do que estava acontecendo antes (para refrescar a memória ou informar o espectador que não viu o bloco anterior) e, no final, um gancho de tensão, que visa manter o interesse do espectador até o retorno da série depois do *break* ou no dia seguinte. (MACHADO, 2000, p. 83)

Os elementos apontados por Arlindo Machado configuram a produção televisiva como a conhecemos. Por um lado, a natureza fragmentária do meio, acompanhada do compromisso comercial que constitui o conteúdo das interrupções deliberadas, pode levar à acusação de um tipo de decadência da experiência estética – em uma atualização um tanto vulgar da reflexão benjaminiana sobre as condições da *narração* em meio à aceleração da vida no mundo moderno⁷⁸. Essa

⁷⁸ Penso, aqui, no ensaio *O narrador* (1936), em que Benjamin discorre sobre a contiguidade entre o desaparecimento do narrador – entendido como aquele que é capaz de tocar pela fala em uma experiência [*Erfahrung*] compartilhada – e a dissolução de um modo de vida baseado na comunidade e no trabalho artesão (cf. BENJAMIN, 1994, p. 205ss). Em sua análise da transição atravessada pela modernidade, o filósofo nota que a humanidade europeia do início do século XX são lançados de seus referenciais e experiências coletivas anteriores para uma vivência [*Erlebnis*] solitária e marcada pela aceleração e violência na política e no trabalho, por sua carência de sentido (cf. BENJAMIN, 1994, p. 198, 213). Ainda assim, ressalto que a crença na impossibilidade de qualquer acontecimento estético através dos meios de comunicação de massa é uma vulgarização da visão benjaminiana pelo fato de que em textos como *Experiência e pobreza* (1933) e *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1935), pode-se ver o filósofo nutrido certa esperança na circunstância moderna. Essa postura aparece tanto em seu conceito positivo do *bárbaro* moderno, a quem a pobreza de experiência “impela a partir para frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco” (cf. BENJAMIN, 1994, p. 116), quanto na perspectiva de um cinema que participe na transformação da cultura (cf. BENJAMIN, 1994, p. 179-180).

decadência seria provada por estarmos diante de um meio de veiculação de produções de baixa qualidade e de fácil assimilação do público, que geralmente divide sua atenção entre a televisão e outros inúmeros estímulos. Os intervalos comerciais seriam expressão privilegiada da situação. Neles conjugam-se a necessidade financeira das emissoras (que através deles capitaliza-se, faz-se mecanismo de reprodução social e explicita seu papel na indústria cultural) e a possibilidade de o telespectador ter um descanso entre um bloco da programação e outro para que sua atenção fugidia seja recuperada. De fato, o intervalo comercial entre os programas pode ser contraparte da experiência descontínua, soluçante, e de uma sensibilidade extenuada pelas solicitações do trabalho e da vida cotidiana no mundo da técnica. É importante lembrar, no entanto, que a serialização e os cortes abruptos de atenção são parte da história do audiovisual. Aliás, a pobreza do conteúdo ora atribuída à televisão fora antes imputada ao cinema. A linguagem cinematográfica consolida o estatuto de “arte” somente após o público das salas de cinema dar lugar às “massas de telespectadores” (PIGNATARI, 1984, p. 10), como observa Décio Pignatari em *Signagem da televisão*⁷⁹.

A redução elitista das possibilidades expressivas da televisão representa o desprezo por um meio inserido no espaço doméstico e na vida cotidiana, por um meio que é expressão da vivência em um mundo atravessado pela troca de mercadorias e pela atomização de pessoas e experiências. O ponto é: estigmatiza-lo como necessariamente inferior e alienante significa negar-lhe toda expressividade e perder de vista aquilo que Décio Pignatari chamou de “vigorosa, alegre, ágil gráfica

⁷⁹ Apenas uma ressalva no que concerne à percepção dos intelectuais acerca do cinema, Jakobson abre seu ensaio *Decadência do cinema?*, datado de 1933, com a seguinte consideração: “Assistimos à gênese de uma nova arte. Ela cresce a olhos vistos. Desvincula-se da influência das artes precedentes; começa já a influenciá-las. Cria suas normas, suas leis e em seguida, com determinação, as subverte. Torna-se um poderoso instrumento de propaganda e de educação, um fato social cotidiano, de massa; ultrapassa nesse sentido todas as outras artes” (JAKOBSON, 2007, p. 153). A continuação do ensaio é interessante por nos inserir em um debate específico do período que questionava se a transição do cinema mudo para o falado significaria um prejuízo para a linguagem cinematográfica, tese confrontada por Jakobson. O valioso da discussão é a percepção de que ao menos parte da crítica já estava disposta a conceder ao cinema a categoria de “arte” (cf. JAKOBSON, 2007, p. 155s). Cabe ainda mencionar que Edgar Morin, em *O cinema ou o homem imaginário* (1956), ao realçar a visão do cinematógrafo como instrumento de fins técnicos-científicos, dá lugar à visão do cinema como arte já nos primeiros anos do século XX (cf. MORIN, 2001, p. 15, 23). Faço esses contrapontos não para invalidar a justa avaliação de Pignatari mas para acentuar que a predominância de certa posição em um período dá-se em meio à disputa (inclusive porque a demarcação da arte cinematográfica parece surgir primeiro entre intelectuais e realizadores ligado ao meio, dentre outros, Jean Epstein, Ricciotto Canudo e Louis Delluc).

televisual que atinge e agrada a um público vastíssimo” (PIGNATARI, 1984, p. 13). É no interior de sua popularidade e fragmentariedade que a televisão estabelece sua gramática e configura-se como meio de alguma experiência (inclusive propriamente estética). A realidade é que com ela emerge um modo de serialidade particular, na medida em que à temporalidade da veiculação diária de conteúdos soma-se a temporalidade de uma grade de exibição recortada por intervalos. Trata-se de uma contingência. Mas esse sistema que implica restrições converte-se em componente da gramática televisiva, ou, nos termos de Arlindo Machado, em dimensão de sua *forma expressiva*:

[...] independente dessa ligação histórica [com o cinema], existem também razões de natureza intrínseca ao meio condicionando a televisão à produção seriada. A recepção da televisão em geral se dá em espaços domésticos iluminados, em que o ambiente circundante concorre diretamente com o lugar simbólico da tela pequena, desviando a atenção do espectador e solicitando-o com muita frequência. Isso quer dizer que a atitude do telespectador em relação ao enunciado televisual costuma ser dispersiva e distraída em grande parte das vezes. Diante dessas contingências, a produção televisual se vê permanentemente constrangida a levar em consideração as condições de recepção e essa pressão acaba finalmente por se cristalizar em forma expressiva. (MACHADO, 2000, p. 87)

Reconhecer tais condicionamentos da linguagem televisiva não implica necessariamente condená-la por falar de tal ou qual modo, mas decifrar a estrutura de sua expressão para tentar ouvi-la. Voltando, então, a *Dom Casmurro* e às *telas*. Assim como obras como *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) e *Quincas Borba* (1899) são representantes da possibilidade de se levar o folhetim ao apuro estético, a minissérie *Capitu* (2008) encontra em seu meio de veiculação oportunidades para o trabalho consistente em sua forma, o que, aliás, os capítulos curtos característicos da escrita machadiana favorecem. Apesar de enquadrar-se nas características da produção televisiva apontadas por Arlindo Machado, a série é considerada uma produção que subverte aquilo que corriqueiramente compõe a grade de exibições da televisão nacional, sendo um ponto fora da curva, como assinala o crítico Luiz Zanin Oricchio em suas considerações sobre a série. “Luiz Fernando de Carvalho atingiu em *Capitu* uma ‘fidelidade transfigurada’, afirmando ainda que a microssérie trouxe ‘um momento excepcional na medíocre programação da TV brasileira’” (ORICCHIO *apud* MAGALHÃES, 2015, p. 169). Em grande medida, essa percepção é fruto do estilo de Luiz Fernando de Carvalho, reconhecido

no meio audiovisual por produções de alto padrão estético para a televisão – como adaptação de *A pedra do Reino* (2007), baseada no *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* (1971) de Ariano Suassuna (1971) – e para o cinema – caso de *Lavoura Arcaica* (2001), transposição da obra homônima de Raduan Nassar (1975).

As realizações citadas denotam o flerte de Carvalho com a literatura, e o seu empenho em aproximá-la do público, apostando na televisão como um meio possível para a difusão da arte. E não só por que toma obras de escritores brasileiros importantes como fonte para suas adaptações, entretanto também pelo fato de arriscar em inovações estéticas (tanto do ponto de vista visual quanto narrativo) que retiram o público da linguagem corriqueira confortável para o colocar diante de signos visuais, sonoros e verbais que se mostram enquanto tais, em sua diferença *poética*, criativa. A alegre e ágil gráfica televisual, na expressão de Pignatari, ganha novos e interessantes contornos. E, aqui, pode-se fazer um paralelo com a literatura machadiana. Machado de Assis operou em um meio popular, fragmentário e transitório enquanto elaborava obras que se tornaram cruciais para a história da literatura (justamente por sua literariedade, materializada, por exemplo, em sua peculiar forma narrativa) e para a cultura brasileira. O suporte não determina sua obra, mas suas condições são apropriadas na elaboração de sua forma expressiva. De modo similar, Luiz Fernando Carvalho encontrou na televisão – meio ora ocupante do espaço no imaginário coletivo que antes fora do *nickelodeon*, do folhetim e do rádio – a oportunidade de explorar as possibilidades da linguagem audiovisual, experimentando nos códigos do meio por que se expressa e mantendo-se nos limites que sustentam a possibilidade de comunicação com seu público.

Dessa maneira, é possível perceber em *Capitu* uma ruptura das condições para um lugar-comum da crítica cultural mais ou menos especializada (aliás, lugar que sinto também pisar), que vê a produção televisual como terreno pouco produtivo. Essa posição da crítica é sintetizada por Décio Pignatari na observação de que na passagem do cinema à televisão “o meio antigo tende a se transformar em arte, enquanto o meio novo passa a sofrer todos os ataques dos intelectuais

(vulgar, alienante, etc.)” (PIGNATARI, 1984, p. 9). Arlindo Machado, refletindo sobre a visão geral dos intelectuais sobre o conteúdo televisivo, acentua:

A verdade é que a discussão sobre a qualidade em televisão está longe de ser uma matéria de consenso. De uma forma geral, os intelectuais de formação mais tradicional resistem à tentação de vislumbrar um alcance estético em produtos de massa, fabricados em escala industrial. No seu modo de entender, a boa, profunda e densa tradição cultural (literatura, música, teatro, artes plásticas), lentamente filtrada ao longo dos séculos por uma avaliação crítica competente, não pode ter nada em comum com a epidérmica, superficial e descartável produção em série de objetos comerciais de nossa época, daí porque falar de qualidade ou criatividade a propósito da produção televisiva só pode ser uma perda de tempo. (MACHADO, 2000, p. 23)

3.3 Motivo condutor

Fato é que, apesar de destacar-se do restante da programação regular da televisão brasileira, a minissérie, definitivamente, foi uma obra criada sob medida para este meio. Além da utilização da própria estrutura de *Dom Casmurro* em favor da serialidade, o constante emprego do *leitmotiv* – uma mesma frase musical que emerge em momentos distintos de uma peça referida a um objeto qualquer (cf. BENNETT, 1986) – para caracterizar os personagens sinaliza seu caráter de produto televisivo. O recurso criado pelo músico e dramaturgo alemão Richard Wagner, utilizado pela primeira vez na ópera *O holandês voador* (1840), introduz um ou mais motivos musicais sempre que um personagem ou situação específica surge em cena, criando assim uma relação entre motivo e personagem ou acontecimentos para servirem de “guias de sentimento em meio ao labiríntico edifício do drama” (WAGNER, 2013, p. 235). O *leitmotiv* foi criado e popularizado na ópera, mas encontrou vasta utilização no cinema, e se estabeleceu com ainda maior amplitude na televisão. Especificamente no caso brasileiro, a técnica é parte cristalizada do vocabulário das telenovelas, como se percebe na associação de determinadas músicas a personagens e no uso das mesmas músicas para o delineamento de uma sensação dos personagens ou para a criação de tensão no público.

A minissérie também possui características que a aproximam da ópera, e que vão além da questão do *leitmotiv* – que atribuo em grande medida à televisão em decorrência de seu uso mais frequente e popular neste meio –, como atuações e gestos exagerados, bem como a utilização de coreografias e de um palco como cenário em algumas cenas. *Capitu* foi caracterizada pelo crítico Luiz Carlos Marten, mais especificamente, como uma “ópera-rock” (MARTEN *apud* MAGALHÃES, 2015, p. 170), pela mistura de referências estéticas contemporâneas e *pop* (incluindo-se músicas) somadas a uma narrativa coerente e um tanto grandiloquente. O próprio Luiz Fernando Carvalho reconhece que *Capitu* carrega uma inspiração operística.

