

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS**

CAROLINE VALADA BECKER

DOM CASMURRO E CAPITU
POÉTICAS DA PALAVRA E DA IMAGEM

PORTO ALEGRE

2010

Caroline Valada Becker

DOM CASMURRO E CAPITU
POÉTICAS DA PALAVRA E DA IMAGEM

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Letras, pela Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Rita Lenira de Freitas Bittencourt

Porto Alegre

2010

Ao Vinicius: o humor que incita meu sorriso; as palavras que repetem “és capaz”; a presença que é meu alumbramento.

Aos meus pais, que trabalharam – e trabalham – por mim, pensando na minha educação, sem sucumbir.

À Gláucia R. R. de Souza, exemplo de professora, pesquisadora, escritora e orientadora. Foram dois anos de Pesquisa de Iniciação Científica – conselhos, indicações bibliográficas, reescritas. Foi assim que aprendi a estudar, a definir minhas escolhas profissionais, a perceber meu desejo pela pesquisa.

Ao Projeto Educacional Alternativa Cidadã, seus alunos e seu coordenador, José Humberto Martins Borges. Com eles experimentei, pela primeira vez, a sala de aula; com eles compreendo, todas as semanas, alguns dos sentidos inerentes à palavra educação.

Aos mestres Antônio Sanseverino e Ricardo Barberena, minhas referências intelectuais.

Ao Machado de Assis, que existiu e escreveu Dom Casmurro.

À professora Rita Lenira, orientadora deste trabalho, que leu com atenção minhas palavras.

*E de tudo fica um pouco.
Oh abre os vidros de loção
e abafa
o insuportável mau cheiro da memória*

Carlos Drummond de Andrade

RESUMO: Este trabalho objetiva tecer um ensaio interpretativo acerca da minissérie *Capitu*, dirigida por Luiz Fernando Carvalho, produzida em 2008 para a Rede Globo. Essa narrativa fílmica é uma transcrição do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, para o universo da imagem. Entre os caminhos teóricos e metodológicos percorridos, estão a discussão acerca do conceito de adaptação, a observação da proposta estética do *Projeto Quadrante* – responsável pela minissérie –, bem como a análise dos elementos romanescos (re)criados para as imagens. Para isso, parte-se de duas conceituações: Realismo literário e realismo cinematográfico e, posteriormente, investiga-se de que modo a minissérie apropria-se ou afasta-se do naturalismo cinematográfico. O resultado de *Capitu* é uma poética baseada no texto machadiano, nas suas indicações de ópera e teatro, somadas a um verdadeiro mosaico temporal e a uma estrutura de cenário deliberadamente falsa. A minissérie traz a personificação das reminiscências do narrador Dom Casmurro, que surge como uma tríade – Dom Casmurro, Bento Santiago e Bentinho –, bem como uma estrutura que oscila entre o século XIX – evocado pelo vestuário e pelo mobiliário – e o século XXI – indicado por imagens e objetos contemporâneos que se misturam à narrativa fílmica. *Capitu*, portanto, apropria-se da estética machadiana, mas acrescenta a ela outra leitura, assumindo os sentidos de adaptação como (re)criação, tradução e transcrição.

Palavras-chave: Dom Casmurro – adaptação – Capitu – Imagem

SUMMARY: This paper aims to compose an interpretive essay about the miniseries *Capitu*, directed by Luiz Fernando Carvalho and produced in 2008 to Rede Globo TV channel. This film narrative is a transcreation of the novel *Dom Casmurro*, by Machado de Assis, to the image universe. Among the theoretical and methodological paths that were followed is the discussion around the concept of adaptation, the observation of the aesthetic proposal of the *Quadrante Project* – responsible for the miniseries -, as well as the analysis of the novel elements (re)created into images. For that, two concepts form the basis: literary realism and cinematographic realism, and afterwards, the investigation of in which way the miniseries appropriates or stands back from the cinematographic naturalism. The result of *Capitu* is a poetics based on Machado's text, in its indications of opera and drama, added to a true temporal mosaic and to (developed in) a structure of scenario deliberately false. The miniseries carries the personification of the narrator *Dom Casmurro's* reminiscences, that comes as a triad – Dom Casmurro, Bento Santiago and Bentinho -, as well as a structure that oscillates between the 19th century – evoked by the apparel and furniture – and the 21st century – once that contemporary images and objects are mixed inside the film narrative. Therefore, *Capitu* arrogates Machado's aesthetic, but adds to it one other reading, assuming the senses of adaptation as (re)creation, translation and transcreation.

Key-words: Dom Casmurro – Adaptation – Capitu - Image

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1. ATAR AS DUAS PONTAS DA VIDA: A OBRA E A TEORIA LITERÁRIA.	10
1.1. REALISMO: SUCINTA APRESENTAÇÃO TEÓRICA.	10
1.2. <i>DOM CASMURRO</i> E AS <i>INQUIETAS SOMBRAS</i> DA CRÍTICA	16
2. O REALISMO E JANELA DA NARRATIVA VISUAL	24
3. <i>CAPITU</i>: DA PALAVRA À IMAGEM.	31
3.1. <i>PROJETO QUADRANTE</i> – REFLEXÕES ACERCA DE UMA POÉTICA.	35
3.2. ESTÉTICA DA IMAGEM: UM ENSAIO INTERPRETATIVO.	38
3.2.1. Um teatro decadente, uma memória despedaçada: a alegoria na adaptação.	40
3.2.2. Artíficos poéticos: mosaico temporal.	44
3.2.3. Artíficos poéticos: a teatralização e o cenário.	50
3.2.4. Artíficos poéticos: a teatralização da maquiagem e o uso do exagero.	60
3.3. BENTINHO, BENTO SANTIAGO E <i>DOM CASMURRO</i>	66
3.4. <i>CAPITOLINA</i> E <i>CAPITU</i>	74
ESBOÇO CONCLUSIVO	78
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	81
ANEXOS	84

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1	41
FIGURA 2	41
FIGURA 3	41
FIGURA 4	42
FIGURA 5	43
FIGURA 6	43
FIGURA 7	45
FIGURA 8	45
FIGURA 9	46
FIGURA 10	46
FIGURA 11	48
FIGURA 12	48
FIGURA 13	49
FIGURA 14	49
FIGURA 15	49
FIGURA 16	49
FIGURA 17	50
FIGURA 18	50
FIGURA 19	52
FIGURA 20	52
FIGURA 21	52
FIGURA 22	52
FIGURA 23	54
FIGURA 24	54
FIGURA 25	54
FIGURA 26	54
FIGURA 27	55
FIGURA 28	55
FIGURA 29	55
FIGURA 30	55
FIGURA 31	56

FIGURA 32	56
FIGURA 33	57
FIGURA 34	57
FIGURA 35	58
FIGURA 36	58
FIGURA 37	58
FIGURA 38	59
FIGURA 39	59
FIGURA 40	62
FIGURA 41	62
FIGURA 42	62
FIGURA 43	63
FIGURA 44	64
FIGURA 45	64
FIGURA 46	64
FIGURA 47	65
FIGURA 48	65
FIGURA 49	65
FIGURA 50	65
FIGURA 51	65
FIGURA 52	66
FIGURA 53	66
FIGURA 54	66
FIGURA 55	68
FIGURA 56	68
FIGURA 57	68
FIGURA 58	69
FIGURA 59	69
FIGURA 60	71
FIGURA 61	72
FIGURA 62	72
FIGURA 63	72
FIGURA 64	72

FIGURA 65	73
FIGURA 66	73
FIGURA 67	73
FIGURA 68	73
FIGURA 69	73
FIGURA 70	74
FIGURA 71	74
FIGURA 72	75
FIGURA 73	75
FIGURA 74	76
FIGURA 75	76
FIGURA 76	79
FIGURA 77	79

INTRODUÇÃO

Machado de Assis e sua obra são essenciais para compreendermos a formação literária brasileira. O escritor subverteu o perfil romanesco realista europeu e criou obras baseadas em uma proposta estética própria, cuja delineação pode ser tensionada com o perfil social brasileiro – afinal, no século XIX, a configuração da sociedade brasileira distanciava-se fortemente dos moldes europeus, uma vez que aqui o patriarcalismo, o paternalismo e o escravismo eram vigentes, enquanto lá, na Europa, o liberalismo era a palavra de ordem. Romances como *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro* e *Esau e Jacó* são exemplos de estruturas narrativas bastante peculiares, pois seus narradores são intrusos; estão sempre a julgar, a tecer comentários e a provocar o leitor. Esse é um perfil que foge aos pressupostos realistas estabelecidos.

Tendo em vista a importância e a essencialidade de Machado de Assis para a literatura brasileira, quiçá para a literatura mundial, o *Projeto Quadrante*, uma produção da Rede Globo, dirigido por Luis Fernando Carvalho, escolheu, entre muitas obras nacionais, o romance *Dom Casmurro* para ser transformado em narrativa fílmica, a minissérie *Capitu*. A produção aconteceu em 2008 e o resultado foi, no mínimo, corajoso. Audacioso também é um bom adjetivo a ser aplicado à série, uma vez que a adaptação propõe uma subversão do realismo e naturalismo cinematográficos. Isso é interessante, pois vai ao encontro dos conceitos de transcrição e (re)criação, perspectiva teórica assumida por este trabalho que tem como fio condutor o Realismo literário e suas relações e desencontros com o realismo cinematográfico. Em outras palavras, partindo do senso comum de que a obra machadiana pertence à estética realista – mesmo com suas especificidades –, analisarei a estética engendrada pela minissérie, a qual, aparentemente, foge a tais acepções. Investigarei, portanto, como nós, telespectadores, recepcionamos a poética deliberadamente falsa, presente em *Capitu*.

Em âmbito geral, dois princípios interpretativos orientam este trabalho. O primeiro refere-se ao teatro, o espaço físico em que a minissérie é filmada, que pode ser compreendido como uma alegoria da memória da personagem Dom Casmurro; o segundo evoca a linguagem textual, isto é, o texto enunciado pelos atores – exatamente as palavras machadianas –, bem como a linguagem corporal, somada às modificações visuais, compostas por cenário, roupas, músicas, e coreografias. A transcrição *Capitu* é fiel ao enredo factual bem como ao texto machadiano; cada palavra enunciada pelas personagens, no caso, atores, são provenientes da

obra *Dom Casmurro*. Entretanto, ao mesmo tempo, há modificações e (re)criações estéticas, como o uso deliberado do falso e a potencialização da teatralização nas encenações.

Estes escritos, portanto, objetivam analisar a adaptação *Capitu*, realizada a partir do romance *Dom Casmurro*, afastando qualquer menção preconceituosa diante do ato de adaptar. Adaptar é, acima de tudo, um processo intertextual que suscita homenagens a autores e obras. Esclarecido o conceito essencial de adaptação adotado aqui, vamos à organização deste trabalho, intitulado *Dom Casmurro e Capitu – Poéticas da palavra e da imagem*.

A ideia da poética é, justamente, o foco interpretativo: proponho um ensaio analítico da adaptação para observar a sua poética, que trabalha com a imagem, diferentemente da poética machadiana, que se baseia na palavra. Cotejarei, portanto, o romance e a narrativa fílmica para compreender quais foram as escolhas do *Projeto Quadrante*. Para tornar os comentários sobre a minissérie mais compreensíveis, adicionarei ao corpus do texto imagens da minissérie, bem como um arquivo com algumas cenas (Anexo 3). Os recursos de imagens adicionados ao trabalho são recortes de momentos narrativos e objetivam esclarecer a minha perspectiva analítica.

No capítulo um, intitulado “*Atar as duas pontas da vida: a obra e a teoria literária*”, faço uma revisão bibliográfica acerca do conceito de Realismo literário para, posteriormente, observar o realismo machadiano e, por fim, o realismo presente na obra *Dom Casmurro*. Em um primeiro momento, a revisitação a tais conceitos pode não soar como essencial, entretanto, ela é, sim, indispensável, pois demonstrarei os modos pelos quais a adaptação *Capitu* transgredir os pressupostos realistas. Por isso, compreender e esclarecer minhas percepções teóricas sobre essa estética é importante. Tento demonstrar, nesse trecho inicial, a relação do Realismo com a materialidade histórica, bem como as marcas estruturais bastante diferenciadas daquelas encontradas no romance machadiano. Para isso, utilizo, essencialmente, Eric Auerbach e Arnold Hauser. Quanto aos críticos machadianos, aproprio-me das palavras de John Gledson, Roberto Schwarz, Silvano Santiago e Eugênio Gomes.

No capítulo dois, intitulado “*O Realismo e a Janela da Narrativa Visual*”, tento organizar conceitos referentes ao realismo cinematográfico. Importante ressaltar, nesse momento, que utilizarei a Teoria do Cinema para analisar uma minissérie, mesmo que ela seja uma produção exclusiva para a televisão. O esforço para estruturar um conceito de realismo cinematográfico é necessário, porque, como disse, identifiquei no objeto de análise deste estudo, a minissérie *Capitu*, recursos cênicos e narrativos que fogem às acepções estabelecidas pela teoria do realismo no cinema. Os principais teóricos estudados foram Robert Stam, Jacques Aumont e Marcel Martin.

No capítulo três, nomeado “*Capitu*: da palavra à imagem”, inicio a análise da narrativa fílmica, observando-a a partir dos princípios realistas. As conclusões acerca desse fio condutor demonstram de que modo a minissérie utiliza o caráter de transcrição, fugindo à obviedade da composição naturalista. Entretanto, ao mesmo tempo, é possível identificar o universo machadiano e suas discussões sobre a condição humana e sobre o contexto histórico brasileiro do século XIX. *Capitu* é um grande mosaico temporal e temático, cuja composição subverte nossas expectativas de leitores e espectadores acostumados com o realismo, seja o literário, seja o cinematográfico. As principais categorias de análise são estas: a condição alegórica do ambiente em que a minissérie é filmada; o mosaico temporal; a teatralização da narrativa fílmica e sua relação com o cenário, com a maquiagem e com o tom de exagero que invade algumas sequências.

Por fim, centro-me na construção da personagem-narrador, que é uma tríade: Bentinho, Bento Santiago e Dom Casmurro. Tento evidenciar e comprovar que há usos de imagens para a elaboração de cada identidade. Quanto à personagem *Capitu*, a análise é mais sucinta, tendo em vista que o cerne da narrativa está em Dom Casmurro. Para a elaboração desse ensaio interpretativo, continuo a apoiar-me nos críticos machadianos e nos teóricos do cinema.

Acima de tudo, este trabalho propõe uma relação de diálogo – uma das premissas do *Projeto Quadrante*: ponho em trânsito a Teoria da Literatura e a Teoria do Cinema para analisar uma adaptação que foi exibida na televisão, em canal aberto. O caráter das minhas palavras é de sugestão; sugiro interpretações e tento comprovar sua viabilidade apoiando-me nas palavras de teóricos. Em certa medida, devido à relação entre a obra machadiana e sua adaptação, teço uma pesquisa em Literatura Comparada¹, por meio da qual centro-me no texto, seja o romanesco, seja o fílmico. Sendo assim, *Capitu* estabelece intertextos com *Dom Casmurro*; intertextos nos quais encontramos o século XXI e o século XIX dialogando, mesmo que ambos sejam baseados em recursos diferentes: de um lado, a imagem; de outro, a palavra, respectivamente.

¹ Segundo Tania Franco Carvalhal, “as reflexões sobre a natureza e o funcionamento dos textos, sobre as funções que exercem no sistema que integram e sobre as relações que a literatura mantém com outros sistemas semióticos [...] abriram caminho para a reformulação de alguns conceitos básicos da literatura comprada tradicional”. É nesse sentido que utilizo a Teoria da Literatura Comparada, possibilitando uma relação intersemiótica (CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 2006, p. 45).

1. ATAR AS DUAS PONTAS DA VIDA: A OBRA E A TEORIA LITERÁRIA.

Neste capítulo, tecerei uma ordenação de conceitos teóricos acerca do Realismo literário e do realismo cinematográfico para, em seguida, chegar ao mote deste trabalho: a minissérie televisiva *Capitu*. Antes de desenvolver comentários mais subjetivos e analíticos, é indispensável construir conceitos teóricos necessários para uma análise que oscilará entre o universo machadiano e a narrativa fílmica. As “duas pontas da vida”, aqui, são, de um lado, as obras *Dom Casmurro* e *Capitu* e, de outro, a teoria da literatura e a teoria do cinema, que servirão de suportes para o estudo da minissérie.

1.1. REALISMO: SUCINTA APRESENTAÇÃO TEÓRICA.

O estudo literário realizado por meio da análise de tendências de época ou de escolas literárias, por vezes, suscita reducionismos críticos. Obviamente, quando falamos em um conjunto de características para determinado movimento, como, por exemplo, o Realismo, criamos generalizações, ou melhor, abstrações, cuja presença não estará em todos os autores classificados ou nomeados como realistas. Mesmo com tais discrepâncias, observamos e estudamos as propostas estéticas por meio da periodicidade, a qual é construída a partir das percepções dos autores-idealizadores, das relações históricas e da crítica e teoria literária. Sendo assim, tendo em vista o objeto de estudo deste trabalho, a adaptação de uma obra machadiana, tentarei traçar um perfil para a estética Realista.

Podemos iniciar a reflexão reiterando que as datas escolhidas para princípio e encerramento de um período literário são, em certa medida, arbitrárias. Além disso, é frequente a noção de oposição entre as características estilísticas de uma escola literária e sua sucessora. Desse modo, generalizações ou sínteses de aspectos inerentes ao Romantismo serão encontradas em oposição a elementos estruturais propostos pelo Realismo, corrente estética imediata após aquela. Assim sendo, o subjetivismo e o idealismo românticos, por exemplo, serão seguidos por impessoalidade e verossimilhança realistas.

Arnold Hauser, na canônica obra *História Social da Literatura e da Arte*, discute o Realismo em um capítulo intitulado *A Geração de 1830*. Este será o mote para sua análise: os acontecimentos sociais, políticos e econômicos do início do século XIX, o que ele chama de “moderno capitalismo, moderna sociedade burguesa, moderna arte e literatura naturalista”².

² HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte* - tomo II. São Paulo: Mestre Jou, 1972-1982, p. 881.

Hauser refere-se, é claro, à Europa³, onde o contexto histórico é sintetizado pela materialização do capitalismo e pelo avanço das ciências exatas e históricas.

O racionalismo econômico que acompanha a par e passo a industrialização progressiva e a absoluta vitória do capitalismo, o progresso das ciências exatas e históricas e o cientismo filosófico geral que com ele se relaciona, a experiência repetida de uma revolução falhada e o realismo político que daí resulta – tudo isso prepara o caminho para a grande batalha contra o romantismo, que permeia toda a história dos cem anos seguintes.⁴

Esse contexto, organizado por um perfil de pensamento e uma disposição social, terá como desdobramento na literatura a criação de narrativas, o gênero romance essencialmente, em que a “realidade social” e os “mecanismos sócio-psicológicos” – usando as expressões de Hauser – estarão dissipados. A mudança social, portanto, engendra uma mudança estética – a noção de causa e consequência é apenas aparente, pois a relação é dinâmica e orgânica. Uma obra literária nunca será apenas materialidade linguística ou apenas “marcas” de época; ela assume, pois, um caráter múltiplo.

No âmbito histórico, então, o Realismo é um movimento pós-Revolução Industrial fortemente ligado ao avanço das ciências. No âmbito estético, por sua vez, podemos indagar: quais características o definem? A partir da leitura de Hauser, D’Onofrio⁵ e Auerbach, indico a “exterioridade” como resposta, isto é, a sociedade como palavra-chave. A estética Realista, parece-me, relaciona-se essencialmente à concepção do social, materializada em texto.

Hauser, na obra citada, ao apresentar Balzac, menciona reconhecer nele uma “impressão de vida real”. A essa definição somamos as palavras de Auerbach, retiradas do Epílogo da obra *Mimesis*. Este autor usa a expressão “realismo sério” e assim o define: representa “os acontecimentos mais corriqueiros da realidade num contexto sério e significativo, tanto na poesia como nas artes plásticas”⁶. Na citação, há duas palavras que soam como essenciais para o Realismo: acontecimento e contexto. Elas, unidas à “impressão de vida real”, demonstram uma das orientações da estética aqui apresentada – a relação com a exterioridade, com a historicidade.

Os fatos narrados em romances e contos realistas têm uma indissociabilidade com o mundo dito “real”, o qual pode ser compreendido, na perspectiva realista, como materialidade histórica. Auerbach, no referido prólogo, diz que Stendhal e Balzac unem personagens

³ As especificidades do realismo brasileiro serão referidas no próximo subcapítulo.

⁴ HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte* - tomo II. São Paulo: Mestre Jou, 1972-1982, p. 883.

⁵ D’ONOFRIO, Salvatori. *Literatura Ocidental – autores e obras fundamentais*. São Paulo: Ática, 2002.

⁶ AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 500

oriundos da vida cotidiana a circunstâncias históricas. Isso, segundo o crítico, não é uma mudança de paradigma, visto que a representação ou imitação – mimesis – estão na literatura desde a Antiguidade. Naquela época, no entanto, havia níveis de representação. Aristóteles estudou a tragédia e a comédia, nas quais encontrou como temática e como personagens elementos da ordem do alto e elementos da ordem do baixo, respectivamente. A realidade cotidiana só poderia, pois, estar na literatura no baixo, “de forma grotescamente cômica ou como entretenimento agradável, leve, colorido e elegante”⁷. Importante ressaltar, ainda, que a proposta de Auerbach, em *Mimesis*, “é interpretar a realidade através da representação”, como ele explicita. A significação do termo realidade, portanto, reside na exterioridade.

A definição social dos personagens é agora o critério da sua realidade e verossimilhança, e os problemas sociais da sua vida, pela primeira vez, fazem deles assuntos adequados ao novo romance naturalista.⁸

A partir da citação, outra discussão é provocada. Quais são as relações entre Realismo e Naturalismo? Hauser problematiza a dissociação dos movimentos, assumindo, em seus escritos, como Realismo a filosofia oposta à filosofia Romântica, e como Naturalismo o movimento guiado pelo cientificismo, ou seja, a aplicação dos “princípios das ciências exatas à representação artística dos fatos, o que é uma vitória sobre o espírito do idealismo”⁹.

Indispensável, também, é a reflexão acerca do conceito de verossimilhança. Segundo Aristóteles, “a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas coisas quais podiam acontecer, possíveis do ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade”¹⁰. Fica explícita, assim, a relação entre o que é narrado e o que poderia existir na materialidade do mundo. O Realismo possui, como um de seus pressupostos, justamente, o caráter verossímil. Trata-se, enfim, de criar situações, na literatura, que poderiam ocorrer na vida não-literária.

