

Roteiro de Capitu de Lygia Fagundes Telles e Paulo Emílio Sales Gomes: reescrevendo o filme homônimo de Paulo César Saraceni

Emy Takada¹

QUANDO O FILME *CAPITU* DE PAULO CÉSAR SARACENI (N. 1933–M. 2012, RIO DE JANEIRO) FOI LANÇADO, EM 1968, AS EXPECTATIVAS FORAM MUITO GRANDES. Afinal, o filme era uma adaptação da obra-prima *Dom Casmurro* de Machado de Assis dirigido por um dos fundadores do Cinema Novo e com roteiro assinado pelos não menos ilustres Lygia Fagundes Telles (n. 1923, São Paulo) e Paulo Emílio Sales Gomes (n. 1916–m. 1977, São Paulo). O filme, porém, não agradou aos espectadores e ficou esquecido por vinte e cinco anos. Em 1992, Telles encontrou o roteiro do filme escrito em 1967, em versão datilografada, nos arquivos da Cinemateca Brasileira e o publicou pela Editora Siciliano, no ano seguinte. Quinze anos mais tarde, em 2008, o publicou novamente, desta vez através da Cosac Naify. Curiosamente, perante as duas publicações, Telles se manteve praticamente silenciosa, quase evitando mencionar a adaptação de seu roteiro para o cinema feita juntamente com o amigo Saraceni.

Neste trabalho, proponho explorar o propósito de Telles na revisão para a publicação do roteiro de *Capitu*, em 2008, através do estudo da utilização da autora dos diversos materiais relacionados ao roteiro que estavam disponíveis. Dentre estes materiais constam: o roteiro datilografado de 1967 (assinado por Telles, Sales Gomes e Saraceni); o filme de 1968 de Saraceni; a primeira publicação do roteiro em 1993 (assinada por Telles e Sales Gomes e publicada após a morte dele); e, finalmente, um livro autobiográfico de Saraceni publicado em 1993. Pretendo explorar o que se pode compreender através do estudo genético destes materiais para demonstrar uma suspeita – a de que Telles se dedicou à revisão para a publicação de 2008 para reagir à sua insatisfação com o filme de Saraceni. Afinal, o cineasta havia deixado a desejar com o único roteiro para o cinema assinado pela escritora e o único trabalho feito em parceria com o marido Sales Gomes, com quem estava casada há apenas cinco anos, quando o texto foi elaborado. Esta insatisfação teria perdurado até a morte do marido em 1977 e nunca podido ser expressa abertamente, e muito menos publicamente, devido à longa amizade do casal com Saraceni.

Antes de tudo, proponho explorar o histórico do roteiro de *Capitu*, incluindo a sua concepção devido à amizade entre os autores e o amor deles pelo cinema. Telles conheceu Saraceni através do marido, que foi um importante teórico e professor acadêmico de cinema brasileiro. Sales Gomes foi professor na Escola Superior de Cinema São Luiz e nas Escolas de Comunicação e Artes das Universidades de São Paulo e de Brasília. Grande entusiasta das atividades do Cinema Novo, do qual Saraceni foi cofundador, Sales Gomes aceitou, entusiasticamente, o pedido de Saraceni para adaptar a obra de Machado. Também a pedido do diretor, ao

¹ Doutoranda em Língua Espanhola e Literatura Hispano-Americana na University of Pittsburgh, Estados Unidos. Bolsista do Mellon Foundation. E-mail: emytakada@pitt.edu

invés do roteiro se chamar “Dom Casmurro”, ele se chamou “Capitu” e o enfoque foi dado à personagem feminina Capitu, ao invés do personagem Dom Casmurro (conhecido como Bentinho quando criança). Redigido a seis mãos por Sales Gomes, Telles e Saraceni, o roteiro ficou pronto em 1967 e, em 1968, Saraceni rodou o filme com sua esposa Isabella Cerqueira Campos (n. 1938–m. 2011) no papel principal. Além de teórico e acadêmico, Sales Gomes também se dedicou à preservação da história do cinema brasileiro. Foi um dos fundadores da Cinemateca Brasileira em 1962, instituição que até hoje possui o maior acervo cinematográfico do país.

Telles se apaixonou pela sétima arte por influência de Sales Gomes. Após a morte do marido em 1977, a escritora continuou se dedicando à paixão do esposo e o substituiu na presidência da Cinemateca durante três anos. Também doou a biblioteca pessoal de Sales Gomes à instituição. Em 1992, o roteiro original de *Capitu*,² escrito em 1967 – como já mencionado acima –, foi encontrado na coleção “Paulo Emílio”, em versão original, datilografada. Telles o revisou, fazendo anotações à mão no próprio texto datilografado e o publicou no ano seguinte, pela Editora Siciliano. Curiosamente, a revisão publicada se tratou, em realidade, de uma “reescrita” do roteiro. A descrição do *mise-en-scène*, por exemplo, que no original datilografado era bastante econômica, passou a ter riqueza de detalhes. Uma gama de sons ganhou vida à medida que passaram a surgir de fontes claramente distintas. Tecidos passaram a ter a textura do toque e o perfume das flores se transformou à medida que a câmera passou a acompanhar, vagarosamente, o caminhar dos personagens.