A ópera, pela qual Machado era um apaixonado, teve um papel nessa aproximação que proponho com o romance. Ele escreveu e afirmou que “a vida é uma ópera bufa, com alguns entremeios sérios, com alguma música séria”. Quando Machado afirma isso, ele também está querendo refletir sobre o mundo das aparências, onde, muitas vezes, as aparências contam mais do que a própria verdade. Esse é o mundo das máscaras. (CARVALHO, 2008, *online*)

A ópera, como fica claro na fala do diretor, serviu de influência em sua *aproximação* do romance – o que ajuda a explicar certa extravagância e maneirismo dos personagens, são *máscaras* – e, certamente, em sua interlocução com a estética que Machado imprimiu-lhe. Em *Dom Casmurro*, há diversas situações em que os personagens vão a apresentações de ópera ou apenas citam o nome de alguma, de modo que tal expressão artística compõe o imaginário da obra. Além disso, uma metáfora criada pelo narrador, ainda no início do romance, comparando a vida com uma ópera dá uma dimensão da importância do gênero artístico em sua visão da existência. A tese defendida pelo tenor italiano, Marcolini, personagem que frequentava a casa de Bento Santiago, ganha, inclusive, um capítulo inteiro, intitulado “Ópera” (IX). Segundo Casmurro, o tenor “explicou-me um dia a definição, em tal maneira que me fez crer nela. Talvez valha a pena dá-la; é só um capítulo” (ASSIS, 1998, p. 23). Então, estabelecendo relações triangulares em que outros elementos compõem o fundo de desenvolvimento das melodias, de modo que o narrador com isso fornece em linhas abstratas a dinâmica da trama que tece. Ele escreve:

A vida é uma ópera e uma grande ópera. O tenor e o barítono lutam pelo soprano, em presença do baixo e dos comprimários, quando não são o soprano e o contralto que lutam pelo tenor, em presença do mesmo baixo e dos mesmos comprimários. Há coros numerosos, muitos bailados, e a orquestração é excelente... (ASSIS, 1998, p. 24)

O capítulo “Ópera” – importante para a imagem do concerto realizado em *Dom Casmurro* – surge como um parêntese logo na abertura de *Capitu*. Nesse sentido, de início, ele ajuda a contextualizar o tom operístico da minissérie. A afirmação de Carvalho acerca da importância da ópera em sua aproximação do romance permite compreender melhor suas escolhas estéticas e, inclusive, o “barroquismo excessivo” das atuações, como destacou a crítica Isabela Boscov (cf. MAGALHÃES 2015, p. 168). Além disso, observa-se esta referência também no que diz respeito à música, em dois aspectos: a trilha é quase ininterrupta, alternando temas orquestrais e músicas do universo *pop*; e há uma extensa utilização de *leitmotiv*, já que Carvalho utiliza músicas para remeter aos personagens da trama e a ideias mais amplas. A técnica de composição que já era utilizada por Wagner – às vezes chamada pelo músico de *momento melódico*, no plural alemão *melodische Momente* (cf. BARRIO, 2013, p. 12) – recebeu o nome *leitmotiv* pelas mãos de Friedrich Wilhelm Jähns. O termo, que significa em tradução literal *motivo condutor*, designa uma frase musical curta claramente definida que representa, simboliza ou caracteriza um personagem específico, um objeto, uma situação ou uma ideia e que se repete, na forma original ou alterada, sempre que seu referente está em cena. Como foi realçado, a técnica é amplamente utilizada no cinema⁸⁰ e na televisão e, no caso específico de *Capitu*, colabora na composição dos personagens e da

⁸⁰ O pesquisador Rodrigo Batista de Oliveira, em *Encenação de leitmotiv*, apresenta um estudo consistente sobre a origem e as utilizações do recurso musical na ópera e no cinema e cita, entre outros filmes, o primeiro a utilizar o leitmotiv: “No filme *M – O Vampiro de Dusseldorf* (1931), o cineasta austríaco Fritz Lang apresenta a busca, captura e julgamento de um *serial killer*, Beckert (Peter Lorre). Assassino de meninas. [...] Até vemos o rosto do assassino, o único elemento que apresenta a personagem é um assobio de um trecho de *Peer Gynt Suíte 1 Op. 46* (1876), de Edvard Grieg [...]. São momentos fundamentais que ampliam o suspense policial, apresentando um personagem claramente psicopata, inclusive pela maneira despropositada e cínica em que o assobio é entoado, como se ele estivesse incólume, tanto para os personagens que o perseguem, quanto para o espectador que não o vê. Ao propor a identificação do assassino por uma música que sugere leituras metafóricas, Fritz Lang introduz o emprego do *Leitmotiv* no cinema. E é justamente tal perspectiva metafórica que permite a aproximação de Lang e o conceito original de *Leitmotiv*. Ou seja, a utilização de um tema musical se constitui como uma composição que pretende ampliar os significados da obra para o espectador. No caso de Lang não se trata de uma música que instaura apenas um clima de suspense, mas que define o caráter da personagem” (OLIVEIRA, 2015, p. 23).

ambiência em que se desenvolvem certos acontecimentos, constituindo-se, sobretudo, de trechos de peças de música popular – entremeados por músicas orquestrais que variam de acordo com as situações em cena. Através do estabelecimento dos *leitmotiv*, tem-se insinuações sobre a composição psicológica dos personagens e sobre o clima das circunstâncias por que se encontram envolvidos.

Na série, Bento e Capitu são vinculados à canção de melodia envolvente e marcante que acompanha o aparecimentos dos personagens, em particular nas cenas que retratam o amor do casal, quando ainda eram adolescentes – o que, certamente, acaba por gerar no público certa empatia pelos personagens e a identificação com a música. A introdução de um tema específico para o casal cria uma familiaridade com o público, retira-o das páginas do livro e o faz aparecer semelhante às relações amorosas da telenovela com as quais o espectador acostumou-se a estabelecer um afeto. A canção *Elephant Gun*, do grupo americano Beirut, utilizada como tema de Bento e Capitu, é apenas um dos exemplos do que a trilha sonora da série introduziu como forma de *leitmotiv*. Carvalho aposta também na utilização de vinhetas que se repetem em determinadas situações reincidentes ou para remeter a um evento passado, prática que apenas confirma a utilização da técnica musical. Uma explicação do professor e pesquisador de literatura Ivan Cláudio Pereira Siqueira sobre o conceito de *Grundmotiv* apresentado no escrito teórico *Ópera e drama* (1852), de Richard Wagner, ajuda-nos a compreender o emprego dos *leitmotives* em *Capitu*:

O *Grundmotiv* wagneriano, mais do que apenas uma recorrência, compreendia a amálgama de *Ahnung* (antecipação), *Erinnerung* (reminiscência) e *Vergegenwärtigung* (atualização) numa *Gebäude* (organização de partes estruturadas). Esses sentidos integravam uma concepção que unia elementos dramáticos e musicais em suas óperas. Por meio da técnica do *Grundmotiv*, as peculiaridades sonoras, os desenhos rítmico-melódicos num dado componente dramático (personagem, passagem) ganhavam múltiplas conotações e possibilidades interpretativas (SIQUEIRA, 2011, p. 244).

Na minissérie é evidente a utilização do *leitmotiv* como forma de antecipar e retomar eventos e caracterizar situações e personagens. O caso mais evidente é o da canção tema do casal Capitu e Bento, a música *Elephant Gun* do grupo Beirut.

Ouvimos seus acordes iniciais tocados em um instrumento de cordas (de modo mais preciso, um ukulele, instrumento frequentemente utilizado na música popular, mas que, no caso, colabora na composição de uma sonoridade remanescente do barroco, ou melhor, *baroque pop*) e já antecipamos mentalmente uma das cenas de amor entre os adolescentes. A mesma música repete-se quando surge uma sequência em que o envelhecido Casmurro experimenta uma reminiscência mais saudosa dos tempos da juventude. Algo similar ocorre em algumas cenas de Escobar. Em sua primeira e emblemática aparição, escutamos uma versão instrumental da música *Iron Man*, da banda de *heavy metal* inglesa Black Sabbath, que possui uma frase musical (ou, em outro jargão, *riff*) bastante popular – então, familiar a um espectro do público e já associada a certa gravidade. A partir de então, a música acompanhará o amigo de Bentinho por toda a série. Inclusive, na cena de apresentação, Escobar apresenta-se com uma coreografia sombria acompanhada pela sonoridade densa da música, cria-se ali toda uma atmosfera macabra em torno do personagem. Além disso, o próprio nome da canção (Homem de ferro, em tradução literal) remete a certa frieza do personagem, que sempre foi um mistério para Bento.

A trilha sonora que, além de trazer alguns elementos da música clássica, apostou no *pop* e no *rock*, ajudou a conferir a roupagem contemporânea que o diretor buscou dar à série. Sendo, inclusive, bastante elogiada pela crítica: “A trilha sonora, excelente, joga a favor da série. A boa música, afinal, sempre é capaz de calar aquele sujeito inconveniente que, diante da TV, há de lhe pedir a colher do açúcar bem na hora em que o mocinho profere o maior segredo da história”, comenta a crítica Cristina Padiglione⁸¹. Já na primeira cena da trama somos surpreendidos por imagens do Rio de Janeiro contemporâneo, envolto no caos habitual, com trens abarrotados de passageiros, enquanto isso a brilhante e estridente guitarra de Jimi Hendrix toca *Voodoo Child* ao fundo, um impacto que já alerta o espectador para a singularidade da produção à qual assiste. Além disso, são utilizados temas como: *Mercedes Benz*, de Janis Joplin; *Minhas lágrimas*, de Caetano Veloso; *Juízo final*, de Nelson Cavaquinho e Elcio Soares; e *Desabafo*, de

⁸¹ PADIGLIONE, Cristina. “Pára tudo: Capitu pede silêncio na sala”. *Estadão*, Cultura, 25/11/2008. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/blogs/cristina-padiglione/para-tudo-capitu-pede-silencio-na-sala/> (Último acesso em 04/08/2017).

Marcelo D2. A trilha apresenta ainda releituras de *Quem sabe*, de Carlos Gomes, e *Canto de Ossanha*, de Baden Powell e Vinicius de Moraes, feitas especialmente para a minissérie pelo grupo Manacá (cuja vocalista é Letícia Persiles, a intérprete de Capitu jovem).

Se, em parte, as músicas utilizadas na trilha contribuem para a constituição da atmosfera, assim como vimos no que concerne à relação de Bentinho e Capitu e a Escobar, elas também são estreitamente ligadas aos personagens. Eventualmente, pode-se notar que também a letra da canção está relacionada ao personagem a que se refere. O primeiro caso ocorre na primeira aparição de dona Glória, mãe de Bentinho, em que a música da banda de *punk* inglesa, Sex Pistols, a apresenta. Na cena a matriarca senta-se em um trono e recebe reverências de sua família e agregados. No trecho inicial da música, escrita para afrontar a rainha da Inglaterra, conseguimos identificar alguma referência à senhora de escravos de *Dom Casmurro*: “God save the Queen/ The fascist regime / They made you a moron / A potential H bomb / God save the Queen / She's not a human being”⁸².

Algumas das características de dona Glória que podem associá-la a tal letra foram trabalhadas por mim em outra ocasião, em uma análise do nome da mãe do protagonista⁸³. Algumas conjecturas advindas de uma pesquisa anterior por mim realizada ajudam a lançar luz sobre tal personagem. O nome de dona Glória é Maria da Glória, que, de partida, pode-se associar à Virgem Maria, o que se confirma em algumas das caracterizações da personagem ao longo do romance, que fazem referência à sua bondade e à sua fé. Mais do que isso, a viúva – que, lembre-se, também criara Bento com o auxílio de um José – não era virgem, mas jamais fora tocada por outro homem após a morte de seu marido, “uma santa” para Bento e “santíssima” para o agregado José Dias. Entretanto, as análises etimológicas do nome Maria, derivado do hebraico *Miryam*, associam seu possível significado ao de “senhora soberana”, que pode ser referido novamente à mãe de Jesus e que remete ainda a uma mulher da aristocracia que *possui* (no sentido estrito da palavra) além de escravos, dependentes.

⁸² Em tradução livre, a letra seria: “Deus salve a rainha / O regime fascista / Eles fazem de você um idiota / Uma bomba de hidrogênio em potencial / Deus salve a rainha / Ela não é um ser humano”.

⁸³ Para uma análise mais detida nos nomes associados à mãe de Bento cf. SANTOS, 2016, p. 62.

Dona Glória representa a autoridade máxima na casa da Rua de Matacavalos, a proprietária, aquela a quem todos temem e respeitam e de quem todos dependem. A cena em que a mãe de Bento é acompanhada pela trilha de *God Save the Queen*, diga-se, mostra-a sendo vestida por mãos negras, que se mostram, em seguida, as mucamas que terão de segurar a barra de seu vestido⁸⁴. Mas a bem da verdade, todos deviam obediência à senhora da casa, desde seus escravos até Tio Cosme, seu irmão mais velho. Em síntese, como ressaltai na dissertação *Dom Casmurro à luz da onomástica*:

Além de proprietária de bens e imóveis, dona Glória fora, também, uma “senhora” de escravos, como fica claro na fala de Caldwell e de diversas passagens do romance: “Vendeu a fazendola e os escravos, comprou alguns que pôs ao ganho ou alugou” (ASSIS, 1998, p. 21). O paradoxo implícito em “santa” e proprietária de seres humanos fica, obviamente, mais claro para nós, leitores dos séculos XX e XXI, que compreendemos a escravidão como um período sórdido de nossa história. [...] Logo, quando lemos no mesmo parágrafo que dona Glória era uma boa criatura que alugava seus escravos, a contradição – claramente proposital – salta aos nossos olhos. É evidente que esta não fora a intenção de Casmurro – enquanto autor ficcional – ao contar-nos a história de sua mãe, isso porque, para ele, assim como para grande parte da aristocracia brasileira da época, a escravidão era algo trivial – e por que não santo se apoiado pela Igreja Católica? (SANTOS, 2016, p. 64-65)

O filho da santíssima dona Maria da Glória é um *Bento*, o herdeiro abençoado, cujo destino é a soberania naquele microcosmos. Aliás, outra ocorrência interessante na minissérie, em que a letra da canção faz uma referência direta ao personagem, dá-se quando Bento e Capitu retornam de sua lua de mel na Tijuca – referência ao Capítulo CII, “De casada”. O homem rico e triunfante, o proprietário, volta à cidade com sua esposa orgulhosa pelo casamento com o “Doutor Santiago” (ASSIS, 1998, p. 200), como se comentava na rua. Essa percepção de que o casamento era uma satisfação para ambos, mas tinha um significado especial para Capitu é representada na série pelo recurso à música *Mercedes Benz* de Janis Joplin. A canção, cuja voz feminina reforça sua ligação com a personagem, introduz-nos ao sentimento que Bento atribui à esposa: “Oh Lord, won't you buy me a Mercedes Benz? My friends all drive Porsches, I must make amends”⁸⁵. A letra é

⁸⁴ Conferir Imagem 20 do Apêndice.