Na referida obra *Mimesis*, Auerbach seleciona vinte criações literárias e as analisa a partir das noções realistas. Vale ressaltar que tais pressupostos extrapolam a ideia do Realismo como movimento literário datado no século XIX. Nessas diferentes obras, escritas em diferentes épocas, o autor sistematiza suas observações da realidade. Trata-se de inventariar como algumas obras – *Odisséia*, de Homero; *Decameron*, de Giovanni Boccaccio; textos de Shakespeare; *Dom Quixote*, de Cervantes, para citar alguns – representam aspectos da realidade, sejam do século X, sejam do século XX.

⁷ AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 500.

⁸ HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte* - tomo II. São Paulo: Mestre Jou, 1972-1982, p. 906.

⁹ Id. *Ibidem*, p. 944.

¹⁰ ARISTÓTELES. Arte Poética. In.: *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 28.

Mencionarei, especificamente, o capítulo 18, intitulado “Na Mansão de Mole”. Nele, o autor inicia a discussão teórica com Stendhal, passa por Balzac e chega a Flaubert. Escolhi esse trecho pois os autores são referidos em todos manuais literários como exemplos de autores realistas. Quero, portanto, reiterar as propostas que me parecem essenciais ao Realismo estético citadas por Auerbach ao analisar, efetivamente, seguidores dessa estética.

Iniciando sua análise, o crítico transcreve uma cena do romance *Le Rouge et le Noir*, e enuncia:

O que nesta cena nos interessa é o seguinte: seria quase completamente incompreensível sem o conhecimento mais exato e detalhado da situação política, da estratificação social e das condições econômicas de um momento histórico muito definido, a saber, a França pouco antes da Revolução de Julho.¹¹

Restringir a leitura à necessidade desse conhecimento extratextual parece-me nem sempre ser necessário, visto que a obra pode, sim, funcionar sem tais elementos. Entretanto, a busca por dados históricos, principalmente se mencionados na obra, são um suporte interpretativo, cujo uso pode suscitar diferentes leituras. Portanto, a composição das personagens, bem como do enredo, tem seu respaldo em dados históricos – “os caracteres, as atitudes e as relações das personagens atuantes estão, portanto, estritamente ligados às circunstâncias da história da época”¹².

Após analisar Stendhal, Auerbach dedica-se a Balzac e afirma que ambos foram os criadores do Realismo moderno¹³. Neste romancista, o crítico ressaltará a observação minuciosa do meio e suas descrições. O ambiente, a atmosfera, assim como o momento histórico, seriam essenciais para a construção da personagem.

Ele (Balzac) não somente localizou os seres cujo destino contava seriamente, na sua moldura histórica e social perfeitamente determinada, como o fazia Stendhal, mas também considerou esta relação como necessária: todo espaço vital torna-se para ele uma atmosfera moral e física, cuja paisagem, habitação, móveis, acessórios, vestuário, corpo, caráter, trato, ideologia, atividade e destino permeiam o ser humano ao mesmo tempo que a história geral aparece, novamente, como atmosfera que abrange todos os espaços vitais individuais.¹⁴

¹¹ AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 406.

¹² Id. *Ibidem*, p. 408.

¹³ O crítico refere característica, presentes nos autores, ainda ligadas ao Romantismo. Isso, no entanto, não é um problema, mas sim uma constatação de que a dissociação plena das tendências de estilo é difícil e, principalmente, de que os autores vivenciaram transformações estéticas.

¹⁴ AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 423.

Após Stendhal e Balzac, surge Flaubert, dono de um realismo “apartidário, impessoal e objetivo”¹⁵. O que me parece indispensável referir é a sutileza que a exterioridade, nos moldes já explicados acima, surgirá em Flaubert, principalmente em *Madame Bovary*. A grande modificação na construção estética está na não-interferência do narrador por meio de seus juízos de valor. Em Stendhal e Balzac, segundo Auerbach, esse recurso era frequente.

A sua (de Flaubert) opinião sobre os acontecimentos e as personagens não é expressa; e quando as próprias personagens se manifestam, isto nunca ocorre de tal forma que o autor se identifique com a sua opinião, ou com a intenção de levar o leitor a se identificar com ela.¹⁶

Contextualizado o Realismo em âmbito europeu, indaga-se: e o Brasil? E Machado de Assis? Uma vez compreendidas as características da estética Realista, sua relação com a materialidade histórica, como se aceita um “defunto autor”? Machado de Assis, sem dúvida, é um escritor cujo Realismo possui muitas especificidades. A noção das “ideias fora do lugar” proposta por Schwarz, demonstra, justamente, como uma estrutura social e histórica específica como a brasileira incitou uma nova formação literária, uma “lei da prosa machadiana”¹⁷, observada, principalmente, na construção do narrador – vaivém estético como o “vaivém ideológico da classe dirigente brasileira, articulada com o mercado e o progresso internacionais, bem como a escravidão e o clientelismo locais”¹⁸.

O grande impasse entre uma sociedade escravista, baseada no favor, em oposição às ideias europeias, não permitiria uma simples reprodução do perfil romanesco burguês europeu. Segundo Schwarz¹⁹, no conjunto de sua obra, Machado revela uma estrutura social materializada por meio de uma “regra de composição e de uma estilização de conduta própria à classe dominante brasileira”. Refere-se a esses elementos, principalmente, para analisar o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. A proposição realista, na referida obra, ainda que aparentemente fugidia, surge assim que o narrador dá ao leitor dados concretos – a “narração figurativa” – por meio das informações acerca da sua morte e da sua identidade. Isso ocasiona a objetividade, característica proposta pelo Realismo. Vejamos a descrição:

¹⁵ AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 432.

¹⁶ Id. *Ibidem*, p. 435.

¹⁷ Nomenclatura sugerida por Roberto Schwarz no texto “Complexo, moderno, nacional e negativo”, no livro *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

¹⁸ SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 1989, p. 124.

¹⁹ Id. *Ibidem*, p. 17.

O alívio trazido por uns poucos fatos é notável. Em lugar da voz desencarnada e inquietante das linhas anteriores, encontramos uma personagem de contornos visíveis, situada e rotulável.²⁰

O mesmo crítico, Roberto Schwarz, ao analisar o romance *Dom Casmurro*, na obra *Duas Meninas*²¹, observa mais uma vez a importância do narrador. Esses argumentos somados aos de John Gledson, tecidos no livro *Machado de Assis: impostura e realismo*²², demonstram a importância e a expressividade do momento histórico para a compreensão de uma obra realista.

Uma chave de leitura bastante importante para análise da obra machadiana, portanto, é a fundamentação histórica no patriarcalismo. Entretanto, o que me parece o mais interessante no autor é o fato de seu realismo não buscar apenas uma mimesis de tais elementos, um (re)colocar da realidade dentro da ficção; na verdade, ele revisita elementos históricos contemporâneos a si e os transcria na literatura por meio de uma materialidade textual única, imersa em recursos refinados, principalmente o narrador – o ato de evocar o leitor, o vaivém textual, a condução da narrativa, ou seja, a manipulação de elementos da metaficção, como foi estudado pelos críticos citados. Os narradores machadianos sabem que estão a escrever um livro. É o caso de Brás Cubas e Bento Santiago; já em *Esau e Jacó*, a composição assume caráter mais intertextual, pois, na nota introdutória ao romance, os leitores são apresentados ao fato de que o narrador em terceira pessoa é, na verdade, o Conselheiro Aires.

Voltando ao romance *Dom Casmurro*, Gledson, na referida obra, anuncia que seu objetivo é revelar o romance como realista; afirma, também, que esse caráter é percebido por meio do panorama da realidade brasileira presente na narrativa. Acrescenta, ainda, que “certamente, *Dom Casmurro* não é um romance realista no sentido de que nos apresenta abertamente os fatos, sob forma facilmente assimilável”²³. Mais uma vez, então, fica evidente a importância da construção estética, no caso analisado, da estrutura narrativa proposta por Machado. Mesmo com essas especificidades, a marca realista da obra machadiana é indiscutível. Essas reflexões iniciais sobre o Realismo como uma estética européia e brasileira serão essenciais para a observação e para o estudo da adaptação televisiva *Capitu*.

²⁰ SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 24.

²¹ Idem. *Duas Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

²² GLEDSON, John. *Machado de Assis – Impostura e Realismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

²³ Id. *Ibidem*, p. 14.

1.2. DOM CASMURRO E AS INQUIETAS SOMBRAS DA CRÍTICA

Em 1899, Capitu traiu Dom Casmurro, Bento Santiago e Bentinho – não havia dúvidas. A adjetivação de “adúltera”, no entanto, foi relativizada, ainda que com atraso, em 1960, quando Hellen Caldwell em seu livro *O Otelo brasileiro de Machado de Assis* propôs uma nova interpretação. Desde então, os leitores, ao invadirem as páginas machadianas, podem condenar ou absolver Capitu, ou, fugindo à dicotomia, permanecer com a indagação – possivelmente a interpretação mais interessante, pois mantém em o desfecho indefinido, uma vez que não há dados suficientes para comprovar a traição. A noção de verdade²⁴, então, fica em suspenso: abandona-se a certeza absoluta e adentra-se o universo da possibilidade – ou da verossimilhança, como será referido. O romance machadiano transcende essa discussão, sem dúvida. Entretanto, não posso, como leitora de *Dom Casmurro*, deixar de enunciar de que modo ocorreu a transformação do paradigma crítico.

Como muitas obras canônicas, a história narrada pela personagem Bento Santiago teve e tem grande circulação nas escolas e foi, em diferentes épocas, objeto de adaptações. Talvez por isso as imagens “olhos de ressaca”, “olhos de cigana oblíqua” e a concepção de mulher dissimulada estejam presentes em no imaginário literário – ou na memória literária.

Neste trabalho, analisarei uma adaptação da obra *Dom Casmurro*, a minissérie *Capitu*. Antes dessa produção, entretanto, houve três recriações da obra: um livro, *Amor de Capitu*, escrito por Fernando Sabino, em 1998; um filme, *Capitu*²⁵, dirigido por Paulo César Saraceni, com roteiro de Lygia Fagundes Telles, Paulo Emilio Salles Gomes²⁶; e, por fim, outro filme, *Dom*, produção brasileira, escrita e dirigida por Moacyr Góes, em 2003.

Retornando à discussão acerca do binarismo traição e absolvição, acho relevante incluir as palavras de Sabino acerca do enredo machadiano. Ainda que o escritor tenha afirmado “reli mais de uma vez o romance e não cheguei a nenhuma conclusão”²⁷, ele esboça sua opinião nas primeiras páginas da apresentação de sua obra: “O que sempre me atraiu neste romance admirável não foi a intrigante e todavia óbvia infidelidade da personagem principal,

²⁴ Uma explicação faz-se necessária: essa “noção de verdade” é uma acepção, para mim, um pouco desconfortável, pois parece partir da dicotomia verdade e mentira, como se fosse simples, ou como se houvesse uma verdade. O termo não é meu, o retirei das ideias de Gledson e, por isso, explicito o que me parece ser o entendimento (interessante) do autor. Para ele, “a verdade objetiva seria possível devido à estética realista, na qual encontramos um substrato social reforçado pela observação psicológica”. (GLEDSON, John. *Machado de Assis – Impostura e Realismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005)

²⁵ SERACENI, Paulo César. *Capitu*. Tribuna da Imprensa, 23 de agosto de 1968.

²⁶ TELLES, Lygia Fagundes & SALLES GOMES, Paulo Emilio. *Capitu: adaptação livre para um roteiro baseado no romance Dom Casmurro de Machado de Assis*. São Paulo: Siciliano, 1993.

²⁷ SABINO, Fernando. *Amor de Capitu: leitura fiel do romance de machado de Assis sem o narrador Dom Casmurro*. São Paulo: Ática, 2005, p. 228.

motivo de tantas especulações da crítica ou pseudo crítica”²⁸. A palavra “óbvio” foge a qualquer tom sutil e demonstra a recepção do escritor, que, se, por um lado, afirma não ter chegado a nenhuma conclusão, por outro, define como óbvia a traição.

Quanto ao filme *Dom*, desenvolvo uma tímida reflexão sobre o enredo. Moacyr Góes, o diretor, também como um leitor, construiu a sua interpretação da obra e produziu um longa metragem inspirado no romance machadiano. Para isso, trouxe a narrativa original, ambientada no século XIX, para o século XX. No filme, a voz narrativa da personagem Bento – um apelido de infância – surge na história: ele, em *off*, faz comentários e tenta explicar alguns aspectos de sua vida, principalmente em relação às suas atitudes – as quais nem mesmo ele compreende – algo muito próximo ao narrador Dom Casmurro. Com muita força, as cenas levam-me a pensar em Bento como um marido problemático, absorto em ciúmes sem motivos. Aqui, diferentemente do livro, o espaço para a dúvida é pequeno, quase inexpressivo. Os acontecimentos que, supostamente, deveriam deixar o espectador dúvida, corroboram para encarmos Bento como um ciumento ensandecido nos ajudam a inocentarmos Capitu.

Por que citar esses exemplos se eles não são meu objeto de estudo? Simplesmente para elucidar a importância, no âmbito não apenas literário, da narrativa machadiana. Tanto o filme de Góes quanto a obra de Sabino, segundo minhas percepções, restringem-se a uma possível absolvição ou condenação de Capitu. A criação de Machado de Assis, no entanto, possui mais de um nível de leitura, como indica Schwarz:

O livro, assim, solicita três leituras sucessivas: uma romanesca, onde acompanhamos a formação e decomposição de um amor; outra, de ânimo patriarcal e policial, à cata de prenúncios e evidências do adultério, dado como indubitável; e a terceira, efetuada a contracorrente, cujo suspeito e logo réu é o próprio Bento Santiago, na sua ânsia de convencer a si e ao leitor da culpa da mulher.²⁹

Portanto, o olhar sobre o romance abandona a certeza absoluta e vai à relativização da traição. As perspectivas do olhar crítico mudam, como sugere Silviano: abandona-se, mesmo que rapidamente – pois é impossível compreender Bento sem termos Capitu – a personagem feminina e recorta-se e aprofunda-se a análise do narrador-personagem – “os críticos estavam

²⁸ SABINO, Fernando. *Amor de Capitu: leitura fiel do romance de machado de Assis sem o narrador Dom Casmurro*. São Paulo: Ática, 2005, p. 8.

²⁹ SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de Dom Casmurro. In.: *Duas Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 10.

interessados em buscar a verdade sobre Capitu, ou a impossibilidade de se ter a verdade sobre Capitu, quando a única verdade a ser buscada é a de Dom Casmurro”³⁰.

Ao iniciar esse capítulo, afirmei que a certeza acerca da traição prevaleceu até 1960, pois, neste ano, uma estudiosa norte americana, Helen Caldwell, publicou a obra *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. O que aconteceu, em síntese, foi uma transformação do olhar sobre o objeto de análise. Pergunto-me o porquê dessa modificação. Acredito que, com o passar do tempo, nossa sociedade desfez-se dos seus aspectos constitutivos patriarcalistas, ou seja, da sua centralização na palavra declinada no gênero masculino. A partir de Helen Caldwell, o olhar analítico voltou-se ao narrador e sua composição e não apenas ao adultério e à sua investigação inquisitória.

A autora Caldwell, assim como muitos outros críticos posteriores a ela – basta olharmos a citação de Silviano Santiago acima transcrita –, desloca o foco de análise para o narrador. Em um processo intertextual, o qual fora suscitado por Machado de Assis, no enredo de *Dom Casmurro*, Helen compara o narrador-personagem a Iago, dono de um estilo dissimulado, e não a Otelo, como Dom Casmurro, o narrador, sugere. A percepção da autora aproxima-se, forçando uma relação, à terceira proposta interpretativa sugerida por Schwarz, na qual Bento é suspeito e réu simultaneamente. Caldwell, na sua composição intertextual de análise, sintetiza o enredo desta maneira:

Santiago nos diz que a grande diferença entre sua estória e a de Otelo é que Capitu é culpada. Mas não existiria, por acaso, uma diferença mais óbvia, que surge da própria natureza de Santiago? O acessório – o “lenço de Desdêmona” – em Dom Casmurro é a semelhança, ou, antes, a fantasia da semelhança, entre Ezequiel e Escobar. O Iago putativo de Santiago, José Dias, abandona o papel muito antes dessa semelhança vir à cena. É Santiago quem a descobre; é Santiago quem manipula o “lenço”.³¹

A relação intertextual evocada pela própria personagem é usada, nessa perspectiva crítica, para combater o argumento do narrador, o que causa um efeito oposto ao objetivado. A grande reflexão está na imanência da discussão: ela provém de Bento Santiago e a ele retorna. É nesse jogo que se observa a construção de um discurso que tenta convencer ao leitor, e quiçá a si mesmo, acerca das suas “certezas”.

O uso dos vocábulos, na citação, dá o tom das percepções de Caldwell: a semelhança entre o filho e o suposto traidor é uma fantasia. O mais importante é a manipulação que o

³⁰ SANTIAGO, Silviano. Retórica da Verossimilhança. In: *Uma Literatura nos Trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 30.

³¹ CALDWELL, Helen. *O Otelo Brasileiro de Machado de Assis*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 32.

próprio Santiago-Iago constrói. Enfim, uma sugestão da autora: “Devemos reler, então, a fórmula da ação dramática de Machado: a alma ciumenta de Otelo-Santiago, a perfídia de Iago-Santiago e a culpa (ou inocência) de Desdêmona-Capitu – eis os principais elementos da ação”³².

Partindo da noção de manipulação do discurso, a qual é realizada por Bento Santiago, podemos analisar a importância da construção narrativa em primeira pessoa. O narrador, como diz Schwarz, tem o “prestígio poético e social da figura que está com a palavra”³³. Sendo assim, quem duvidaria de Bento Santiago? A auto-imagem por ele delineada é de um alguém confiável, apesar de amargurado e, principalmente, de um alguém que sofre com todos os fatos ocorridos no passado. Essa estética pode ser chamada de “poesia envenenada”³⁴. Além disso, segundo a teoria da literatura, um narrador em primeira pessoa não é confiável:

Narradores não-confiáveis são invariavelmente personagens inventados que participam da história que contam [...] De fato, os narradores não-confiáveis servem para revelar a lacuna entre as aparências e a realidade e mostrar como os seres humanos distorcem e ocultam esta última [...] Sua narrativa é uma espécie de confissão repleta de justificativas e argumentações em sua defesa, e apenas no fim a personagem consegue compreender a si mesmo – quando já é tarde demais.³⁵

O trecho é interessantíssimo, pois se adapta muito bem à personagem Bento Santiago, visto que, de fato, ela organiza suas memórias para o leitor, objetivando “atar as duas pontas da vida”, ou seja, compreender, no presente, seu passado. No primeiro momento da narrativa romanesca, existe um tom memorialista, imerso em lirismo³⁶, o que leva a “correções e adendos do narrador”, isto é, o narrador demonstra sua afetividade diante das memórias e inicia um processo de recordar-se, sempre se intrometendo, referenciando juízos de valor:

Existe coisa mais estimável que a saudade de um viúvo desejoso de recompor o que o tempo dispersou? Mas a poesia no caso pode também ser um alibi, um modo de afetar a isenção necessária à inculpação pública de Capitu.³⁷

No segundo momento da história, uma visão conservadora e patriarcal assume o discurso, desconstruindo a imagem inicial de ingenuidade do narrador. Bento e sua

³² CALDWELL, Helen. *O Otelo Brasileiro de Machado de Assis*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 32.

³³ SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de Dom Casmurro. In.: *Duas Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 10.

³⁴ Id. *Ibidem*, p. 17.

³⁵ LODGE, David. *A arte da ficção*. Porto Alegre, RS: LP&M, 2009, p. 162.

³⁶ Posteriormente, ao longo deste estudo, explicarei em que sentido uso o termo “lirismo”.

³⁷ SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de Dom Casmurro. In.: *Duas Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 35.

identidade, portanto, transformam-se ao longo da narrativa. Ele assume, talvez sem notar, sua condição patriarcal – eis a marca histórica e contextual do Realismo. Bento, um “eu” patriarcal, não consegue conviver com a esposa, a antiga menina Capitu, dona do vestido desbotado – “Como vês, Capitu, aos quatorze anos, tinha já ideias atrevidas, muito menos que outras que lhe vieram depois; mas eram só atrevidas em si, na prática faziam-se hábeis, sinuosas, surdas e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos”³⁸. Na hierarquia social, ela está submetida ao marido. Entretanto, suas ações colocam-na acima de Bento. Ele a enaltece, afinal, Capitu possui qualidades inexistente nele – ela tem “atitude”, isto é, percepção e ação – “Como filho e herdeiro, ele está, obviamente, sujeito a todas as impressões que a família patriarcal impõe, porém, falta-lhe o traquejo necessário para assumir seu papel preestabelecido”³⁹, afirma Gledson.

As características de Capitu em um primeiro momento admiradas, ainda que causassem sustos, tornaram-se, para Bento Santiago, no decorrer da história, indícios para a confirmação do adultério. A visão conservadora dá-se no jogo da composição narrativa: à medida que a emoção de Bento, ao narrar sua trajetória, é percebida como sincera, a inteligência de Capitu, descrita por ele, assume traços de perfídia e, principalmente, de dissimulação.

Segundo Eugênio Gomes, os três primeiros capítulos trazem uma irônica necessidade de explicações, isto é, Dom Casmurro explicita suas intenções, bem como sua proposta estilística. Há uma busca de esclarecimentos para todo fato citado, mesmo que o narrador peça desculpas por isso. Gomes concluirá que essa postura pretende demonstrar ao leitor que Bento não omite informações, o que lhe dá credibilidade.

Na obra, é possível encontrar dois usos da noção de verdade: a que se refere às “exatidões históricas” - como foi explicado nos capítulos iniciais deste trabalho -, e a que entende a verdade a partir da “imaginação”. Dom Casmurro escreve: “sendo este livro a verdade pura”, o que nos remete à sua necessidade de reiterar a verdade de suas palavras, ou o que ele entende e define como verdade.

O narrador de *Dom Casmurro* tenta conciliar o escrúpulo de exatidão, que se atribui mas para embaçar o leitor, com o delírio de suas fantasias. O contraste proveniente dessa atitude mental, com extraordinários efeitos sobre o estilo, revela uma ambiguidade que se transmite à estrutura psicológica da narrativa, cuja essência enfim é a dissimulação.⁴⁰

³⁸ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Santa Catarina: Editora Avenida, 2005, pág. 37.

³⁹ GLEDSON, John. *Machado de Assis – Impostura e Realismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 76.

⁴⁰ GOMES, Eugênio. *O Enigma de Capitu*. Rio de Janeiro: 1967, p. 39.