Curiosamente, o roteiro reescrito por Telles tomou a forma de um roteiro técnico. À diferença do roteiro literário, o roteiro técnico traz indicações para as filmagens, como, por exemplo, os movimentos de câmera, a iluminação e a captação de som. Normalmente, as instruções para a fotografia de um filme não são incluídas no roteiro literário, mas produzidas pelo diretor de fotografia e pela produção técnica sob a supervisão do diretor do filme através de um estudo minucioso do roteiro literário. Portanto, ao transformar o roteiro original (literário) em um roteiro com características de roteiro técnico, Telles poderia estar expressando intencionalidade de duas maneiras. Primeiro, a autora poderia estar querendo se distanciar do filme de Saraceni e estaria declarando, assim, que a interpretação de Saraceni não coincidia com sua visão e a de Sales Gomes. Ou seja, Saraceni teria se distanciado da visão do casal na recriação das cenas. Ao se distanciar do filme de Saraceni, Telles estaria dando ênfase e valorizando o trabalho de roteirização, conduzido principalmente pelo casal com a *ajuda* de Saraceni. Em segundo lugar, estaria dando mostras de sua visão através do “adiantamento” da produção do roteiro técnico. Ou seja, estaria interferindo no trabalho que caberia ao diretor do filme e ao diretor de fotografia. Desta maneira, estaria sugerindo um estilo cinematográfico próprio, que expressaria melhor como ela própria teria imaginado o filme pronto. Recordemos que, no momento da revisão do original datilografado, Telles já teria visto o filme. Portanto, não é de se surpreender que a reescrita de Telles de cenas do roteiro original (incluindo instruções técnicas de filmagem tanto de imagem quanto de som) contraste com o que vemos no filme de Saraceni. Mas qual teria sido a visão de Saraceni, que tanto teria incomodado Telles? A minha suspeita é de que houve dois aspectos que a incomodaram: o estilo narrativo do filme e a representação do sujeito narrativo.

² No decorrer deste estudo, refiro-me ao roteiro datilografado de *Capitu* de 1967 como “original”, no sentido de que o utilizo como ponto de partida em relação à sua recriação no cinema por Saraceni, e às “versões revisadas” por Telles e publicadas em 1993 e 2008.

O estilo narrativo do filme de Saraceni não condiz com a visão de Telles sobre o processo de adaptação de textos em meios diferentes. Quando o jornal *O Estado de S. Paulo* perguntou a Telles porque ela havia aceito o desafio de adaptar a obra de Machado para o cinema, a escritora respondeu: “Sempre gostei desse tipo de recriação, ou seja, usar um novo tipo de linguagem para transformar o original. Deformá-lo sem traí-lo”³. Assim como os estudos de tradução contemporâneos, Telles vê a adaptação como *recriação* do texto de partida, ou, tomando emprestado um termo de Rosemary Arrojo, como o resultado de “interferências autorais”⁴. Porém, ao dizer que a recriação deforma, mas não trai, Telles expressa uma preocupação com a preservação da sensibilidade do texto de partida. Se a escritora esperava que a mesma regra deveria ser aplicada à recriação de seu roteiro na tela do cinema, ela certamente esperava que Saraceni o deformasse, mas não o traísse, ou seja, que preservasse a sensibilidade do original. Porém, não foi o que aconteceu. Saraceni adotou um estilo narrativo peculiar, tomando grande liberdade na interpretação do roteiro e praticamente não seguindo as instruções de fotografia indicadas por Telles e Sales Gomes. Além disso, modificou a ordem de cenas, criando um efeito de estranheza. O efeito final deixou uma sensação de mal-estar para o espectador acostumado com narrativas lineares tradicionais.

Algumas cenas no filme são particularmente distantes da visão de Telles e Sales Gomes. Em uma das primeiras cenas do filme descritas pelo casal no roteiro datilografado de 1967, os recém-casados Capitu e Bentinho estão passeando em um jardim e conversando sobre a infância. A cena é interrompida por um *flashback* em que Capitu, criança, escreve seu nome e o de Bentinho na parede de sua casa. Bentinho a chama, a menina se assusta e começa a apagar as palavras. Em seguida, Pádua, o pai de Capitu, a repreende por estragar a parede e começa a conversar com as duas crianças. Ele comenta como os dois estão crescidos e como Capitu aparenta ter dezessete anos de idade, ao invés de catorze. A cena continua com momentos que intercalam o presente e o passado através de *flashbacks*, criando-se assim uma dinâmica que termina com as seguintes instruções cinematográficas:

A câmera, que estava focalizando o céu durante todo esse diálogo de vozes do passado, retrocede pelo mesmo caminho percorrido. Torna-se evidente que houve no presente uma passagem de tempo. Bentinho e Capitu agora vestem outras roupas.⁵

No filme de Saraceni, esta mesma cena não segue as instruções de Sales Gomes e Telles. Ela também começa com os recém-casados Capitu e Bentinho passeando em um jardim e conversando sobre a infância. Como no roteiro, a cena é também interrompida por um *flashback* em que Capitu, criança, escreve seu nome e o nome de Bentinho na parede de sua casa. Em seguida, porém, ouvimos Bentinho adulto sussurrar o nome de Capitu e a voz de Pádua também chamando pela filha. Um corte brusco nos traz de volta ao tempo presente

³ ORICCHIO, Luíz Zanin. “Capitu volta e pode virar minissérie”. *O Estado de S. Paulo*, p. 45, mai 1993.

⁴ ARROJO, Rosemary. “The Ethics of Translation in Contemporary Approaches to Translator Training.” In: Tennent, Martha. *Training for the New Millennium: Pedagogies for Translation and Interpreting*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2005, p. 231.