⁸⁵ Em tradução livre, pode-se verter o trecho do seguinte modo: “Oh, Senhor, você me compraria uma

condizente com as promessas na vida daquela esposa que casa com um futuro herdeiro do cetro e do centro das relações familiares. A contrapartida – descoberta não muito mais tarde – é que também essa esposa está submetida aos hábitos tradicionais da velha aristocracia brasileira porta o direito (independentemente da legitimidade) de dispor dos não-proprietários, que, como tais, são subordinados.

Tal percepção sobre a posição social de Bento Santiago é uma das discussões centrais da fortuna crítica recente de *Dom Casmurro* e parece-me participar do imaginário da tradução – ou aproximação – realizada pela série *Capitu*. Essa influência é também notada pela suspeita acerca do papel que a posição do protagonista cumpre na qualificação de seu discurso narrativo e pela dúvida acerca da confiabilidade de suas acusações contra Capitu. Não que o problema seja resolvido pela minissérie, haja vista que tanto as barrocas variações de tom e os maneirismos do narrador-personagem quanto os mistérios dos sempre mais sagazes e maduros Capitu e Escobar entregam ao espectador as insuperáveis ambiguidades daqueles personagens. Nesse sentido, não me parece tratar-se de acolher uma tese. *Capitu* não é obra derivada da crítica. Mas, como peça brotada em um ambiente cultural, é legatária das desconfianças que passaram – sobretudo a partir dos anos sessenta – a pairar sobre as motivações do autor ficcional do romance machadiano. Reconhecer que o tratamento dado à esposa e ao filho reflete “a prerrogativa que tem o proprietário à brasileira de confundir as suas vontades, mesmo as escusas, com os foros da lei, da dignidade etc.” (SCHWARZ, 1997, p. 29), não significa forçar em demasia uma interpretação do romance. O desprezo de Bento por sua esposa e filho alimentado somente por cisma e o descaso com que os abandona em outro país dá nitidez ao lugar ocupado por Bento.

A série jamais vocaliza a tese encampada pela crítica (e por esta tese). O que há em *Capitu* como em *Dom Casmurro* é o gesto de seu protagonista. De todo modo, em tal gesto pode-se ver em operação “a indisciplina mental específica à articulação brasileira da escravidão” (SCHWARZ, 1997, p. 30), em que o dono pode dispor quando e como desejar de seu usufruto. Para além das disputas sobre a infidelidade, olhando-se para a situação da mulher no romance, acredito ser preciso dizer:

Mercedes Benz? Todos meus amigos dirigem Porsches, eu tenho que compensar”.

Ao fazer um bom casamento, a mocinha escapa às condições modestas de sua família e fica – na bonita comparação machadiana – “como um pássaro que saísse da gaiola”. Contudo, a mesma compreensão clara das relações efetivas que havia permitido as manobras da menina agora faz que, diante dos ciúmes do marido, a mulher trate de prevenir o enfrentamento por todos os meios, renunciando à rua e à janela, terminando por viver autossequestrada, tudo naturalmente em vão. A gaiola da autoridade patriarcal voltava a se fechar, sem apelação, conforme sugere a resignação lúcida e comovente em que termina Capitu. (SCHWARZ, 1997, p. 30)

O ponto não é atribuir um feminismo a Machado de Assis, porém admitir que, como escritor realista e ironista interessado nas peculiaridades nacionais, a abordagem de certas temáticas faz parte de sua elaboração literária da formação e dinâmica social brasileira. As próprias tensões em que os personagens masculinos submergem delineiam o lugar e a qualidade dos tipos por ele representados. No âmbito familiar de Bentinho, pode-se notar: Tio Cosme é uma figura masculina importante, sendo espécie de conselheiro de Dona Glória, mas, por ser dependente, tem suas ações limitadas e é, por vezes, ridicularizado pelo narrador; o devoto e engenhoso José Dias não chega jamais a ocupar uma posição de comando no interior das relações, sendo sempre o “agregado”. No que diz respeito a Escobar, a amizade da adolescência transfigura-se em visão de um igual passível de desconfiança por ser astuto e que se torna fonte do temor de sua desonra depois de morto. Não se pode esquecer que os olhares em lágrimas abundantes dedicadas por Capitu àquele outro homem – não importa se um amigo do casal, a esposa comprometida a submeter-se apenas a seu marido não poderia ser a tal ponto afeita ao falecido – significam uma ameaça à sua casa e propriedade, sendo a atitude honrosa a condenação ao exílio que mantém a posse enquanto a despreza.

A situação de Tio Cosme e José Dias e a resolução do conflito entre Bento e o Escobar morto – o homem que nos olhos do protagonista toma posse de sua mulher e filho –, entretanto, são formas gerais das tensões que envolvem os personagens masculinos. Um exemplo específico que condensa, talvez em especial na série, a dinâmica das relações entre os homens através da música é a recorrência do tema do filme *The Godfather* (1972), de Francis Ford Coppola, composto pelo maestro italiano Nino Rota e incluído na minissérie em uma versão rock, interpretada pela banda de *hard rock* norte-americana Guns N' Roses. A

música está frequentemente no pano de fundo em situações em que se apresenta um conflito que envolve o universo masculino, sendo executada quando da saída de Pádua da interinidade de um bom cargo público e na apresentação cômica de Tio Cosme (ambas figuras, por vezes, ridicularizadas enquanto homens dependentes). Interessa a esta tese, particularmente, o vínculo da música com a figura de Tio Cosme, isso porque ele veio a ser o padrinho, o *godfather*, do filho de Bento. Em tal circunstância desenha-se um conflito masculino típico do universo de *Dom Casmurro*: Escobar fora informado das intenções de Bento em fazer-lhe padrinho de seu filho, Tio Cosme, porém, usurpa o papel ao reivindicar sua prerrogativa como parente e homem mais velho. A saída encontrada por Bento para não cometer uma desfeita ao amigo foi batizar o filho com seu nome.

Contei discretamente a anedota a Escobar, para que ele me compreendesse e desculpasse; riu-se e não se magoou. Fez mais, quis que o almoço do batizado fosse na chácara dele, e foi. Eu ainda tentei espaçar a cerimônia a ver se tio Cosme sucumbia primeiro à doença, mas parece que esta era mais de aborrecer que de matar. Não houve remédio senão levar o menino à pia, onde se lhe deu o nome de Ezequiel; era o de Escobar, e eu quis suprir deste modo a falta de compadrio. (ASSIS, 1998, p. 211)

A repetição do tema traz certa ironia, visto que é inevitável associar o tema tão famoso ao filme de gângsteres, comumente considerados pessoas pragmáticas, traiçoeiras e perigosas, que, apesar de compartilharem certos códigos de conduta, transitam de aliados a oponentes de acordo com as contingências e seus interesses particulares. A música parece servir de signo sonoro para o compadrio ambíguo entre os personagens. Enquanto *Godfather Theme* talvez seja a demarcação mais nítida e familiar ao público da referência a homens de comportamento equívoco, vemos a apresentação de uma aplicação da música para delinear um caso particular de conduta ambígua e interessada se observarmos as remissões ligadas à imagem de Escobar. Tal personagem é não só continuamente acompanhado por *Iron Man* como é também associado a *Money*, música da banda de rock progressivo inglesa Pink Floyd. Ambas músicas carregam uma simbologia que convida o repertório do público ao palco, sem exigí-lo para o andamento da trama. *Money* em especial, iniciada pelo som ritmado de uma caixa registradora seguida por uma linha de baixo e arranjos de guitarra, sugere ao público (e esse insinuar não é estranho aos modos

de operar do narrador de *Dom Casmurro*) uma visão de Escobar como calculador e calculista.

Aliás, de certo modo, esse retrato corrobora algumas conjecturas tecidas sobre os significados de tal antropônimo. Escobar, por sua grande capacidade de raciocínio e intensa ligação com os números, com o mercado e com o capital, foi tido por alguns teóricos como representação de um tipo casuísta (cf. GLEDSON, 1991; CALDWELL, 2002). Recorrendo mais uma vez a uma análise feita por mim em outra ocasião, pode-se dizer:

O casuísmo associado ao nome Escobar deve-se a um personagem, como sublinha Gledson: “Escobar, sem dúvida, deriva do nome do famoso casuísta satirizado por Pascal na *Lettres provinciales*, e o casuísmo nos proporciona a conexão essencial entre o cristianismo e o comércio” (GLEDSON, 1991, p. 118). Como frisara o próprio rapaz: “Ainda uma vez, disse ele gravemente, a religião e a liberdade fazem boa companhia” (ASSIS, 1998, p. 191), frase que reforça a influência do jesuíta casuísta Antonio Escobar y Mendoza na construção do personagem. O jesuíta era considerado um moralista, mas recebera diversas críticas sobre apregoar aos fiéis uma moral frouxa e o uso das leis católicas visando ao autobenefício. A partir de meados do século XVIII e início do XIX, o nome Escobar tornara-se, na França, o sinônimo de alguém que possui a habilidade de subverter as leis da moralidade em favor de seus interesses. (SANTOS, 2016, p. 43-44)

O acontecimento do romance que melhor ilustra a relação estabelecida anteriormente é a da saída de Bentinho do seminário, momento em que o amigo elabora uma justificativa que permite o rompimento da promessa feita pela mãe do protagonista, de entregar o filho à Igreja caso o bebê frágil sobrevivesse, utilizando-se de um subterfúgio que aparenta restituir a moralidade do ato. “Escobar foi responsável pelo estratagema casuístico que livrou Santiago do seminário”, salienta Caldwell, “o patrocínio de dona Glória da educação de um pobre órfão para o sacerdócio – isto é, arranjou um bode expiatório que substituísse o prometido sacrifício de seu filho a Deus” (CALDWELL, 2002, p. 83). Através de uma estratégia um tanto escorregadia e questionável, Escobar e sua capacidade lógica salvam Bentinho de um destino que o jovem e sua família consideravam inexorável. Esta habilidade apresentada por Escobar de torcer e utilizar as leis da moralidade em favor de interesses casuais condensa os modos de relação estabelecidos pelos personagens. Também Bento Santiago realiza os desvios necessários para que

seus desígnios se realizem – e não só sob a batuta do amigo. Inclusive, assim como os gângsteres vistos nos filmes são, de modo geral, cristãos devotados, assim também se reconhece não só aquele típico casuísta, mas esse grupo tão propenso ao casuísmo.

Em meio à narrativa em mosaico, de caminhos tortuosos, de idas, vindas, desvios, própria de *Dom Casmurro* – e do estilo machadiano –, *Capitu* opera com a música como elemento de rememoração e antecipação, no caso dos *leitmotive*, e de composição do perfil das relações estabelecidas entre os personagens. Novamente, não me parece se tratar de explicar ao público, de fornecer uma descrição minuciosa daquele grupo social e de sua inserção na época, porém de, bem ao modo do narrador criado por Machado de Assis, sugerir, insinuar de modo a construir uma perspectiva sobre personagens e eventos. A série utiliza-se, portanto, de recursos que participam da linguagem do meio em que está imersa para fornecer elementos auxiliares para o delineamento da narrativa, acercar-se do público brasileiro acostumado ao vocabulário das telenovelas, propor uma atualização da história ao conectá-la com o universo pop contemporâneo e, por fim, elaborar no campo das insinuações e da expressão indireta, tão próprio a esse narrador ambíguo que participa da cena. Se a radicalidade do apelo ao *pop* pode soar desarmônica a certos ouvidos, ela não está distante do modo como Machado de Assis dialoga com seu público – as menções a óperas e a clássicos da literatura servem de interlocução com um interesse de seus leitores pelo ambiente cultural da época – e está em sintonia com sua própria linguagem como peça autônoma.

3.4 Tradução oblíqua e dissimulada

A disposição serial de *Capitu* e a multiplicidade de referências musicais contemporâneas – que trafegam em certo espectro da música popular e do *pop* – são acompanhadas por uma visualidade marcada pela fragmentação, sobreposição e colagem de signos nem sempre cronologicamente contíguos, mas que formam

parte do imaginário cultural contemporâneo⁸⁶. Isso ocorre no uso de imagens de cinema mudo intercaladas às cenas da série e trechos em que vídeos antigos aleatórios em preto e branco servem de fundo para trechos do livro que são caligrafados sobre as imagens⁸⁷. Outro exemplo destacável, por acompanhar o público ao longo de toda a série, são as cartelas do cinema mudo utilizadas para inserir as inúmeras divisões capitulares da narrativa. Essas representações visuais, tão ligadas à ideia de uma história audiovisual contada no passado (não se pode esquecer que o cinema mudo era acompanhado de música orquestrada), intercalam-se entre uma cena e outra demarcando com precisão o decorrer do romance na minissérie, sempre anunciadas por uma espécie de locutor da folhetinesca radionovela, reforçando a antiguidade da história. A caracterização dos personagens, mais especificamente o figurino, acompanha tal estética na medida em que aposta em uma estilização do vestuário de finais do século XIX, que, intencionalmente, é excessivamente requintado – na linha da orientação geral da série.

