

A captura de *Dom Casmurro* por uma crítica disposta entre o romance e a microssérie / *Apprehending Dom Casmurro through Criticism Posed to Novel and Television Micro-Series*

*Alexandre de Assis Monteiro**
*Luiz Antonio Mousinho***

RESUMO

Esta reflexão tem o intuito de identificar as formas de diálogos entre a microssérie *Capitu*, de Luís Fernando Carvalho e o romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e está fundamentada na teoria da narratologia - sobretudo a partir das contribuições de Gérard Genette. Para substanciar nosso estudo acerca da natureza das narrativas, fazemos uma abordagem dos textos com base na fortuna crítica das duas obras, além de buscarmos apreender os sentidos da imagem e do tempo sobre a teleficção, sobre o processo de adaptação e sobre os movimentos artísticos da modernidade, que encontram reflexo no percurso da transmutação da narrativa de um suporte radicado no código verbal para um suporte radicado num código verbal-visual-sonoro.

PALAVRAS-CHAVE: *Dom Casmurro*; *Capitu*; Adaptação; Teleficção; Machado de Assis; Luiz Fernando Carvalho

ABSTRACT

This paper aims to identify modalities of dialogue between the television series Capitu by Luis Fernando Carvalho and the novel Dom Casmurro by Machado de Assis. It is based on the theory of narratology, mainly on Gerard Genette's contributions. In order to consolidate the study on the nature of narratives, we propose that the texts be read based on the available scrutiny of the two pieces. Moreover, we intend to apprehend the meanings of image and time related to the television show, the process of adaptation, and the modern artistic movements that are found in the process of transmutation of the narrative from a support based on verbal code to a support based on audio-visual-verbal code.

KEYWORDS: *Dom Casmurro*; *Capitu*; *Adaptation*; *Television show*; *Machado de Assis*; *Luis Fernando Carvalho*

* Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amazonas – IFAM – Amazonas, AM, Brasil; moinhosdeventol@hotmail.com

** Universidade Federal da Paraíba – UFPB – João Pessoa, Paraíba, Brasil; lmousinho@yahoo.com.br

O teórico francês Marcel Martin (2003, p.25) afirma que o cinema é ubíquo porque sabe com maestria condensar o tempo e recriar a *duração*, permitindo que ele flua na corrente de nossa consciência pessoal. O que vemos na tela é, portanto, uma “reprodução” do real cujo realismo aparente é dinamizado pela visão artística do diretor². “A imagem se encontra sempre afetada de um coeficiente sensorial e emotivo que nasce das próprias condições com que ela transcreve a realidade” (MARTIN, 2003, p.25).

O romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e sua adaptação para a televisão por Luiz Fernando Carvalho, *Capitu*, possibilitam uma rica leitura narratológica, já que se trata de uma história que conta outra história³. Dessa maneira, elementos como tempo, espaço, narrador, narrativa não se relacionam apenas entre si, mas, mais complexamente, relacionam-se também com os mesmos elementos, ditos em outras instâncias, mas dentro da mesma história, criando uma rica teia de possibilidades de leituras. Na percepção de Gustavo Bernardo (2010, p.123), a narrativa, ao criar diálogos usando o mesmo personagem e unir, no mesmo espaço, personagens que viveram em épocas distintas, quebra completamente a linha do tempo. Essa linha é totalmente fragmentada em *Capitu*. Para usar os termos propostos por Todorov (1971, p.236), *Dom Casmurro*⁴ e *Capitu* são narrativas repletas de *encadeamentos* e *encaixamentos*, com justaposições e inclusões de fatos diversos no meio da narrativa. Se falarmos em “linha do tempo”, podemos pensar também em uma “linha de espaço” ou na lógica do espaço, que também é quebrada, ao tornar paralelas ou contemporâneas (BETTON, 1987, p.79) ações que não poderiam convergir para um mesmo tempo/espaço. O que se vê em *Capitu* é, em princípio, uma personagem que conversa com um narratário, contando recordações de sua vida. Nesse processo, há um “quase extinto” *narrador oral* (BENJAMIN, 1992, p.33), que narra sua própria experiência, suas vivências a um ouvinte e, em seguida, há uma “outra” história, com várias

² Adiante, falaremos em *equação pessoal do realizador*. Lá, amplo o debate sobre traços de autoria na obra cinematográfica.

³ Como se vai perceber, uma enorme parcela da crítica que fazemos à história contada no livro *Dom Casmurro* se aplica à microssérie *Capitu*. Isso ocorre porque em termos de enredo, de ação, existe uma aproximação absoluta entre as narrativas. Essa aproximação fica clara na fala do diretor Luiz Fernando Carvalho, que afirma que o nome “Capitu”, ao contrário do que se poderia supor, veio “num estalo, sem nenhum processo racional” e não significa necessariamente uma mudança na estrutura narrativa, como nos filmes *Capitu*, de Paulo César Saraceni ou *Dom*, de Moacyr Góes.

⁴ O ano de publicação de *Dom Casmurro*, por Machado de Assis, é 1899; neste texto, porém, trabalhamos com uma edição de 2000.

personagens, que é precisamente a dramatização da memória do narrador. Trata-se de uma história dentro de outra, uma “obra na obra” (GENETTE, 1979, p.229).