⁵ GOMES, Paulo Emílio Sales; Telles, Lygia Fagundes. *Capitu*. São Paulo: Editora Siciliano, 1993, p. 15.

no jardim. Capitu e Bentinho se olham, soltam uma gargalhada e olham em direção à câmera (Fig. 1). Reconhecendo a existência do espectador, um *flashback* nos leva novamente ao quintal de Pádua onde ele repreende a filha por estragar a parede. Pádua passa a conversar com Bentinho, olhando em direção à câmera como se o menino estivesse na posição do espectador (Fig. 2). Ele então comenta com as crianças, ainda se dirigindo para a câmera, como estão crescidas e como Capitu aparenta ter dezessete anos, ao invés de catorze. Ou seja, Capitu também estaria posicionada junto com o espectador.



Fig. 1



Fig. 2

A montagem desta cena e a insistência dos personagens em reconhecer a existência do espectador passam a impressão de que o passado e o presente interagem através de um sujeito comum, que é o espectador. O efeito, porém, é de estranheza e confusão devido ao caráter fragmentado da cena. A minha suspeita é de que Telles não teria apreciado este estilo cinematográfico. Se tomarmos como base o ideal de recriação da linguagem descrito pela autora, como vimos anteriormente, não haveria problema se Saraceni mudasse a cena, desde que mantivesse a sensibilidade narrativa do casal roteirista. Porém, a seguinte modificação nas instruções cinematográficas da tomada que encerra a cena descrita no roteiro datilografado, por menor que fosse, sugere que Telles estava insatisfeita com o estilo de Saraceni:

A câmera, que estava focalizando o céu durante todo esse diálogo de vozes
a volta ao presente
do passado, retrocede pelo mesmo caminho percorrido. Torna-se *evidente*
~~que houve no presente uma passagem de tempo.~~ Bentinho e Capitu agora vestem outras
roupas.⁶

Telles poderia ter interpretado que a seguinte instrução cinematográfica – “Torna-se *evidente* que houve no presente uma passagem de tempo” – teria significado, para Saraceni, que ele poderia atingir o efeito de evidenciar a passagem de tempo através de interrupções e fragmentações. Talvez, esta estratégia tivesse sido bem-sucedida em um cinema mais experimental (como na primeira fase do Cinema Novo) em que não só o conteúdo, como também a forma tem função discursiva. Entretanto, não funcionou no caso deste filme porque o roteiro havia imaginado a cena linear. Assim, nas publicações da reescrita de 1993 e 2008, esta

⁶ Roteiro de Lygia Fagundes Telles, Paulo Emílio Sales Gomes e Paulo César Saraceni para o filme *Capitu*. Cinemateca Brasileira, Catálogo - Acesso: R. 52.

passagem aparece “corrigida” por Telles da seguinte maneira:

Durante esse diálogo a câmera focaliza o céu com suas nuvens tumultuadas mas agora vai de novo retrocedendo, seguindo o mesmo caminho *na volta ao tempo presente*. Já é um outro dia. Capitu e Bentinho no seu quarto de casal vestem roupas caseiras mas diferentes daquelas que vimos.⁷

Como mencionado anteriormente, além do estilo narrativo, suspeito que haveria um outro motivo pelo qual Saraceni teria incomodado Telles: a representação do sujeito narrativo. Em seu filme, Saraceni demonstra uma certa parcialidade na representação de Capitu e Bentinho, ressaltando, assim, o caráter dissimulador de Capitu e o ciúme doentio de Bentinho. Certamente, a grande pergunta que se faz acerca de *Dom Casmurro* é se Capitu foi dissimulada desde criança e traiu Bentinho com Escobar ou se tudo não passou da imaginação de Bentinho tomado por ciúmes. Porém, não se pode negar que a ambiguidade é a característica fundamental desta obra machadiana. De fato, na entrevista ao *O Estado de S. Paulo*, Telles afirma que “a grandeza da obra está na dúvida e não na solução do enigma”. Ou seja, uma adaptação de *Dom Casmurro* não poderia se tratar de tomar partido. Assim, através da reescrita do roteiro original, Telles poderia ter se proposto a “corrigir” a parcialidade do filme de Saraceni.

Podemos observar como isso poderia ter ocorrido na revisão que Telles fez da cena em que Capitu e Bentinho são crianças em que Capitu escreve seus nomes na parede e é pega em flagrante por Pádua. Ao invés de seguir os diálogos do roteiro de 1967, Saraceni preferiu extraí-lo da própria obra machadiana. Portanto, ao serem flagrados por Pádua, o pai pergunta às crianças – “Que é que vocês estavam fazendo?” – e Capitu responde – “Estávamos jogando o siso mas Bentinho ri logo, não aguenta”. É evidente que Capitu mentiu para o pai porque não vemos as crianças jogando o siso. O que vemos é Capitu escrevendo na parede enquanto Bentinho a observa. Ou seja, ao incluir estas falas, Saraceni reforça a teoria de que Capitu era mentirosa e dissimulada desde criança. Na versão reescrita do roteiro, no entanto, Telles não acrescenta estas falas. Desta maneira, ela mantém o caráter inocente da cena em que as crianças compartilham um momento afetivo.