A adoção de elementos visuais que remetem ao passado, tendência popularmente chamada “*retrô*”, é complementada por uma forte remissão à contemporaneidade – aliás, o próprio interesse pelo *retrô* é sinal de contemporaneidade e pode ser considerado aspecto da comunicação de Luiz Fernando Carvalho com seu público. Essa convergência com a contemporaneidade mostra-se não só, como já foi indicado, na trilha sonora, todavia também em cenários e objetos e, em geral, na saturação visual que compõe sua estética, para onde afluem o velho e o novo, com uma abundância de detalhes e signos. Além da atuação e da composição cênica teatrais, também essa orientação básica da visualidade de *Capitu*, calcada na excessividade, colaboram na percepção de algum barroquismo e expressionismo na minissérie, que, a meu ver, misturam-se e colaboram na sensação de atualidade. Pode-se, por uma questão de *gosto*, entendido como aquele juízo subjetivo com tendência à universalidade (cf. KANT, 1993, p. 56), não se apreciar o estilo de Luiz Fernando Carvalho – que é traço dele, já que encontrado em outras de suas produções – justamente pelas sobreposições e

⁸⁶ Conferir imagens 12 e 20 do Apêndice.

⁸⁷ Conferir Imagem 21 do Apêndice.

saturação com que preenche a tela. Porém, notavelmente, aqueles passado e presente saturados, interagem como concerto em que inclusive os ruídos entram na harmonia.

Além de simbolizar a atualidade de *Dom Casmurro*, que continua a mobilizar nossa atenção, ainda participa do imaginário cultural e leva a novas leituras e releituras e recriações, essa multiplicidade um tanto ruidosa dialoga com as formas da escrita machadiana. Assim como presente e passado comunicam-se através do narrador casmurro em sua busca de atar nós, encontra-se o novo e o antigo atados em *Capitu*. No que diz respeito à vinculação da série ao modo narrativo do romance, dos cento e quarenta e oito (148) capítulos que compõem o livro – “esse capítulo gaguejante, antecipador e antecipado, interrompido, suspenso, remorado, tão metonimicamente ressaltado pelo velho Machado” (CAMPOS, 1982, p. 65) – oitenta e sete (87) foram abordados na adaptação. Esse recorte amplo, apesar das dificuldades ocasionadas pelo seccionamento obsessivo e desviante da história, permitiu a Carvalho dar a devida ênfase à adolescência dos amigos e às suas descobertas amorosas que estruturam o ambiente em que se desenvolve a trama. As múltiplas divisões trabalham a favor da série, na medida em que, bem ao estilo machadiano, possibilitam a sobreposição e adensamento das reflexões, além de criarem espécie de parênteses explicativos. Assim, por entre os recortes e colagens, desenha-se uma narrativa audiovisual consistente e compreensível a montar-se diante de nossos sentidos.

A roupagem multifacetada que se buscou atingir na minissérie coloca a contemporaneidade diante do século XIX com celulares, fones de ouvido⁸⁸, grafites, e um Rio de Janeiro do século XXI urbanizado, com seu trem modernizado, e com uma Rua de Matacavalos já renomeada como Rua do Riachuelo. Assim o vemos já na abertura de *Capitu*, com seu Casmurro em um trem pichado⁸⁹. A “fidelidade transfigurada” apontada por Luiz Zanin Oricchio (ORICCHIO *apud* MAGALHÃES, 2015, p. 169) descreve bem o resultado final desta produção que trabalha bastante próxima do texto original e mantém-se em interlocução com o século XIX, mas os envolve em uma atmosfera contemporânea – inclusive em intensa interlocução com

⁸⁸ Conferir Imagem 23 do Apêndice.

⁸⁹ Conferir Imagem 12 do Apêndice.

um público mais jovem. Pode-se dizer tratar-se de uma recriação *oblíqua* e *dissimulada*⁹⁰, parafraseando Machado. Essas características se mostram tanto no fato de que sua *aproximação* ocorre sobre o acolhimento da distância e diferença quanto no fato de que também na abordagem do problema, do conflito da trama, ela insinua caminhos em diversas direções – mantendo a margem de dúvida, a ambiguidade. A obliquidade e a dissimulação de *Capitu* (2008), somadas ao sucesso da produção – vista a atenção recebida da crítica e do público –, sinalizam que uma “fidelidade” estreitamente compreendida é dispensável na abordagem de adaptações e não é capaz de nos colocar em diálogo com exercício da tradução.

Conforme argumentei anteriormente, a expectativa da literalidade na tradução de obra literária significa o abandono de sua literariedade, isto é, aqueles elementos que configuram a obra como artística. Quando se trata da recriação de uma obra em sistema sógnico distinto, a pretensão de neutralidade da tradução esvai-se, mostra-se simples quimera. O posicionamento deste trabalho, como foi insinuado, não é estranho às discussões recentes sobre tradução. No que concerne à adaptação, à *recriação* de peça literária em audiovisual, de acordo com Robert Stam, teórico americano de cinema que se dedica à semiótica e à literatura comparada, a única maneira de realizar uma adaptação é através do reconhecimento da incontornável diferença em relação a seu referente. Ele escreve em *A literatura através do cinema*:

Uma adaptação é *automaticamente* diferente do original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros, e imagens fotográficas animadas, explica a pouca possibilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo como indesejável. (STAM, 2008, p. 20)

Afora a observação da impossibilidade de uma correspondência absoluta entre tradução e texto-fonte no processo adaptativo, Stam afirma que a fidelidade literal (e excessiva) é algo até mesmo indesejável. O argumento é que a pretensão de fidelidade representa uma amarra, uma limitação de todas as possibilidades que

⁹⁰ Tal característica aproxima a série de *Romeu + Julieta* (1996), de Baz Luhrmann, filme que mesclou o texto original do clássico de Shakespeare a uma roupagem caótica contemporânea, muito provavelmente uma referência para Luiz Fernando Carvalho.

podem ser exploradas pelos autores de uma adaptação em favor de uma esperança ingênua. O ponto é: os meios audiovisuais e o cinema em particular carregam uma estrutura linguística própria, elementos que se integram e conformam suas possibilidades comunicativas. Por um lado, não há continuidade absoluta entre a linguagem literária e a cinematográfica; por outro, ambas carregam suas próprias potencialidades *poéticas* – naquele sentido amplo empregado pelo formalista Jakobson. Aquilo que Robert Stam qualifica como indesejável é a recusa de se reconhecer que o único modo de se aproximar da poética de uma obra literária – o que Benjamin chamou da *essência* de uma obra – é realizar-se também poeticamente, utilizando os signos possíveis de uma língua para expressar sua presença enquanto linguagem.

Apesar das diferenças entre as adaptações que formam o *corpus* desta tese, a semelhança que as une reside exatamente em nenhuma delas ser completamente “fiel” ao romance. Todas elas, cada uma a seu modo e em graus diferentes, apresentam distorções em suas realizações, seja pelo recorte, pelo texto, por fazerem uma referência mais aberta à obra original ou pela roupagem com que escolheram interpretá-la. O que é preciso ter em mente, sempre que se propõe ser espectador de uma adaptação, é precisamente o fato de tratar-se de uma interpretação, uma leitura particular de outrem, que não necessariamente se ajusta à nossa. A percepção de tal limite, entretanto, porta uma positividade: ela permite-nos reconhecer que também nossa visão da obra é parcial e carrega seus pontos cegos, de modo que abre à possibilidade de um novo olhar. Além disso, a tradução entre sistemas sócio-culturais distintos possui ainda uma outra potencialidade que Stam associa à ideia de “ver em excesso”, postulada pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin:

A adaptação é, potencialmente, a maneira que um meio tem de ver o outro através de um processo de iluminação mútua. Ela pode ser um exemplo daquilo que Bakhtin chama de “ver em excesso”, o processo de relativização recíproca e de complementaridade de perspectivas pelo qual indivíduos e comunidades, e, eu acrescentaria, mídias, aprendem uns com os outros. [...] O cineasta pode dar corpo e som à visão do escritor. A adaptação pode se tornar uma outra forma de ver, ouvir e pensar o romance, mostrando aquilo que não pode ser representado *a não ser através do filme*. O “ver em excesso” do cinema, como procurei mostrar, pode iluminar os cantos escuros e panos de fundos dialógicos dos clássicos do mundo literário”. (STAM, 2008, p. 468)

O processo de relativização recíproca apontado por Stam (BAKHTIN *apud* STAM, 2008, p. 468) nos convida a reconhecer no processo adaptativo uma troca. O audiovisual – cinema e televisão – toma de empréstimo as palavras eternizadas nas páginas dos livros e devolve para o público uma nova possibilidade de experiência estética a partir do mesmo referente, através de outra perspectiva, de uma forma inédita de percepção, que se valida por sua simples existência enquanto interpretação. Dessa forma, a obra-fonte ganha novas camadas e prolonga, em outras direções, sua vida no seio da cultura. Isso não significa afirmar que a adaptação aparece como uma necessidade para a sobrevivência da obra literária, que como obra autônoma permanece sempre com sua existência e destinos próprios, mas que ela permite o encontro com interseções com novos círculos de linguagem e de público. Ademais, e esse é um aspecto importante quando pensamos em *Capitu*, a consideração de Stam sobre os “cantos escuros” e “panos de fundo” das peças literárias que podem ser iluminados na recriação toca a capacidade que uma adaptação tem de aproximar-se de sua referência com um interesse interpretativo que à leitura ingênua pode passar despercebido.

No caso por mim analisado neste capítulo, algo que pode constituir-se como um “canto escuro” de *Dom Casmurro* que aparece com nitidez (inclusive pelo exagero) é a presença do narrador na narrativa, algo que a minissérie explora inserindo-o com traços fortes no quadro. Ao colocar um idiossincrático narrador em cena, com seus maneirismos de gesto e tom, evidencia-se aquele que vim apontando – na mesma direção da fortuna crítica recente – como um dos elementos centrais do romance machadiano: a presença pungente do narrador no romance, sua inserção na história, o interesse com que conta sua vida e mostra outros personagens, o aparecimento de sua narrativa enquanto tal e enquanto dirigida a uma audiência⁹¹. O narrador que interpela constantemente o público em sua escrita, converte-se naquele personagem que ao contar sua história olha em direção à câmera, provocando ruptura similar àquela que no teatro é chamada de *quebra da quarta parede*.

⁹¹ Cabe mencionar que o final de *Capitu* mostra Dom Casmurro como o conjunto dos outros personagens, salientando que tudo o que vemos é aquilo que seu olhar sobre os outros nos mostra. Nesse sentido, vale conferir Imagem 22 do Apêndice.

Essa última observação carrega um juízo: o exercício de aproximação realizado por Luiz Fernando Carvalho que deu origem a *Capitu*, a despeito das objeções (diria, conservadoras) presumíveis, devido aos riscos assumidos na composição audiovisual contemporânea e na caracterização dos personagens, deu como fruto uma obra autêntica, com traços próprios. *Capitu* tem a habilidade de referir-se a um dos grandes romances da história da literatura – não apenas por operar com o texto, mas também por se envolver em camadas mais fundas de sua literariedade – sem entregar-nos à sensação de estarmos diante de uma cópia mal executada. Pelo contrário, a minissérie encontra sua existência autônoma justamente pela capacidade de ganhar sua distância e impor sua diferença, de encontrar seus próprios e novos termos enquanto dialoga atenciosamente com o velho *Dom Casmurro*. Esse produto televisivo, a um só tempo excêntrico e compreensível⁹², apresenta-nos a um cuidadoso trabalho na forma de expressão, por isso reparamos as marcas idiossincráticas de sua fala e, às vezes, vemo-nos em estranhamento, mas não na incompreensão. Justamente porque percebemos a matéria que compõe sua linguagem, sentimos que há algo além do comunicar-se cotidiano e podemos ver uma fresta do que faz uma obra como *Dom Casmurro* carregar sua força poética.

⁹² Não se pode deixar de notar que as ousadias da linguagem não impediram que a minissérie liderasse a audiência no dia de sua estreia com média de dezessete (17) pontos, segundo levantamento do Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (Ibope), e mantivesse uma média de quinze (15) pontos nos demais episódios. Obviamente, há uma série de discussões que poderiam ser feitas, dentre elas, o domínio de então da Rede Globo – canal em que a série foi exibida – no mercado televisivo. De todo modo, essa liderança de audiência, dados os riscos assumidos pelos realizadores, não deixa de ser sinal de que ela foi capaz de manter-se em comunicação com parcela significativa do público. Cf. “‘CAPITU’ estreia bem e lidera a audiência no horário”. *O Estado de São Paulo*, Cultura, 10 de dezembro de 2008. Disponível em <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,capitu-estreia-bem-e-lidera-audiencia-no-horario,291733> (último acesso em 30/09/2020).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Reflexões sobre crítica cultural

As reflexões sobre adaptação – entendida como *recriação* – realizadas nestas páginas diferenciam-se de uma pesquisa ortodoxa sobre o problema da tradução, na medida em que, no lugar de uma detida discussão teórica e abordagem histórica do tema, parti dele para empreender um exercício crítico. Coloco-me na posição de crítica da cultura (e de obras literárias e audiovisuais) não por mera pretensão, mas porque – como participantes da cultura e, igualmente, como seu produto – não podemos declinar dela. Mais do que uma análise para descrição de “objetos”, buscou-se pensar como as obras que compõem o *corpus* desta tese inserem-se no ambiente cultural, tomando-as como frutos a serem experimentados enquanto brotados de um solo e cultivados de certa maneira. Aqui, a metáfora faz sentido, pois é necessário reconhecer que minha apreciação diz respeito a um *gosto* – como foi observado, aquele juízo subjetivo com tendência à universalidade⁹³, de acordo com a definição kantiana. Minha compreensão, malgrado assumo a parcialidade e modéstia que me cabe, é que a expressão desse gosto diz sempre sobre aquele que frui a fruta, mas também pode ser capaz de trazer à tona traços da terra e do labor. E essa atividade mesma é elemento importante para o processo da cultura. Não como um capricho, exposição de uma singularidade, porém por permitir que olhemos para o solo em que nós próprios estamos enraizados e que olhemos para a cultura como um trabalho e não como algo que está dado.