Esse trecho, para mim, demonstra o processo criativo e imaginativo de Dom Casmurro ao narrar sua história. Além disso, a dissimulação, caráter associado essencialmente à personagem Capitu, é direcionada à personagem Bento Santiago, o que reforça a noção de um discurso manipulado por ele, mesmo que não saibamos com qual objetivo – mas sobre o qual podemos criar hipóteses

As explicações de Gomes dialogam fortemente com a noção da retórica da verossimilhança, enunciada por Silviano Santiago. Para este, a obra é um estudo sobre os ciúmes, e não sobre o adultério – como disse Helen Caldwell. Em seguida, ele, Silviano, convida o leitor a observar a multiplicidade de sujeitos inerentes ao narrador de *Dom Casmurro*. Temos três identidades: Bentinho, o jovem ingênuo e assustado; Bento Santiago, o adulto perdido; e Dom Casmurro, o velho amargurado – vale ressaltar que o crítico cita as três identidades, mas as adjetivações são minhas. Sendo assim, temos uma trajetória identitária tríplice que se une à disposição bipartida da narrativa, enunciada por Schwarz e já referida nesse capítulo.

O percurso de Bentinho-Bento Santiago-Dom Casmurro é responsável por sua constituição de sujeito narrador, cujo objetivo pode ser persuadir a si e ao leitor. A retórica da verossimilhança – Gledson nomeia discussões parecidas como “fluxo retórico da narrativa” – é baseada no predomínio da imaginação sobre a memória na investigação do passado⁴¹. Não podemos esquecer, como diz o crítico, a condição de advogado inerente ao narrador. A sua retórica é baseada no apriorismo, isto é, na premissa de que há intenções estabelecidas ao criar o discurso que não são meramente casuais. A retórica é um método de persuasão, enquanto a verossimilhança tem relações com o provável. Sendo assim, Bento tenta convencer o leitor de sua percepção – a traição da sua esposa – por meio do uso de argumentos prováveis, cuja existência no mundo “real” poderiam de fato ocorrer. Em síntese,

por meio de seu discurso ordenado e lógico, [Bento] procura resolver sua angústia existencial. Depois de persuadir a si, quer persuadir os outros de sua verdade. Percebe-se, porém, que o ex-seminarista advogado incorre em duas falácias ao estabelecer sua verdade. Do ponto de vista estritamente jurídico, peca por basear a persuasão no verossímil, e do ponto de vista moral-religioso, por sustentar suas justificativas pelo provável.⁴²

John Gledson, na obra *Machado de Assis – Impostura e Realismo*, afirma que Bento assume, diante da vida, uma atitude contrastante entre verossimilhança e verdade. A

⁴¹ SANTIAGO, Silviano. “Retórica da Verossimilhança”. In: *Uma Literatura nos Trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 35.

⁴² Id. *Ibidem*, p. 40.

personagem percebe o mundo da sua maneira, criando uma lógica própria, de modo verossímil, mas não verdadeiro, ou seja, algo possível, mas que não segue a ordem factual.

Na narrativa, todas as informações provêm do narrador e a ele retornam. Capitu e as demais personagens são conhecidas por meio do seu olhar. O argumento de Bento baseia-se no verossímil e orienta-se por duas circunstâncias: o momento em que Capitu está diante do cadáver de Escobar, e o momento em que ele, Bento Santiago, percebe semelhanças entre seu “suposto filho”, como ele o nomeia, e o amigo defunto. Tais observações são tecidas pela perspectiva desse olhar imerso em memórias confusas, resultantes de um universo social patriarcal em crise. A constituição de uma sociedade construída pelo patriarcalismo é um dos cerne realistas da obra, isto é, o patriarcalismo é uma marca contextual e concreta.

Schwarz diz que os “ciúmes condensam uma problemática social ampla, historicamente específica, e funcionam como convulsões da sociedade patriarcal em crise”⁴³. Trata-se de um mundo que está se modificando, reelaborando seus aspectos de ligação social⁴⁴: a família de Bento não possui um pai, ícone do patriarcalismo; Bento tem uma mãe que, segundo Gledson, age como se não fosse viúva – “Dona Glória se limita a supervisionar o serviço diário da casa, como se fosse uma esposa e não uma viúva e cabeça da família”⁴⁵; as classes sociais misturam-se – o “parasita social”, na figura de José Dias, e os vizinhos, com uma relação baseada no “favor”.

Ainda sobre o patriarcalismo, temos o expoente do casamento, o qual, devido à “aceitação de qualquer experiência por parte da mulher [...] requer obrigatoriamente a dissimulação”⁴⁶. No entanto, esta não se configura a realidade de Capitu: a personagem de fato almeja casar-se com Bentinho. Sua dissimulação, portanto, não provém da negativa ao casamento. Gledson aponta que Bento e Capitu se casam e que a união não alcança o êxito, porque tem seu “início” enviesado, ou seja, a diferenciação de classes sociais impossibilita a felicidade. Em síntese, trata-se de um romance realista, cujas características machadianas permitem especificidades de estilo; entretanto, as marcas contextuais e históricas mantêm-se enunciadas.

A modificação receptiva da obra *Dom Casmurro*, publicada em 1899, está, parece-me, relacionada a uma dissociação do olhar contemporâneo daquela conhecida ordem patriarcal.

⁴³ SCHWARZ, Roberto. “A poesia envenenada de Dom Casmurro”. In.: *Duas Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 11.

⁴⁴ Essa sociedade, ainda segundo Schwarz (1997), tem como análise de tom realista o *componente social das personagens*, as quais formam uma família e seus agregados, a parentela. A mediação dá-se por meio da dominação – autoridade paternal –, e da subordinação – respeito engendrado em uma devoção religiosa.

⁴⁵ GLEDSON, John. *Machado de Assis – Impostura e Realismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 55.

⁴⁶ SANTIAGO, Silvano. “Retórica da Verossimilhança”. In: *Uma Literatura nos Trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 31.

Nesse caso, portanto, as inquietas sombras da crítica – com as quais, muitas vezes, concordo – são bem-vindas, pois representam uma abertura da nossa percepção de mundo, bem como a transformação de uma recepção canonizada de uma obra clássica da literatura brasileira. A partir dessa sucinta revisitação teórica, buscarei, na adaptação *Capitu*, marcas estruturais de uma narrativa tecida por um narrador que conta uma versão – entre outras possíveis – de uma história. Uma vez esclarecidos os elementos teóricos acerca do Realismo literário e das especificidades do romance *Dom Casmurro*, posso, então, iniciar a busca pela teoria do cinema.

2. O REALISMO E A JANELA DA NARRATIVA VISUAL

Antes de iniciar as reflexões, reitero que usarei, neste trabalho, o aporte teórico tecido para o cinema e não para minisséries. Forçarei o argumento, relacionando a primazia das imagens em ambas as produções estéticas. Sendo assim, ainda que *Capitu* seja classificada como uma minissérie⁴⁷ e tenha sido produzida para a televisão, utilizarei as reflexões cinematográficas para a compreender num âmbito teórico-crítico. Acredito que o trânsito seja possível porque estamos diante de um objeto artístico cuja materialidade aproxima-se da construção cinematográfica.

Metz também compara o cinema à televisão, concluindo que, em que pesem as diferenças tecnológicas [...], as diferenças de estatuto social [...], e as diferenças de recepção [...], os dois meios constituem praticamente a mesma linguagem. Compartilham importantes procedimentos linguísticos (escala, sons on e off, créditos, efeitos sonoros, movimentos de câmera etc). Logo, são dois sistemas vizinhos; os códigos específicos pertencentes a ambos são muito mais numerosos e significativos que os não-pertencentes; e, inversamente, os códigos que os diferenciam um do outro são muito menos numerosos e importantes que os que os diferenciam em conjunto de outras linguagens.⁴⁸

O mote da análise será, como explicitarei anteriormente, a presença, ausência, tangência ou recriação da estética realista na obra audiovisual. Para isso, é importante observar o Realismo como uma estética também cinematográfica e não apenas literária – trabalho realizado, ainda que sucintamente, no capítulo anterior. Revisito, então, as palavras de Ismael Xavier: a narrativa visual ou cinematográfica é, muitas vezes, nomeada de “janela cinematográfica” – André Bazin chama-a de “janela aberta para o mundo”⁴⁹ –, por meio da qual acessamos e identificamos um microcosmo, isto é, um universo representado. Essa janela mostra ao espectador um “campo”: um “espaço imaginário contido dentro do quadro”⁵⁰.

Assim como a literatura, “o cinema nos oferece uma imagem artística da realidade”⁵¹. Quanto a isso, parece-me, não há fortes divergências. Os críticos concordam com a acepção de que, em alguma instância, existe uma relação entre a obra e a “vida real”, cuja existência está em oposição ao fazer artístico – de um lado, a imaginação, a projeção de possibilidades; de outro, o concreto, o histórico. Jacques Aumont ressalta que

⁴⁷ Também podemos chamá-la de microssérie – as duas nomenclaturas são utilizadas para referir a obra e serão mantidas ao longo deste trabalho.

⁴⁸ STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papirus, 2003, p. 142.

⁴⁹ AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. São Paulo: Papirus, 2006, p. 24.

⁵⁰ Id. *Ibidem*, p. 21.

⁵¹ MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990, p. 24.

o filme de ficção é, portanto, duas vezes irreal: irreal pelo que representa (a ficção) e pelo modo como representa (imagens de objetos ou de atores). Decerto, a representação fílmica é mais realista pela riqueza perceptiva, pela “fidelidade” dos detalhes do que os outros tipos de representação (pintura, teatro), mas, ao mesmo tempo, só mostra efigies, sombras registradas de objetos que estão ausentes.⁵²

Os termos naturalismo e realismo são utilizados para o estudo de obras cinematográficas, mas não convergem plenamente com as convenções literárias. O naturalismo está relacionado à aparência do mundo físico, à (re)produção do mundo “real” no meio artístico – aspecto que traz uma ilusão de contato direto com o mundo representado.

O uso do termo naturalismo não significa aqui vinculação estrita com um estilo literário específico, datado historicamente, próprio a autores como Emile Zola. Ele é aqui tomado numa acepção mais larga, tem suas intersecções com o método ficcional de Zola, mas não se identifica inteiramente com ele. Quando aponto a presença de critério naturalistas, refiro-me, em particular à construção de uma reprodução fiel das aparências imediatas do mundo físico, e à interpretação dos atores que busca uma reprodução fiel do comportamento humano, através de movimentos e reações “naturais”.⁵³

No cinema, o uso do naturalismo busca, portanto, naturalizar o que é representado, objetivando o envolvimento do espectador. Quanto ao realismo, por sua vez, Xavier dirá que há duas acepções: um antigo realismo, relacionado ao naturalismo descrito acima e aos meios de apresentação da narrativa; e um novo realismo, relacionado, desta vez, ao “mundo social representado pelas imagens”⁵⁴, o que se aproxima à proposição do Realismo literário, cujo foco é a observação social. Ao trabalhar essa noção, o crítico parafraseia Pudovkin. Para este, o realismo não está nos detalhes mínimos – ideia central, aliás, nas reflexões machadianas acerca do Realismo literário⁵⁵ –, mas no “significado produzido”. Os princípios realistas e naturalistas estão relacionados, em síntese, a dois níveis: o primeiro dirige-se à ideia de apresentar uma lógica inerente a uma determinada situação; o segundo, a uma materialidade, a algo mais de superfície, que busca tornar natural o que “mostra” e representa. Segundo Marcel Martin, “a imagem fílmica (...) é antes de tudo realista, ou, melhor dizendo, dotada de todas as aparências (ou quase todas) da realidade”⁵⁶.

Para sistematizar, parece-me que temos percepções do realismo bastante marcantes. Em um primeiro momento, acreditava-se que o cinema, para ter “ares” realistas, deveria

⁵² AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. São Paulo: Papirys, p. 100.

⁵³ XAVIER, Ismael. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (4ª edição). São Paulo: Paz e Terra, 2008, p. 41.

⁵⁴ Id. *Ibidem*, p. 52.

⁵⁵ Basta lembrarmos a canônica crítica tecida pelo autor ao romance *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós.

⁵⁶ MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990, p. 22.

utilizar uma forma que coincidissem com o mundo “real”, o que significa a inserção de elementos visuais, como os cenários, verossímeis, que demonstrassem uma relação com a aparência física do mundo. Assim sendo, tínhamos uma representação realista, ou seja, uma reprodução naturalista de elementos como objetos e cenários. Em seguida, extrapola-se tal conceito para buscá-lo em uma noção relacionada ao conteúdo, mais especificamente, à observação social. Segundo Marc Vernet, “quando se aborda a questão do realismo no cinema, é necessário distinguir realismo dos materiais de expressão (imagens e sons) e realismo do tema dos filmes”⁵⁷. Parece-me, portanto, que tanto podemos analisar a forma cinematográfica, sua materialidade visual, quanto seu conteúdo narrativo, sua temática, seu enredo ou diegese.

Faz-se necessário, acredito, investir em uma rápida explicação acerca do conceito de diegese. Christian Metz, ao elaborar paralelos interpretativos entre o aporte teórico da linguística e do cinema, afirma

A noção de diegese é tão importante para a filmo-semiologia como a ideia de arte. A palavra provém do grego, significando “narração” e designa particularmente uma das partes obrigatórias do discurso judiciário, a exposição dos fatos. Tratando-se do cinema, o termo foi revalorizado por Étienne Souriau; designa a instância *representada* do filme – a que um Mikel Dufrenne oporia à instância expressa, propriamente estética –, isto é [...] o enredo em si, mas também o tempo e o espaço implicados no e pelo enredo, portanto as personagens, as paisagens, acontecimentos e outros elementos narrativos.⁵⁸

Seguindo o argumento de Xavier, ao analisar diversos teóricos do cinema, aproximamos ainda mais o Realismo literário e o realismo cinematográfico. A união dá-se no âmbito da observação social, como enunciei acima. Sendo assim, uma crítica ao real é somada a um método particular de representação. O mundo representado na obra, o chamado mundo diegético, deve dirigir-se à certa “essência do real (histórico) e não à aparência (física) imediata”⁵⁹.

Voltando às reflexões acerca do realismo, retorno às ideias de Pudovkin e Aristarco, apresentadas por Xavier, as quais objetivavam criar um cinema clássico, realista, que elaborasse na tela um microcosmo como uma réplica do mundo “real”. Isso pressupõe uma narração, no nível da construção, discreta, ou seja, deseja-se apagar a referencialidade de uma criação narrativa ou, como o crítico diz, “a narração procura esconder-se a si mesma como

⁵⁷ AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. São Paulo: Papirus, 2006, p. 134.

⁵⁸ METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 118.

⁵⁹ XAVIER, Ismael. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (4ª edição). São Paulo: Paz e Terra, 2008, p. 60.

narração”⁶⁰. Desse posicionamento, viria a marca realista. No entanto, o que se encontra, com o passar do tempo, é uma mistura de usos estéticos e não apenas a representação cinematográfica que tenta tornar-se um fato existente casualmente captado pela câmera. A ilusão de verdade, muitas vezes, é corrompida por recursos estéticos, tais como

a introdução de elementos não pertencentes ao espaço da ação, a intervenção aberta do narrador, a inserção de sequências inteiras de discurso não-narrativos e a montagem dos próprios acontecimentos totalmente fora das leis de continuidade.⁶¹

Isso muito interessa a este trabalho, pois é justamente a subversão do realismo que encontramos na microssérie *Capitu*.

Além dessas reflexões, podemos evocar um conceito proposto por Metz: a “impressão de realidade ou o ar de realidade”⁶². Para o autor, as obras suscitam tais sensações e ele tenta descobrir o por quê. Para tanto, coloca em jogo analítico três construções estéticas – o cinema, o teatro e a fotografia. O grande paradigma é, segundo ele, o movimento. Crê-se com maior fôlego no cinema devido ao movimento das imagens, o qual inexistente na fotografia. Tais diferenciações não são o foco deste trabalho. Entretanto, o conceito de impressão de realidade é fundamental. Seguindo o raciocínio proposto por Metz, temos dois níveis: a diegese e a materialidade. Vejamos como ele as define:

Por um lado, a impressão de realidade provocada pela diegese, pelo universo ficcional, pelo “representado” próprio a cada arte; e, por outro lado, a realidade dos materiais usados em cada arte para a representação.⁶³

Temos, então, de um lado o universo ficcional, no sentido da história, isto é, daquilo que é narrado – e que pode ter relações com os lugares sociais; e, de outro lado, a forma da representação, o meio de representação utilizado. No caso do cinema, ou de uma série para televisão, pensando no plano ficcional ou da diegese, pergunto: quais são as reflexões sociais propostas? No plano da representação, da materialidade da forma, quais são as cores, as roupas e os cenários utilizados? A presença desses elementos se aproxima da noção de naturalismo ou transgridem tais regras? Todas essas perguntas serão direcionadas à análise da microssérie *Capitu*, nos capítulos posteriores.

⁶⁰ XAVIER, Ismael. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (4ª edição). São Paulo: Paz e Terra, 2008, p. 62.

⁶¹ Tais recursos são citados, por Xavier, ao mencionar Eisenstein, cuja obra, por vezes, foge à noção de realismo aqui apresentada. XAVIER, Ismael. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (4ª edição). São Paulo: Paz e Terra, 2008, p. 62-63.

⁶² METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 17.

⁶³ Id. *Ibidem*, p. 26.

Seguindo o estudo, apresento Robert Stam e seu livro *A literatura através do cinema – Realismo, magia e a arte da adaptação*, onde o autor propõe a observação do realismo inerente a diferentes obras clássicas da literatura mundial, as quais foram, em diferentes épocas, adaptadas para o cinema. Um conceito importante para estudarmos a obra *Dom Casmurro* e sua adaptação, referido no livro de Stam, é a noção de “romance autoconsciente”. Segundo o crítico, são narrativas autoconscientes *Dom Quixote*, de Cervantes, *Tom Jones*, de Filding, e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Como a nomenclatura indica, autoconsciente tem valor semântico relacionado ao poder de reflexividade, isto é, algo relacionado às evidências de que o romance, a narrativa, “sabe” de sua condição de criação estética. Isso é evidenciado pela postura do narrador, cuja construção pode ser mais explícita, como em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, uma narrativa em primeira pessoa, ou mais implícita, como em *Dom Quixote*, uma narrativa em terceira pessoa – e, conforme comenta Stam,

Dom Quixote, por sua vez, é o primeiro romance ‘moderno’ no sentido bastante diferente de inaugurar uma literatura autoconsciente que faz de suas próprias dúvidas e reflexões o assunto de sua narrativa.⁶⁴

A consciência narrativa dá-se, então, em mais de um nível: por meio de um processo reflexivo inerente à construção das personagens, cuja existência é marcada por dúvidas – caso de Quixote; e por meio de uma estrutura narrativa marcada pela voz narrativa que, inclusive, dialoga com o leitor, evocando-o frequentemente. No caso de Machado de Assis, sabemos que *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, assim como *Dom Casmurro* assumem tal postura estética – cada romance imerso em suas particularidades, é claro. Enquanto no primeiro temos a “volubilidade do narrador”⁶⁵, no segundo temos a “retórica da verossimilhança”⁶⁶, aqui já mencionada. Essa autoconsciência refere-se, principalmente, à condição de escritores e contadores de histórias assumida pelas duas personagens-narrador. Ambas conversam com o leitor, ambas explicitam suas dúvidas e reflexões, inclusive quanto à organização dos seus escritos, referenciando ordem, extensão ou objetivos dos capítulos.

⁶⁴ STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 93.

⁶⁵ SCHWARZ, Roberto. Complexo, moderno e Nacional. In.: *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pág. 118.

⁶⁶ SANTIAGO, Silvano. Retórica da Verossimilhança. In.: *Uma Literatura nos Trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 35.

Como Stam diz, “Machado constantemente anatomiza sua própria expressão num desmantelamento metalinguístico obsessivo de sua própria prática”⁶⁷. O que me interessa nessa proposição teórica é evidenciar que o recurso do romance autoconsciente foge ao conceito básico, apresentado por Xavier e explicitado acima, de que a narrativa tenta esconder-se como narrativa. Sendo assim, a partir desse caminho crítico, objetivo demonstrar as transgressões ao Realismo. Se nas suas obras Machado transcreveu o conceito básico de Realismo, as adaptações de seus romances talvez o façam o também – eis o propósito investigativo destes escritos.

O Realismo, em cada obra e em cada autor, assume uma proposta, cujos resultados estéticos demonstram o quanto a arte é subjetiva, mesmo quando o escritor filia-se a uma estética específica. Stam sintetiza:

[...] abordamos duas forças antagônicas dentro do romance: a tradição ‘realista’, de estilo documentário, de *As aventuras de Robinson Crusóe*, onde o texto procura dar uma impressão excessiva de realidade, e a tradição cervantina, paródica, intertextual de *Dom Quixote*, *Inocente Sedutor*, *Tom Jones* e *Brás Cubas*, bem como a de seus descendentes pós-modernos, casos em que o texto, seja literário, fílmico ou televisivo, chama a atenção para o estatuto de artefato.⁶⁸

Um conceito, então, relacionado ao realismo cinematográfico e que, em certa medida, o recria é a noção de narrativa autoconsciente, a qual explicita na sua forma, por meio da evocação do espectador, a ideia do fazer artístico, assim como o romance explicita a ideia do fazer literário, por meio do narrador que evoca seu leitor. Essas reflexões direcionam-se, principalmente, às adaptações. Stam analisou o Realismo presente em diferentes obras literárias e, em seguida, dedicou-se às adaptações cinematográficas de tais obras – exatamente o caminho metodológico deste trabalho.

Para encerrar a conversa sobre o narrador, recorro ao livro *A estética do filme*, escrito por Jacques Aumont e outros críticos⁶⁹. Nele, há uma reflexão acerca da narrativa e seus elementos constitutivos. Os autores tecem uma relação, bastante óbvia, entre a literatura e o cinema, exaltando as diferenciações de cada suporte artístico. Para estudar a narratividade, por exemplo, eles a dividem em três eixos: a narrativa, a narração e a diegese. Interessa-me, fortemente, o item narração, pois nele são discutidos enunciado e enunciação. Desse binarismo, vem a discussão acerca do que é dito ou enunciado e de quem o diz ou enuncia.

⁶⁷ STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 172.

⁶⁸ Id. *Ibidem*, p. 193.

⁶⁹ AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. São Paulo: Papirus, 2006.

Primeiramente, reitera-se a separação do autor e do narrador: o primeiro é empírico, isto é, verdadeiro, externo à construção artística; o segundo, por sua vez, é fictício, uma construção artística responsável pela organização da materialidade da obra ou, ainda,

O narrador é sempre um papel fictício, porque age como se a história fosse anterior à sua narrativa (enquanto é a narrativa que a constrói) e como se ele próprio e sua narrativa fossem neutros diante da “verdade” da história.⁷⁰

Essa é a definição que podemos utilizar para conhecer os narradores romanesco e cinematográfico. A personagem-narrador, seja em *Dom Casmurro*, seja em *Capitu*, é especificamente uma personagem que assume a sua verdade, a sua perspectiva e tece um discurso. A enunciação, sendo assim, é dependente dessa identidade fictícia, criada e organizada por um autor empírico.