Uma outra maneira pela qual Telles dá preferência à ambiguidade da obra pode ser observada através da escolha da capa da publicação da versão reescrita de 1993. Na capa do livro, vemos a foto de uma estátua de mármore em que um homem ajoelhado aos pés de uma mulher a beija no rosto. A imagem ocupa praticamente toda a metade esquerda da capa. À direita da imagem, novamente ocupando quase toda a metade da capa, lemos as seguintes palavras posicionadas verticalmente – Lygia Fagundes Telles | CAPITU | Paulo Emilio Salles [sic] Gomes –, sendo que “CAPITU” está destacada em vermelho. À primeira vista, a composição da capa sugere um momento afetivo entre um homem e uma mulher no qual o homem expressa seu amor de maneira submissa por estar ajoelhado. O título “Capitu” em vermelho sugere uma imagem passional e talvez sanguinária do personagem feminino. Se interpretada desta maneira, a capa poderia estar sugerindo que Capitu e Bentinho estariam representados desta maneira nesta adaptação de Telles e Sales Gomes. Entretanto,

⁷ GOMES, Paulo Emilio Sales; Telles, Lygia Fagundes. *Capitu*. São Paulo: Editora Siciliano, 1993, p. 38; Idem. *Capitu*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 28.

na contracapa, está indicado que a imagem da escultura se trata de “O Sakuntala [sic], 1888” de Camille Claudel. De acordo com o Musée Rodin, Claudel teria criado diferentes versões da escultura e dado diferentes títulos a elas. O título “Sakuntala” teria recebido as variações “Vertuno e Pomona” e “O abandono”. A escultura, portanto, teria se transformado gradualmente da lenda hindu à mitologia greco-romana.

Não se pode assumir que Telles tenha escolhido o título “O Sakuntala”, ao invés de “Vertuno e Pomona” ou “O abandono” aleatoriamente porque a escritora não utiliza lendas e mitos meramente de modo ilustrativo, mas como estratégia narrativa. De acordo com Susan Quinlan, em muitas de suas narrativas, os personagens de Telles “se metamorfoseiam em atos surpreendentes, às vezes surrealistas, às vezes com um forte tom político, para se auto-identificarem”⁸. Ou seja, a força dos personagens de Telles não está no que são, mas no processo de amadurecimento por que passam. Seu conto “Potyra” (1923), por exemplo, trata de uma narrativa fantástica repleta de imagens simbólicas, características da qualidade intertextual da obra de Telles. No conto, o personagem norueguês Ars precisa alimentar-se de sangue, proteger-se dos raios de sol e evitar a cruz para sobreviver. Mas quando o conto entra no plano das sexualidades e Ars tenta seduzir a índia Potyra, ele evoca a deusa grega Ananke, que simboliza a força do destino, para que possa ser liberado para viver na morte. Além da alusão ao vampirismo, é evidente a alusão à mitologia grega. A justaposição no processo de amadurecimento de Ars é essencial. Portanto, se considerarmos que Telles teria tido a intenção própria de sua obra com relação a lendas e mitos, e propositalmente escolhido o título “O Sakuntala” como descrição da imagem da capa, podemos considerar que ela poderia ter tido a intenção de fazer uma analogia entre o processo de amadurecimento de Capitu e Bentinho e o de Shakuntala e o rei Dushyanta da mitologia indiana.

De acordo com Ghulam-Sarwar Yousof⁹, na mais tradicional versão da peça teatral sânscrita *Shakuntala* escrita por Kalidasa no século V, o amor entre Shakuntala e Dushyanta não é convencional porque nenhum dos dois amantes cometeu nenhum pecado e, portanto, nenhum é culpado. Apesar disso, os amantes têm que passar pela união, separação e reconciliação porque o destino deles determina que devem amadurecer espiritualmente e materialmente antes de serem reunidos para sempre em uma dimensão diferente da que habitam. Para Yousof, quando o casal não pode ficar junto, a reação da mulher e do homem é diferente. Shakuntala tem sabedoria material e espiritual e, através de seu sofrimento, torna-se pura, confiante e calma. Ela olha para o futuro, mas não para um futuro no palácio de Dushyanta: um futuro além do ciclo do tempo das encarnações. No fim, é levada para o céu pela sua mãe ninfa. Dushyanta é imerso em sua ignorância e culpa, sofrendo mais intensamente que Shakuntala. Só vai mudar quando enfrenta demônios no campo de batalha. Ou seja, o seu amadurecimento espiritual só acontece quando amadurece materialmente¹⁰.

A escolha da imagem de Claudel para ilustrar a capa da versão reescrita de 1993 pode realmente ter sido de Telles, mas não podemos deixar de considerar que possa ter sido de outra pessoa como, por exemplo, do *designer* gráfico. Porém, como veremos mais adiante na análise da capa da versão reescrita de 2008, as capas

⁸ QUINLAN, Susan Canty. “Revisando/revisualizando gêneros: *A noite escura e mais eu e Invenção e Memória* de Lygia Fagundes Telles”. *Revista Iberoamericana*, v. 71, n. 210, 2005, p. 276.

⁹ YOUSOF, Ghulam-Sarwar. “Religious and Spitual Values in Kalidasa’s *Shakuntala*.” *Katha. The Official Journal of the Centre for Civilizational Dialogue*, n. 1, 2005.

¹⁰ *Ibidem*.

dos livros da autora não parecem ser independentes de sua escolha. De fato, de acordo com o Instituto Moreira Salles, que possui o acervo de Telles com mais de mil livros, materiais de produção, cartas, etc., a autora teria escrito uma carta a Erico Verissimo narrando o episódio em que seu primeiro editor havia insistido na ideia de estampar a capa de seu livro com uma fotografia sua, sem mesmo ter lido o livro. O editor teria imaginado que a imagem da atraente autora de dezoito anos de idade poderia atrair compradores. Mas Telles teria respondido: “Minha cara nada tem a ver com a obra”. Irônica, teria sugerido que ele colocasse o retrato de sua avó na capa. O episódio teria custado a Telles a postergação do lançamento de seu livro de contos *Praia viva* (1944), publicado somente três anos depois do incidente¹¹. Porém, confirmaria a minha suspeita de que, desde o começo de sua carreira, Telles teria tido opinião de decisão sobre as capas de suas obras.