Em *O discurso da narrativa*, Genette coloca, no capítulo inicial em que discute questões de *ordem*, que a narrativa é uma sequência duas vezes temporal. Nela existem, naturalmente, um tempo do significado e um tempo do significante ou o tempo da história (diegese) e o tempo da narrativa (discurso). “Há o tempo da coisa contada e o tempo da narrativa” (GENETTE, 1979, p.31). Na televisão, os “problemas” de extensão-fragmentação-expansão constituem um caso particular, já que, além da exibição ser seriada, há um enorme número de pausas para intervalos comerciais, multiplicando o número de suspensões e reatamentos e exigindo uma difícil estratégia de temporalização entre os elementos de coesão do romance e da adaptação. A temporalidade dos discursos seria o principal fator de dissimilaridade entre as obras. A extensão típica da minissérie brasileira se prestaria, pois, admiravelmente à transposição de romances longos (BALOGH, 2004, p.152, 183, 185, 193; SOBRAL, 2008, p.7). *Dom Casmurro* não é um romance longo, se pensarmos que há um sem-número de romances com o dobro, o triplo da extensão. E o gênero microssérie também não é longo, se compararmos, por exemplo, com uma minissérie como *Os maias* (CARVALHO, 2001), que foi exibida em 44 capítulos e em mais de dez semanas. Seguindo o pensamento de Balogh e Sobral, a inferência que se propõe é que a extensão típica da microssérie se prestaria admiravelmente à transposição de romances curtos.

Béla Balázs, citado por Martin, afirma que o cinema introduz uma *tripla* noção de tempo:

O tempo da *projeção* (a duração do filme), o tempo da *ação* (a duração diegética da história contada) e o tempo da *percepção* (a impressão de duração intuitivamente sentida pelo espectador), eminentemente arbitrária e subjetiva, da mesma forma que sua eventual consequência negativa, a noção de tédio, sentimento resultante de uma impressão de duração insuportável. Ora, diante desse sistema de referência fugaz e evanescente, mas ao mesmo tempo tirânico, que é o tempo, o homem dispõe pela primeira vez de um instrumento capaz de dominá-lo: a câmera pode, com efeito, tanto acelerar quanto retardar, inverter ou deter o movimento e, conseqüentemente, o tempo (BALAZS *apud* MARTIN, 2003, p.213-214).

Isso significa pensar que toda narrativa – ainda que o omita – transcorre durante uma quantidade de tempo e esse tempo é transmitido ao leitor por meio de outra quantidade de tempo e essa quantidade de tempo ainda passa por um trato subjetivo na consciência de quem vê. Ou seja, tempos que são invasivos do presente. Ao analista, cabe a tarefa de confrontar a ordem de disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história.

Todavia, a “impressão de duração intuitivamente sentida” por quem assiste ao filme pode não depender exclusivamente do estado de espírito do indivíduo. Martin, ainda discutindo sua proposição sobre duração, conclui:

É indispensável frisar, porém, que a tonalidade dramática de uma ação é menos uma questão de *quantidade* (número de acontecimentos) que de *qualidade* (densidade e intensidade dos fatos representados), o que explica que filmes muito compridos, que se tornaram mais frequentes nas últimas décadas (como os de Angelopoulos e Wenders), não dão ao espectador a impressão de abusar de sua paciência ou atenção porque não deixam por um instante de exercer um verdadeiro poder de fascinação, sublimando o tempo da percepção em intuição da duração (2003, p.37).

É o que procuramos elucidar aqui, cientes de que a “distância temporal entre a história e a narrativa não implica nenhuma distância modal entre a história e a narrativa: nenhum desperdício, nenhum esfumar da ilusão mimética” (GENETTE, 1979, p.167). Destrincharemos alhures o conceito de modo, em princípio tido comumente como o ponto de vista do narrador.

Exemplificando, referimos a parte da história de Bentinho⁵ e Capitu que nos chega por meio do narrador Dom Casmurro, e que se passa em aproximadamente 30 anos. Ela nos é contada, no filme *Capitu* de Paulo César Saraceni (SARACENI, 1968), durante cerca de uma hora e quarenta minutos e, no caso do livro, a história é contada em, mais ou menos, 170 páginas.

O reduzido tempo do discurso no filme de Saraceni (1 hora e 40 minutos) em relação à microssérie *Capitu*, de Veríssimo (4 horas) se explica pelo fato de a presença e

⁵ Para não haver confusão, ao longo deste estudo preferi nomear de “Bentinho” o personagem principal da história, em sua infância e adolescência, como era conhecido em casa; de “Bento”, para referir o personagem em sua fase adulta, como lhe chamavam os amigos e Capitu; de “Dom Casmurro”, para referir o personagem em sua última “fisionomia”, quando, idoso, ganhou esse apelido.