Retornando às propostas de Aumont, falamos, mais uma vez, no cinema. O crítico indaga se, de fato, podemos falar em um narrador no texto fílmico, tendo em vista que ele é construído por uma equipe o que implica uma noção de autoria multiplicada. Para fugir às dissonâncias, o crítico nomeia de “instância narrativa” o lugar abstrato em que se elaboram as escolhas para a conduta da narrativa, na qual está incluído o “narrador”. Há, ainda, uma divisão dessa instância narrativa em duas: a “instância narrativa real”, isto é, a que está fora do filme, fora do quadro ou janela filmada; e a “instância narrativa fictícia”, isto é, aquela que está na história. Verificamos, assim, a importância do narrador, independentemente do nome que damos a ele.

Interessa-me, neste ensaio interpretativo, verificar como essas categorias de Realismo e esse conceito de narrativa autoconsciente se materializam na adaptação *Capitu*. Outras perguntas surgem: mantém-se o diálogo com o leitor – agora espectador? A intertextualidade presente na obra fonte, as alusões a outras obras literárias, são perceptíveis na adaptação? De que modo? Como as imagens auxiliam para compor as personagens? Principalmente, como os procedimentos retóricos, característica mais forte da narrativa machadiana analisada, surgem na transcrição? O Realismo, por fim, tem uma equivalência no que consideramos como realismo cinematográfico? A partir de agora, ensaiarei respostas a essas indagações.

⁷⁰ AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. São Paulo: Papyrus, 2006, p. 111.

3. *CAPITU*: DA PALAVRA À IMAGEM.

O objeto de estudo deste trabalho é uma adaptação – conceito que, por vezes, é foco de preconceitos. Muitos acreditam que as adaptações de obras literárias, independentemente do suporte para o qual são recriadas, são desnecessárias, pois afastam os leitores da obra escrita – “Em geral, os estudos sobre literatura e cinema se restringem até bem recentemente, em grande parte, à questão da adaptação, questão hoje bastante desacreditada, ou vista com certa desconfiança”⁷¹. Não acredito nessa percepção. Para mim, as adaptações são, primeiramente, uma homenagem à obra revisitada. A minissérie *Capitu*, a meu ver, é justamente isso. Nela, o universo machadiano é recriado de diversos modos, todos construídos por meio de suportes artísticos que transcendem a palavra escrita, mesmo utilizando o texto machadiano. O mais importante dessa adaptação, em meu ponto de vista, é sua busca autoral, isto é, a busca por uma especificidade de linguagem, a busca pela transcrição do universo machadiano, sem, ao mesmo tempo, desprender-se da proposta tecida por ele no século XIX.

Faz-se necessário, então, definir o conceito de adaptação – ou, ao menos, esclarecer a minha percepção –, pois ele norteará as análises aqui tecidas. Há uma proposta teórica, vinculada inicialmente à tradução, elaborada por Haroldo de Campos que me parece bastante interessante. Vejamos suas definições em dois excertos:

Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos (...) Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca.⁷²

Em meu ensaio de 1962, “Da Tradução como criação e como crítica”, procurei definir a tradução criativa (recriação, transcrição) como uma prática isomórfica.⁷³

A adaptação, portanto, pode ser compreendida como uma tradução. Se falamos de adaptações do gênero literário romance para o gênero fílmico, a ideia de tradução torna-se mais verdadeira, pois linguagens artísticas diferentes dialogam. Sendo assim, é possível realizar uma apropriação das noções propostas por Campos para sugerir que uma adaptação é, acima de tudo, uma recriação e que ela pode – e deve – buscar sua marca de estilo, uma estética própria. Chegamos, assim, à nomenclatura que parece mais interessante: uma

⁷¹ MÜLLER, Adalberto. *Além da literatura, alguém do cinema? Considerações sobre a intermedialidade*. In.: Estudos de Cinema (Organização de Rubens Machado Jr; Rosana de Lima Soares e Luciana Corrêa de Araújo). São Paulo: Annablume; Socine, 2007, p. 80.

⁷² CAMPOS, Haroldo de. *Metalingüagem : ensaios de teoria e crítica literária*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 24.

⁷³ Id. *Ibidem*, p. 91.

adaptação é, acima de tudo, uma transcrição, fato que não apaga o caráter específico de cada linguagem, seja a cinematográfica, seja a literária, isto é, “um filme não é um álbum de imagens estilizadas, nem uma peça de teatro filmada. É uma história contada com imagens, tal como um romance é uma história contada com palavras”⁷⁴.

Robert Stam, ao trabalhar o conceito de intertextualidade, cita Gérard Genette, sua obra *Palimpsestes*, de 1982, e sua definição de transtextualidade, entendida como “tudo aquilo que coloca um texto em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”⁷⁵. A partir dessa definição, Genette caracteriza cinco tipos de relações transtextuais. Interessa-me a chamada hipertextualidade que, segundo Stam, é assim definida:

A hipertextualidade diz respeito à relação entre um texto, a que Genette denomina “hipertexto”, e um texto anterior ou “hipotexto”, que o primeiro transforma, modifica, elabora ou estende. Na literatura, os hipotextos de *Eneida* incluem a *Odisséia* e a *Ilíada*, ao passo que os hipotextos de *Ulisses*, de Joyce, incluem a *Odisséia* e *Hamlet*. [...] A hipertextualidade evoca, por exemplo, a relação entre as adaptações cinematográficas e os romances originais, em que as primeiras podem ser tomadas como hipertextos derivados de hipotextos preexistentes, transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e atualização.⁷⁶

Há direcionamentos teóricos nas palavras de Stam que são paráfrases de Genette e com os quais as proposições de Haroldo de Campos concordam. A noção de transformação, no ato de adaptar, é fundamental para os dois teóricos. O resultado de uma adaptação, realizada a partir de um hipotexto, implica seleção, amplificação, concretização, atualização, recriação. O resultado, o hipertexto, será, ao mesmo tempo, autônomo e recíproco. Por isso, embora ambos os termos sejam citados neste trabalho, prefiro a palavra transcrição à palavra adaptação, pois esta vem carregada de alguns preconceitos antigos, relacionados às noções de fidelidade e traição ao hipotexto. Entretanto – e felizmente –, para Stam, a cena tem mudado e “as discussões mais recentes sobre as adaptações cinematográficas de romances passaram de um discurso moralista sobre fidelidade ou traição para um discurso menos valorativo sobre intertextualidade”⁷⁷.

Uma vez anulada a busca de correspondência e de fidelidade entre hipotexto e hipertexto, os transcriutores-adaptadores podem recriar com tranquilidade e investir, com fôlego, nas suas propostas artísticas. É justamente isso, parece-me, o que acontece com a produção *Capitu*. O resultado artístico dessa transcrição-adaptação pode, em um primeiro

⁷⁴ ASTRUC, Alexandre. *Apud* AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2008, p. 60-61.

⁷⁵ STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papyrus, 2003, p. 231.

⁷⁶ Id. *Ibidem*, p. 233.

⁷⁷ Id. *Ibidem*, p. 234.

momento, parecer absolutamente desvinculado do realismo machadiano e do Realismo como corrente estética. No entanto, ao mergulharmos nas imagens, deparamo-nos com relações visuais cujo intertexto está nas palavras do romance *Dom Casmurro*: a ópera e a teatralidade; as “sombras”, como uma representação da lembrança; e a imagem alusiva de Capitu como cigana.

O que a mim, leitora e telespectadora, causou maior estranhamento e encantamento foi a ruptura com o realismo cinematográfico. Ao invés de encontrarmos reproduções do século XIX, como ruas, carros e cenários, nos deparamos com a imaterialidade e com o mosaico temporal. Esta traz a mistura; aquela, uma montagem deliberadamente “falsa” por meio da explicitação do recurso teatral, isto é, por meio do modo de representar – as imagens e os objetos são mais falsos do que normalmente são apresentados na ficção, uma vez que se demonstra ao telespectador a sua montagem, transgredindo àquelas regras, aqui apresentadas, do realismo cinematográfico que tentam esconder a sua natureza de construção narrativa⁷⁸. O espectador percebe o trânsito do tempo ao ver, na tela, lado a lado, objetos contemporâneos e vestuário característico do século XIX. Esse é o verdadeiro mosaico temporal proporcionado pela minissérie *Capitu*, na qual tais usos evidenciam recriação e transcrição.

Essas escolhas estéticas não quebram, ao menos acredito, a potencialidade das discussões realistas e verossímeis presentes no enredo machadiano. Sem dúvida, a adaptação ultrapassa, transcende esses elementos, visto que desloca discussões temáticas presas ao século XIX e as atualiza ou enfatiza sua atualidade. Trata-se, enfim, de um modo diferente de dizer o que disse Machado de Assis; modo que, no fim, torna-se um dizer diferente, ainda que baseado no hipotexto do século XIX.

O Realismo literário estabelece um vínculo com a materialidade histórica, como foi sugerido no capítulo inicial deste trabalho. Quanto a isso, a minissérie parece manter a relação, talvez enfraquecendo-a e isso é, sem dúvida, uma escolha estética dos produtores de *Capitu*. O século XIX está nas imagens, principalmente nas roupas e nos móveis, bem como em alguns poucos momentos em que as personagens citam datas. A análise das personagens e suas relações sociais, por exemplo, podem ser mantidas, uma vez que, como disse, as palavras machadianas e a construção das personagens são preservadas. Nessa medida, o realismo machadiano está na minissérie, mas, ao mesmo tempo, é transcrito, uma vez que encontramos, concomitantemente, alusão aos dias atuais. Isso, a meu ver, não se configura um

⁷⁸ Para evidenciar isso, basta retomar as palavras de Aumont, aqui já mencionadas, quando ele afirma que “o filme de ficção é, portanto, duas vezes irreal: irreal pelo que representa (a ficção) e pelo modo como representa (imagens de objetos ou de atores)”. A minissérie *Capitu* é, então, três vezes irreal. (AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. São Paulo: Papirus, 2006, p. 100).

problema, mas sim marca de uma transcrição, principalmente porque o próprio Machado de Assis transcreveu o sentido da estética Realista vigente no século XIX⁷⁹.

Para encerrar essa sucinta explanação sobre o conceito de adaptação, quero, ainda, tensionar o uso da palavra e o uso da imagem como meios de demonstração da narratividade, pois tanto o cinema quanto o romance são narrativos. Segundo Aumont:

A narrativa é o enunciado em sua materialidade, o texto narrativo que se encarrega da história a ser contada. Porém, esse enunciado que, no romance, é formado apenas de língua, no cinema, compreende imagens, palavras, menções escritas, ruídos e música, o que já torna a organização da narrativa fílmica mais complexa.⁸⁰

Isso não significaria, no entanto, uma hierarquia entre as produções, pois cada uma baseia-se em uma linguagem própria:

Os traços sensoriais pertinentes da linguagem cinematográfica auxiliam-nos a distinguir o cinema das demais linguagens artísticas; modificando-se um dos traços, modifica-se a linguagem. Por exemplo, o cinema tem um coeficiente mais alto de iconicidade [...]. Os filmes são compostos por imagens múltiplas, diferentemente da fotografia e da pintura que (em geral) produzem imagens únicas. Os filmes são cinéticos, diferentemente das histórias em quadrinhos, que são estáticas.⁸¹

O que proponho, então, é a observação e a análise dessas características únicas presentes na minissérie, tentando verificar de que modo o universo machadiano e sua canônica personagem Dom Casmurro são transcritos para imagens.

Considero importante, também, citar as palavras do diretor de *Capitu*, Luiz Fernando Carvalho, que discutem o conceito de adaptação:

Costumo dizer que não acredito em adaptações, acho que as 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 aproximação. Por isso também optei por um outro título, *Capitu*, diferente de *Dom Casmurro*, portanto. Assim a ideia de uma aproximação ficaria ainda mais clara, revelando não se tratar apenas de uma tentativa de transposição de um suporte para outro, e sim de um diálogo com a obra original.⁸²

⁷⁹ As discussões sobre o Realismo estético e sobre o realismo machadiano foram tecidas no primeiro capítulo, intitulado “*Atar as duas pontas da vida: a obra e a teoria literária*”.

⁸⁰ AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. São Paulo: Papirus, 2006, p. 106.

⁸¹ STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papirus, 2003, p. 139.

⁸² CARVALHO, Luiz Fernando. Diálogo com o diretor. In.: *Capitu* / [minissérie de Luiz Fernando Carvalho; escrita por Euclides Marinho; colaboração Daniel Piza, Luís Alberto de Abreu e Edna Palatnik]. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008, p. 75.

Fica, assim, explícita a sintonia entre os conceitos que proponho para pensarmos a adaptação e as percepções do próprio diretor da minissérie sobre esse fazer artístico. Prevalece, portanto, a ideia de diálogo, de recriação, de criação de uma obra outra, ligada à obra clássica machadiana.

3.1. PROJETO QUADRANTE – REFLEXÕES ACERCA DE UMA POÉTICA.

O *Projeto Quadrante*⁸³, uma produção da Rede Globo, organizou duas edições: a primeira trouxe para as telas a adaptação do romance *A pedra do Reino*, de Ariano Suassuna, em 2007; no ano seguinte, foi a hora e a vez de Machado de Assis e de seu romance *Dom Casmurro*. O diretor Luiz Fernando Carvalho define o projeto desta maneira: “Se eu tivesse que resumir esse projeto em uma palavra, diria: diálogo”⁸⁴. Sendo assim, a relação de trânsito entre as obras revisitadas, chamadas hipotextos, e as adaptações, chamadas hipertextos, é explicitada novamente.

Para a elaboração de *Capitu*, houve um preparo teórico da equipe, bem como um registro do processo de produção. Nós, telespectadores, podemos visitar o site do projeto⁸⁵, bem como ler o livro sobre a minissérie⁸⁶. Neste, encontramos discussões sobre Machado de Assis e sobre a obra *Dom Casmurro*, as quais tiveram como foco “questões relacionadas a temas como modernidade, costumes, feminilidade, maternidade, amor, ciúme, homossexualismo, crueldade, ambiguidade e dúvida”⁸⁷. Essa formação teórica é um dado essencial, pois demonstra o interesse dos realizadores da adaptação em buscar, de fato, conhecer as propostas artísticas de Machado de Assis.

No texto *Diálogo com o diretor*⁸⁸, Luiz Fernando Carvalho explicita suas percepções sobre seus a priori estéticos e sobre Machado de Assis: “Como diretor de uma minissérie, não me interessa levantar uma simples reconstituição de época, porque isso não é o mais importante do texto”⁸⁹. A partir dessa proposição, amarro os elementos citados ao longo destes escritos, pois percebemos nela a ideia de que o realismo machadiano assume formatos

⁸³ Endereço eletrônico: <http://quadrante.globo.com/> <acesso em 22 de novembro de 2010>.

⁸⁴ Trecho retirado do site referido.

⁸⁵ Endereço eletrônico: <http://capitu.globo.com/Capitu/0,,16142,00.html> <acesso em 22 de novembro de 2010>.

⁸⁶ *Capitu* / [minissérie de Luiz Fernando Carvalho; escrita por Euclides Marinho; colaboração Daniel Piza, Luís Alberto de Abreu e Edna Palatnik]. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

⁸⁷ *Capitu* / [minissérie de Luiz Fernando Carvalho; escrita por Euclides Marinho; colaboração Daniel Piza, Luís Alberto de Abreu e Edna Palatnik]. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

⁸⁸ CARVALHO, Luiz Fernando. Diálogo com o diretor. In.: *Capitu* / [minissérie de Luiz Fernando Carvalho; escrita por Euclides Marinho; colaboração Daniel Piza, Luís Alberto de Abreu e Edna Palatnik]. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008, p. 75.

⁸⁹ Id. *Ibidem*, p. 76.

múltiplos e que, por isso, a adaptação *Capitu* conseguiu transgredir elementos que pudessem parecer óbvios para uma estética cinematográfica realista⁹⁰.

Capitu é interessante porque, ao mesmo tempo em que traz o texto machadiano exatamente como o lemos em *Dom Casmurro*, constrói imagens, produz uma narrativa visual cujo formato foge às acepções do realismo cinematográfico – as acepções naturalistas explicadas no capítulo dois (“O Realismo e a Janela da Narrativa Visual”). Vejamos, mais uma vez, as palavras de Luiz Fernando Carvalho:

O texto é Machado puro. Sem nenhum artigo meu, sem nenhuma vírgula minha. Tenho certeza de que não traí Machado nesse sentido, já que tentei me aproximar dele com esse espírito da continuação, com esse tom dialético, libertando seu texto de leituras castradoras que o aprisionam ao realismo do século XIX.⁹¹

O ambiente onde as filmagens da série ocorreram é, para mim, um foco interpretativo fundamental. A maior parte das cenas acontece dentro de um teatro, um enorme, imponente e decadente teatro. Isso nos remete à imagem da ópera – a qual ocorre em teatros –, e é baseada na teatralidade, na encenação, nos jogos de luzes. Outra possibilidade interpretativa: a ideia de que nosso narrador Casmurro assiste às suas lembranças, personificando-as. O local escolhido chama-se Automóvel Clube do Brasil e fica no Rio de Janeiro. O interessante dessa história é que, como explica o diretor, o uso desse espaço foi, na verdade, um ajuste urgente. Inicialmente, a equipe do *Projeto Quadrante* pretendia filmar em locações históricas, mas devido ao orçamento eles precisaram buscar alternativas. Assim surgiu o uso do grande teatro, o qual oportunizou, a meu ver, a grande fuga – ou recriação – ao realismo cinematográfico. As palavras de Luiz Fernando Carvalho comentam a escolha do teatro:

Quando percebi que o orçamento da minissérie não possibilitaria gravar nas diversas ruas e casarões antigos que eu havia pensado e pesquisado, o velho palácio em ruínas passou a representar um pouco da alma da história de Dom Casmurro, se não um pouco da própria visão machadiana, e então me pareceu interessante contar a história toda lá dentro, encenando todos os ambientes e situações.⁹²

⁹⁰ Refiro, aqui, a ideia de representação realista de elementos de cenário, por exemplo. A discussão será ampliada no capítulo posterior.

⁹¹ CARVALHO, Luiz Fernando. Diálogo com o diretor. In.: *Capitu* / [minissérie de Luiz Fernando Carvalho; escrita por Euclides Marinho; colaboração Daniel Piza, Luís Alberto de Abreu e Edna Palatnik]. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008, p. 77.

⁹² Id. Ibidem, p. 82.

O ambiente tornou-se constitutivo da narrativa cinematográfica. Como afirma o diretor, os espaços históricos da cidade do Rio de Janeiro, aspecto que daria o tom realista e naturalista às imagens, foram descartados. A estética de *Capitu*, então, assume forma única e, por isso, podemos utilizar dois elementos, inerentes aos conceitos propostos por Gérard Genette, para falarmos sobre adaptação: a amplificação e a recriação. Amplificou-se a esperada reconstituição do século XIX, em termos de espaço, incitando a recriação.

Sugiro, portanto, que esse teatro decadente seja compreendido como uma alegoria – “uma representação concreta de algo abstrato”⁹³ – da memória de Dom Casmurro. O crítico Ismael Xavier define a alegoria desta maneira:

Da tradição clássica herdamos a noção de alegoria – etimologicamente *allos* (outro) + *agoureuin* (falar em lugar público) – como um tipo de enunciação na qual alguém diz algo, mas quer dizer algo diferente, ou manifesta algo para aludir a uma outra coisa.⁹⁴

A alegoria permite uma ruptura com a necessidade de elementos mais verossímeis, ou seja, elementos que reproduzam a realidade na sua materialidade ou de modo naturalista. Uma vez dentro das memórias de Dom Casmurro, conduzidos por ele, nós, telespectadores, estamos no âmbito da subjetividade, da imaterialidade e da ilogicidade. Por isso aceitamos que os elementos do cenário sejam explicitamente falsos, como as portas, o trem, o cavalo, entre outros⁹⁵. Evidenciar a construção estética, o que chamo de poética deliberadamente falsa, é um ato constitutivo da minissérie e, em certa medida, dialoga com a estrutura do romance machadino, na qual o narrador em primeira pessoa reitera ao leitor sua condição de escritor⁹⁶. Mais uma vez, encontramos a amplificação de elementos, inerentes ao hipotexto, ou seja, à obra *Dom Casmurro*, reconfigurados alegoricamente neste trabalho audiovisual.

O diretor, nos extras da edição da minissérie em dvd, esclarece o uso do espaço, enaltecendo sua importância e sua potencialidade provocadora de sentido:

É um espaço que tem muita informação, que traz um século XIX, de arquitetura eclética, em ruínas. A parte visceral do romance está lá, as vísceras estão expostas

⁹³ Segundo Flávio R. Kothe (1986), “tanto a alegoria quanto a fábula expressam através de elementos concretos um significado abstrato”, o que também vai ao encontro das palavras de Xavier, citadas a seguir.

⁹⁴ XAVIER, Ismael. A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 2003, pág. 345.

⁹⁵ Todos os elementos que fogem ao realismo de cenário e explicitam a proposta artística serão analisados nos subcapítulos seguintes.

⁹⁶ Machado de Assis utiliza, em seus romances, narradores em primeira pessoa que são conscientes da sua função de escritores e que inúmeras vezes demonstram isso, tecendo comentários, juízos de valor, bem como ponderando acerca de sua escrita. É o caso, por exemplo, dos romances *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Esau e Jacó*, mesmo que neste o narrador, Conselheiro Aires, não assuma a autoria, a nota inicial ao livro permite ao leitor estabelecer a relação.

nas paredes, as paredes têm escamas [...] O fato de a gente não ter nas cenas paredes, acessórios que poderia se imaginar para uma cena realista... a gente visualmente rompe com isso [...] estamos propondo outra coisa.

Junto a esse recurso de cenário transgressor aos pressupostos realistas cinematográficos, podemos também refletir sobre o uso do tempo na narrativa fílmica. A linearidade, como o Realismo literário propôs, é subvertida, pois, como esclareci antes, nós, telespectadores, junto com Dom Casmurro, assistimos às suas lembranças. Sendo assim, a simultaneidade do tempo é um fato explícito: “Talvez eu tenha me agarrado um pouco à ideia borgeana de que o tempo não é linear, que o tempo é um espiral, e que você contém dentro de você todos os outros tempos vividos”⁹⁷, comenta Luiz Fernando Carvalho.

A menção ao Projeto Quadrante, bem como a explicação de algumas algumas de suas peculiaridades, parece-me interessante para compreendermos a minissérie *Capitu*. Do mesmo modo, o conhecimento da trajetória do diretor Luiz Fernando Carvalho, cujo trabalho artístico inclui produções de séries para televisão, especificamente para a Rede Globo, são muito expressivas. Como foi referido, a *A Pedra do Reino*, uma adaptação, e *Hoje é Dia de Maria* (2005), uma criação autoral, demonstram usos diferenciados dos elementos sonoros e visuais. Essa tendência cinematográfica, ainda que em minisséries, nos leva a perceber, no Projeto Quadrante, a existência de uma poética única.