Assim, se considerarmos que Telles escolheu, propositalmente, a representação do romance de Shakuntala e Dushyanta para ilustrar a sua visão sobre o romance de Capitu e Bentinho, podemos presumir que, para a autora, nenhum dos amantes machadianos teria cometido nenhum pecado e, portanto, nenhum seria culpado. Capitu e Bentinho teriam passado pela união e separação para poderem amadurecer espiritualmente e materialmente antes de serem reunidos para sempre. No caso dos personagens machadianos, a separação não teria sido causada por uma maldição literal, mas por uma maldição figurativa gerada pelo ciúme e pela desconfiança de Bentinho. Assim como Shakuntala, Capitu teria tido sabedoria material e espiritual e, através de seu sofrimento, teria se tornado pura, confiante e calma. Bentinho teria reagido como Dushyanta, imergindo em sua ignorância e culpa, e sofrido mais intensamente que Capitu. No entanto, o casal não seria reunido para sempre porque, ao contrário de Dushyanta, Bentinho não enfrentou seus demônios no campo de batalha. Ou seja, Bentinho não teria amadurecido espiritualmente porque não teria se permitido amadurecer materialmente. O problema desta minha interpretação da foto da capa é que poderia ser tomada como uma postura parcial por parte de Telles porque estaria privilegiando a ideia de que Capitu não era dissimulada. Porém, não se pode ignorar que o simples fato da incerteza que a própria imagem gera, se analisada superficialmente, condiz com o interesse da autora em manter a ambiguidade encontrada na obra machadiana.

Os exemplos descritos acima são somente algumas das “correções” à forma e ao conteúdo do filme de Saraceni que Telles propõe na publicação do roteiro em 1993. De maneira geral, no entanto, esta publicação reflete o carinho que Telles sentia por Saraceni, especialmente por ele ter criado a oportunidade para ela e o marido se dedicarem, juntos, a um projeto criativo. Na página de instruções para citação, por exemplo, encontramos as seguintes palavras: “Consultoria cinematográfica: Paulo César Saraceni”. Esta frase poderia estar se referindo à consultoria de Saraceni ao roteiro original, mas também poderia estar indicando que o roteiro reescrito teria tido a colaboração de Saraceni. De qualquer maneira, Telles fez questão de dar crédito à cinematografia do diretor. As páginas que seguem à página com as instruções para citação, e que constituem o prefácio do livro, são ainda mais carinhosas à medida que descrevem a reação de Telles e de Sales Gomes ao convite de Saraceni – “Aceitamos fazer o trabalho e brindamos o projeto com o vinho tinto (fazia frio) e coração contente, como ensina o Eclesiastes”¹². O prefácio descreve o prazeroso processo de escrita do roteiro

¹¹ ALMEIDA, Elizama. “Lygia Fagundes Telles indicada ao Nobel”. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/lygia-fagundes-telles-nobel/>. Acesso em: 8 out. 2017.

¹² GOMES, Paulo Emílio Sales; Telles, Lygia Fagundes. *Capitu*. São Paulo: Editora Siciliano, 1993, p. 8.

por Telles e Sales Gomes. Ou seja, apesar do livro apresentar uma reescrita do roteiro original e, de acordo com o meu argumento, propor “correções” às insuficiências do filme de Saraceni, ainda assim demonstrou o carinho de Telles pelo diretor através da inclusão da amizade deles no livro. Esta inclusão, porém, não seria reproduzida da mesma maneira na segunda versão reescrita publicada quinze anos mais tarde.

Em 2007, o diretor editorial da editora Cosac Naify, de São Paulo, decidiu publicar as *Obras Completas* de Sales Gomes para comemorar os trinta anos da sua morte. A coleção contaria com doze livros de Sales Gomes, incluindo o roteiro de *Capitu*. Para este projeto, Telles revisou a versão reescrita de 1993 e a republicou sem maiores correções no roteiro em si. Na cena de abertura da primeira versão, por exemplo, a frase “Não seja o adorno delas os cabelos eriçados...” é corrigida para “Não sejam o adorno delas os cabelos eriçados...” Ou seja, a correção é formal e não de conteúdo. No entanto, há três diferenças entre as versões de 1993 e 2008, que merecem ser analisadas. Primeiro, o prefácio de 1993 se torna posfácio em 2008. À primeira vista, pareceria ser uma questão de escolha feita pelos editores. Porém, se levarmos em consideração que Telles é muito particular e detalhista, como se pode observar em suas anotações no roteiro datilografado em que a autora corrige até vírgulas, seria difícil imaginar que não teria decidido ou, pelo menos, aprovado o posicionamento dos textos no livro. O deslocamento do prefácio a posfácio indica que a ênfase deve ser dada ao roteiro em si, ao invés do projeto romântico de Telles, Sales Gomes e Saraceni descrito no prefácio de 1993. Ou seja, o caráter de inclusão de Saraceni no prefácio de 1993 passa a ser secundário em 2008. Desta maneira, o enfoque deixa de ser a valorização do projeto a três (Telles, Sales Gomes e Saraceni) e passa a ser do projeto a dois (Telles e Sales Gomes).