a voz do narrador Dom Casmurro terem sido suprimidas no filme. Esse, me parece, é o motivo de a narrativa fílmica de Saraceni não ter obtido êxito, e dificilmente ser mencionada como uma boa adaptação da obra de Machado de Assis, além de possíveis problemas de roteiro, direção geral, direção de atores, cenografia etc. Talvez essas sejam as razões pelas quais grandes obras literárias não tenham sido recebidas com o mesmo calor em suas adaptações para o cinema, e isto é um problema histórico. Não se trata de uma regra sem exceção se pensarmos, por exemplo, nas adaptações de *A morte em Veneza*, de Thomas Mann, por Luchino Visconti e de *Grandes esperanças*, de Charles Dickens, por Alfonso Cuarón. Além disso, Robert Stam (2008, p.171) lembra que *Dom Casmurro* é um romance “autoconsciente”, isto é, que está permanentemente fazendo uma crítica literária de si e dialogando com o processo de geração textual, o que torna Machado de Assis, segundo Gustavo Bernardo (2010, p.122), nosso escritor metaficcional por excelência. Essa “autoconsciência” não existe em *Capitu*, de Saraceni e em *Dom*, de Moacyr Goés, e dificilmente funcionaria com a aniquilação do personagem narrador nessas obras, mas está plenamente articulada em *Capitu*, de Luiz Fernando Carvalho, que mantém e incorpora dispositivos reflexivos que remetem à própria prática do fazer literário e televisivo. Frases como “reconheço meu exagero... mas é bom ser enfático de vez em quando...” ou “Não, esta comparação não está boa...” bem como os movimentos de câmera que revelam o sistema de iluminação do *set* ou tomadas com câmera subjetiva usando as lentes de Dom Casmurro, dando textura aquosa à imagem, poderiam ser descartadas na narração, caso não houvesse um interesse em expor o processo de elaboração da narrativa.

Para Samira Chalhub (1998, p.71) o ato de narrar favorece a reflexão sobre esse ato em quaisquer meios em que se processe. A autora defende que, da mesma forma que pode haver uma metaliteratura, pode também haver uma meta-história, uma metamúsica ou um metacinema, o que necessitamos observar é qual leitura a autorreferência faz de seu texto. Tanto Machado de Assis quanto Luiz Fernando Carvalho impedem que o leitor e o espectador se esqueçam de que eles são isso, leitores e espectadores e não um *voyeur* de vidas alheias (BERNARDO, 2010, p.124).

No filme *Capitu*, faltou à leitura do diretor Paulo César Saraceni e dos roteiristas Paulo Emílio Salles Gomes e Lygia Fagundes Telles a perspicácia que sobrou a Silviano Santiago (1978, p.40) ao afirmar que a grave proposição do livro está na pessoa do

narrador Dom Casmurro, e que tal proposição é traída quando a atenção do leitor (e do espectador, eu diria) se volta prioritariamente para a questão da traição ou absolvição de Capitu. Nesse ponto é importante salientar que, para o diretor da microssérie, Luiz Fernando Carvalho, existe um aspecto didático-semântico no título *Capitu*, que teria a função de lembrar que a personagem deve ser celebrada sem preconceitos e sem julgamentos, fazendo o foco da narrativa recair sobre o próprio ato de narrar.

Usando a classificação de Betton (1987, p.78) podemos dizer que há, nas duas narrativas do *corpus* deste trabalho, uma *ruptura* – constante – à *ordem cronológica*, com fragmentos de ações passadas, inseridas no presente. O que intitulei tempo do discurso é também sagazmente nomeado por Genette de “pseudotempo”, por seu caráter de relatividade, suspensão e/ou sujeição a fatores externos à história/diegese (GENETTE, 1979, p.33). No entanto, o pseudotempo não pode ser dispensado numa análise narratológica, pois sua natureza, como veremos, é imprescindível quando analisamos categorias como duração, velocidade, aceleração e frequência da história (diegese).

No caso da microssérie *Capitu*, urge atentar para a existência de uma sequência três vezes temporal. A do tempo diegético, compreendido pelos cerca de 30 anos que envolvem a paixão, o amor, o casamento e a separação de Bentinho e Capitu; a experiência do seminário e da faculdade, o tempo que caminha em direção a outro tempo diegético, mas em outro nível⁶, ou seja, o que diz respeito à vida de Dom Casmurro, tempo sombrio, de solidão, isolamento e sobriedade, de lúgubres recordações; e, finalmente, à do tempo que diz respeito a mais ou menos 4 horas dispostas para o narratário.

Todorov fala em uma “deformação” e afirma que “o problema da apresentação do tempo na narrativa se impõe por causa de uma dessemelhança entre a temporalidade da história e a do discurso” (1971, p.234). Por isso, é natural afirmar que a narrativa de *Dom Casmurro* – no livro e na microssérie - é basicamente anacrônica, isto é, pautada em uma discordância entre a ordem da narrativa e a ordem da história. Isso fica claro,

⁶ Genette (1979) afirma que existe uma distância temporal (e espacial) que separa a ação contada do ato narrativo. Para ele “todo acontecimento contado por uma narrativa está num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o ato narrativo produto dessa narrativa.” Os níveis, segundo entendemos, são três: 1- Extradiegético: Machado de Assis, em relação a seus leitores. 2- Diegético ou intradiegético: Dom Casmurro, em relação a seus narratários. 3- Metadiegético: Bentinho, em relação a narratários ou leitores. A discussão é ampliada no debate sobre *voz* deste trabalho.

pois, como já o afirmamos, conhecemos a história de amor de Bentinho e Capitu através da história contada pelo narrador.