3.2. ESTÉTICA DA IMAGEM: UM ENSAIO INTERPRETATIVO.

Chagamos, enfim, ao cerne deste trabalho: a microssérie *Capitu*. Nela, encontramos uma grande fidelidade ao enredo e ao texto machadiano e uma modificação extrema da linguagem visual – o uso textual do hipotexto é quase completo e, ao mesmo tempo, o hipertexto é único. A obra de Luiz Fernando Carvalho é, para mim, um grande exemplo de transcrição. Isso significa que, a partir de minhas percepções estéticas e teóricas, *Capitu* demonstra uma interessantíssima união entre o respeito à obra de Machado de Assis e a noção de tradução inerente a qualquer ato de adaptar. Há, nessa narrativa fílmica, principalmente um universo intertextual materializado. O uso de cenários e de movimentos corporais dos atores, bem como a construção de cenas, é baseado em citações e em “lugares” textuais enunciados

⁹⁷ CARVALHO, Luiz Fernando. Diálogo com o diretor. In.: *Capitu* / [minissérie de Luiz Fernando Carvalho; escrita por Euclides Marinho; colaboração Daniel Piza, Luís Alberto de Abreu e Edna Palatnik]. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008, p. 80.

por Machado de Assis, ou melhor, enunciados pelo narrador Dom Casmurro⁹⁸. Tudo isso, de alguma forma, foi reelaborado, redimensionado e transcrito para o universo da imagem na microssérie.

Proponho uma reflexão sobre a escolha estética dos adaptadores que compreendo ser essencial para a microssérie. Sua grande transcrição está na referencialidade textual e imagética à ópera e ao teatro. Tal relação será responsável, acredito, pela criação do ambiente utilizado em *Capitu*. Explico: diferentemente do que nosso horizonte de expectativa poderia projetar – por ser o hipotexto realista –, não encontramos, na adaptação, reproduções naturalistas – para usarmos um termo ou conceito aqui explicado – do ambiente oitocentista. Logo após iniciarmos nossa trajetória como espectadores – e não como leitores –, somos jogados a um palco. A narrativa em imagens acontece, ao longo das mais de quatro horas, no mesmo ambiente (são pouquíssimas as cenas externas a esse espaço): um grande e velho teatro, já citado no capítulo anterior. Eis a ópera de Dom Casmurro. Este diz ao leitor e ao espectador, ao referir a tarde em que ouviu, às escondidas, José Dias alertar Dona Glória, mãe de Bentinho, acerca das dificuldades referentes à “gente do Pádua”, que sua grande ópera havia iniciado naquele instante, quando foi denunciado a si mesmo – “(...) porque a denúncia de José Dias, meu caro leitor, foi dada principalmente a mim. A mim é que ele me denunciou”⁹⁹. A cena é canônica e essencial para o enredo, pois é o fato narrativo que desencadeia a problemática da juventude de Bentinho – a ida ao seminário. Dom Casmurro diz ao leitor:

Agora é que eu ia começar a minha ópera. “A vida é uma ópera”, dizia-me um velho tenor italiano que aqui viveu e morreu... [...] Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque a minha vida se casa bem à definição [...] ¹⁰⁰.

A referência explícita ao ambiente teatral, ao espetáculo, a algo pré-estabelecido para ser encenado provém, então, da própria obra machadiana. Os transcriutores foram a ela e da sua estrutura retiraram o mote para a adaptação. Nesse espaço, o teatro, acontecem todas as ações, ou melhor, nele materializam-se todas as reminiscências do narrador, as quais são assistidas por ele. Minha chave de leitura é esta: a grande ópera da personagem Dom

⁹⁸ No subcapítulo posterior, intitulado *Bentinho, Bento Santiago e Dom Casmurro*, discutirei as diferenças existentes na múltipla personagem narrador. Neste momento, sigo nomeando-o Dom Casmurro para ser fiel à análise que tecerei.

⁹⁹ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Santa Catarina: Editora Avenida, 2005, p. 22.

¹⁰⁰ Id. *Ibidem*, p. 19-22.

Casmurro, ou seja, sua vida, é transcrita e representada nesse teatro; o qual, para mim, é uma alegoria da memória de Bento Santiago.

Uma das grandes recriações estéticas, ou atualizações, é a inserção de elementos contemporâneos na narrativa fílmica: imagens de ambientes atuais, uso de músicas¹⁰¹ e de objetos contemporâneos. Essas são escolhas estéticas essenciais para a adaptação; estes outros elementos, por sua vez, são categorias de análise relacionadas à imagem: cenários, figurinos e elementos teatrais, os quais estão presente nas encenações e performances dos atores. Todos esses recursos constituem uma poética única que será analisada a seguir.

Antes de iniciar o ensaio interpretativo, é importante ressaltar a escolha da ordem narrativa: a microssérie mantém a divisão em capítulos do romance, colocando-os como divisores de cenas – a imagem dessas divisões, inclusive, é construída por meio de recortes de jornal, o que pode ser uma referência ao folhetim, à crônica, ou, ainda, à colagem – atitude assumida por Dom Casmurro ao (re)compor seu passado. Esses capítulos, no entanto, não seguem a divisão exata do livro, isto é, alguns elementos narrativos são agregados, bem como alguns fatos narrativos são suprimidos ou reordenados¹⁰².

3.2.1. UM TEATRO DECADENTE, UMA MEMÓRIA DESPEDAÇADA: A ALEGORIA NA ADAPTAÇÃO.

No grande teatro, tão imponente quanto decadente, em que a microssérie é ambientada, as memórias do narrador corporificam-se e ele tem a oportunidade de revisitá-las. Esse ato de voltar-se ao passado e contemplá-lo está indicado na narrativa machadiana pelo próprio discurso inicial do narrador:

O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida e restaurar na velhice a adolescência. 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 falto 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 inferno não aguenta tinta.¹⁰³

¹⁰¹ Trabalharei algumas das canções ao longo da análise das imagens, citando-as quando descrever as cenas em que estão inseridas. Não haverá, portanto, um capítulo específico para trabalhar as músicas.

¹⁰² Quero ressaltar que não analisarei essas escolhas e que também não irei citar quando os capítulos foram unidos na minissérie, pois o sentido, como um todo, não parece alterado.

¹⁰³ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Santa Catarina: Editora Avenida, 2005, p. 10.

Essas palavras, retiradas do romance, são enunciadas na microssérie por um Dom Casmurro choroso e triste¹⁰⁴. Interessa-me, a partir do trecho, ressaltar o que muitos críticos apontaram: o relato do narrador é baseado nas suas memórias; trata-se, pois, de uma colagem de fatos, de lembranças deturpadas e subjetivas. Somam-se a essa condição elementos inerentes ao discurso, o qual é um constructo, uma perspectiva subjetiva, cuja composição se relaciona com o histórico e com o social¹⁰⁵. Essa estrutura narrativa não é inocente: Machado de Assis pôs um representante do patriarcalismo a tecer suas memórias, cuja ordenação é calculada e cuja verdade é baseada na verossimilhança – aspectos comentados nos capítulos iniciais. A personagem-narrador sabe que está a escrever um livro e isso é responsável por um romance autoconsciente, isto é, um romance consciente de sua condição de palavras organizadas por alguém.



Figuras 1, 2 e 3: o teatro, o uso das cortinas e a sugestão do espetáculo. Na figura 2, vemos a personagem Dom Casmurro iniciando sua ópera.

Como evidenciam as imagens acima, as personagens estão dentro de um teatro, o que pode ser compreendido como uma alegoria da memória de Dom Casmurro. Partindo desse princípio, a primeira cena no interior do teatro (disco 1: 4'50'') inicia com duas grandes cortinas vermelhas abrindo-se, em um movimento que anuncia o espetáculo. Ali, no palco, encontramos a personagem Dom Casmurro em um mezanino. Está iniciada a encenação de sua memória, a reconstrução do tempo passado no tempo presente, como em um espiral. Nesse ambiente, a personagem assiste às suas memórias eternamente. O espetáculo do

¹⁰⁴ Nas imagens, a personagem-narrador, inclusive, interage com Bentinho neste momento, em um leve tocar de mãos.

¹⁰⁵ Não pretendo discutir as acepções da palavra discurso, mas quero, seguindo alguns pressupostos da Teoria da Análise do Discurso, referir a materialidade linguística do texto, seja ele falado, seja ele escrito, e sua relação com a exterioridade e com a historicidade. Em outras palavras, todo texto está em um contexto e assume-se, ao mesmo tempo, como um intertexto, pois dialoga com outros já-ditos, percebidos ou não pelos muitos interlocutores. Dom Casmurro, nesse sentido, é uma personagem que cria um discurso, marcado pela historicidade e pela subjetividade, e nós, leitores e telespectadores, somos os interlocutores. Sendo assim, sua percepção de mundo é marcada por uma época, bem como nossa intelecção com esse discurso. Para organizar essas ideias, utilizei o texto “Da heterogeneidade do discurso à heterogeneidade do texto e suas implicações no processo da leitura”, de Freda Indursky. In.: *A leitura e a escrita como práticas discursivas*. Pelotas: EDUCAT, 2001.

passado é, enfim, um presentificar a memória. O diretor, Luiz Fernando Carvalho, explica o uso da memória na minissérie:

Criei essa figura presente do Dom Casmurro. Eu não o deixei só como essa figura presente do Dom Casmurro. Eu não o deixei só como uma voz *off*. Em termos cinematográficos, achei isso um pouco repetido, já vi isso demais. Então eu o convidei para que contracenasse com os acontecimentos da sua memória, como alguém que tem tanta saudade de si mesmo a ponto de materializar aquelas saudades, entrando na paisagem de seu passado.¹⁰⁶

Dom Casmurro interage com as personagens, dirigindo-se a elas em diversos momentos ao longo da narrativa. É o que acontece em uma das cenas do capítulo “Do livro” (disco 1: 8’50’). A personagem explica os motivos de sua escrita e, mais uma vez, as cortinas se abrem; ele diz “O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida e restaurar na velhice a adolescência”¹⁰⁷. Diante dele, há a construção de um cenário, uma sala, com várias personagens estáticas. Bentinho, a personagem jovem, surge, olha Dom Casmurro, sorri. Ambos, velho e jovem, tocam as mãos. Ao fundo, as personagens na sala continuam imóveis; Bentinho também fica estático e as luzes se apagam. Enquanto essa série de imagens transcorre, o texto machadiano é enunciado por Dom Casmurro, que olha a câmera, falando a nós, espectadores, de modo ainda choroso. Essa sequência, a meu ver, evidencia a proposta analítica de que Casmurro assiste às suas memórias em um ambiente alegórico.



Figura 4: à esquerda, de costas, a personagem narrador Dom Casmurro; à sua frente, Bentinho; ao fundo, as personagens estáticas, aguardando o início do espetáculo.

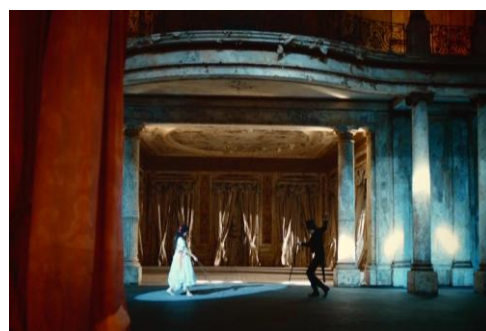
Por fim, Dom Casmurro anuncia ao espectador, bem como é anunciado ao leitor: “Desse modo, viverei o que vivi e assentarei a mão para alguma obra de maior tomo”¹⁰⁸.

¹⁰⁶ CARVALHO, Luiz Fernando. *Diálogo com o diretor*. In.: Capitu / [minissérie de Luiz Fernando Carvalho; escrita por Euclides Marinho; colaboração Daniel Piza, Luís Alberto de Abreu e Edna Palatnik]. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008, p. 81.

¹⁰⁷ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Santa Catarina: Editora Avenida, 2005, p. 10.

¹⁰⁸ Id. *Ibidem*, p. 11.

Mais uma vez, as cortinas se abrem (disco 1: 12'55''); deparamo-nos com uma jovem – saberemos, depois, tratar-se de Capitu. Ela está de pés descalços e, enquanto movimenta-se, como em uma dança, carrega uma vareta com um giz em sua ponta, desenhando no chão uma linha. Nela, Dom Casmurro, encantado, sorridente, velho, equilibra-se, seguindo a menina. As cortinas se fecham, a música diminui o volume¹⁰⁹, o risco de giz torna-se um risco em papel, que é queimado. A música, aqui, exerce uma função semântica: como sugere Marcel Martin, as canções utilizadas podem assumir diferentes sentidos; nesse trecho, acredito que o uso sonoro é compatível com a definição de “papel lírico”: “a música pode finalmente contribuir para reforçar a importância e a densidade dramática de um momento ou de um ato, dando-lhe uma dimensão lírica”¹¹⁰.



Figuras 5 e 6: Dom Casmurro reencontra sua memória, a jovem Capitu, que, de modo fortemente simbólico, traça uma linha a ser seguida pela personagem-narrador.

Além de ser um trecho lírico¹¹¹, ele é essencial porque, a partir dele, podemos tecer uma primeira interpretação da personagem-narrador. Dom Casmurro segue a linha traçada por Capitu e isso é simbólico, pois, para ele, sua vida e seu desfecho foram resultado das ações de Capitu. Além disso, nessa sequência inicial, a presença da personagem-narrador em diferentes idades – o jovem Bentinho, o velho Dom Casmurro –, explicita uma das propostas da adaptação: a criação de uma identidade visual para cada uma das épocas da vida. Assim, no decorrer da narrativa, iremos conhecer três identidades da mesma personagem: Bentinho,

¹⁰⁹ A canção que acompanha a sequência chama-se *Elephant Gun*, da banda Beirut, uma música contemporânea.

¹¹⁰ MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990, p. 126.

¹¹¹ Para explicar como compreendo o conceito da palavra lírico, revisito a teoria de Emil Staiger, apresentada na obra *Conceitos Fundamentais da Poética* (Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997). Para ele, “a lírica deve mostrar o reflexo das coisas e dos acontecimentos na consciência individual”, ou seja, algo relacionado a um eu; no romance *Dom Casmurro* e na minissérie *Capitu*, seria algo relacionado à percepção do narrador em primeira pessoa. Além disso, nas proposições de Staiger, encontramos outras reflexões e definições acerca do lírico que combinam fortemente com a narrativa romanesca e fílmica aqui analisadas: a lírica, para ele, é uma composição em que o espaço e o tempo são mais dispensáveis, pois a disposição anímica está em primeiro plano – aspecto que, novamente, dialoga com a composição de cenário encontrada na minissérie.

Bento Santiago e Dom Casmurro, na ordem cronológica¹¹². Outra possível interpretação da cena refere-se à reminiscência: é o próprio passado, personificado em Capitu jovem, que conduz Dom Casmurro, levando-o à (re)construção de suas memórias.

A maior parte da narrativa fílmica, como foi dito, ocorre dentro desse enorme e decadente teatro. Portanto, quero refletir sobre a alusão à ópera. Para isso, cito Daniel Piza, um dos responsáveis pelo preparo do elenco: “Dom Casmurro é um enredo de teatro lírico, de ópera... tal como *Madame Butterfly*. É um teatro de máscaras. Machado foi um homem que conheceu todas as máscaras da sociedade de sua época”¹¹³. O jogo teatral, nesse excerto, relaciona-se, essencialmente, ao jogo de interesses inerente à humanidade, ou seja, mescla a arte, o jogo teatral, com a falsidade das relações sociais. O que Machado de Assis criou, em sua literatura, seguindo os preceitos realistas, foi um mergulho na alma humana para desvendar (ou tentar) os desejos, os impasses e as incoerências dos seres humanos. Como explicitou Antonio Candido, a técnica do autor “consiste em sugerir as coisas mais tremendas da maneira mais cândida [...]; ou estabelecer um contraste entre a normalidade social dos fatos e a sua anormalidade essencial”¹¹⁴. O jogo social e a observação social são, portanto, centrais na obra machadiana. A ideia das máscaras remete o espectador à teatralização, o que é interessante, pois essa linguagem é, acima de tudo, um fazer artístico, logo, uma construção. O que encontramos na minissérie *Capitu* é uma criação estética deliberadamente falsa, isto é, uma montagem cinematográfica que explicita o seu “fazer” por meio de elementos teatrais. Para verificar como essa poética se constrói, vamos à análise da narrativa fílmica.

3.2.2. ARTIFÍCIOS POÉTICOS: MOSAICO TEMPORAL.

A minissérie inicia (disco 1: 2’37’’) ¹¹⁵ com cenas de uma grande cidade, nos dias de hoje. Focaliza um trem atual e alterna sua imagem com cenas em preto e branco, onde visualizamos outro trem, desta vez, antigo ¹¹⁶. O jogo de imagens prossegue até ouvirmos uma

¹¹² Esse aspecto é evidente no romance machadiano e, por isso, talvez possa parecer desnecessário identificá-lo na análise. Entretanto, o interessante está na construção de imagens para cada uma das idades de Dom Casmurro, as quais serão analisadas posteriormente.

¹¹³ PIZA, Daniel. *Dom Casmurro, um enredo de ópera*. In.: *Capitu* / [minissérie de Luiz Fernando Carvalho; escrita por Euclides Marinho; colaboração Daniel Piza, Luís Alberto de Abreu e Edna Palatnik]. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008, p. 34.

¹¹⁴ CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In.: *Vários Escritos*. São Paulo: 2005, p. 27.

¹¹⁵ A partir deste trecho do trabalho, sempre que for referido um título de capítulo, ele diz respeito a um recorte da minissérie. Quando algum elemento do texto machadiano for citado, uma referência será feita.

¹¹⁶ Ao longo da minissérie, filmagens antigas, em preto e branco, são alternadas com as filmagens do *Projeto Quadrante*. Esse é visivelmente um recurso imagístico que estabelece relações e trânsitos temporais, tendo em vista que a narrativa mistura a contemporaneidade e o século XIX.

narrativa em *off*: é Dom Casmurro, a personagem-narrador, que enuncia o texto machadiano – “Uma noite destas, vindo da cidade para o Engenho Novo, encontrei, no trem da Central, um rapaz aqui do bairro”¹¹⁷. A grande mudança não é textual, mas sim imagística. Ao invés de encontrarmos um grupo de personagens caracterizadas como pessoas do século XIX, um mosaico temporal surge, o qual já fora sugerido pela alternância dos trens de diferentes épocas. Há, na cena, personagens vestidas de modo contemporâneo, em oposição à personagem Dom Casmurro e seu interlocutor, ambos trajados à moda antiga – usam paletó e chapéu.



Figuras 7 e 8: a alternância entre imagens contemporâneas e antigas cria um mosaico temporal.

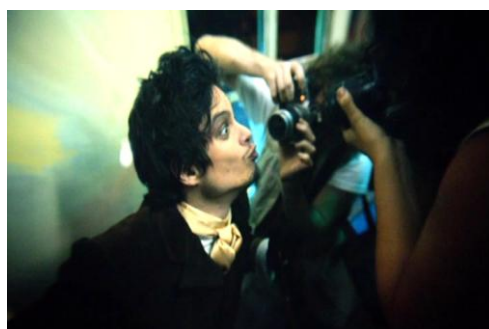
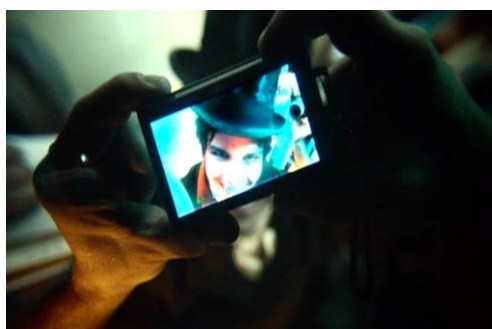
Quando assisti a essa cena, fiquei intrigada: por que, afinal, misturar as épocas? Essa é uma das poucas sequências filmadas em um ambiente externo ao teatro, o que fortalece a interpretação que proponho aqui: as memórias estão distantes da materialidade do mundo. Além disso, esse mosaico, essa dupla referencialidade, pode ser compreendida como uma alusão à contemporaneidade das discussões temáticas da obra *Dom Casmurro*. Isto é, os pensamentos, as sensações e até mesmo o destino de Bento Santiago podem não estar presos a um passado, tampouco especificamente ao século XIX. Portanto, compreendo essa escolha estética como um recurso para demonstrar a modernidade do autor e de sua obra. A meu ver, isso não anula a construção do enredo de *Dom Casmurro* como uma narrativa baseada em um mundo patriarcalista, cuja composição social é motivadora das relações estabelecidas. Entretanto, há um dado narrativo próximo à universalidade e atemporalidade, algo que se refere à condição humana e que transgride qualquer delimitação secular. O anacronismo temporal na minissérie é, portanto, uma escolha estética. Para mim, ele demonstra a contemporaneidade e a atemporalidade da obra machadiana, algo transtemporal.

¹¹⁷ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Santa Catarina: Editora Avenida, 2005, p. 9.

Há outra cena em que a mistura dos séculos é evidente: ao explicar ao telespectador o porquê do título do livro, Dom Casmurro cita o rapaz do bairro encontrado no trem e o xingamento recebido: Casmurro. Vale referir que a personagem-narrador utiliza o vocativo leitor e referencia sua obra como uma criação textual, mesmo que estejamos diante de uma narrativa fílmica. Eis a explicação da personagem:

Não consultes dicionário. Casmurro não está aqui no sentido que eles lhe dão, mas no sentido que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo. Dom veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo. Tudo por estar cochilando! Também não achei melhor título para a minha narração; se não tiver outro daqui até o fim do livro, vai este mesmo. O meu poeta do trem ficará sabendo que não lhe guardo rancor. E com pequeno esforço, sendo o título seu, poderá cuidar que a obra é sua.¹¹⁸

Na série, tais palavras são ditas por Dom Casmurro e, no momento em que ele cita a possibilidade de a obra ser considerada como uma criação do conhecido encontrado no trem, outra cena é mostrada (disco 1: 6'40''): a personagem, o conhecido do trem, é fotografada com máquinas digitais.



Figuras 8 e 9: as máquinas fotográficas contrastam com o vestuário característico do século XIX.

O mosaico temporal dá-se, também, no capítulo “Chamado”, no qual Bentinho é avisado sobre a morte de Manduca – amigo com o qual Bentinho trocava cartas. A cena (disco 2: 11'5'') mostra Bentinho na rua, onde vemos carros e roupas atuais.

¹¹⁸ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Santa Catarina: Editora Avenida, 2005, p. 9.



Figuras 10: no ambiente externo ao teatro, roupas e carros demonstram o mosaico temporal da minissérie.