Uma segunda diferença entre as duas versões, que também contribui com a suspeita de que o caráter de inclusão tenha mudado, é que a ilustração da capa de 1993 (a foto da escultura de Camille Claudel) foi substituída por uma foto em preto e branco e em *close-up* de Telles e Sales Gomes. Mais uma vez, é enfatizado que a adaptação do roteiro é um projeto do casal. As cabeças de Telles e Sales Gomes ocupam toda a metade inferior da capa. Telles está sorrindo para a câmera, enquanto Sales Gomes a admira. De uma certa forma, a foto do casal é curiosamente parecida com a imagem da escultura de Claudel porque Sales Gomes passa uma impressão de submissão diante de Telles. Devido ao posicionamento da cabeça de Sales Gomes, não podemos ver seus olhos nem a expressão de seu rosto. Telles interpela o leitor com seu olhar direto para a câmera fotográfica. Na metade superior da capa, vemos a mão esquerda de Telles com sua aliança de casamento.

A presença de Sales Gomes como marido e aliado intelectual de Telles trinta anos após a sua morte, não se observa somente na capa do livro. Como um último exemplo de diferença entre as publicações, no apêndice da versão de 2008, encontramos um esquema para um curso sobre *Dom Casmurro* elaborado por Sales Gomes e oferecido para alunos de pós-graduação da Universidade de São Paulo, a partir de 1974. O curso se destaca pelo modo meticuloso com que Sales Gomes analisa as formas que o olhar assume, ao longo da narrativa machadiana. Por exemplo, lista todos os momentos na narrativa em que os olhos assumem a função de “caracterizadores”: na página 44, os olhos do tio Cosme são “dorminhocos”; na página 72, os olhos da prima Justina são “curiosos”; na página 77, os olhos de Capitu são os “que o diabo lhe deu... de cigana oblíqua e dissimulada”; e assim por diante¹³. Ao incluir o estudo de Sales Gomes nesta publicação, Telles comprova a

¹³ GOMES, Paulo Emílio Sales; Telles, Lygia Fagundes. *Capitu*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 187.

seriedade intelectual com que ela e o marido tomaram o projeto de Saraceni. Em entrevista à *Revista Brasileira de Psicanálise*, Telles expressa o quanto o projeto proposto por Saraceni havia significado para o casal:

Estávamos escrevendo um roteiro para cinema, encomenda para o filme baseado no romance. Com Paulo Emílio como parceiro, esse foi um trabalho pelo qual me apaixonei, lá estava finalmente a nossa Capitu como o mar, acima de qualquer suspeita. E não era isso que Machado de Assis queria? ... Eu gostaria que vocês lessem esse roteiro publicado ano passado pela editora Cosac Naify.¹⁴

Curiosamente, além de dar ênfase ao fato de que Capitu estava finalmente “acima de qualquer suspeita”, Telles não menciona o filme de Saraceni. Além disso, não comenta que o roteiro publicado pela Cosac Naify não deveria ser lido como o roteiro usado na adaptação do filme devido às discrepâncias que possui com o roteiro original, e que, por sua vez, também difere do filme. Como mencionado no início deste estudo, o silêncio de Telles com relação ao filme pode ser interpretado como uma crítica a ele que não pôde ser feita diretamente ou publicamente devido à sua amizade com o diretor. Mas, por que motivo o entusiasmo do casal Telles e Sales Gomes com relação à amizade de Saraceni evidenciado nas páginas do roteiro de 1993 não se repetiria nas páginas do roteiro de 2008? A minha suspeita é de que Telles teria lido o livro autobiográfico de Saraceni *Por dentro do Cinema Novo: minha viagem*, publicado em 1993, alguns meses depois da publicação do roteiro por Telles. Devido ao conteúdo da autobiografia, Telles não teria ficado satisfeita com as declarações de Saraceni sobre o filme *Capitu*, principalmente com a sua motivação para fazer o filme que, ao contrário do que teria imaginado Telles, teria sido pessoal ao invés de profissional.

Em sua autobiografia, Saraceni conta que anos antes de pensar em filmar *Capitu*, havia se apaixonado por Isabella Cerqueira Campos, a atriz que faz o papel de Capitu no filme e com quem se casou no início dos anos 60. Sofria por ciúmes da esposa que o traía, ao mesmo tempo que ele a traía com outras mulheres. Conveceu-se de que teria que filmar os ciúmes de Bentinho por Capitu porque “havia uma ligação entre os ciúmes que tinha de [Isabella] e os de Bentinho... Queria fazer um filme sobre o ciúme... Capitu era Isabella. Foi com ela que [tinha imaginado] o filme e o personagem”¹⁵. Ou seja, se por um lado Telles e Sales Gomes se dedicavam a compreender as minúcias de *Dom Casmurro* para fazer jus à obra-prima de Machado na tela do cinema, por outro, Saraceni fantasiava maneiras de reconquistar e de se vingar da esposa adúltera. Talvez esta intencionalidade de Saraceni, trazida à tona pela sua autobiografia, tenha sido o motivo pelo qual o entusiasmo de Telles e Sales Gomes pela amizade de Saraceni evidenciado nas páginas do roteiro de 1993 não tenha se repetido nas páginas do roteiro de 2008.

Não é possível saber, com exatidão, quais foram as intenções de Telles nas versões reescritas do roteiro ou

¹⁴ BLUCHER, Thais; Terepins, Sonia; Muszkat, Susana; Pirozzi, Maria E. F. Entrevista com Lygia Fagundes Telles. *Revista Brasileira de Psicanálise*, v. 42, n. 4, 2008, p. 19-20.