A evidente anacronia, porém, dissipa-se paulatinamente, à medida que a história é contada, até atingir o grau zero, “que seria um estado de perfeita coincidência temporal entre narrativa e história” (GENETTE, 1979, p.34). Em outros termos, todas as vicissitudes se dão para que um dia (o hoje do narrador) o narrador venha a contar o que sucedeu. Essas conclusões só valem dentro da economia do texto, considerando que existe uma diegese (a história de Bento e Capitu) e fora dela uma pseudorealidade (a vida de Dom Casmurro). Num outro plano, quando consideramos a obra inteira, de Machado de Assis ou de Luiz Fernando Carvalho, toda ela como um universo diegético (como de fato é), há uma ordem diegética anacrônica - o tempo do amor de Bento e Capitu em relação ao hoje – e uma ordem diegética (pseudo) sincrônica – o tempo do discurso de Dom Casmurro (“agora”) em relação ao hoje.

O *ponto de partida* da história é, inevitavelmente, o mesmo *lugar* onde o narratário ou o leitor se encontram: o presente. Todo o restante é, conseqüentemente, um amplo seguimento retrospectivo com décadas de *alcance* em direção ao passado ou, lançando mão dos termos narratológicos, o tempo da narrativa sobre o qual se constrói uma grande anacronia analéptica interna (ou homodiegética), cujo campo temporal está compreendido na mesma linha de ação da narrativa primeira, para recuperar a totalidade do acontecimento narrativo, e que apresenta um risco evidente de redundância ou de colisão (GENETTE, 1979, p.47), fazendo uma ulterior evocação de um acontecimento anterior ao ponto da história em que se está, o presente do narrador (GENETTE, 1979, p.38).

Marcel Martin (2003) se aventura no campo das questões de ordem e traz importantes considerações sobre a narrativa (cinematográfica) de fatos passados:

[...] o *passado* converte-se efetivamente num presente – e o *alhures* num *aqui* – da consciência. A sequência dos acontecimentos deixa de ser diretamente temporal para tornar-se *causal*, o que vale dizer que a montagem se baseia na transição ao passado pelo enunciado das causas dos fatos presentes: a sucessão dos acontecimentos segundo sua causalidade lógica é assim respeitada, mas a cronologia estrita é rompida e reestruturada em função de um ponto de vista [...]. [O recurso] cria uma temporalidade *autônoma, interior, maleável, densa e dramatizada*, que oferece à ação um acréscimo de unidade de tom e permite, com a maior naturalidade, a introdução do relato subjetivo

em primeira pessoa, porta de entrada para domínios psicológicos de grande riqueza e prestígio (p.235).

Em outros termos, diremos, paradoxalmente, que a ação começa “*in ultimas res*”, voltando ao início até chegar novamente ao fim. Isso acontece em *Dom Casmurro* e em *Capitu*, o narrador do livro expressa a autoconsciência da narrativa em relação a essa proposta de (des)organização temporal:

[...] eu proporia, como ensaio, que as peças começassem pelo fim. Otelo mataria a si e a Desdêmona no primeiro ato, os três seguintes seriam dados à ação lenta e decrescente do ciúme, e o último ficaria só com as cenas iniciais da ameaça dos turcos, as explicações de Otelo e Desdêmona, e o bom conselho do fino Iago: “Mete o dinheiro na bolsa”. Desta maneira, o espectador, por um lado, acharia no teatro a charada habitual que os periódicos lhe dão, porque os últimos atos explicariam o desfecho do primeiro (ASSIS, 1997, p.141).

A microssérie, na esteira do romance, se estrutura sobre uma analepse interna completiva, que é aquela que vem a preencher os vazios da narrativa primeira. O leitor ou o espectador precisa descobrir que acontecimentos se deram até que o narrador Dom Casmurro se tornasse o sujeito que é com as ações que tem. Genette detalha esse procedimento:

Analepses completivas, ou reenvios [*renvois*], compreende os seguimentos retrospectivos que vêm preencher mais tarde uma lacuna anterior da narrativa, a qual se organiza, assim, por omissões provisórias e reparações mais ou menos tardias, segundo uma lógica narrativa parcialmente independente da passagem do tempo. Tais lacunas anteriores podem ser elipses puras e simples, ou seja, falhas na continuidade temporal (1979, p.49).

Considerando a afirmação de Genette, entendemos que a trama começa no tempo e com a fala do narrador que, incessantemente, faz retornos aos tempos aludidos em sua narração. *Dom Casmurro* e *Capitu* têm uma estrutura constante de alternância entre tempos, isto é, o que o narrador fala é permanentemente “interrompido” por *reenvios*.