⁹³ Conforme apontado por Hans-Georg Gadamer, ao definir o gosto como algo eminentemente subjetivo, Kant esvazia-o de qualquer “significado cognoscitivo”, uma vez em que nele “nada se reconhece dos objetos que vêm a ser julgados de belos, apenas se afirma, porém, que a eles corresponde a priori um sentimento de prazer no sujeito” (GADAMER, 1999, p. 94). Além de minar a contribuição da arte para o conhecimento, tal compreensão carrega a dificuldade de romper a tradição anterior de reflexão sobre o gosto como fenômeno social e cultural (cf. GADAMER, 1999, p. 90s). Mesmo com essas objeções, Gadamer, concorda em grande medida com Kant: “É claro que a validade do belo não se deixa derivar e comprovar a partir de um princípio universal. Ninguém duvida de que as questões de gosto não podem ser decididas através de argumentação e demonstração. Da mesma forma, é claro que o bom gosto jamais há de possuir uma real universalidade empírica, pois que o apelo ao gosto dominante ignora a genuína natureza do gosto” (GADAMER, 1999, p. 93).

No caso específico desta tese, inclusive por que se tomou como ponto de orientação a questão da tradução ou adaptação ou recriação (não vimos problema em alternar os termos), os juízos apresentados estão também calcados na análise comparativa. Isto é, concedido que as obras discutidas pretendem dizer algo sobre um romance que lhes serve de fonte, *Dom Casmurro*, permiti-me questionar tal dizer. Espero ter sido clara, mas vale acentuar: o interesse foi tomar as peças audiovisuais *Capitu* (1968), *Dom* (2003) e *Capitu* (2008) como obras autônomas e, olhando para suas liberdades, discutir suas contribuições para a cultura – nos temas tocados e na *forma* de abordagem – e para o processo de apreciação da criação literária a que se referem. Novamente, entendo estarem implicadas na tomada de posição frente àquelas obras parcialidades inescapáveis. Alguém poderá, por exemplo, dizer que se flertou aqui com um “elitismo” nas objeções ao filme *Dom* ou em no acordo com a crítica especializada sobre o valor estético da minissérie *Capitu*. Em defesa da argumentação, diria: por um lado, não se repreendeu nenhuma obra por querer ser popular, mas por tentar fazê-lo e não o conseguir, apesar de todo esforço e das concessões a uma visão caricata do “popular”; e, por outro, uma peça não deixa de ser popular por tensionar a linguagem, pelo contrário, se é minimamente compreendida, ela abre o vocabulário. De qualquer modo, admito que não me encontro em posição neutra enquanto crítica.

Tal reconhecimento leva-me a questionar a própria função da atividade de crítica cultural e o modo como a tenho desempenhado, o que remete às reflexões de Theodor Adorno no ensaio “Crítica cultural e sociedade”, publicado em 1949. No texto, Adorno faz uma contextualização histórica sobre a construção do que chamamos de crítica cultural, que apresento em linhas gerais breves. Seu argumento é que tal atividade remonta ao início do mercantilismo – em meados dos séculos XV e XVI –, logo após o fim do sistema feudal. Logo que a livre produção de mercadorias ganhou seus primeiros impulsos e começou a vigorar como parte da vida comum, as configurações sociais se remodelaram, começou-se a acumular bens de consumo e a própria capacidade de produção. Em decorrência disso, surgiu uma nova classe formada, em grande maioria, por comerciantes: a burguesia. Nesse cenário de liberação das forças produtivas e intelectuais – a nova classe buscava não apenas um lugar na economia, mas na cultura (*lato sensu*) –, também a arte,

antes restrita aos espaços da nobreza (logicamente, sobretudo as *belas artes*), passou a ser também um produto que atendia às demandas de uma parcela mais vasta da população. Com a entrada das obras de arte nesse espaço de trocas entre homens, no mercado, emerge a figura do crítico cultural. Ele funcionaria, no interior da lógica desse lugar em que nasce, como uma espécie de mediador e filtro, um especialista em um tipo específico de produto, que autentica em seu juízo aquilo que possui valor cultural.

Adorno aponta, no entanto, o próprio crítico como um produto da cultura, uma vez que é imerso no “espírito” da época que ele ajuíza acerca da “bela” arte. No caso, um traço importante do pertencimento desse crítico a um mundo cultural é seu ser condicionado pelas questões do mercado de que participa, tomando como orientação, por exemplo, o espaço conquistado pela obra no ambiente das livres trocas, sua rentabilidade. Cria-se, então, uma relação de retroalimentação, uma circularidade responsável por restringir a visão acerca da cultura: aquilo que possui valor artístico é o que terá valor mercadológico, o que cria uma condição ao que será produzido e merecerá atenção, retirando do campo de visão as obras que não cumprem esses requisitos. Por isso, quando um crítico de cultura se coloca na posição de juiz de uma determinada produção artística, ele deve analisá-la a partir de sua construção cultural, como um produto da época, do momento histórico e, evidentemente, das exigências do mercado. O crítico que não compreende as imbricações que constituem o “espírito” se coloca em uma posição de superioridade em relação à arte e à sociedade, como se pudesse separar-se daquilo que o constitui a ele próprio. Esse crítico cai na armadilha da *transcendência*. Nas palavras do filósofo:

O crítico da cultura não está satisfeito com a cultura, mas deve unicamente a ela esse seu mal-estar. Ele fala como se fosse representante de uma natureza imaculada ou de um estágio histórico superior, mas é necessariamente da mesma essência daquilo que pensa ter aos seus pés. A insuficiência do sujeito que pretende, em sua contingência e limitação, julgar a violência do existente [...] torna-se insuportável quando o próprio sujeito é mediado até sua composição mais íntima pelo conceito ao qual se contrapõe como se fosse independente ou soberano. (ADORNO, 1998, p.7)

Essa posição adorniana, que pode ser chamada de *metacrítica*, é valiosa não apenas como reflexão sobre o crítico em geral, mas também como pedra de

toque para quem pretende realizar tal trabalho. A busca de uma *crítica imanente* representa a tentativa do crítico de uma tomada de consciência – mesmo que limitada por sua integração ao mundo a que dirige seu olhar – sobre a posição a partir de que elabora seu juízo estético e alguns possíveis condicionamentos que o alimentam. Digo isso, pois, na medida de minhas capacidades, tentei evitar permanecer na insciência das parcialidades da visão apresentada, pressupondo incautamente uma neutralidade. Voltando parte da posição de Adorno contra esta tese, ao menos em parte, os “insucessos” dos filmes *Capitu* (1968) e *Dom* (2003), suas más recepções de público e crítica – ou seja, sua recusa no mercado –, serviu de ingrediente para um apoio de minhas percepções. A esse respeito, faço duas observações (não por ordem de importância). Primeiramente, busquei não manter imune à crítica a relação das obras com o mercado. Dito de outro modo, assumi uma postura crítica em relação ao anseio de realizar uma obra que atenda a certas exigências mercadológicas, sem recusar a necessidade de uma comunicação com o público e da obra manter-se, em certo grau, popular. Em segundo lugar, espero ter argumentado suficientemente sobre os aspectos internos das obras, sobre a composição de sua linguagem, sobre os elementos que as conformam.

Obviamente, quando se trata de Adorno e da Escola de Frankfurt, há sempre o risco de se reduzir suas tematizações da *indústria cultural* às reprovações, possíveis de se encontrar em tal tradição, da interação entre arte e mercado. Todavia, o problema colocado, que tangencia justamente aquela discussão metacrítica sobre a *imanência* do crítico, é a restrição do campo da cultura em prol de exigências derivadas do modo de circulação de bens. A busca, assim, é por ampliação do campo a partir de uma recompreensão da dinâmica cultural – sem dúvida, com uma pretensão de transformação, de atuação no campo criticado. Se é inegável a existência na tradição frankfurtiana de uma suspeita ou mesmo condenação dos meios de comunicação de massa (cf. ADORNO & HORKHEIMER, 2006, p. 100; BENJAMIN, 1994, p. 184-185), não parece correto atribuir a tal tradição uma rejeição de tais espaços⁹⁴. Trata-se, antes, de evidenciar certos

⁹⁴ Algumas afirmações polêmicas de Adorno dão margem à crença de uma absoluta recusa, como, por exemplo: “O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem” (ADORNO & HORKHEIMER, 2006, p. 100). Apesar de não desmerecer

problemas – sem dúvida, em uma perspectiva limitada, possível no interior dos horizontes de homens de determinada época – para operar na cultura, confrontando aquilo que reconhece como tendência mistificadora da indústria cultural, a alienação popular através da diversão para o esquecimento das condições de vida e trabalho e o prolongamento da lógica de produção e consumo no âmbito da esfera artística.

Como foi acentuado, realizar tal crítica não implica a pregação do abandono desses meios, talvez (para empregar o vocabulário marxista) sugira a apropriação popular dos meios de produção. Não se pode desconsiderar que o marxismo compartilhado por diversos integrantes da Escola de Frankfurt é heterodoxo – haja vista a importância dada ao problema da cultura, enquanto esfera de atuação para a transformação das relações sociais –, mas eles permanecem ocupados com os meios, com a expectativa de transformá-los e não de destruí-los em uma verve ludista. Obviamente, não se intenta com essa observação encerrar a disputa sobre se a possibilidade ou não de encontrar-se arte autêntica nos produtos da indústria cultural, porém ressaltar que, qualquer que seja a resposta à questão, a crítica ao cinema e aos meios de comunicação, em geral, significa o reconhecimento de sua importância cultural⁹⁵. Tal compreensão é cara a este trabalho, pois as obras televisivas e cinematográficas foram olhadas admitindo-se suas potencialidades *poéticas* – naquele sentido de Jakobson.

em absoluto tal interpretação e a percepção de certo elitismo em passagens como essa de *A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas* (1944) – afinal, a própria busca de uma atuação transformadora na cultura implica uma diferenciação e valorização, a criação de alguma hierarquia –, não se pode esquecer: a crítica adorniana não supõe a destruição dos meios de comunicação, mas a recompreensão de seu uso e finalidade. No caso de Benjamin, como foi afirmado em nota anterior, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1935), o filósofo nutre claramente esperanças em um cinema revolucionário justamente pela atração que essa obra coletiva, realizada pela mão de muitos trabalhadores e a partir do domínio sobre um aparato técnico, exerce sobre o público (cf. BENJAMIN, 1994, p. 179-180). E, apenas para situá-los em um contexto intelectual, vale lembrar que logo no início de *Decadência do cinema?* (1933), Roman Jakobson realiza uma consideração que me parece ir ao encontro de pensadores de inspiração marxista (mesmo que heterodoxos) como Adorno e Benjamin. Afirma o russo: “Torna-se [o cinema] um poderoso instrumento de propaganda e de educação, um fato social cotidiano, de massa; ultrapassa nesse sentido todas as outras artes” (JAKOBSON, 2007, p. 153).

⁹⁵ É bem verdade que um impulso para a reavaliação das produções televisivas ganha força somente recentemente com as discussões encontradas, por exemplo, em *Dos meios às mediações* (1987), de Jesús Martín-Barbero, e *A televisão levada a sério* (2001), de Arlindo Machado. Todavia, o que argumento é que se precisa conceder a figuras como Adorno e Benjamin que o tom da crítica não significa uma contraposição ingênua, mas o reconhecimento da vigência na sociedade de problemas ligados à imbricação entre mercado e cultura e a busca por agir sobre tais condições.

A crítica e o problema da “fidelidade” na adaptação

Por que não se desprezou uma possível dimensão poética também na linguagem audiovisual – o cinema já se estabeleceu como “sétima arte”⁹⁶, o que não é o caso da televisão –, as obras analisadas foram abordadas sob o prisma de sua autonomia estética. Essa decisão é relevante já que, ao examinar-se mais especificamente a relação da crítica audiovisual com o tema da adaptação, percebe-se que a construção da ideia da necessidade de fidelidade, colocada como um compromisso às produções que recriaram literatura, foi alimentada no interior da própria crítica. Em uma linguagem ainda em seus processos iniciais de desenvolvimento e em uma cultura por longo tempo literária (em acepção ampla), o cinema, no que concerne às suas potencialidades de adaptação, era compreendido como mero meio de veicular uma obra literária. A expectativa era, no limite, para que os filmes fossem simples correspondências imagéticas de seus livros de origem, ideia que se propagou por anos em prejuízo de uma discussão mais consistente sobre as especificidades da linguagem audiovisual. As obras cinematográficas ficavam incumbidas não apenas de serem uma cópia do livro, mas também de provocarem as mesmas sensações, de reproduzirem a mesma estética e de atenderem, individualmente, às expectativas de cada leitor. Sim, individualmente, porque cada leitor cria, em sua mente, uma ambientação específica para determinadas situações, rostos específicos para os personagens e, o mais importante, sentidos específicos para o que lê.

Aquilo que estava pressuposto na discussão sobre fidelidade era a crença de que haveria signos audiovisuais capazes de corresponder absolutamente aos verbais e que a tarefa do tradutor seria de encontrar essas correspondências. Em tal contexto, como salienta José Carlos Avellar em *O chão da palavra*, intentou-se inclusive a elaboração de métodos e normas de adaptação que atendessem à demanda da crítica, reduzindo a linguagem do cinema a uma espécie de dicionário audiovisual.