¹⁵ SARACENI, Paulo César. *Por dentro do Cinema Novo: minha viagem*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1993, p. 225.

com relação ao seu silêncio sobre o filme. O que não se pode negar é que a autora não pôde se esquecer do roteiro de *Capitu* durante quarenta anos, apesar de ele ter originado um filme não memorável. Aos 85 anos de idade, no momento da publicação da segunda edição do roteiro, com uma carreira premiadíssima e ocupando uma cadeira na Academia Brasileira de Letras desde 1985, a autora seguiu se dedicando a defender sua visão sobre *Capitu*. E, com isso, Telles deixa um rico legado, que testemunha a longevidade da obra machadiana.

Neste trabalho, contei com técnicas de investigação genética para encontrar as pistas que me levaram à grande suspeita de que Telles se dedicou à revisão para a publicação do roteiro de 2008 para reagir à sua insatisfação com o filme de Saraceni. Vale a pena descrever de que maneira conduzi a investigação genética em alguns materiais e quais foram as minhas descobertas.

O roteiro datilografado de *Capitu* de 1967 conta com 142 páginas, incluindo uma página de rosto e quatro páginas com a lista do elenco e da equipe de produção. A página de rosto indica que o roteiro foi escrito por Telles, Sales Gomes e Saraceni; os diálogos foram escritos por Telles; e a direção foi feita por Saraceni. Toda a página é datilografada com exceção de uma nota escrita à mão, em caneta azul e em letra de forma que diz: DIÁLOGOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES (Fig. 3). Durante a análise deste texto, questionei-me como poderíamos ter certeza de que estas palavras não teriam sido escritas por Telles durante a reescrita do roteiro com a intenção de ser a única a receber crédito pelo diálogo. Em primeiro lugar, os créditos impressos no filme de Saraceni indicam que o diálogo foi mesmo escrito por Telles. Além disso, Telles não fez muita modificação no diálogo durante a reescrita, o que indica consistência de opinião. Por último, a letra não parece coincidir com a de Telles (Fig. 4) ou a de Sales Gomes (Fig. 5). Porém, é muito provável que seja de Saraceni, o que validaria o fato de que a autoria dos diálogos teria mesmo sido de Telles. Se compararmos a letra em *Capitu* com as anotações no caderno de notas de Lúcio Cardoso utilizado na elaboração do roteiro do filme *O Viajante* (1999) (Fig. 6), observaremos que é muito provável que as letras nos dois textos sejam da mesma pessoa. De acordo com Beatriz dos Santos Damasceno, Cardoso estava doente e sem condições de escrever quando estas anotações foram feitas. Portanto, Saraceni poderia tê-lo ajudado a tomar notas porque era o diretor que viria a adaptar a obra de Cardoso para o cinema.¹⁶

¹⁶ DAMASCENO, Beatriz dos Santos. "Lúcio Cardoso e a experiência: limite com o corpo e a escrita". 2010. Doutorado em Letras. PUC-RJ, 2010, p. 99.