Poderíamos dizer que os termos ou, melhor ainda, a junção das ideias de *omissão* e *reparação* são chaves para o entendimento da narrativa. Todo o discurso de Dom Casmurro consiste em fazer omissões provisórias de informações ou

acontecimentos visando convencer seu leitor a absolvê-lo ou apoiá-lo nas ações, sentimentos perversos e decisões drásticas que toma em relação a Ezequiel, a Escobar e, sobretudo, a Capitu. Na verdade, a estrutura narrativa não compõe um caso de *fluxo de consciência*, pois as omissões e as reparações são estrategicamente colocadas.

Na ocasião da morte do amigo, não expressou pesar. Ao filho desejou que pegasse uma lepra, chegou a lhe oferecer café envenenado e, ao saber da notícia de sua morte, se mostrou absolutamente indiferente. Ele enviou Capitu à Europa e a largou sem dar notícias, não respondia às suas cartas. Em sua narração, chega a se “esquecer” de informar da morte dela, usando agora o recurso da paralipse, passando ao largo desse dado sobremaneira interessante: “A mãe, - creio que ainda não disse que estava morta e enterrada.” (ASSIS, 2000, p.180). Ele omite, depois repara, o que justifica seu hábito por expressões do tipo “...não sei se já falei...”, “...eu já disse...?”, “...se ainda não disse...” (idem, idem, p.181), buscando, assim, contar e despistar, com seu modo sorrateiro, um ato revelador da brutalidade inominável que teve para com sua esposa.

Dom Casmurro não revela logo tudo isso. Ele não começa por explicar por que vive sozinho, por que as pessoas de seu convívio não existem no presente. Ele usa, pelo contrário, o recurso da elisão provisória dos detalhes, vindo a revelá-los posteriormente e aos poucos, como estratégia de conquista e convencimento do interlocutor, como bem frisaram John Gledson (1991, p.35), quando afirma que o tom fragmentário faz parte de um plano retórico para iludir e Silviano Santiago (1978, p.40), que afirma que Dom Casmurro, com sua peça oratória, quer sair vencedor a todo custo.

Curiosamente, dentro da narrativa segunda (a história do amor de Bentinho e Capitu), a categoria que prevalece, no plano da ordem, é a prolepse - figura inversa à analepse - que consiste em *antecipar*, de modo sutil e com breves alusões, os acontecimentos que sucederão, preparando o espírito do leitor (GENETTE, 1979, p.65).

Dom Casmurro faz uso constante de antecipações (prolepses) do que vai acontecer na sua narração, para serem recuperadas no momento oportuno, provocando uma redundância entre os tempos da narrativa, conforme se pode perceber em inúmeras passagens. Há uma série de alusões (ou antecipações) ao futuro, em relação ao momento – ao agora - da narrativa, geralmente não diretamente, mas por meio de charadas, quando não por ironia. Essas intuídas referências já se fazem visíveis no primeiro capítulo, quando, ao explicar a origem de seu apelido, dado por um rapaz conhecido do

trem, Dom Casmurro assim se refere ao autor do apelido: “E com pequeno esforço, sendo o título seu, poderá cuidar que a obra é sua. Há livros que apenas terão isso dos seus autores; outros nem tanto” (ASSIS, 2000, p.13). No capítulo seguinte, Dom Casmurro descreve a casa do Engenho Novo, que ele mandou erguer com a mesma arquitetura da casa que morou em Matacavalos. No centro de cada parede da sala principal, mandou colocar, mesmo supostamente ignorando a razão de tais símbolos (ao final da narrativa Dom Casmurro grita o nome deles), os medalhões de César, Augusto, Nero e Massinissa (ASSIS, 2000, p.14).

O leitor, ainda desavisado das estratégias argumentativas de Dom Casmurro, pode passar sem perceber a importância desses comentários aparentemente à toa (como outros vários), ignorando que eles podem, em um segundo nível de leitura, tratar de metáforas de significados mais caros e importantes. No primeiro caso, na história, a dúvida sobre *autoria* pode remeter à paternidade de Ezequiel. Podemos, pois, estabelecer facilmente uma associação metafórica entre os signos autoria/criação ou autoria/paternidade; tratar-se-ia de uma prolepse disfarçada. Vale refletir que grande parte das antecipações são mesmo disfarçadas, são indícios, insinuações.

Na antecipação/prolepse seguinte, as figuras que estampam todos os medalhões são de autoridades imperiais romanas que têm o tema da traição fortemente ligado às suas histórias. Na primeira vez em que são citadas, Dom Casmurro mostra sua casa “vigiada” por elas, na segunda, extremamente irônico, ele mostra Capitu deslumbrada pela história dos homens retratados.

Dessa vez, a prolepse serve para que o leitor inicie, com ele, o narrador, o processo de culpabilização de Capitu. Nenhuma consideração existe como um *esboço* adventício ou gratuito, a exemplo do que ocorre nos romances policiais, nos quais claramente há uma necessidade de criar logros para desorientar o leitor (GENETTE, 1979, p.73).

Nossa análise propõe, comparando os textos literário e fílmico à luz da teoria narratológica, uma mirada para uma questão fundamental de divergência entre narrador e leitor/espectador. Gérard Genette (1979, p.86), ao discutir a temática da ordem, inicia a conceituação da categoria justificando as (“sub”) categorias isocronia e anisocronia, que dariam conta de abarcar a relação que existe entre a sucessão diegética e a sucessão

narrativa dos acontecimentos, sendo a perfeita coincidência temporal entre elas uma isocronia, e a incompatibilidade temporal, a anisocronia⁷.