Com o avançar da narrativa, Bento e Capitu se casam. No capítulo “De Casada”, após explicar o motivo da impaciência de Capitu durante as núpcias – segundo Dom Casmurro, ela queria mostrar-se casada a todos –, temos um passeio dos dois. Como em outras sequências, tudo acontece dentro do teatro e, para provocar a sensação de externalidade, filmagens de pessoas na rua são alternadas com imagens do casal, o qual está, primeiramente, caminhando e em seguida em um carro estático, quando quem se movimenta é a câmera – as duas sequências mostram pessoas de papel à volta do casal. Durante o trecho, ouvimos a canção *Canto de Ossanha*, composição de Vinicius de Moraes e Baden Powell, mas, na minissérie, interpretada pela banda Manacá¹¹⁹. Interessante perceber que há diálogo entre a temática da canção e o momento narrativo. Estes são alguns versos significativos para o enredo de *Dom Casmurro*: “o amor só é bom se doer”, “Vai! Vai! Vai! Vai! Amar”, “Vai! Vai! Vai! Vai! Sofrer”, “Vai! Vai! Vai! Vai! Chorar”. Eles podem ser relacionados ao destino tanto de Capitu quanto de Dom Casmurro, uma vez que ambos sentem a dor do amor, ambos amam, sofrem e choram¹²⁰.

¹¹⁹ Neste momento, é preciso tecer um comentário acerca da trilha sonora da minissérie: excetuando três canções, todas são versões elaboradas especialmente para a produção ou criações autorais, normalmente instrumentais. A música “Canto de Ossanha”, por exemplo, é cantada pela banda Manacá, da qual a atriz Leticia Persiles, que interpreta Capitu jovem, é a vocalista. É o caso, também, de outras canções que serão citadas ao longo do trabalho.

¹²⁰ A listagem das músicas que compõem a trilha sonora e suas letras estão em anexo (Anexo 2).



Figuras 11 e 12: as pessoas de papelão (desenhos bastante realistas) e as paredes cobertas de papel colorido demonstram a montagem deliberadamente falsa do cenário.

Em seguida, no capítulo “A felicidade tem boa alma”, José Dias, em uma visita ao casal, compara-os a duas aves, e Dom Casmurro acrescenta ao espectador (como faz ao leitor): “imagina o resto, as aves emplumando as asas e subindo ao céu e o céu agora mais largo para poder contê-las também”¹²¹. Após essas reflexões, temos um intenso mosaico temporal: Dom Casmurro diz “música” e, enquanto ouvimos uma música contemporânea, cantada por Marcelo D2¹²², vemos imagens de uma grande cidade, o Rio de Janeiro (disco 2: 41’45’), aspecto que quebra, novamente, a identificação imediata com o século XIX, mas não com a cidade, a qual é o ambiente da narrativa romanesca machadiana. Interessante observar, mais uma vez, o sentido dos versos da canção escolhida. Dois trechos podem ser relacionados ao enredo machadiano: “Deixa, deixa, deixa, eu dizer o que penso desta vida, preciso demais desabafar...”. O ato de desabafar é justamente a ação de Dom Casmurro, ao atar as pontas de sua vida.

No capítulo “Os braços” (disco 2: 42’40’), após dois anos de casados, vemos o casal dançar, em uma grande festa, cada um usando fones de ouvido. Desta vez, a música é clássica, mas o elemento tecnológico amarra os tempos, o século XIX e o XXI. Inclusive Dom Casmurro, a personagem-narrador que assiste ao casal, usa os fones, bem como as demais pessoas presentes no baile¹²³. Um breve comentário sobre a música é necessário: inicialmente

¹²¹ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Santa Catarina: Editora Avenida, 2005, p. 156.

¹²² A música chama-se “Desabafo”.

¹²³ O baile, no livro, é mencionado de modo sucinto e é um meio para demonstrar a insatisfação de Bento Santiago ao ver os braços nus da esposa. Na minissérie, no entanto, temos uma recriação. Como foi descrito, o casal vai a uma festa, referência encontrada no enredo machadiano; o que não existe na obra de Machado, no entanto, é o encontro, na festa, com o jovem que passava pela rua de Capitu, quando eram todos jovens. Esse vizinho fora motivo de ciúmes de Bentinho na época. Quando Casmurro vê essa personagem, no baile, a narrativa fílmica mostra a imagem do mesmo rapaz jovem. Além disso, perturbado, Bento começa a ver Capitu jovem dançando diante de si. Esse trecho é interessante, pois demonstra o princípio de uma atitude ciumenta da personagem narrador. Em seguida, a música techno toca e Capitu, tanto a jovem quanto a adulta dançam, felizes, e ele, Bento, fita-as, insatisfeito (disco 2: 45’56’’).

ela é instrumental, como uma valsa, o que combina com o caráter do século XIX. Entretanto, aos poucos, ela se transforma em uma música tecno, totalmente contemporânea.



Figuras 13 e 14: no baile, vemos aparelhos de mp3 e vestuário do século XIX conviverem.

Posteriormente, um elevador, todo em vidro, com vista para uma cidade grande, aparece no capítulo “Dez libras esterlinas” (disco 2: 51’21”). Dentro dele, estão Bento e Escobar conversando sobre suas esposas.



Figuras 15 e 16: a contemporaneidade dos objetos – o elevador e o celular.

No capítulo “Embargos de terceiros” (disco 2: 1h 18”), Dom Casmurro atende uma ligação em um celular. O elemento tecnológico explicita um dos muitos trechos dialógicos do livro, isto é, a evocação do leitor. O texto machadiano é enxugado e temos uma palavra modificada – ao invés de “cioso”, usa-se “ciumento”, mas o sentido, em certa medida, mantém-se. Trata-se de uma explicação ao leitor e ao telespectador que a personagem enuncia, falando ao telefone: sim, ele continuava ciumento, “apesar do filho e dos anos”¹²⁴.

Quando Bento Santiago já está convencido da traição de sua esposa, Dom Casmurro narra uma ida ao teatro – é o capítulo “Otelo” (disco 2: 1h 23’02”). Na microssérie, ao invés

¹²⁴ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Santa Catarina: Editora Avenida, 2005, p. 113.

de ir ao teatro, ele vai ao cinema – “Jantei fora. De noite fui ao teatro”¹²⁵. Dentro do mesmo teatro, cenário da minissérie, há uma projeção de *Otelo*, ou seja, o teatro torna-se cinema.



Figuras 17 e 18: a referência ao cinema como indício de contemporaneidade.

Esse mosaico temporal suscita uma percepção transtemporal da narrativa fílmica, a qual explora o anacronismo não como índice de deficiência, mas como recurso estético e cênico. Isso pode ser compreendido como uma referência à atualidade de Machado de Assis, sem tirá-lo totalmente de seu tempo, o século XIX. Temos, assim, marcas de atualização na transcrição *Capitu*.

3.2.3. ARTIFÍCIOS POÉTICOS: A TEATRALIZAÇÃO E O CENÁRIO.

Algumas discussões já enunciadas podem, agora, ser amarradas. No início deste trabalho, tentei elaborar algumas reflexões acerca do realismo e sua representatividade no cinema. Mencionei que os cenários realistas são aqueles que tentam reproduzir concretamente a realidade, objetivando suspender a noção de ficção, para, assim, criar uma representatividade que convença o telespectador. Em *Capitu*, temos uma oposição a esse recurso. Como sugeri, o espaço em que a narrativa acontece é único, um grande teatro, uma alegoria da memória. Isso é importante porque o cenário é um elemento essencial para a construção do sentido:

O espaço fílmico não é apenas um quadro, da mesma forma que as imagens não são apenas representações em duas dimensões: ele é um espaço vivo, em nada independente de seu conteúdo, intimamente ligado às personagens que nele evoluem. Tem um valor dramático ou psicológico, uma significação simbólica; tem também um valor figurativo e plástico e um considerável caráter estético.¹²⁶

¹²⁵ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Santa Catarina: Editora Avenida, 2005, p. 194.

¹²⁶ BETTON, Gérard. *Estética do Cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p. 29.

Partindo da noção de alegoria, há uma autorização no plano estilístico para a explicitação do fazer estético. Em certa medida, o espectador sabe que está diante de uma construção artística, pois, como já citei, cortinas abrem-se e fecham-se a todo momento. Além disso – e principalmente – há a construção do cenário diante dos nossos olhos, explorando, sempre, a linguagem teatral. É preciso explicitar o sentido que atribuo à expressão linguagem teatral: seguindo as propostas de Marcel Martin sobre o cenário, podemos verificar uma diferenciação entre o cinema e o teatro:

O cenário tem mais importância no cinema do que no teatro. Uma peça pode ser representada com um cenário extremamente esquemático ou mesmo diante de uma simples cortina, ao passo que se confia menos numa ação cinematográfica fora de um quadro real e autêntico: o realismo inerente à coisa filmada parece exigir obrigatoriamente o realismo do quadro e da ambientação.¹²⁷

Não discutirei a valoração proposta pelo crítico ao enunciar que no cinema o cenário tem maior importância; meu interesse está no espaço “palco”. No teatro, não temos a “janela cinematográfica” – já referida aqui –, mas sim a representação diante de nós. Sendo assim, nem sempre temos ou precisamos contar com o mesmo potencial naturalista de reprodução do mundo. É nesse sentido que compreendo a minissérie *Capitu* como uma construção mais teatral, pois, na sua montagem, vemos usos de cenários muito parecidos com os que veríamos em uma peça teatral, mas ela é uma narrativa fílmica.

O ato de montar o cenário, durante a ação, acontece, por exemplo, no capítulo “O Agregado” (disco 1: 23’06’): quando José Dias chega à casa de Dona Glória, personagens colocam portas móveis pelas quais ele passa – esse recurso será repetido ao longo das filmagens. Vale ressaltar que essas personagens são escravas, o que evidencia, mais uma vez, uma marca de época. Sendo assim, engendra-se uma explicitação da poética utilizada: o uso deliberado do falso, como mencionei anteriormente. Parece-me, inclusive, que esse recurso pode ser comparado à ação narrativa de *Casmurro* – uma construção, um (re)ordenar de reminiscências.

¹²⁷ MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990, p. 62.



Figuras 19 e 20: as portas em movimento constituem uma linguagem, ao mesmo tempo, teatral e deliberadamente falsa.

Ainda quanto ao cenário, outro aspecto tensiona-se com a acepção do Realismo: o uso de elementos “não-verdadeiros”, algo que, novamente, explicita ao espectador que ele está diante de uma montagem. Esse uso está em oposição ao que normalmente encontramos em filmes realistas, nos quais a reprodução fiel de espaços é essencial, bem como o uso de elementos reais – animais, por exemplo. Na minissérie, o oposto ocorre: há uma cena (disco 1: 18’12’’) em que Tio Cosme vai montar um cavalo, mas esse cavalo é de madeira, montável e desmontável. Nessa mesma sequência, para demonstrar que a personagem Tio Cosme está na rua – mesmo ainda estando dentro do teatro – vemos a projeção de um vídeo nas paredes, onde encontramos uma rua com arquitetura do passado.



Figuras 21 e 22: o naturalismo cênico é substituído pelo uso de objetos falsos – mais falsos do que uma narrativa fílmica utiliza.

Esta outra construção de cenário explicita o uso de recursos teatrais: trata-se do capítulo “Na varanda”, onde vemos Bentinho indo à rua enquanto Dom Casmurro, o narrador, o assiste. A representação do ambiente externo é sugerida, mais uma vez, por meio de projeções em vídeo nas paredes (disco 1: 22’32’’) – árvores e plantas –, e por meio do uso de folhas secas espalhadas pelo chão. Nesse trecho, há a descrição das sensações de Bentinho:

Tijolos que pisei e repisei naquela tarde, colunas amareladas que me passastes à direita ou à esquerda, segundo eu ia ou vinha, em vós me ficou a melhor parte da crise, a sensação de um gozo novo, que me envolvia em mim mesmo e logo me dispersava, e me trazia arrepios, e me derramava não sei que bálsamo interior. Às vezes dava por mim, sorrindo, um ar de riso de satisfação, que me desmentia a abominação do meu pecado.¹²⁸

A descrição é sugerida pelas imagens ao explorar ângulos de filmagem muito próximos ao rosto da personagem – uso do primeiro plano¹²⁹ –, bem como ao evidenciar o movimento do vento. Os dois recursos cinematográficos tentam representar as sensações de envolvimento e de prazer, como em um processo sinestésico. Outra cena, ainda desse capítulo, demonstra a relação de Bento e Capitu. No livro, Dom Casmurro narra ao leitor situações em que conversava a sós com a amiga – “Capitu chamava-me às vezes bonito, mocetão, uma flor [...] E comecei a recordar esses e outros gestos e palavras, o prazer que sentia quando ela me passava a mão pelos cabelos [...]”¹³⁰. Capitu perguntava-lhe se havia sonhado com ela para, enfim, anunciar que ela, sim, havia sonhado com ele. Na microssérie, a cena demonstra a intimidade e a proximidade dos dois. No trecho, como em outros mencionados, Dom Casmurro, velho, assiste às suas lembranças, que estão presentificadas.

Voltando à discussão do cenário, há mais uma cena em que a ordem naturalista é subvertida. Trata-se do capítulo “A Inscrição”, no qual Capitu e Bentinho conversam enquanto ela escreve o nome dos dois em um muro. Ao invés de termos a representação (reprodução) de um muro, deparamo-nos com as personagens deitadas no chão, sobre um enorme desenho em giz de um muro, um portão e algumas árvores. Na mão de Capitu, vemos um giz, com o qual ela escreve os nomes Capitolina e Bento. A escolha por um muro mais falso do que seria um muro na vertical e, principalmente, a escolha por um muro desenhado potencializa o lirismo, a fantasia e a idealização do sentimento pueril dos jovens. A presença do narrador Casmurro também existe, mas, diferentemente de outras cenas, ele está mais choroso e encantado (disco 1: 6’45’’) e segue narrando – “Conhecia as regras do escrever, sem suspeitar as do amar; tinha orgias de latim e era virgem de mulheres”¹³¹. Nesse trecho, temos novamente uma interação entre o narrador e a corporificação de suas memórias (disco 1: 28’21’’): Dom Casmurro lança para Capitu um lenço, com o qual ela limpa os nomes escritos em giz – faz isso porque Pádua, pai dela, havia chegado.

¹²⁸ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Santa Catarina: Editora Avenida, 2005, p. 24.

¹²⁹ Segundo Marcel Martin, “o tamanho do plano é determinado pela distância entre a câmera e o objeto” (1990, pág. 37).

¹³⁰ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Santa Catarina: Editora Avenida, 2005, p. 25.

¹³¹ Id. *Ibidem*, p. 29.



Figuras 23 e 24: o muro desenhado em giz une lirismo e recurso cênico.

Ainda sobre a organização do cenário deliberadamente falso, temos a cena em que um vendedor de doces passa pela rua cantarolando. Como não há efetivamente a rua – como em qualquer peça teatral apresentada em um teatro –, simula-se a divisão espacial entre a casa e a rua por meio de uma janela, disposta com uma pequena escada (disco 1: 35’18’’). Capitu e Bentinho estão dentro de casa, em um lado da janela; a rua, obviamente, fica do lado oposto. Imagens são projetadas nas paredes, mais uma vez, para reiterar o jogo entre os ambientes interno e externo.



Figuras 25 e 26: recursos cênicos auxiliam na demarcação de ambientes.

No capítulo “No passeio público” (disco 1: 44’41’’), José Dias e Bentinho saem para passear e conversar – o menino, seguindo os conselhos de Capitu, decidira pedir ajuda ao agregado. Para caracterizar o passeio, que também deveria ser ambientado na rua, temos a simulação de um carro – o que acontecerá, também, no capítulo “O imperador” –, bem como o uso da projeção nas paredes de vídeos antigos, em preto e branco, que mostram a rua. Nessa sequência, como em outras que simulam a rua, um ambiente diferente, as paredes e os grandes alicerces do teatro estão cobertos com recortes de papel colorido. Quanto à ruptura com o naturalismo, há um momento em que José Dias cumprimenta (disco 1: 49’35’’) um homem, que é, na verdade, um desenho em um papelão.



Figuras 27 e 28: pessoas desenhadas em papelão e a interação da personagem Bentinho com a montagem da cena.

Ao retornarem, Bentinho e José Dias encontram o Imperador em uma carruagem. Mais uma vez, os cavalos não são animais verdadeiros, mas sim montagens; há, também, uma simulação da rua, para a construção da qual Bentinho intervém (disco 1: 50'33''), utilizando uma máquina de fumaça – o espaço é bastante carnavalesco, principalmente a imagem do Imperador, pois é carregada na maquiagem. Essa sequência narrativa parte de um elemento factual – Bentinho e José Dias veem o Imperador na rua do Rio de Janeiro –, mas o fato cede espaço à imaginação do jovem. O trecho imaginário é construído de modo diferenciado: a cor da cena é sépia, a voz das personagens torna-se mais grave e o enquadramento da câmera é o foco de um binóculo. Ouvimos, ainda, uma voz feminina que anuncia a ida do Imperador à casa de Dona Glória (disco 1: 50'43''), como em uma reportagem.



Figuras 29 e 30: na primeira imagem, o uso do tom carnavalesco do Imperador; na segunda imagem, o foco e a cor diferenciados para demonstrar a imaginação de Bentinho.

Seguindo na narrativa fílmica, a despedida de Bentinho para a ida ao seminário também contempla metalinguagem: vemos cortinas que se abrem, desta vez para Bentinho. O interessante é que o próprio narrador Casmurro finge abrir as cortinas, em um movimento lento (disco 1: 1h 20' 52'') – o que reforça a aceção de que ele conduz a narrativa e de que ela é uma construção alegórica.

Bastante à frente na minissérie, após a entrada de Bentido no seminário, quando ele e Escobar estão íntimos, este indaga acerca da história da família de Bento Santiago. Trata-se do trecho narrativo presente no capítulo “Um amigo por um defunto”, quando Escobar visita Bentinho. Escobar pergunta a idade de Dona Glória; em seguida, olha à sua volta, admirado, e vê imagens projetadas nas paredes – são negros trabalhadores, escravos; além disso, alternam-se, na tela, fotografias de escravos e as citadas projeções em vídeo; junto às imagens, há um entoar de vozes semelhante às construções musicais de raiz africana.

No capítulo “A saída” (disco 2: 21’53’’), no qual Bento, aos quase 17 anos, sai de viagem para estudar Direito, encontramos, dentro do teatro, um trem construído com jornal, cheio de fumaça à sua volta. Para simular uma gare, temos pessoas desenhadas em papelão, como já havíamos encontrado em diversas cenas. Outra gare, bastante adiante na narrativa, será construída, no capítulo “Volta da Igreja”: trata-se da cena em que Bento Santiago vai para a Europa, após assumir seus ciúmes e querer deixar esposa e filho distantes. O navio onde embarca (disco 2: 1h 33’2’’) é simulado por uma escada, por boias e pelo som de um apito de navio¹³².



Figuras 31 e 32: recursos cênicos para construir o trem e o navio.

Voltando à ordem mais cronológica, acontece o retorno de Bento Santiago, já adulto, e seu casamento com Capitu. O matrimônio é representado por um tirar de fotos – e o fotógrafo é o próprio Dom Casmurro. As imagens seguintes demonstram a felicidade do casal: para isso, Bento Santiago e Capitu, dançando, são filmados e o filme é projetado nas paredes do teatro, enquanto Dom Casmurro as assiste. Interessante observar como o uso poético das imagens une o narrador Casmurro às suas lembranças.

¹³² Entre as duas gares, há uma passagem de tempo. Em mais um abrir de cortinas (disco 2: 25’52’’) , quando Bentinho retorna dos estudos, ele é Bento Santiago, o jovem adulto.



Figura 33: no centro da imagem, está Dom Casmurro. Nas paredes, vemos a projeção do casal recém-casado e feliz. Interessante notar como se misturam as imagens, a projetada e a presentificada.

Posteriormente, no capítulo “De casada”, Bento e Capitu conversam e namoram. Quero ressaltar, nesse momento, uma escolha de cenário significativa: o casal conversa sobre o passado, rindo e relembrando a adolescência; o interessante é a combinação do assunto sobre o qual conversam e a disposição do casal – eles estão diante de um espelho, mas não um espelho liso, que pudesse refletir com perfeição, e sim um espelho velho, cheio de marcas. Acho essa percepção interessante porque pode suscitar a ideia de que a imagem refletida ou recepcionada é deturpada; o espelho é, também, uma representação do olhar e, como o teatro, ele é decadente.



Figura 34: o espelho manchado, envelhecido, e o reflexo do casal, ainda feliz, mas que terá um destino com tristes marcas.

Quando as famílias de Bento e Escobar aproximam-se, no capítulo “Amigos Próximos”, os dois homens conversam, na casa de Escobar, na varanda. Eles ficam diante do mar, mas, como estão dentro do teatro, as águas são produzidas com efeitos especiais, combinando as enormes cortinas vermelhas com o mar em movimento (disco 2: 1h 6’7’’).

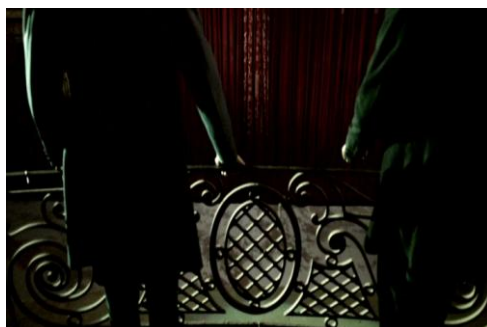


Figura 35: um recurso digital na minissérie: a construção de um mar dentro do teatro, diante da cortina.

Um dos recursos de cenário mais interessante, a meu ver, está no capítulo “A catástrofe” (disco 2: 1h 10’54’), quando acontece a morte de Escobar. A minissérie teatralizou essa morte, ou seja, a tornou uma representação com marcação de movimentos no palco do grande teatro: temos um mar feito de lona azul, junto ao qual a personagem Escobar movimenta-se, representando o ato de nadar. Para mostrar o afogamento, após ele digladiar contra as águas falsas, a lona é colocada acima dele, e sua postura corporal estática demonstra a morte – vemos, ainda, uma rápida cena onde Escobar aparece na areia de uma praia. Esse trecho é interessantíssimo, pois sua construção foge plenamente à reprodução do real, no sentido naturalista, uma vez que não temos um mar de verdade; tudo é representado dentro daquele mesmo cenário e tudo retorna à encenação.

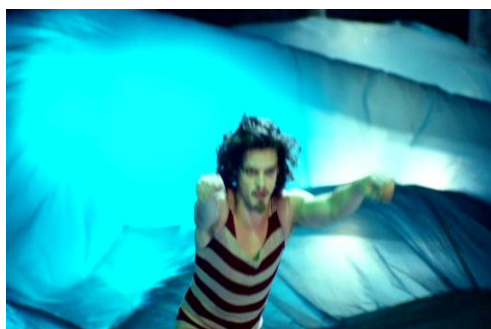


Figura 36 e 37: um trecho narrativo que une movimento e objeto: a encenação de um afogamento e um mar de plástico.