⁹⁶ Neste ponto, vale lembrar que a *Decadência do cinema?* (1933), Roman Jakobson afirma categoricamente o cinema como “nova arte” e que, como fato social e meio “de massa”, ultrapassaria todas as outras artes” (JAKOBSON, 2007, p. 153).

O sistema de produção, que então pressionava o filme a copiar a narrativa do romance, a se comportar como um novo modo de imprimir um livro, desejava reduzir a linguagem do cinema ao epidérmico; procurava estabelecer uma gramática normativa e neutra, montar um dicionário para disciplinar o uso de imagens como se o desenho e a textura delas tivesse um significado preciso, designasse uma ação, um objeto, um sentimento bem definido – um só, e nenhum outro – e pudesse ser repetido em todos os filmes como o modo inequívoco de denotar tal objeto ou sentimento. Para poder voar em seu espaço próprio, para escapar a esta pressão, o cinema começou a pensar a imagem tal como o texto, influenciado pelo cinema, pensava a palavra: como uma opinião concreta e contraditória sobre o mundo, como expressão em processo, como imagem surpreendida ainda no começo do movimento em que se faz a si mesma. (AVELLAR, 2007, p. 14-15)

Avellar, ao tomar distância de seu referente, analisa-o à luz do contexto histórico e da construção sócio-cultural, e consegue, assim, elaborar outra forma de abordagem do cinema e, mais estritamente, das recriações de literatura produzida nesse meio. Em linhas bem gerais, buscou-se fazer algo parecido nesta tese: por um lado, inserir as obras no ambiente em que brotaram; por outro, dedicar atenção às suas marcas de linguagem próprias. Se *Dom Casmurro* foi mantido sempre no campo de visão, isso se deu pelo fato do mesmo acontecer com os filmes *Capitu* e *Dom* e com a minissérie *Capitu*. Diferentemente da crítica (ora anacrônica) que crê na neutralidade da tradução e dos meios, essa abordagem comparativa aparou-se no fato de que tais peças audiovisuais carregam a intenção de recriar o romance e colocá-lo, em alguma medida, diante do espectador. Nesse sentido, reafirmo uma percepção: o fato da noção de fidelidade ter se mostrado um parâmetro que pouco contribui para avaliação de uma adaptação e para a reflexão sobre as propriedades da linguagem cinematográfica e televisiva não é impedimento para a crítica, pelo contrário, é a admissão de tal liberdade que a exige.

Interessante notar que se pode encontrar também no pensamento de Adorno, embora seu ponto de vista seja bem mais amplo, reflexões que convergem com a posição ora exposta. O filósofo propõe, continuando em sua postura metacrítica (e metalinguística, visto operar dentro de tais considerações), que a crítica transcenda da imanência cultural para que possa se compreender como parte de uma conjuntura, condição para que possa realizar uma *crítica imanente*. Em outras palavras, quando falta um distanciamento no olhar lançado à cultura, fica-se

preso incautamente às suas determinações, o que impossibilita que se reconheça o que nela é contingência. À crítica que reconhece participar de uma cultura e a problematiza de dentro, Adorno atribui também a alcunha de *dialética*, porque é contraposição que se faz dentro da cultura e enquanto a tematiza, a coloca em movimento:

O que distingue a crítica dialética da crítica cultural é o fato de a primeira elevar a crítica até a própria suspensão do conceito de cultura. [...] De fato, a versão dialética da crítica cultural não deve hipostasiar os critérios da cultura. A crítica dialética posiciona-se de modo dinâmico ao compreender a posição da cultura no interior do todo. Sem essa liberdade, sem o transcender da consciência para além da imanência cultural, a própria crítica imanente não seria concebível: só é capaz de acompanhar a dinâmica própria do objeto aquele que não estiver completamente envolvido por ele. (ADORNO, 1998, p. 19)

A distinção da *crítica dialética* seria, portanto, sua capacidade de aproximar-se de uma “suspensão do conceito de cultura”, negativamente, de não ficar atada nem ao dado cultural (a uma determinada forma habitual de existir) nem a uma ideia predeterminada de cultura *em si*, positivamente, de uma reflexão sobre a cultura que mostre as contingências e possibilidades do caminho. A análise que Adorno propõe da cultura subentende uma oscilação da posição do crítico, pois esse “[n]ão deve se sujeitar ao culto do espírito, nem à hostilidade contra o espírito. O crítico dialético da cultura deve participar e não participar da cultura. Só assim fará justiça à coisa e a si mesmo” (ADORNO, 1998, p. 25). Ou seja, o crítico deve compreender-se como um participante da cultura, um agente da história e da própria constituição do “espírito”, entretanto deve afastar-se com a mesma frequência para que compreenda tal estrutura de um modo mais amplo. Isso é o que um outro pensador que se dedicou à crítica da cultura, Friedrich Nietzsche, compreendia como a tarefa do filósofo: perceber-se como filho e ser a má-consciência de seu tempo, tendo a capacidade de afastar-se de seu solo⁹⁷. Trata-se de um lugar certamente prenhe de ambiguidades, uma vez que implica um modo peculiar de relação: um distanciamento que demanda a percepção de um enraizamento na cultura criticada. A questão não é pretender

⁹⁷ Em um livro em que Nietzsche apresenta-se de modo bastante evidente como crítico da cultura a partir de uma crítica de arte, *O caso Wagner: um problema para músicos* (1888), lê-se: “Que exige um filósofo de si, em primeiro e em último lugar? Superar em si seu tempo, tornar-se ‘atemporal’. Logo, contra o que deve travar seu mais duro combate? Contra aquilo que o faz um filho de seu tempo” (NIETZSCHE, 1999 p. 9). Esse tipo de posição autocrítica parece dialogar com a posição metacrítica de Adorno.

que o crítico tenha posse de todos os limites de seu ponto de vista e de sua ideia de cultura, mas sugerir-lhe que não fique incautamente preso a seu juízo (ou prejuízo), que dê margem a uma autocrítica no exercício do criticar, de modo que faça de seus limites oportunidade para reconhecer tratar-se de sua posição e reavaliá-la quando o caso.

Nesse sentido, aponta-se para o fato de que cabe também ao crítico tematizar dentro da própria crítica possíveis deficiências de profundidade no tratamento de determinados temas, evitando ficar atado aos prejuízos ligados à sua imersão em uma cultura. O crítico que se propõe a fazê-lo pode ser considerado dialético. Em um plano mais fechado, são reconhecíveis tons semelhantes na escrita de Robert Stam em *A literatura através do cinema*, livro que lida com adaptações e que se inicia pela questão da fidelidade. Com isso quero dizer, ao fazer uma análise da tradição de crítica audiovisual que aborda a questão da adaptação, ele busca evidenciar um problema e indicar a importância de sua ultrapassagem.

A linguagem tradicional da crítica à adaptação fílmica de romances, como já argumentei, muitas vezes tem sido extremamente discriminatória, disseminando a ideia de que o cinema vem prestando um desserviço à literatura. Termos como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “vulgarização”, “adulteração” e “profanação” proliferam e veiculam sua própria carga de opróbrio. Apesar da variedade de acusações, sua motriz parece ser sempre a mesma – o livro era melhor. (STAM, 2008, p. 20)

Em suas observações sobre essa linguagem tradicional da crítica, que despreza a liberdade adaptativa, Stam salienta os limites à compreensão das características próprias do sistema sígnico audiovisual, olhando para as adaptações por sua incapacidade de ser a obra literária com que dialoga. Essa postura da crítica representa a recusa de admitir a impossibilidade de correspondência absoluta entre expressões realizadas em códigos distintos, é a aplicação de uma visão vulgar da tradução (como transposição de termos equivalentes de dicionário) para a recriação audiovisual. Aquele que assim se porta incorre em duas dificuldades: opera a partir de seus preconceitos sem ser capaz de realizar um movimento autocrítico que o retire da posição de imunidade; e assume para si um papel que acaba por não cumprir, o do “especialista” dedicado à reflexão e julgamento sobre a linguagem fílmica. Na medida em que se fecha nos limites de sua posição e não concede

autonomia ao objeto que analisa, tal crítico afasta-se de um entendimento rigoroso de sua atividade – lembrando-se que a ideia de *crítica* implica uma determinação de limites e a compreensão de que um juízo ocorre dentro de certas fronteiras – e do campo específico em que atua.

Certamente, discussões como a de Stam e mesmo a visão de Haroldo de Campos sobre o tema da tradução como *recriação* ajudam a minar o ponto de vista estreito sobre o problema da adaptação. De toda maneira, dada a linha tênue sobre que se caminha a crítica que não se furta de comparações (como fiz), a reflexão sobre a própria atividade é útil como esclarecimento sobre seus pressupostos.

Contra a estreiteza da crítica ingênua, Stam acentua ainda a necessidade de se compreender a adaptação apenas como mais um aspecto, mais um fruto da dinâmica interpretativa. O pressuposto de qualquer leitura, o processo inevitável para qualquer leitor de voltar-se para uma obra com determinado repertório e arcabouço, de partir de sua perspectiva e contexto cultural – afastando-se mais ou menos do referencial –, invalida ou, ao menos, deveria invalidar o dogma da fidelidade. Em vez da crença na neutralidade da visão, ele aponta para o caráter ativo da leitura. Nas palavras do teórico do cinema:

A teoria da adaptação dispõe de um rico universo de termos e tropos – tradução, realização, leitura, crítica, dialogização, canibalização, transmutação, transfiguração, encarnação, transmogrificação, transcodificação, significação, reescrita, *detournement* – que trazem à luz uma diferente dimensão de adaptação. O tropo da adaptação como uma “leitura” do romance-fonte, inevitavelmente parcial, pessoal, conjuntural, por exemplo, sugere que, da mesma forma que qualquer texto literário pode gerar uma infinidade de leituras, assim também qualquer romance pode gerar uma série de adaptações. Dessa forma, uma adaptação não é tanto a ressurreição de uma palavra original, mas uma volta num processo dialógico em andamento. O dialogismo intertextual, portanto, auxilia-nos a transcender as aporias da “fidelidade”. (STAM, 2008, p. 21)

A necessidade de transcender as “aporias da ‘fidelidade’” a que se refere Stam relaciona-se à percepção da necessidade de uma reorientação na crítica, que lhe permita desviar do caminho sem saída em que se encontra – enquanto permanece alheia à *autocrítica* e ao *essencial* da expressão artística (no sentido benjaminiano, aquilo que distingue uma obra como arte). Pode-se dizer que a compreensão do teórico está em sintonia com as questões apontadas por Adorno.

Trata-se de não permanecer na imanência, presa ao habitual como se fosse um dado da realidade, mas ser capaz de transcender sua própria cultura. A crítica que se conscientiza do “processo dialógico” (ou dialético, ou, talvez melhor, do círculo hermenêutico⁹⁸) em que se perfaz a adaptação pode liberar-se do preconceito da “fidelidade” e olhar para os traços que conformam seu objeto, a obra com sua linguagem própria. Assim, em específico para quem pretende realizar um trabalho de crítica de peças audiovisuais, tal cuidado representa a oportunidade de garantir a autonomia do campo semântico em que se situam aquelas obras – aliás, em um esforço similar àquele realizado pelo formalismo no início do século XX no âmbito dos estudos literários.

A sujeição da linguagem audiovisual a uma suposta possibilidade de correspondência de seus termos com o da linguagem literária representa a recusa de uma ampliação da esfera do artístico. A premissa seria: o que há é a *poética* da literatura, de modo que o cinema ficaria condenado à sua incapacidade de alcançar a mesma expressividade (pior ainda para a televisão). Logicamente, em algumas passagens desta tese realizei comparações entre *poéticas* – ou *literariedades* –, todavia não para submeter as adaptações ao romance e sim para questionar o trabalho expressivo encontrado nas próprias obras e os elementos que denotam a presença do círculo dialógico com o texto que lhes serve de referência. Como tentei mostrar nos capítulos deste trabalho, não a “fidelidade”, mas o uso realizado da “liberdade” é o que me interessa nas obras analisadas. Nesse sentido, reconheço

⁹⁸ Usa-se *dialética*, neste caso, no sentido hegeliano, para exprimir aquilo que é simplificado na dinâmica entre “tese” e “antítese” em que emerge uma “síntese” (cf. INWOOD, 1997, p. 327), sendo um movimento parecido aquele que temos entre texto, interpretação e adaptação. Digo que *círculo hermenêutico* seja “talvez melhor” apenas pelo fato de ser ainda mais ajustado às discussões sobre interpretação e tradução, não só por “hermenêutica” já em sua acepção dicionarizada dizer respeito à interpretação textual, mas, sobretudo, pela filosofia hermenêutica de Hans-Georg Gadamer contemplar justamente as complexidades da relação estabelecida entre a perspectiva do intérprete e os horizontes do texto (em sentido amplo, seja um acontecimento ou uma obra), enquanto partes de uma tradição compartilhada (cf. GADAMER, 1999, p. 436ss). Em uma passagem esclarecedora já citada de *Verdade e método* (1960) sobre sua ideia de círculo hermenêutico, escreve Gadamer: “O círculo [...] não é de natureza formal. Não é nem objetivo nem subjetivo, descreve, porém, a compreensão como a interpretação do movimento da tradição e do movimento do intérprete. A antecipação de sentido, que guia a nossa compreensão de um texto, não é um ato da subjetividade, já que se determina a partir da comunhão que nos une com a tradição. Porém, essa nossa relação com a tradição, essa comunhão está submetida a um processo de contínua formação. Não se trata simplesmente de uma pressuposição, sob a qual nos encontramos sempre, porém nós mesmos vamos instaurando-a, na medida em que compreendemos, em que participamos do acontecer da tradição e continuamos determinando-o, assim, a partir de nós próprios” (GADAMER, 1999, p. 438-439).