É a relação entre o tempo da história e o tempo que o leitor utiliza (ou a distância do trajeto que ele percorre) para receber toda a história, ou seja, o tempo do discurso, que Genette (1979, p.87) chama *velocidade*:

Entende-se por velocidade a relação entre uma medida temporal e uma medida espacial (tantos metros por segundo, tantos segundos por metro): a velocidade da narrativa pela relação entre uma duração, a da história, medida em segundos, minutos, horas, dias, meses e anos, e uma extensão: a do texto, medida em linhas e em páginas. A narrativa isócrona, o nosso hipotético grau zero de referência, seria, pois, uma narrativa de velocidade igual, sem acelerações nem abrandamentos, em que a relação duração de história/extensão de narrativa permanecesse constante. [...] uma narrativa pode passar sem anacronias, mas não pode proceder sem anisocronias, ou, se preferir (como é provável), sem efeitos de *ritmo*.

O autor esclarece que somente hipoteticamente uma narrativa é isócrona. A isocronia existiria apenas em tese, para elucidar a verdadeira natureza da velocidade narrativa, que é a anisocronia. Marcel Martin também faz referência à importância do ritmo dentro da narrativa, referindo-se ao cinema:

As combinações rítmicas resultantes da escolha e da ordem das imagens irão provocar no espectador uma emoção complementar daquela determinada pelo assunto do filme... É do ritmo que a obra cinematográfica obtém a ordem e a proporção, sem o que não teria as características de uma obra de arte [...]. O ritmo, portanto, é uma questão de distribuição métrica e plástica: um filme em que predominem os planos curtos ou os primeiros planos terá um ritmo bastante característico [...] (2003, p.144-145).

⁷ Anisocronia. Segundo Gérard Genette, em *Discurso da narrativa* (1979, p.76-77) anisocronia diz respeito à alteração de duração da história narrada, processo oposto ao da isocronia. A anisocronia consiste na modificação do ritmo ou da velocidade da narrativa (“efeitos de ritmo”, no léxico de Genette), que regula a relação entre o tempo da história, medido em segundos, minutos, horas, etc., e a extensão do texto, medida em linhas e páginas. Ocorre quando o narrador prolonga mais o tempo da história com descrições mais ou menos supletivas, ou quando, pelo contrário, esse tempo é reduzido, resumindo em poucas linhas fatos que tiveram lugar num espaço de tempo maior. Os processos que desencadeiam as anisocronias são a pausa, a elipse e o sumário, por um lado, como recursos da economia da narrativa, e as digressões, por outro lado, como forma de suspender a progressão do tempo da história, dilatando o tempo do discurso.

Observemos como se dão os efeitos de ritmo em *Dom Casmurro* frente à sua adaptação, *Capitu*. No texto audiovisual, podemos imaginar que haja uma aceleração da velocidade do discurso. Isso pode acontecer com alguns filmes/minisséries/microséries que adaptam romances e fazem uma infinidade de elisões. O tempo do discurso no livro pode ser, por vezes, superior ao de filmes, minisséries e microséries. Nos casos dos textos que analisamos, supomos que há uma velocidade maior na microssérie do que no livro, pois ela precisou elidir vários trechos e até alguns capítulos do livro - sem compensá-lo com a criação de outros trechos ou capítulos - para se constituir na narrativa que conhecemos.

A pergunta inevitável é se a aceleração da velocidade tem efeitos de sentido que incidam sobre cada um dos textos. É praxe o espectador de filmes adaptados de romances reclamarem, alegando que o filme ignorou, suprimiu ou não enfatizou trechos importantes do livro. É a condição do cinema, que geralmente dispõe de menor tempo discursivo do que o texto literário. A sensação de perda de trechos elididos pela microssérie *Capitu*, por sua vez, é mínima ou nenhuma em relação ao livro. Dois fatores podem concorrer para isso. Primeiro (no caso do espectador que assistiu pela TV) que a microssérie se passa em cinco episódios e em cinco dias, “impondo” ao espectador a condição de fazer diversas paradas. Como na leitura do livro, esse período de suspensão e reflexão talvez dê ao espectador a mesma sensação de completude que o livro oferece ao leitor. Em segundo lugar, o tempo aproximado da microssérie é de quatro horas, o dobro da maioria dos filmes contemporâneos a ela. Essa concessão de tempo que tem a microssérie certamente lhe possibilita fazer elipses em uma quantidade reduzida em comparação ao que o espectador possa estar habituado, além do fato de o livro *Dom Casmurro* não ser longo, não demandar muitas horas a mais de leitura em comparação com as quatro horas de duração de *Capitu*.

De acordo com Genette, a questão da velocidade influi sobremaneira sobre outros aspectos das narrativas:

[...] a evolução interna da narrativa à medida que avança para o seu fim, evolução que se pode descrever sumariamente dizendo que se observa, por um lado, um afrouxamento progressivo da rapidez da narrativa, pela importância crescente de cenas muito longas cobrindo uma duração muito curta de história; e, por outro lado, compensando de uma certa forma esse afrouxamento, uma presença cada vez mais

massiva de elipses: dois aspectos que se podem facilmente sintetizar por: *descontinuidade crescente* da narrativa (1979, p.92).