Cenas do capítulo “Uma ideia” (disco 2: 1h 21’9’’) combinam o teatro, o uso do cenário e a mistura de elementos tecnológicos. Trata-se de um capítulo bastante metafórico ou reflexivo, como são alguns capítulos do romance machadiano *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. O narrador Dom Casmurro fala sobre o conceito de ideia – reflexão tecida, também, por Brás Cubas – e tenta transformá-lo em algo material e concreto. O conceito de ideia, então, é descrito, tanto no livro quanto na narrativa fílmica, como um bater de asas: “Um dia,

- era uma sexta-feira, - não pude mais. Certa ideia, que negrejava em mim, abriu as asas e entrou a batê-las de um lado para outro, como fazem as ideias que querem sair”¹³³ – a tal ideia refere-se a uma percepção do narrador: ele compreende, com essa ideia, que não ele, mas Capitu devia morrer. Isso acontece após a personagem assistir à peça *Otelo* (a qual é colocada, na minissérie, como um filme, o que já foi citado). Vemos Dom Casmurro com duas enormes asas, compostas de luzes brilhantes; ele fica nos ares e assiste a si mesmo, Bento Santiago, visitar sua mãe – o narrador, inclusive, segura uma filmadora nas mãos.



Figura 38: elementos tecnológicos nas cenas.

Vamos à análise do capítulo “Olhos de ressaca” (disco 1: 54’47’’): Dom Casmurro, nesse trecho fílmico, está choroso, triste e melancólico, pois assiste ao primeiro beijo do casal. Nessa situação, a mãe de Capitu chega e os jovens se separam. Capitu, dissimulada, disfarça; Bentinho se assusta e recolhe-se ao canto da cena, próximo a dois tecidos, de onde surge Dom Casmurro (disco 1: 59’15’’). Este interage com a personagem jovem, tocando-lhe o peito e explicando para o telespectador a ausência de palavras naquela circunstância. Segundo ele, todas haviam se recolhido ao coração e diziam “Eis aqui um que não fará grande carreira no mundo, por menos que as emoções o dominem...” (disco 1: 59’59’’).



Figura 39: a interação entre o narrador Dom Casmurro e sua reminiscência de si mesmo, Bentinho.

¹³³ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Santa Catarina: Editora Avenida, 2005, p. 193.

Certamente, outros elementos referentes ao cenário e ao deliberado artificialismo estrutural poderiam ser descritos e analisados. Entretanto, acredito que o cerne da proposta para a elaboração estética do cenário foi desvendada e podemos, enfim, seguir o estudo.

3.2.4. ARTIFÍCIOS POÉTICOS: A TEATRALIZAÇÃO DA MAQUIAGEM E O USO DO EXAGERO.

Em muitos momentos – como em uma das cenas iniciais (aqui já descrita), quando Capitu traça uma linha no chão –, o uso do corpo e da teatralização são evidenciados. Verificamos isso, em primeiro lugar, devido à elaboração das cenas, pois as personagens, muitas vezes, utilizam espaços reduzidos, como se estivessem em um palco de teatro, e desenvolvem movimentos visivelmente planejados, coreografados, que percebemos também nas várias sequências fílmicas onde assistimos a passos de dança. Essa descrição nos remete à palavra encenação, que, sem dúvida, pertence tanto à teoria do cinema quanto à teoria do teatro, pois as duas artes trabalham com atores. Segundo Jacques Aumont, a encenação, no cinema,

implica decisões relativas à localização da câmera e à duração do plano (é necessário organizar as deslocamentos, os movimentos, a coreografia dos corpos dos atores, os ritmos de elocução, os olhares e, além disso, é preciso pensar na cenografia, no guarda-roupa e nas iluminações).¹³⁴

A definição, direcionada ao cinema, pode ser atribuída ao teatro, que é uma arte anterior em termos cronológicos. Segundo o crítico, nos primórdios cinematográficos, quando as filmagens eram em preto e branco e o cinema era mudo, utilizavam-se variados recursos teatrais – “o cinema mudo está quase sempre associado no nosso espírito à ideia de atores cujos gestos impressionam pela incongruência, pelo exagero e pelo artifício”. A grande diferença entre as duas produções artísticas reside no uso da câmera, a qual possibilita múltiplos ângulos de abordagem, e não apenas a visão da “quarta parede”¹³⁵.

Com isso, quero reiterar a possibilidade dialógica entre a estética cinematográfica e a teatral. O que percebo em *Capitu* é um uso teatral potencializado, ou seja, algo como uma

¹³⁴ AUMONT, Jacques. *O Cinema e a encenação*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008, p. 51.

¹³⁵ “Quarta parede” é um conceito referente ao ângulo de observação do telespectador em um teatro. A encenação ocorre entre três paredes, pois a quarta é removida.

“confissão de sua origem teatral”¹³⁶, uma vez que se trata de uma narrativa fílmica. Mencionei esse aspecto ao trabalhar as narrativas autoconscientes e os aspectos realistas e naturalistas no cinema, que tentam “esconder” sua condição de “construção”, engendrando uma ilusão de realidade. *Capitu* potencializa seus elementos teatrais constitutivos, o que rompe com o realismo cinematográfico, como vem sendo dito.

A minissérie é um híbrido, pois utiliza o palco, a dança e, por vezes, um enquadramento como o da “quarta parede”, mas alia a tudo isso o recurso da câmera, que se movimenta, criando diferentes planos. Além disso, os cenários e os elementos nele contidos, analisados no subcapítulo anterior, demonstram um uso não naturalista. Nesse sentido, proponho a análise de *Capitu* como uma construção, ao mesmo tempo, teatral e fílmica, onde percebemos elementos cênicos próximos aos que veríamos em uma sala de teatro, bem como recursos de imagem que encontramos nas telas de cinema¹³⁷. Explicado o sentido que dou à palavra teatralização, vamos à análise do texto fílmico.

Um dos elementos evidentemente teatrais são cenas em que há paralisação das personagens. Durante a ação, os atores, por breves instantes, ficam estáticos e, em seguida, retornam à ação. Isso ocorre em momentos narrativos importantes e é acompanhado por uma sonoplastia especial, um rufar de instrumento musical. Parece-me que o recurso demonstra uma dramatização do momento narrativo. Encontramos isso no capítulo “Uma palavra” (disco 2: 6’36’’): na cena estão Bentinho, Prima Justina, José Dias, Tio Cosme e Dona Glória; esta comenta sobre a demora da visita de Capitu e sugere que a jovem estaria auxiliando Sancha, que estava doente.

O uso da coreografia, como um elemento teatral, está, por exemplo, na cena em que Bentinho e Capitu brincam de missa (disco 1: 23’21’’): cada movimento do casal lembra uma dança, com o balançar de pernas e de braços. A cena em que, já no seminário, conhecemos a personagem Escobar (disco 1: 1h 24’ 57’’) trabalha fortemente a coreografia: para demonstrar que estamos no seminário, vemos uma grande mesa, com muitos jovens de batina. Escobar surge, dançando, e sobe na mesa, ao som apenas instrumental da música “Iron Man”¹³⁸. A canção utilizada parece assumir um “papel dramático”, pois “intervém como contraponto psicológico para fornecer ao espectador um elemento útil à compreensão da tonalidade

¹³⁶ AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008, p. 66.

¹³⁷ Quero referir um exemplo muito recente citado por Aumont, no livro *O cinema e a encenação*: trata-se da produção *Dogville* (2002), de Lars von Trier. Nessa narrativa fílmica, toda a ação se desenrola no mesmo ambiente, um estúdio, e o cenário foge à concepção naturalista, pois desenha no chão a demarcação das casas; os atores, por sua vez, usam a teatralização do corpo, ao abrirem e fecharem portas imaginárias. Esse exemplo, para mim, dialoga fortemente com *Capitu*, pois ambas as produções trabalham com a fuga ao realismo cinematográfico (Id. *Ibidem*, p. 161).

¹³⁸ A música pertence à banda Black Sabbath, mas na minissérie é interpretada pelo projeto de *Bad Plus*.

humana do episódio”¹³⁹, uma vez que pertence ao estilo rock n’roll, um som mais intenso devido aos instrumentos utilizados; a postura de Bentinho diante da personagem é muito importante, pois demonstra admiração; Escobar é seguro, tem uma identidade marcante, em oposição à Bentinho, um fraco.

No capítulo “Um soneto” (disco 1: 1h 27’ 27’’), temos uma sequência bastante coreografada, com forte uso do corpo para elaboração de sentido. Dom Casmurro assiste Bentinho dormir e acordar; nessa situação, o jovem cria o verso “Oh! flor do céu! oh! flor cândida e pura”¹⁴⁰. O narrador relata que tentou encontrar outros versos, mas sem êxito e, a cada frustração descrita, inclina seu corpo; Bentinho, diante dele, acompanha tal movimento, demonstrando a duplicidade existente entre os dois, ou, em plena oposição, a manipulação que o velho Casmurro exerce sobre o jovem Bentinho, materializada em memória.



Figura 40, 41 e 42: a teatralização manifesta-se na coreografia dos movimentos.

No decorrer da narrativa fílmica, veremos, mais uma vez, as duas personagens, Bentinho e Dom Casmurro, em diferentes idades, completarem-se: em alguns momentos, Dom Casmurro interfere em sutis movimentos de Bentinho – mais uma evidência, quem sabe, do caráter de manipulação inerente ao narrador Casmurro. Na situação, Bentinho e José Dias vão do seminário à casa de Dona Glória, pois ela está doente. No caminho, Bentinho pensa na morte da mãe e assume essa possibilidade como uma solução para a obrigatoriedade do seminário. A personagem repreende-se e chora. José Dias diz que um homem não deve chorar e dá-lhe um lenço. Na imagem, tanto o menino quanto o Casmurro secam as lágrimas, na mesma posição, diante de José Dias (disco 1: 1h 46’ 49’’). Vemos, na mesma sequência, outra manipulação: o velho Casmurro assopra o jovem Bentinho, pois este está sem coragem para continuar a caminhada em direção à sua casa.

¹³⁹ MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990, p. 125.

¹⁴⁰ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Santa Catarina: Editora Avenida, 2005, p. 91.



Figura 43: a interação entre as personagens Bentinho e Dom Casmurro.

O uso teatral fica latente, também, na cena do batizado de Ezequiel, filho de Capitu e Bento Santiago (disco 2: 54'57''), onde vemos um círculo de pessoas da família – todos imóveis por alguns instantes – e ao centro uma escada, com o padre e a criança. Enquanto Dom Casmurro caminha ao redor desse círculo, comentando acerca da escolha do padrinho, Tio Cosme, de modo patético, sobe as escadas para batizar a criança.

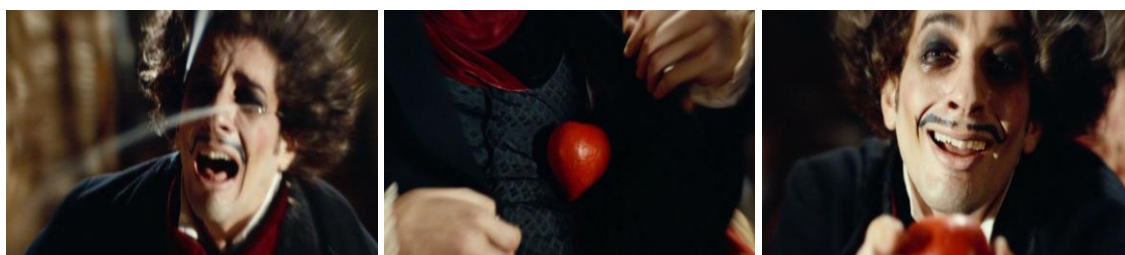
Além da teatralização, em alguns momentos, como foi mencionado, há um exagero estético, seja na maquiagem, seja no tom circense. Um desses exageros encontramos no capítulo “Uma ponta de Iago” (disco 1: 1h 33'55''), onde vemos Dom Casmurro chorando e lágrimas sendo esguichadas de seus olhos; em seguida, ele mostra seu coração, de plástico, e retira-o, oferecendo-o ao leitor. Aparentemente, a encenação faz referência à técnica de palhaços teatrais, os clowns¹⁴¹. O motivo da tristeza fora um comentário de José Dias, que anunciou o possível envolvimento de Capitu com um rapaz qualquer – “Tem andado alegre, como sempre; é uma tontinha. Aquilo enquanto não pegar um algum peralta da vizinhança, que case com ela...”¹⁴². O texto machadiano da sequência é este:

[...] senti correr um frio pelo corpo todo. A notícia de que ela vivia alegre, quando eu chorava todas as noites, produziu-me aquele efeito, acompanhado de um bater de coração, tão violento, que ainda gora cuida ouvi-lo. Há alguma exageração nisto; mas o discurso humano é assim mesmo, um composto de partes excessivas e partes

¹⁴¹ Não discutirei com maior fôlego as acepções, para a teoria do teatro, da estética do clown. Entretanto, farei um breve comentário. Segundo Dario Fo, no livro *Manual mínimo do autor* (São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1998), “o ofício do clown é formado por um conjunto de bagagens e filões de origens muitas vezes contraditórias. É um ofício afim ao do jogral e do mimo Greco-romano para o qual concorrem os mesmos meios de expressão: voz, gestualidade acrobática, música, canto (...). O clown vem de muito longe: eles já existiam antes do nascimento da *Commedia dell'Arte*. Podemos dizer que as máscaras à italiana nasceram de um casamento obscuro entre jogralesas, fabuladores e clowns; e, posteriormente, depois de um incesto, a *Commedia* pariu dezenas de outros clowns” (pág. 303-5). Interessa-me, para observar a personagem Dom Casmurro, as acepções do riso e do exagero relacionadas ao clown, propostas por Dario Fo. Parece-me que encontramos, na minissérie, na sequência em que Dom Casmurro chora esguichando lágrimas e mostrando seu coração – um objeto – estamos mais relacionados à concepção contemporânea de clowns, animadores de festas, como afirma Fo (pág. 303). No entanto, a voz, o gesto e a maquiagem parecem ser referências para a construção em imagens da personagem-narrador.

¹⁴² ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Santa Catarina: Editora Avenida, 2005, p. 102.

diminutas, que se compensam, ajustando-se [...] Outra ideia, não, - um sentimento cruel e desconhecido, o puro ciúme, leitor das minhas entranhas.¹⁴³



Figuras 44, 45 e 46: a construção exagerada da encenação vai ao encontro do exagero sentimental da memória.

No capítulo “O tratado” (disco 1: 1h 38’ 56’’), que acontece na rua¹⁴⁴, temos algumas (re)criações importantes. No livro, Dom Casmurro fala-nos sobre um dia em que, ao voltar para o seminário, viu uma senhora cair na rua. A (re)criação está na imagem dessa senhora: na microssérie, ela parece uma prostituta – sua roupa, o exagero de sua maquiagem e sua postura levam-nos a pensar isso. O interessante dessa cena é que a tal senhora começa a sambar e as duas personagens – Bentinho e José Dias –, bem como o narrador Casmurro, assistem.

A importância desse fato, para a narrativa, está no desejo suscitado em Bentinho. Por ter visto as meias da senhora caída, ele desejou que outras mulheres caíssem. Podemos relacionar esse desejo à sexualidade – por isso, a meu ver, na adaptação, caracterizam as mulheres, por meio do vestuário, com um tom não recatado. Inclusive, em meio a essa sequência, há uma dança realizada pelos rapazes do seminário e eles vestem ligas, além de aparecer sendo agarrados por essas mulheres na rua. Em seguida, de volta ao cenário do teatro, Bentinho está em sua cama, e Casmurro fala sobre seus sonhos perturbadores. Nas imagens, uma cena que explora a sexualidade e, principalmente, a perturbação da sexualidade para um menino que está no seminário: em volta da cama de Bentinho, temos lençóis dispostos e mulheres dispersas, trajadas com pouca roupa, dançam. Para encerrar a sequência, vemos Dom Casmurro unir-se a essas mulheres. Talvez a aproximação demonstre a experiência do narrador, já velho, em contraste com a infantilidade do pueril Bentinho.

¹⁴³ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Santa Catarina: Editora Avenida, 2005, p. 103.

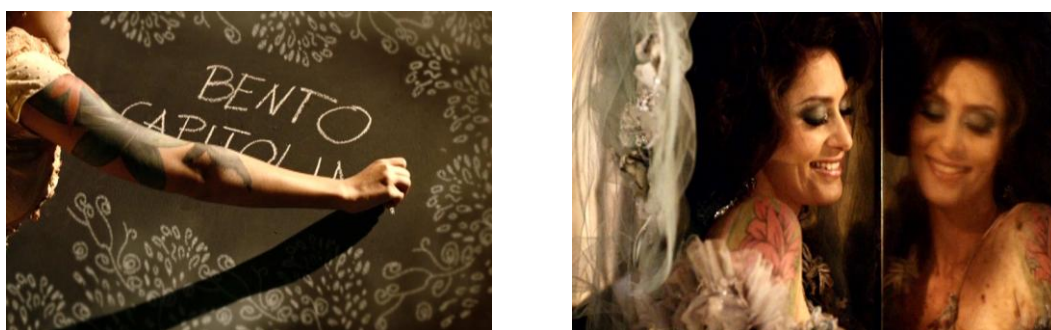
¹⁴⁴ Inclusive, ao fundo da cena, podemos ver um ônibus passar.



Figuras 47, 48 e 49: (re)criações visuais para um trecho machadiano.

A maquiagem, por vezes, assume um caráter de exagero – como no trecho já mencionado do Imperador. A construção da imagem da personagem-narrador Dom Casmurro, por exemplo, demonstra uma escolha estética precisa: ele é maquiado de modo bastante exagerado, há uma forte sombra negra acima dos olhos, um bigode visivelmente desenhado – parece-me que esse aspecto é importante, pois seria possível usar um bigode que imitasse um verdadeiro. Sendo assim, a falsidade é proposital, é elemento de uma poética própria, que alude à caricatura.

Ainda no que se refere à maquiagem, podemos observar Capitu: a atriz que interpreta Capitu jovem tem uma grande tatuagem no braço. O *Projeto Quadrante* optou por não esconder esse detalhe e reproduziu o desenho na atriz que interpreta Capitu adulta. Mais uma vez, percebemos a não necessidade de uma construção em imagens que seja uma réplica do século XIX.



Figuras 50 e 51: a tatuagem na Capitu jovem e adulta.

Ainda sobre o exagero ou a potencialização de algumas características estéticas, podemos analisar o vestuário. De modo geral, as roupas utilizadas pelos atores evocam séculos passados, mas, como um todo, elas são bastante estilizadas. Seguindo a sugestão de Marcel Martin, o vestuário na minissérie talvez seja “para-realista: o figurinista inspira-se na moda da época, mas procedendo a uma estilização [...]. A preocupação com o estilo e a beleza

prevalece sobre a exatidão pura e simples¹⁴⁵. Para mim, o recurso de vestuário mais significativo reside na construção da personagem Capitu e será analisado a seguir, na abordagem das personagens principais. O cerne machadiano está nas imagens da minissérie, mesmo que elas tangenciem o realismo cinematográfico, como vimos acima. O resultado é uma narrativa fílmica deliberadamente falsa e exagerada.

3.3. Bentinho, Bento Santiago e Dom Casmurro

Para refletir acerca da construção da personagem Dom Casmurro, é indispensável entendê-lo como triplo. Ele é Bentinho, o representante da infância; Bento Santiago, o adulto; e Dom Casmurro, o homem velho, o narrador, que tenta atar as duas pontas de sua vida. Hélio de Seixas Guimarães, assim como Silviano Santiago, referencia essa tríade: “Bentinho e Bento Santiago são seres de um outro tempo aos quais o narrador casmurro se refere como outros de si mesmo”¹⁴⁶. Ao lermos o livro, construímos essas diferenciações. Ao assistirmos à minissérie, deparamo-nos com três identidades visuais diferentes. O que me interessa, nesse aspecto, é verificar quais elementos de imagem e de interpretação compõe as personagens.



Figuras 52, 53 e 54: as três identidades da personagem machadiana – Bentinho, Bento Santiago e Dom Casmurro.

A ordem direta, a linearidade, aqui, será invertida – algo que, na verdade, acontece no romance *Dom Casmurro*, pois, primeiramente, o narrador se apresenta para, então, ir às suas reminiscências em ordem cronológica. Ao invés de analisar a construção da identidade infantil, a personagem Bentinho, irei à identidade de Dom Casmurro. O motivo é bastante óbvio: ele conduz a narrativa, seleciona o que mostrará e como o fará. Seguirei, portanto, a proposta machadiana: primeiro o velho Dom Casmurro, depois o jovem e, por fim, o adulto.

¹⁴⁵ MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990, p. 61.

¹⁴⁶ GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin Editorial: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 224.

Uma vez iniciada a leitura do romance, perguntamos: quem é Dom Casmurro? De que modo, com quais sensações e sentimentos ele narra sua trajetória? Indiscutível, como enunciam os críticos¹⁴⁷, é a concepção patriarcal da personagem. O que mais encontramos? Ao lermos o livro, entendemos a personagem de diferentes maneiras, cada leitor criará o seu Casmurro – alguns o acham mais arrogante; outros, menos. Na tela, na minissérie, a relação é a mesma: cada espectador cria o seu Casmurro, mas com uma diferença: vemos um ator enunciar as palavras e isso implica tom de voz e postura específicos, ainda que variáveis, ou seja, conhecemos uma verdadeira construção visual da personagem. Quando lemos o capítulo “Do livro”, onde o narrador explica seus motivos para escrever, podemos ler suas palavras com diferentes tons¹⁴⁸ – evidentemente, existem algumas possíveis interpretações, e não todas. A diferença é esta: na narrativa em imagens, vemos a personagem falar, vemos o uso da oralidade, o que é diferente da expressão verbal escrita, para a qual apenas imaginamos.

Dom Casmurro, nas imagens, é um alguém choroso, nitidamente abalado, perturbado, que referencia suas memórias com dor e vislumbra, nas paredes do teatro, as sombras de seu passado – silhuetas de personagens. Essencial para a narrativa fílmica é a posição da câmera¹⁴⁹: a personagem Dom Casmurro é, inúmeras vezes, filmado em primeiro plano¹⁵⁰, o que nos leva a uma interação direta e, em certa medida, à subjetividade – aspecto essencial do romance analisado. Para evidenciar a importância desse recurso, Marcel Martin, no livro *A linguagem cinematográfica*, explica:

Sem dúvida, é no primeiro plano do rosto humano que se manifesta melhor o poder de significação psicológico e dramático do filme, e é esse tipo de plano que constitui a primeira, e no fundo a mais válida, tentativa de cinema interior. [...] O primeiro plano corresponde [...] a uma invasão do campo da consciência, a uma tensão mental considerável, a um modo de pensamento obsessivo.¹⁵¹

O excerto é essencial para a compreensão da narrativa fílmica, pois evoca elementos constitutivos da narrativa romanesca, no caso, a condição psicológica da personagem. Dom Casmurro, de fato, invade sua “consciência” para narrar sua história; o que soa como

¹⁴⁷ Os críticos aos quais me refiro são Roberto Schwarz e John Gledson e as obras referidas ao longo deste trabalho.