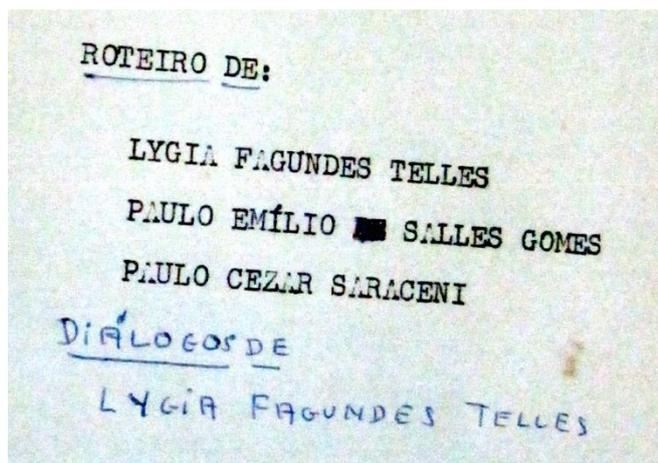


Fig. 3

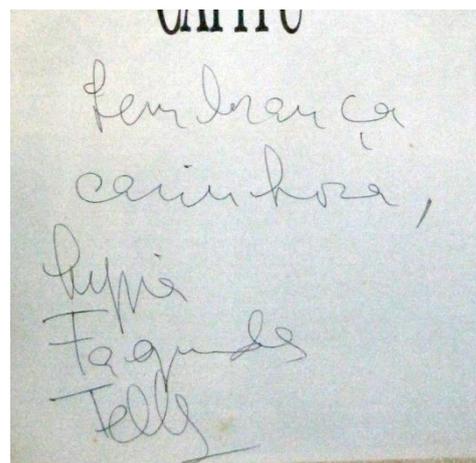


Fig. 4

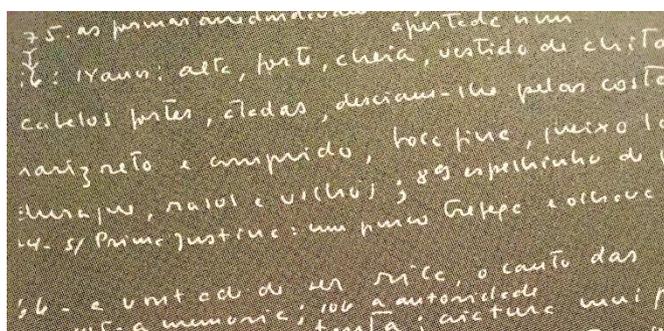


Fig. 5

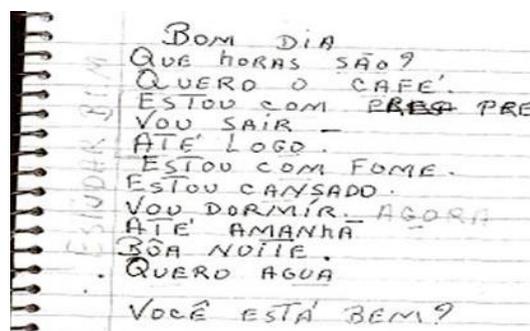


Fig. 6

Um outro aspecto interessante sobre o roteiro datilografado de 1967 é que ele está marcado com anotações feitas no próprio texto. Certamente, estas anotações foram feitas por Telles porque as letras coincidem com as dela. Mas como poderíamos ter certeza de que as anotações foram feitas por Telles depois da filmagem de Saraceni, como parte da revisão para a publicação de 1993? Se tomarmos, por exemplo, a anotação feita na página 11 do roteiro datilografado (Fig. 7), observamos que a palavra “ê” está sublinhada. No filme, esta fala não está incluída, ou seja, não haveria motivo para indicar esta ênfase de fala no roteiro. Tanto no roteiro publicado em 1993¹⁷ quanto no publicado em 2008¹⁸, a palavra aparece enfatizada em itálico. Ou seja, surpreendentemente, Telles fez anotações marcando no próprio texto datilografado de vinte e cinco anos de idade.

fale com êle, mas fale sem medo, como quem está ficando homem e logo vai mandar na família, na casa onde êle mora... Está prestando atenção, Bentinho?

Fig. 7

¹⁷ GOMES, Paulo Emílio Sales; Telles, Lygia Fagundes. *Capitu*. São Paulo: Editora Siciliano, 1993, p. 23.

¹⁸ GOMES, Paulo Emílio Sales; Telles, Lygia Fagundes. *Capitu*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 33.

Neste trabalho, apliquei técnicas de investigação genética para seguir pistas que me levaram em direção a muitas descobertas. No início, imaginei que deveria buscar respostas para algumas suspeitas, mas, durante o processo, dei-me conta de que o próprio processo de investigação já era em si uma grande descoberta. Através do estudo do processo ou da estratégia criativa de Telles, descobri que suas obras não são entidades solitárias e autossustentáveis, mas objetos com vida, que respiram, dormem, acordam e pedem atenção. Telles, como criadora destas obras, é a que lhes dá mais atenção. É por isso que ela as reconsidera, revisita e reordena, mesmo quando todas as outras pessoas já se esqueceram delas. Além disso, quando se trata de uma criadora tão maternal e carinhosa, vale a pena explorar de que maneira ela mesma respira, dorme, acordar e pede atenção porque o relacionamento entre autora e obra é a de troca. E, devido a esta troca, toda vez que a autora reconsidera, revisita e reordena a obra, ela fica marcada pela obra da mesma maneira que a obra fica marcada pela autora. Juntas, elas crescem, amadurecem e morrem.

Tanto Sales Gomes quanto Saraceni já não estão mais conosco, mas como Telles me mostrou, a morte não é o fim do caminho porque o autor e suas obras se relacionam com outros autores e com outras obras e essa troca passa a ser infinita e imortal.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Elizama. “Lygia Fagundes Telles indicada ao Nobel”. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/lygia-fagundes-telles-nobel/>. Acesso em: 8 out. 2017.
- ARROJO, Rosemary. “The Ethics of Translation in Contemporary Approaches to Translator Training.” In: Tennent, Martha. *Training for the New Millennium: Pedagogies for Translation and Interpreting*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2005.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. 1899. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968.
- BLUCHER, Thais; Terepins, Sonia; Muszkat, Susana; Pirozzi, Maria E. F. Entrevista com Lygia Fagundes Telles. *Revista Brasileira de Psicanálise*, v. 42, n. 4, 2008.
- Capitu*. Dir. Paulo César Saraceni. Perf. Isabella, Othon Bastos, Raul Cortez. Difilm, 1968.
- DAMASCENO, Beatriz dos Santos. “Lúcio Cardoso e a experiência: limite com o corpo e a escrita”. 2010. Doutorado em Letras. PUC-RJ, 2010.
- GOMES, Paulo Emílio Sales; Telles, Lygia Fagundes. *Capitu*. São Paulo: Editora Siciliano, 1993.
- _____. *Capitu*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- ORICCHIO, Luíz Zanin. “Capitu volta e pode virar minissérie”. *O Estado de S. Paulo*, p. 45, mai 1993.
- QUINLAN, Susan Canty. “Revisando/revisualizando gêneros: *A noite escura e mais eu* e *Invenção e Memória* de Lygia Fagundes Telles”. *Revista Iberoamericana*, v. 71, n. 210, 2005.
- Rodin and Camille Claudel*. Musée Rodin, s.d., abr. 2016.
- SARACENI, Paulo César. *Por dentro do Cinema Novo: minha viagem*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1993.
- TELLES, Lygia Fagundes. *Invenção e Memória*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

YOUSOF, Ghulam-Sarwar. "Religious and Spititual Values in Kalidasa's *Shakuntala*." *Katha. The Official Journal of the Centre for Civilizational Dialogue*, n. 1, 2005.

Recebido em: 14 de novembro de 2017

Aceito em: 28 de junho de 2018