que a hierarquia que se colocou entre a literatura e o cinema até recentemente (e, por vezes, ainda hoje, em especial na crítica não-especializada) empobrece qualquer discussão que se venha a travar sobre o tema. Como aponta Randal Johnson:

O problema – o estabelecimento de uma hierarquia normativa entre a literatura e o cinema, entre a obra original e uma versão derivada, entre a autenticidade e o simulacro e, por extensão, entre a cultura de elite e a cultura de massa – baseia-se numa concepção, derivada da estética kantiana, da inviolabilidade da obra literária e da especificidade estética. Daí uma insistência na “fidelidade” da adaptação cinematográfica à obra literária originária. Essa atitude resulta em julgamentos superficiais que frequentemente valorizam a obra literária sobre a adaptação, e o mais das vezes sem uma reflexão mais profunda. (JOHNSON, 2003, p. 40)

O crítico e pesquisador de cinema brasileiro, ressalta que muito do comportamento da crítica baseia-se na ideia da obra literária como algo sacro, inviolável e que, portanto, não poderia ser corrompida pela cultura de massa, representada aqui pelo cinema. A referência à estética kantiana – na qual não me aprofundarei por levar a um desvio e estar fora de minha alçada – é significativa, pois aponta a dependência de tal visão à centralidade da cultura literária no século XVIII e à categoria de “belas artes” – insuficiente para dar conta da experiência estética na contemporaneidade. Johnson salienta, entretanto, que tal verticalização dos meios envolvidos nas adaptações ignora o fato de que “enquanto um romancista tem à sua disposição a linguagem verbal com toda a riqueza metafórica e figurativa, um cineasta lida com, pelo menos, cinco materiais de expressão diferentes” (JOHNSON, 2003, p. 42). Para o crítico, a diferença entre um meio e outro, desse modo, não se limita ao duelo linguagem escrita *versus* a imagem visual, há uma infinidade de particularidades a serem consideradas na transposição dos signos envolvidos no processo. Em decorrência de todos os fatores apontados, o crítico formula a conclusão (um tanto lógica) de que: “Se o cinema tem dificuldade em fazer determinadas coisas que a literatura faz, a literatura também não consegue fazer o que o cinema faz” (JOHNSON, 2003, p. 42). Recusá-lo significa negar que o cinema seja fonte autêntica de experiência estética, em linguagem kantiana, de favorecer o “livre jogo”, espécie de concerto, entre as “faculdades da imaginação e do entendimento” (KANT, 1993, p. 62).

A lembrança da definição kantiana, um marco para o campo da estética, é interessante porque chama a atenção para como uma obra de arte mobiliza nossa sensibilidade, nosso intelecto e nossa imaginação. Apenas um elitismo irrealista ou uma crítica anacrônica é capaz de afirmar que esse tipo de experiência está ausente enquanto fruimos uma obra audiovisual. A cultura (onde se inclui a arte) não é uma coleção de peças determinadas, não é uma coisa fixa, mas o conjunto de elementos que formam a experiência espiritual de um determinado tempo. O cinema ocupa tal espaço no âmbito da fruição e no imaginário popular que o privar de linguagem própria significa privar nosso tempo de sua fala – e de um dos suportes de sua expressão poética. Sem dúvida, admiti-lo não significa dizer que todo filme estimule igualmente uma experiência estética. Contudo, o mesmo vale para o livro. Nenhum suporte garante a existência da percepção de que se está diante de uma obra de arte. Nesse sentido, cabe reler uma preocupação adorniana que (em uma leitura apressada) talvez dê margem para a crença que o cinema seria, de partida, um meio condenável.

A suspeita dos antigos críticos culturais se confirmou: em um mundo onde a educação é um privilégio e o aprisionamento da consciência impede de toda maneira o acesso das massas à experiência autêntica das formações espirituais, já não importam tanto os conteúdos ideológicos específicos, mas o fato de que simplesmente haja algo preenchendo o vácuo da consciência expropriada e desviando a atenção do segredo conhecido por todos. No contexto de seu efeito social, é talvez menos importante saber as doutrinas ideológicas específicas que um filme sugere aos seus espectadores do que o fato de que estes, ao voltar pra casa, estão mais interessados nos nomes dos atores e em seus casos amorosos. (ADORNO, 1998, p. 20-21)

Se a reprodução de uma ideologia compõe a preocupação de Adorno, longe de mera rejeição do cinema por representar a “cultura de massa” (em oposição à autêntica cultura erudita) promovida por uma determinada indústria, encontra-se nesse tipo de passagem uma reflexão profunda sobre hábitos de uma cultura que, em alguma medida, é ainda a nossa. O perder-se no outro para fugir da visão das condições materiais de existência, a celebração do indivíduo que encobre o obrar coletivo, a supremacia do cálculo do valor de troca sobre a experiência estética no cerne da cultura não nos são experiências alheias. E o crítico inserido em tal cultura pode, a um só tempo, reconhecer esses problemas e que só pode atuar dentro da circunstância.

A afirmação de Adorno, neste contexto, muito me interessa, pois toca em duas questões importantes para esta tese. A primeira é o fato de ter buscado levar em consideração o público a que são dirigidas as peças com que lidei – tendo no horizonte a noção de que Machado utilizou-se de um meio em algum grau popular e mesmo “massivo” para construir uma sólida obra literária, o folhetim. A segunda é o fato de que as obras audiovisuais são parte de um contexto e veiculam aquilo que é valorizado por determinada cultura. Nesse sentido, o aspecto central não é qualificar uma arte específica, nem opor elite erudita e massa popular, todavia compreender que as frivolidades dos jogos de cena de certos salões (ironizados de forma arguta por Machado) e cinemas compõem a conversão da lógica mercadológica mesma em cultura. O juízo pode parecer duro, mas é sem lamento e visa a demarcar a existência de espaço para que a linguagem poética se sobressaia à linguagem cotidiana da troca de mercadorias.

Aqui, cabe voltar a algumas das posições expostas nestas páginas. Minha análise de obras que buscaram traduzir algo de *Dom Casmurro* tomou como norte o trabalho na linguagem que se configura na adaptação e possíveis relações com a literariedade do texto-fonte. Novamente, adotou-se tal ótica não por devoção à “fidelidade”, mas para questionar para onde as recriações nos guiam, por que pontes nos carregam, o que traduzem em sua fala. O caso do *Dom* (2003) de Moacyr Góes é esclarecedor a respeito dessa abordagem, na medida em que argumentei ver em sua adaptação livre uma privação da linguagem e um aprisionamento na perspectiva estreita de uma interpretação que privilegia um aspecto já gasto do romance. De fato, parece-me problemático Góes ter optado por uma simplificação popularesca – e não popular – de *Dom Casmurro*. A cultura (o “espírito”), apesar de ser parte inseparável dos indivíduos que integram a sociedade, também vige no que nega algo a eles. Como ressalta Adorno, a ausência de estímulo a uma experiência formativa que colabore para uma visão crítico-dialética da própria cultura e para a compreensão de que nós mesmos portamos e erigimos a cultura, faz com esta seja reduzida, quando não à distração para descanso e esquecimento, ao acúmulo de objetos consumidos. A falta de uma autêntica inserção e incursão (como portadores e críticos) na cultura pode se constituir como empecilho para que os leitores

reconheçam certas nuances da escrita de Machado e como elemento de distanciação dessa, agora “antiga”, obra da história da literatura brasileira.

Talvez a preocupação com os atributos do público tenha despertado em Góes a incumbência de facilitar, em demasia, o encontro de seu espectador com a cultura, para possibilitar o acúmulo. O papel assumido por ele parece ser o do facilitador ou mercador da cultura, no que dialoga com o impasse apontado por Adorno e com preocupações correntes na sociedade brasileira. Mas sua lida, além de denotar certa arrogância no trato com seu público, ao pretender simplificar o conflito da trama e vulgarizar a linguagem, mantém *Dom* e o espectador na órbita do “nome dos atores” – aquilo que, de fato, fica do filme é o trio Marcos Palmeira, Maria Fernanda Cândido e Bruno Garcia.

Obviamente, é possível compreender-se a necessidade de uma obra inserida na lógica da “indústria cultural” recorrer a atores conhecidos para contribuir na comunicação com o público em geral. O filme *Capitu* (1968) o faz: Othon Bastos e Raul Cortez, por exemplo, já tinham uma sólida carreira no teatro, cinema e mesmo na televisão. Contudo, apesar dos problemas por mim sugeridos, não apela ao popularesco e busca uma reconstrução da época e do contexto espiritual da trama que, se não chega a ser cativante, fornece subsídios para o público. Por fim, em outra medida, a minissérie *Capitu* (2008) conta com o diretor Luiz Fernando Carvalho – já conhecido pelo impacto visual de outras obras televisivas –, com atores não estranhos ao público jovem e com Maria Fernanda Cândido, figura familiar ao público em geral. A série usa seu espaço de visibilidade para arriscar-se na linguagem, mantendo-se próxima do texto do romance enquanto promove dissonâncias estéticas que nos aproximam das ambiguidades da trama e da atividade de tradução.

Dito isso, acredito que a adaptação preocupada com o público é aquela que encontra meios de lançar novos olhares sobre o texto que recria e formas que façam aparecer para o público a busca da linguagem que integra o fazer poético, abrindo um novo interesse pela obra literária que talvez seja vista à distância. Se *Dom* (2003) aposta que o espectador estaria mais interessado no triângulo amoroso entre estrelas da televisão, na polêmica suscitada pelo teste de DNA e teria a necessidade de atalhos para chegar ao romance de Machado de Assis, o filme *Capitu* (1968)

busca enfatizar o traço de época para realçar complexidades da dúvida sobre o adultério, e a minissérie, também *Capitu*, (2008) parece acreditar em um espectador televisivo (já tão estigmatizado pela crítica) capaz de se sintonizar com uma linguagem poética, utilizando-se do texto original e de um estilo de traços fortes – que, por isso, surge como interpretação e criação. Sem subestimar o público é possível permitir a ele ter algum contato com *Dom Casmurro*, do contrário, o resultado pode ser (como provado) ficarmos com um resto indiferente de obra e de público.

A crítica da cultura ou de obras específicas, assim como a tradução, encontra seu espaço de realização em uma parcialidade, na presença da perspectiva – com o arcabouço cultural, intelectual que implica. Nesse sentido, para voltar ao início destas Considerações Finais, o que tentei nas páginas precedentes foi tomar a liberdade de olhar para recriações como frutos de um solo e cultivo, de sentir os traços da casca e a textura e sabor da polpa. Trata-se, assim, de um gosto (também brotado deste solo), porém ainda mais de produzir uma reflexão pública sobre dimensões da cultura brasileira, sobre questões e obras que a conformam e expressam. No fim, é isso que interessa a esta tese que pendula na fronteira da literatura comparada com a crítica: olhar para manifestações do fazer poético enquanto possibilidade de sentir-se a presença da cultura para além do habitual e ordinário em que a mesma, por vezes, se esconde. Assim, como o narrador de *Dom Casmurro*, olhando deste tempo presente, tentei atar os sentidos de eventos (o romance e suas recriação audiovisuais), todavia, diferentemente daquele, não para assegurar o que foi, mas para vislumbrar algo daquilo que somos e acentuar as linhas que abrimos na cultura e com que ainda tecemos.

REFERÊNCIAS

Obras audiovisuais

CAPITÚ (Filme). 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.

CAPITU (Minissérie). Direção-geral e de núcleo: Luiz Fernando Carvalho. Intérpretes: Maria Fernanda Candido, Michel Malamed, Pierre Baitelli, Letícia Persilles, César Cardadeiro e outros. Roteiro: Euclides Marinho. Colaboração: Daniel Piza, Luís Alberto de Abreu e Edna Palatnik. Texto final: Luiz Fernando Carvalho. Rede Globo de Televisão, 2008. (aprox. 300 min). DVD

DOM. Direção: Moacyr Góes. Produção: Telmo Maia e Diler Trindade. Intérpretes: Marcos Palmeira, Maria Fernanda Candido, Bruno Garcia e outros. Roteiro: Moacyr Góes. Diler & Associados / Warner Bros, 2003. (91 min.) DVD.

Obras de Machado de Assis

ASSIS, Machado de. A cartomante. *In: ASSIS, Machado de. Contos escolhidos.* São Paulo: O Globo/ Klick editora, 1997, p. 132-139.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro.* São Paulo: Record, 1998.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas.* São Paulo: O Globo/ Klick editora, 1997.

ASSIS, Machado de. *Quincas Borba.* Porto Alegre: L&PM, 2009.

ASSIS, Machado de. O empregado público aposentado. Miscelâneas III e IV. *In: ASSIS, Machado de. Obras completas.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992, p. 966-969. v.3.

Fortuna crítica de Machado de Assis

BAPTISTA, Abel de Barros. *Autobiografias – solicitação do livro na ficção e na ficção de Machado de Assis.* Lisboa: Relógio D'água Editores, 1998.

CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis.* Tradução: Fábio Fonseca de Melo. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história.* Rio de Janeiro: Paz e terra, 1986.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: impostura e realismo*. Tradução: Fernando Py. São Paulo: Companhia da Letras, 1991.

GLEDSON, John. Capitu, a personagem. *In: SCHPREJER, Alberto (org.). Quem é Capitu?* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança. *In: SANTIAGO, Silviano. Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 27-46.

SANTIAGO, Silviano. Uma linhagem esquisita. *In: SCHPREJER, Alberto (org.). Quem é Capitu?* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SANTOS, Bárbara da Silva. *Dom Casmurro à luz da onomástica: Tramas e tramoias do romance machadiano, 2016*, Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória.

SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de *Dom Casmurro*. *In: SCHWARZ, Roberto. Duas meninas*. São Paulo: Companhia da Letras, 1997. p. 7-42.

SILVA, Ana Cláudia Salomão da. Primeiras recepções críticas de *Dom Casmurro* - os iguais se reconhecem. *REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários*, Vitória, s. 3, ano 10, n. 14, p. 1-22, 2014.

SILVA, Ana Cláudia Suriani da. *Machado de Assis: do folhetim ao livro*. São Paulo: nVersos, 2015.

WEBER, João Hernesto. Machado: do discurso romântico da nacionalidade à crítica radical da nação. *Machado de Assis em linha*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 12, p.32-46, 2013.

Literatura sobre as obras audiovisuais

ARAUJO, Inácio. Roteiro para obra de Machado fica melhor na estante que na tela. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, Livros, Crítica, 2008.

BULHÕES, Marcelo. Para além da ‘fidelidade’ na adaptação audiovisual: o caso da minissérie televisiva *Capitu*. *Galáxia*, São Paulo, n. 23, p. 59-71, 2012.

“CAPITU” estreia bem e lidera a audiência no horário. *O Estado de São Paulo*, Cultura, 2008. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,capitu-estreia-bem-e-lidera-audiencia-no-horario,291733>. Acesso em: 30 set. 2020.

CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu c’est moi?*. *In: SCHPREJER, Alberto (org.). Quem é Capitu?* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

CARVALHO, Luiz Fernando. *Projeto: Capitu – Visão do diretor*. Disponível em: <http://luizfernandocarvalho.com/projeto/capitu/#visaododiretor> Acesso em: 25 jul. 2020.

CPDOC – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas. *Biografia de Paulo César Saraceni*. Disponível em https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/biografias/paulo_cesar_saraceni Acesso em: 18 set. 2020.

CUNHA, João Manuel dos Santos. De Dom Casmurro a Capitu: problemas de um processo transtextual. *Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas*, Artigos da seção livre, Porto Alegre, v. 04, n. 01, jan./jun. 2008.

“DOM” tem recepção fria no Festival de Gramado. *Revista Época* (online), 2003. Disponível em <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR59531-6011,00.html>. Acesso em: 11 set. 2020.

GALBIATI, Maria Alessandra. Literatura e cinema: uma leitura intertextual do filme Dom, de Moacyr Góes. *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 57-68, 2011.

GOMES, Paulo Emilio Sales; TELLES, Lygia Fagundes. *Capitu*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

GUZZI, Cristiane Passafaro. A narrativa impressionista do escritor Machado de Assis e a atitude expressionista do diretor Luiz Fernando Carvalho. *Cadernos de Semiótica Aplicada*, v. 10, n. 2, 2012, p. 1-12.

MAGALHÃES, Luiz Antonio Mousinho. O bruxo solto: recepção crítica da microssérie Capitu. *Rumores*, n. 17, v. 9, jan./jun. 2015.

MAINARDI, Diogo. E Machado Virou Circo.... *Veja*, Colunas, dez. 2008.

TELLES, Lygia Fagundes. Ainda uma vez, Capitu!. *In: SCHPREJER, Alberto (org.). Quem é Capitu?* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

Referências teóricas

ADORNO, Theodor. Crítica cultural e sociedade. *In: ADORNO, Theodor. Prismas*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Matos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998. p. 7-26.

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. *In: ADORNO, Theodor. Notas de literatura I*. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 15-45.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. *In: Dialética do Esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007

BARRIO, Miguel Ángel Gonzáles. Utopías y realidades: revolución, *Gesamtkunstwerk*, drama musical. *In: WAGNER, Richard. Ópera y Drama*. Tradução de Ángel Fernando Mayo Antoñanzas. Madrid: Ediciones Akal, 2013.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. *In: BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas; 1).

BENJAMIN, Walter. O narrador. *In: BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas; 1).

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. *In: BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas; 1).

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. *In: BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas; 1).

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Tradução de Karlheinz Barck e outros. *In: BRANCO, Lucia Castelo (org.). A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. *Uma história social da mídia: de Gutemberg à internet*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

BAYER, Raymond. *Historia de la Estetica*. Tradução de Jasmin Reuter. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1965.

CAMPOS, Haroldo. Arte pobre, poesia do menos, tempo de pobreza. *Revista Novos Estudos*, São Paulo, p. 63-67, 1982.

CAMPOS, Haroldo. Da tradução como criação e como crítica. *In: CAMPOS, Haroldo. Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAMPOS, Haroldo. *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2011.

CANDIDO, Antonio. Literatura e personagem. *In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. A personagem de ficção.* São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 9-50.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada.* São Paulo: Ática, 2006.

CUNHA, Renato. *O cinema e seus outros.* Brasília: LGE Editora, 2009.

FERREIRA, Jairo. *Cinema de Invenção.* São Paulo: Editora Max Limonad Ltda., 1986.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica – vol. I.* Tradução de Flavio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1999.

GOMES, Paulo Emilio Sales. A personagem cinematográfica. *In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. A personagem de ficção.* São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 103-127.

GROVE, George (ed.). *A Dictionary of Music and Musicians*, Vol. II. New York: The Macmillan Company, 1904.

HAMMERMEISTER, Kai. *The German Aesthetic Tradition.* Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

HAYWARD, Susan. *Cinema studies: the key concepts.* London/New York: Routledge, 2000.

INWOOD, Michael. *Dicionário Hegel.* Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

JAKOBSON, Roman. Le nouvelle poesie russe. *In: JAKOBSON, Roman. Huit questions de poétique.* Éditions du seuil, 1977.

JAKOBSON, Roman. Lingüística e poética. *In: JAKOBSON, Roman. Lingüística e comunicação.* São Paulo: Cultrix, 1995, p. 118-162.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. *In: JAKOBSON, Roman. Lingüística e comunicação.* São Paulo: Cultrix, 1995b.

JAKOBSON, Roman. Decadência do cinema?. *In: JAKOBSON, Roman. Linguística, poética, cinema.* São Paulo: Perspectiva, 2007.

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas secas.* *In: PELLEGRINI, Tânia et. al. Literatura, cinema e televisão.* São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 37-59.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e António. Marques. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1993.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora Senac, 2000.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 4. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MORIN, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Tradução de Ramón Gil Novales. Barcelona: Paidós, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *O caso Wagner: um problema para músicos / Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

OLIVEIRA, Rodrigo Batista de. *Encenação de leitmotiv: O procedimento dramático-musical para a constituição de uma cena teatral e não dramática*. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

SEITZ, William. C. *The art of assemblage*. New York: MoMa, 1961.

SIQUEIRA, Ivan Cláudio Pereira. Legado da cultura alemã na literatura de Guimarães Rosa. *Pandaemonium*, São Paulo, n. 17, p. 239-258, jul. 2011.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo magia e a arte da adaptação*. Tradução: Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

TEZZA, Cristovão. *Entre a prosa e a poesia: o formalismo russo de Bakhtin*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1929.

WAGNER, Richard. *Ópera y drama*. Tradução de Ángel Fernando Mayo Antoñanzas. Madrid: Ediciones Akal, 2013.

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 / Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61-87.

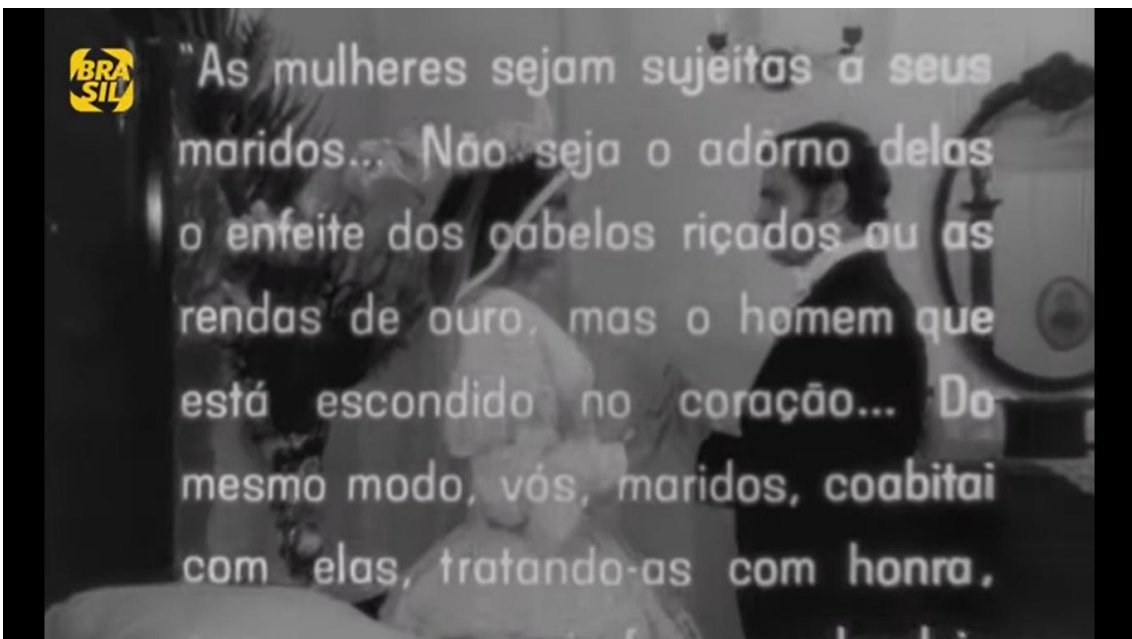
APÊNDICE

Imagem 1



Fonte: CAPITÚ, 1968.

Imagem 2



Fonte: CAPITÚ, 1968.

Imagem 3



Fonte: CAPITÚ, 1968.

Imagem 4



Fonte: CAPITÚ, 1968.

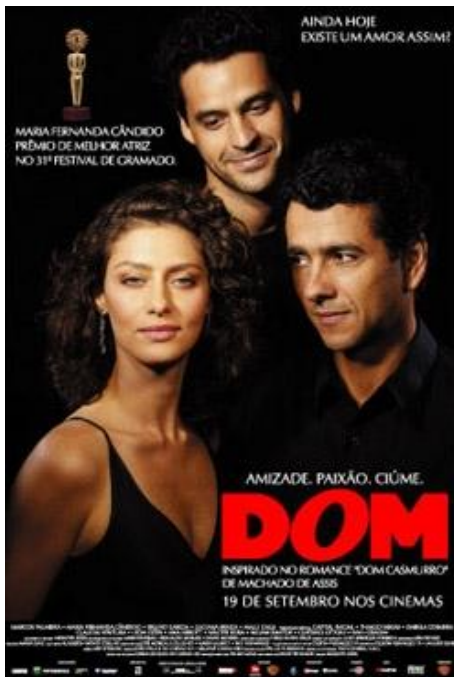
Imagem 5

Fonte: CAPITÚ, 1968.

Imagem 6

Fonte: CAPITÚ, 1968.

Imagem 7

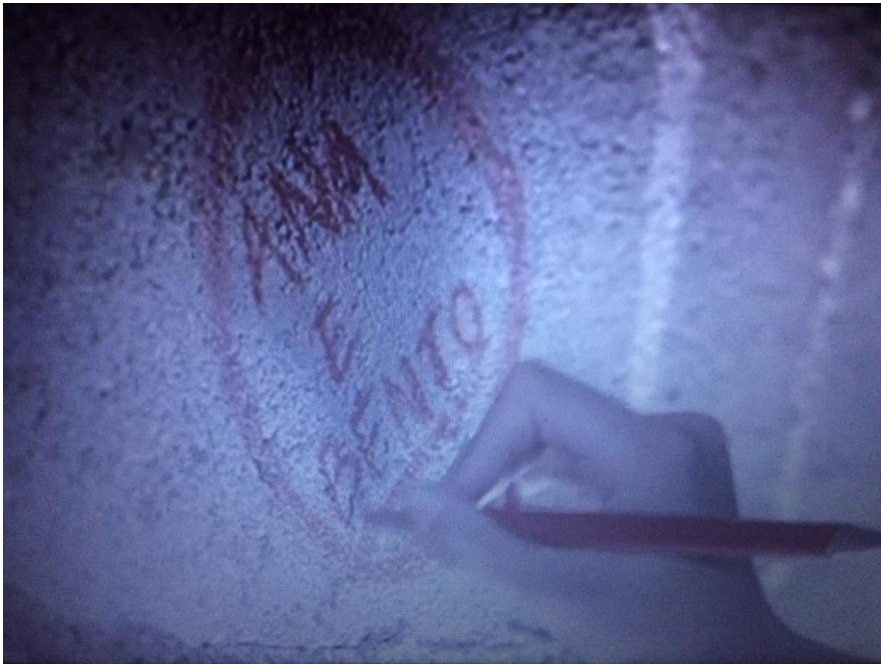


Fonte: DOM, 2003.

Imagem 8



Fonte: DOM, 2003.

Imagem 9

Fonte: DOM, 2003.

Imagem 10

Fonte: DOM, 2003.

Imagem 11



Fonte: DOM, 2003.

Imagem 12



Fonte: CAPITU, 2008.

Imagem 13



Fonte: CAPITU, 2008.

Imagem 14



Fonte: CAPITU, 2008.

Imagem 15

Fonte: CAPITU, 2008.

Imagem 16

Fonte: CAPITU, 2008.

Imagem 17



Fonte: CAPITU, 2008.

Imagem 18



Fonte: CAPITU, 2008.

Imagem 19



Fonte: CAPITU, 2008.

Imagem 20



Fonte: CAPITU, 2008.

Imagem 21

Fonte: CAPITU, 2008.

Imagem 22

Fonte: CAPITU, 2008.

Imagem 23



Fonte: CAPITU, 2008.