Genette (1979, p.92) exemplifica sua teoria sobre a *descontinuidade crescente* comparando o livro *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, com uma sinfonia beethoveniana, a qual se torna progressivamente mais sincopada, com cenas enormes separadas por imensas lacunas, com um ritmo cada vez mais abrupto contrastando com a tranquila fluidez das primeiras partes, como se a memória do narrador “se tornasse, ao mesmo tempo, mais seletiva e mais monstruosamente ampliadora”.

A *descontinuidade crescente* em *Dom Casmurro* e em *Capitu* não apenas está evidenciada como ainda é motivo de comentário do narrador e autor da história, Dom Casmurro. Relembremos trecho do famoso capítulo *XCVII – A saída*:

Aqui deveria ser o meio do livro, mas a inexperiência fez-me ir atrás da pena, e chego quase no fim do papel, com o melhor da narração por dizer. Agora não há mais que levá-la a grandes pernadas, capítulo sobre capítulo, pouca emenda, pouca reflexão, tudo em resumo. Já esta página vale por meses, outras valerão por anos, e assim chegaremos ao fim (ASSIS, 2000, p.132-133).

Nos capítulos seguintes, de fato a narrativa transcorre com uma quantidade considerável de elipses, como se pode perceber nas palavras do narrador de *Dom Casmurro*, a grandes pernadas, com “páginas que valem por anos”, a exemplo do capítulo seguinte, o *XCVIII – Cinco anos*, que traz no primeiro parágrafo a declaração: “passei os dezoito anos, os dezenove, os vinte, os vinte e um; aos vinte e dois eu era bacharel em Direito” (ASSIS, 2000, p.133).

O narrador compara a vida a uma ópera, mas as associações possíveis com a teoria musical se estendem à narrativa, já que as velocidades podem se comparar a *movimentos* (GENETTE, 1979, p.94) narrativos, como *andante*, *allegro*, *presto*, *pausa* etc. na música.

Pode-se afirmar, portanto, de *Dom Casmurro* e *Capitu* que, num primeiro momento, os textos intercalam *cenar* (trechos dialogados) e *pausas* (trechos descritivos, com ação praticamente suspensa em proveito da caracterização psicológica e social). Num segundo momento, acentuadamente a partir do capítulo *XCVII – A saída*, a narrativa sofre “variações no andamento”. O exemplo do trecho “Ezequiel, quando

começou o capítulo anterior não era ainda gerado, quando acabou era cristão e católico. E este capítulo agora é destinado a fazer chegar o meu Ezequiel aos cinco anos” mostra que, como na cinética musical, o movimento narrativo do livro e da microssérie aceleram, chegam a um *allegro molto agitato*, diríamos, com um número crescente de *elipses* e com mais *narrativa sumária*, sem pormenores de ação e de palavras (GENETTE, 1979, p.95), talvez com o intuito de manter um estado de comoção permanente no leitor a partir de uma narração mais frenética.

No tocante à categoria *frequência*, Genette analisa como a narrativa faz uso – ou se não faz – do recurso da *repetição*. Essa categoria dá conta de como acontece a produção e reprodução dos enunciados da história. Para esse teórico, a narrativa se apresenta com duas formas possíveis de enunciação. Na forma *singulativa*, aquilo que aconteceu uma vez, só é dito uma vez ou, se o fato se deu *n* vezes (5 por exemplo) ele só é referido as *n* vezes que aconteceu (5 vezes, pois). O modo *singulativo* se definiria pela igualdade de vezes entre aquilo que aconteceu e aquilo que é dito. Já o modo *iterativo* se definiria pela irregularidade do número de vezes entre o que aconteceu e o que é dito. Isto é, algo que se deu uma única vez é contado diversas vezes ou, algo que se deu diversas vezes é contado uma única vez.

Em *Dom Casmurro* e em *Capitu* se percebe uma mudança no tipo de *frequência*, da *singulativa* para a *iterativa*, à medida que a história ruma para o clímax. Não há como ignorar a insistência do narrador em frisar e reforçar, com sutileza, por meio de *prolepses* (ou *antecipações*), o caráter reprovável da personalidade de *Capitu*. *Singulativamente*, cada ato suspeito de *Capitu* é relatado com paciência religiosa.

Dom Casmurro, no livro como na microssérie, é *peremptório* ao falar da importância das recordações: elas devem ser colocadas com clareza e minúcia, sem alusão, generalização ou pudicícia. Em princípio, o narrador declara optar abertamente pela narrativa *singulativa* (cada coisa dita a seu tempo, sem que nada seja deixado de lado e sem se fixar num único fato). Sobre a vinda de Ezequiel ao mundo, no capítulo *Um filho único*, da microssérie, ele diz: “[...] imaginarás os cuidados que nos deu, coisa que não era necessário dizer. Mas há leitores tão obtusos que nada entendem se não lhes relatamos tudo e o resto”. Depois, no capítulo *A mão de Sancha*, Escobar pede para que Bento lhe toque o braço a fim de atestar a sua força, ao passo que *Dom Casmurro*, ao

rememorar, revela: “Apalpei-lhe os braços como se fossem os de Sancha. Custa-me esta confissão, mas não posso suprimi-la, seria amputar a verdade”.

É isso que Dom Casmurro parece fazer pelo menos até o citado capítulo *XCVII - A saída*: singulação (cada fato posto em seu lugar) em prol da compreensão do leitor “obtusos” e da integridade da verdade.

A partir daí, passa-se de uma narrativa *singulativa* na qual vários enunciados são produzidos, sendo um para cada acontecimento, para uma narrativa *iterativa*, na qual se agrupam vários acontecimentos em um único enunciado. Isto é, a aceleração da velocidade impõe novo ritmo ao andamento da narração. Além da reelaboração semântica que essa inversão de velocidade traz, não podemos deixar de pensar ainda no imensurável ganho estético lançado sobre essa parte do texto. A partir, pois, do capítulo *A saída*, da microssérie *Capitu*, torna-se cada vez mais comum a ocorrência de trechos do tipo “Os meus ciúmes eram intensos, mas curtos [...] A verdade é que fiquei mais amigo de Capitu, se era possível, ela ainda mais meiga, o ar mais brando, as noites mais claras e Deus mais Deus” (*Dez libras esterlinas*); “Voltei ao Brasil. Depois de alguns meses, Capitu começou a escrever-me cartas. [...] eram submissas, sem ódio, acaso afetuosas, e para o fim saudosas. Pedia que a fosse ver, embarquei um ano depois, mas não a procurei. E repeti a viagem com o mesmo resultado” (*A solução*).

Os trechos destacados exemplificam o fenômeno da alternância, o modo singulativo não existe mais e o iterativo grassa: mesmo a narrativa permanecendo sumária, os enunciados passam a ser sintetizados de outra forma, fazendo referência a uma série de coisas de modo generalizado. Ficamos sabendo que os ciúmes eram intensos sem saber o quanto nem por que; as noites ficaram claras e ignoramos, no entanto, que encantos afetavam cada noite de modo que até Deus se tornava mais Deus; sabemos que Capitu escrevia cartas, mas a quantidade, o conteúdo e os detalhes de cada uma nos são sonogados. Dom Casmurro muda de fisionomia, passando a amputar parcialmente a verdade, dizendo tudo sem dizer o todo e “lançando à escuridão” – em tese - os leitores mais obtusos.

REFERÊNCIAS

BALOGH, A. *Conjunções – disjunções – transmutações*: da literatura ao cinema e à TV. São Paulo: Annablume, 2004.

- BALOGH, A. M. *O discurso ficcional na TV: sedução e sonhos em doses homeopáticas*. São Paulo: Editora da USP, 2002.
- BAZIN, A. *O cinema da crueldade*. São Paulo: Martin Fontes, 1989.
- _____. Por um cinema impuro. In: *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p.82-104.
- BARTHES, R. et al. Análise estrutural da narrativa: seleção de ensaios da revista *Communications* no 8, 1966. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.
- BENJAMIN, W. O narrador. In: _____. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Trad. Maria Amélia Cruz. Lisboa: Relógio D'água Editores, 1992, p.27-57.
- BERNARDO, G. Machado de La Mancha. In: _____. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- BETTON, G. *Estética do cinema*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- CARVALHO, Luiz Fernando. *A Pedra do Reino*. [Microsérie]. Rio de Janeiro, 2007.
- _____. *Afinal, o que querem as mulheres?* [Microsérie]. Rio de Janeiro, 2010.
- _____. *Capitu*. [Microsérie]. Rio de Janeiro, 2009.
- _____. *Hoje é dia de Maria*. [Microsérie] 2005.
- _____. *Os Maias*. [Minissérie]. Rio de Janeiro, 2001.
- CARVALHO, A. L. C. *Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.
- CHALHUB, S. *A metalinguagem*. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- GENETTE, G. *Discurso da narrativa - ensaio de método*. Trad.: Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.
- GLEDSON, J. *Machado de Assis: impostura e realismo: uma reinterpretação de Dom Casmurro*. Trad.: Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- GÓES, M. *Dom*. [Filme]. Brasil. 2003. 91 min.
- MACHADO DE ASSIS, J. *Dom Casmurro*. São Paulo: Ed. Ática, 2000.
- MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- SANTIAGO, S. Retórica da verossimilhança. In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SANTIAGO, S. O narrador pós- moderno. In: *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p.38-60.
- SARACENI, P. C. *Capitu*. [Filme]. Brasil. 1968. 105 min.
- SOBRAL, F. As letras no pequeno ecrã: adaptação literária para a televisão. In: *Anais do XXXI Congresso Brasileiro de Ciência da Comunicação*. São Paulo: Intercom, 2008, p.1-15.

STAM, R. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Trad. Heloísa Jahn. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

TODOROV, T. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, R. et al. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, RJ: Vozes, 1971.

Recebido em 10/03/2015

Aprovado em 11/05/2016