¹⁴⁸ O tom refere-se à maneira de enunciar as palavras, o comportamento daquele que profere o discurso. Ao lermos, imaginamos um tom de voz, uma disposição facial etc. Ao vermos uma cena, em uma narrativa fílmica, encontramos um tom de voz, uma postura corporal e uma composição facial pré-definida.

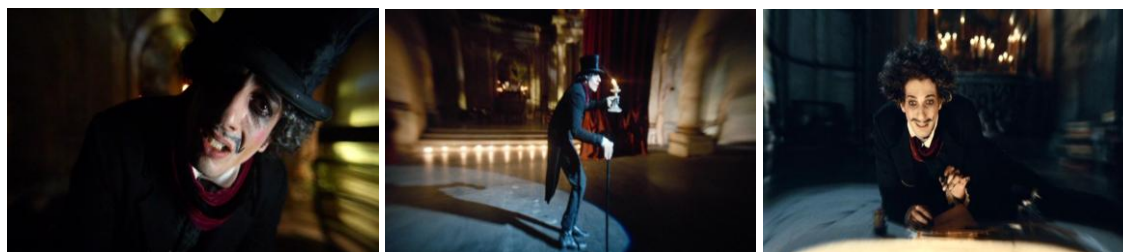
¹⁴⁹ Segundo Marcel Martin (pág. 35, 1990), “um certo número de fatores cria e condiciona a expressividade da imagem. Esses fatores são, numa ordem que vai do estático ao dinâmico: os enquadramentos, os diversos tipos de planos, os ângulos de filmagem, os movimentos de câmera”.

¹⁵⁰ Os planos são determinados pela “distância entre a câmera e o objeto e pela duração focal da cena utilizada” (MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990, p. 37).

¹⁵¹ Id. *Ibidem*, p. 39-40.

obsessivo e desequilibrado – aspectos potencializados na minissérie por meio da composição visual da personagem.

Outro aspecto interessantíssimo é a postura física de Dom Casmurro: um alguém curvo, pernas dobradas, costas inclinadas (disco 1: 1h 13' 48''), quase monstruoso. A perturbação psicológica fica evidente na sequência (disco 1: 11'52'') em que ele, ainda ao explicar o porquê da sua escrita¹⁵², vê a sombra de uma mulher dançante projetar-se nas paredes – sombra enorme, que o assusta – essa pode ser mais uma referência à personagem Capitu. Outra imagem que demonstra fisicamente sua instabilidade está em uma cena do capítulo “Um soneto”. Nele, Casmurro, sobre o chão, dedos sujos de tinta e cabelos bagunçados, fala sobre a tentativa de criar um soneto (disco 1: 1h 29'17''). A personagem, enquanto escreve, está visivelmente perturbada, com os cabelos bagunçados e as mãos sujas de tinta.



Figuras 55, 56 e 57: a construção monstruosa e perturbada da personagem Dom Casmurro.

Conhecemos uma identidade de Dom Casmurro mais raivosa no capítulo “O contra-regra”. Nele, um rapaz, montado em um cavalo-bicicleta – um animal falso, como já mencionei –, ao passar pela rua, olha Capitu – “O cavaleiro não se contentou de ir andando, mas voltou a cabeça para o nosso lado, o lado de Capitu e olhou para Capitu e Capitu para ele”¹⁵³. Dom Casmurro explica: o “segundo dente de ciúme” havia mordido-lhe. Percebemos isso no tom de voz do narrador, isto é, na sua maneira de enunciar as palavras, que acrescenta: “A vontade que me dava era cravar-lhe as unhas no pescoço, enterrá-las bem, até ver-lhe sair a vida com o sangue”¹⁵⁴ – inclusive, percebemos o uso do exagero na sequência, pois as mãos da personagem aparecem sujas de sangue.

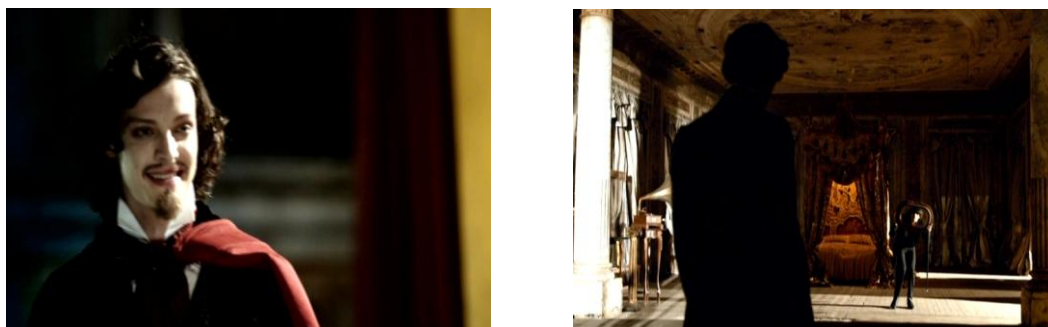
O desequilíbrio de Dom Casmurro fica perceptível, novamente, no capítulo “Tu serás feliz, Bentinho!” (disco 2: 32'50''). Nele, vemos Bento Santiago, o jovem adulto, em uma

¹⁵² Dom Casmurro explica ao leitor que desejava escrever uma História dos Subúrbios, mas afirma que isso exigiria documentos e datas, ou seja, exatidão, algo factual. Em oposição, ele opta por falar de si, de suas memórias, algo que não depende de comprovações, algo que é discurso subjetivo, perspectiva de um “eu”.

¹⁵³ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Santa Catarina: Editora Avenida, 2005, p. 119.

¹⁵⁴ Id. *Ibidem*, p. 121.

longa conversa com José Dias. Falam sobre o casamento com Capitu e a perspectiva da futura felicidade. Dom Casmurro, choroso, suado, nervoso, está na cena da sequência e é amedrontado, primeiro, pela imagem de Escobar¹⁵⁵, que se aproxima de modo imponente e assustador; em seguida, Capitu, tanto a jovem quanto a adulta aparecem e também o perturbam. Todos dizem a ele – “tu serás feliz, Bentinho”. Dom Casmurro, febril, une essas imagens; é ele que compõe essa cena, o que demonstra uma percepção de si como vítima.



Figuras 58 e 59: na primeira figura, o visual de Escobar alude a uma imagem diabólica; na segunda figura, à esquerda, está Escobar e, à direita, Dom Casmurro, com medo – o que é evidenciado, inclusive, pela proporção e pela postura dos corpos.

Dom Casmurro de choroso passa a ser um personagem dono de um tom raivoso, ao menos em alguns momentos. Encontramos a raiva em outra sequência, situação em que prima Justina insinua que Capitu teria ficado namorando e por isso não aparecera na casa de Dona Glória. A reação de Bentinho é da ordem da insatisfação (disco 2: 7’32’): “Não a matei por não ter à mão ferro nem corda, pistola nem punhal”¹⁵⁶. Para Schwarz, a maior mudança da personagem ocorre quando ele deixa de ser filho e se torna marido e proprietário – duas funções básicas do homem que corroboram ao pensamento patriarcalista. Vejamos as palavras do crítico:

O novo Santiago não nasce da traição da mulher, mas da junção de vontades confusas, em parte inconfessáveis (o ciúme desatinado, os apetites sexuais diversos),

¹⁵⁵ Muito importante são as cenas em que percebemos o desconforto de Dom Casmurro diante da personagem Escobar, pois elas contrastam com a atitude inicial de Bentinho, cujo olhar admirava o amigo durante o período do seminário. Inclusive, a construção visual da personagem é essencial: diferentemente da personagem Dom Casmurro, cuja marcação de idades é realizada, inclusive, pelo uso de dois atores, Escobar é interpretado pelo mesmo artista na juventude e na idade adulta. Sua imagem no seminário é jovial e a idade será marcada pelas roupas mais imponentes e pelo cavanhaque. Interessante perceber que quanto mais desconfiado Bento Santiago e Dom Casmurro se tornam, Escobar torna-se mais parecido com um diabo – ao menos com o nosso imaginário mais recorrente dessa imagem. Ele passa a vestir uma enorme capa preta com o fundo vermelho e essa composição sempre assusta Dom Casmurro, que, ao assistir às lembranças, foge de Escobar (figuras 67 e 68).

¹⁵⁶ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Santa Catarina: Editora Avenida, 2005, p. 128.

com a autoridade patriarcal, conjugação que descarta, ou trai, o juramento de confiança e igualdade que o moço bem-nascido fizera à vizinha pobre.¹⁵⁷

Há, portanto, uma transformação da personagem. Na infância, quando Bentinho, era ingênuo e medroso, subjugado à ordem familiar, Capitu assumia o pensamento, a reflexão e o agir, pois dela dependia o engendrar de soluções. Quando adulto, Bento Santiago casa, assume o controle de sua vida, principalmente após a morte de Dona Glória, e torna-se um homem bastante sério. Nas imagens da microssérie, Bentinho era risonho, ainda que medroso; Bento Santiago parece estar sempre desconfiado, nunca tranquilo. Posteriormente a essas identidades visuais, temos o Dom Casmurro, o narrador, o solitário, o desequilibrado.

Bento Santiago, jovem adulto, e Dom Casmurro, velho narrador, são interpretados pelo mesmo ator, o que é perceptível pelo telespectador. Quando adulto, ele tem o rosto limpo, isto é, não usa maquiagem; seu bigode, inclusive, não é uma pintura, mas uma réplica, uma tentativa de mimesis mais naturalista. A maquiagem será acrescida ao rosto da personagem quando velha, quando Casmurro. Isso é importante, pois pode ser compreendido como uma simbologia da passagem do tempo, que cria marcas físicas. A maquiagem de Dom Casmurro utiliza tons escuros, marcando o rosto que um dia foi infantil, que um dia foi jovem, e que se transformou em Casmurro.

Sigo tentando verificar transformações na personagem Bento Santiago. No capítulo “Dez libras esterlinas” (disco 2: 51’53), Dom Casmurro conta-nos uma ocasião em que conversava com Capitu e que ela aparentemente não o ouvia – “Uma noite perdeu-se em fitar o mar, com tal força e concentração que me deu ciúmes”¹⁵⁸. Em seguida, a esposa revela a ele que guardou dinheiro, com o auxílio de Escobar. A cena interessa-me para pensar a construção da personagem Dom Casmurro, o narrador, e não Bento Santiago. O que me parece interessante é a ação do narrador ao relatar seus pensamentos na ocasião. As palavras são estas:

Se não fosse a astronomia, não descobriria eu tão cedo as dez libras de Capitu; mas não é por isso que torno a ela, é para que não cuides que a vaidade de professor é que me fez padecer com a desatenção de Capitu e ter ciúmes do mar. Não, meu amigo. Venho explicar-te que tive tais ciúmes pelo que podia estar na cabeça de minha mulher, não fora ou acima dela.¹⁵⁹

¹⁵⁷ SCHWARZ, Roberto. *A poesia envenenada de Dom Casmurro*. In.: *Duas Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 33.

¹⁵⁸ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Santa Catarina: Editora Avenida, 2005, p. 159.

¹⁵⁹ Id. *Ibidem*, p. 161.

A ação da personagem, como eu disse, é bastante sugestiva: enquanto diz o texto transcrito acima, Dom Casmurro rega flores. Isso pode significar o ato de nutrir tais ciúmes e tais desconfianças da esposa.



Figura 60: a simbologia do ato de regar enquanto a personagem relata o ciúme que sente da esposa.

Mencionei, anteriormente, que Dom Casmurro, o narrador, é em alguns momentos desequilibrado. Acontece o mesmo com Bento Santiago, o jovem adulto, no capítulo “A mão de Sancha” (disco 2: 1h 9’15’’). Nele, Bento percebe um sentimento diferente entre ele e a amiga; depois dessa situação, em uma conversa com José Dias, eles falam sobre a beleza de Sancha. Para criar um sentido diferente, as imagens da série aceleram-se, misturando cenas em que Bento está sozinho e cenas em que está na companhia da família e de amigos, demonstrando um intenso mal-estar com a situação.

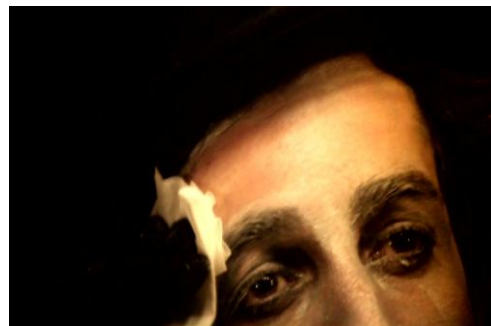
Bento Santiago, após a morte do amigo Escobar, com o filho já grandinho, vê na criança semelhanças com o amigo. No capítulo “Um dia” (disco 2: 1h 13’58’’), temos a demonstração dessa relação – o texto machadiano é retirado de outro capítulo, “O debuxo e o colorido”. Surge, então, a grande mudança do nosso narrador adulto: ele passa a desconfiar, fortemente, de que o filho não é seu. No mesmo trecho, quando Bento leva o filho para um colégio interno – “Capitu propôs metê-lo em um colégio, donde só viesse aos sábados”¹⁶⁰ –, a minissérie inclui uma cena muito interessante e funcional para revelar os desejos desse homem desconfiado. Sabemos, seguindo a narrativa machadiana, que Bento irá desejar a morte de seu filho posteriormente. Para marcar essa postura, na referida cena em que leva o filho à escola, vemos pai e filho. Este cai e Bento o vê, no seu imaginário, em um pequeno caixão branco (disco 2: 1h 20’ 44’’). Não há referência a isso na obra machadiana, mas sim ao desejo repreensível do pai; o recurso utilizado, portanto, é ótimo e demonstra, mais uma vez, o caráter de transcrição da direção.

¹⁶⁰ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Santa Catarina: Editora Avenida, 2005, p. 192.



Figuras 61 e 62: uma (re)criação cênica para demonstrar os desejos de Bento Santiago.

No capítulo “Otelo” (disco 2: 1h 23’02”), conhecemos a percepção de mundo da personagem Bento Santiago: após assistir à peça *Otelo*, a personagem mostra-se desorientada, pois passa a ter certeza da traição de Capitu. Já no capítulo “Volta da igreja” (disco 2: 1h 29’33”), ele apresenta-se choroso, com um olhar desequilibrado, o que o torna muito parecido com a identidade visual de Dom Casmurro, o narrador velho. Vemos, enfim, as identidades encaminharem-se para a união: Bento torna-se o Casmurro. O que poderia ser uma comprovação desse unir identitário está no último capítulo do livro, e também no capítulo “E bem, e o resto?” da minissérie (disco 2: 1h 44’57”). Nele, vemos Dom Casmurro, o velho, sentado diante de um espelho e de alguns manuscritos, enunciando, ainda, reflexões acerca de sua vida. Enquanto fala, retira sua maquiagem exagerada, desvencilhando-se da sombra sobre os olhos e do bigode. O espelho é um elemento essencial, pois nos remete a duas chaves de leitura: a ideia do duplo, primeiramente, que pode ser relacionada à imagem da personagem adulta e velha; e, também, a ideia do reflexo e não da imagem em si, cuja configuração pode dialogar com a noção discursiva da narrativa em primeira pessoa – o que Dom Casmurro vê são reflexos de suas percepções e não necessariamente fatos concretos.



Figuras 63 e 64: Bento Santiago torna-se Dom Casmurro.

Por fim, uma nova cena: Dom Casmurro, que retirou sua maquiagem, vê-se no espelho como Bentinho e ouve o chamado de Capitu jovem. Ele a segue, equilibrando-se, mais uma vez, sobre a linha traçada em giz, como o velho Casmurro fizera nas cenas iniciais. Nesse momento, Dom Casmurro vê as duas Capitu: a jovem – que o chama Bentinho –; a adulta – que o chama Bento Santiago. Após chamaram seus amores em suas respectivas épocas, ficam estáticas e a luz sobre elas apaga-se, cada uma de uma vez, como em uma peça de teatro que chega ao fim. Interessante observar, ainda, a semelhança das roupas, bem como o jogo de luz direcionado a elas.



Figuras 65 e 66: a identidade visual de Capitu jovem e adulta confunde-se.

O último capítulo da minissérie, cujo texto machadiano pertence ao capítulo último do livro, chama-se “Final” (disco 2: 1h 48’10”) e traz a imagem mais perturbadora do narrador Casmurro. Ele é um híbrido: veste saias, lenço e brincos como os de Capitu – lembrando uma cigana –, sua barba evoca Escobar, seu colar é idêntico ao que dona Glória usava; além disso, em suas mãos estão os óculos de tia Justina e a bengala de Tio Cosme. De modo concreto, deparamo-nos com uma multiplicidade identitária: Dom Casmurro é construído por essas outras personagens. Talvez ele tenha perdido sua identidade; talvez ele esteja constituído, naquele instante, por todas as “inquieta sombras” que habitam suas reminiscências. Por fim, as cortinas fecham-se: o espetáculo da memória é encerrado.



Figuras 67, 68 e 69: Dom Casmurro, um híbrido.

3.4. CAPITOLINA E CAPITU

Quando os críticos analisam a obra *Dom Casmurro*, referenciam a diferença social existente entre a família de Bentinho e a família de Capitu. A minissérie utiliza um recurso bastante interessante e sutil para marcar esse distanciamento: elementos cênicos mais humildes na casa dos Pádua em oposição a objetos mais pomposos que demarcam a casa de Dona Glória. Já referi, ao trabalhar o uso do cenário, que as portas são movimentadas por personagens, que os limites entre o ambiente externo, a rua, e interno, as casas, são demarcados por usos de objetos, explicitando o uso deliberado do falso, em contraste com uma montagem naturalista. As portas da casa de Bento são exuberantes, com detalhes em tecido vermelho; as portas da casa de Capitu são feitas em madeira crua (disco 1: 29'31'').



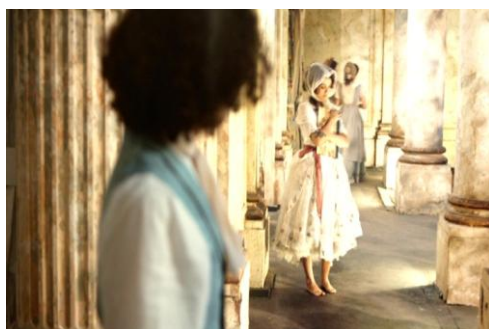
Figuras 70 e 71: a composição cênica auxilia na construção social das personagens.

A relação entre Bentinho e Capitu é mediada por essas distâncias sociais. Como afirma Gledson, Pádua é “funcionário público e, assim, está bem abaixo da família Santiago na escala social, conquanto seja independente na medida em que ganha seu salário”¹⁶¹. O nível social é uma informação importante para o Realismo literário, uma vez que ele cria relações com o momento histórico. Sendo assim, é importante, sim, a relação que se estabelece entre as famílias vizinhas: de um lado, a riqueza, de outro, o nível médio. O casamento de Capitu e Bento seria um acertar o futuro para aquela. Entretanto, parece-me que a dissimulação feminina, aspecto fortemente desenvolvido por Machado de Assis, não está na busca da ascensão social. Parece-me que, do modo pelo qual o narrador conduz a história, tratou-se, no princípio, de uma história de amor, cujas personagens pueris descobriram seus sentimentos recíprocos.

¹⁶¹ GLEDSON, John. *Machado de Assis – Impostura e Realismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 66.

O poder de dissimular, inerente à personagem Capitu, está relacionado à sua composição identitária – ela está no âmbito da inteligência – “Capitu não só tem desígnios próprios, os quais consulta, como tem opinião formada e crítica a respeito de seus protetores, e até da religião deles”¹⁶². Para Schwarz, enquanto Capitu demonstra uma personalidade desenvolvida e certeza de suas ações, Bento assume um caráter passivo e medroso – ela está na ordem da liberdade do indivíduo e ele está preso na ordem familiar. Na minissérie, portanto, temos dois jovens, Bentinho e Capitu, que por meio de suas ações demonstram essas diferenças – como ocorre na narrativa romanesca. No entanto, essa diferenciação é marcada por outro recurso: fisicamente eles são diferentes; Capitu aparenta ser mais velha – referência encontrada, também, no romance – e Bentinho é frágil, um garoto que precisa de cuidados.

Capitu jovem sofre uma mudança, do mesmo modo que Bentinho: até a ida do jovem para o seminário, ela veste-se de modo simples, usa roupas em tons claros, e, principalmente, aparece em quase todas as cenas de pés descalços. Ao passar a frequentar a casa de Dona Glória, na ausência de Bentinho, ela veste-se de modo mais exuberante, com belos vestidos e penteados. Para sintetizar, temos, em um primeiro momento, uma Capitu vestida de modo humilde, mais alegre – ela e Bentinho sempre aparecem a brincar, a correr. Depois, com a ida do jovem para o Seminário, ela sofre uma mudança, torna-se mais sóbria e veste-se de modo mais elaborado.



Figuras 72 e 73: Capitu, primeiramente, de pés descalços e com roupas mais simples; em seguida, na presença de Dona Glória, com sapatos e vestidos mais pomposos.

Quando Bentinho aparece na narrativa como Bento Santiago, o jovem adulto, Capitu também adentra a maturidade. A simultaneidade é óbvia, pois eles possuem quase a mesma idade. Um elemento interessante reside no movimento corporal assumido por Capitu adulta na

¹⁶² SCHWARZ, Roberto. *A poesia envenenada de Dom Casmurro*. In.: *Duas Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 24.

sua primeira aparição: assim como Capitu jovem, ela movimenta seu rosto e seus olhos em direção à personagem Bento, criando um paralelismo.



Figuras 74 e 75: o uso corporal demonstra a correspondência de identidade entre a juventude e a idade adulta.

A grande mudança está no vestuário: ela, agora, usa vestidos ainda mais pomposos e exuberantes, nada mais de simplicidade. Segundo Beth Filipecki, a figurista da minissérie, todo o figurino respeita a estética do século XIX, mas os acabamentos seguem um desenho próprio: cortes sinuosos, arredondados, para remeter-nos ao movimento do mar, aos olhos de ressaca de Capitu. Os vestidos de Capitu adulta, por sua vez, são elaborados em camadas, as quais, quando em movimento, também podem evocar o mar; ao mesmo tempo, sugerem a condição de montagem, de superposição de camadas, aspecto que dialoga com a condição de (re)montagem do passado, colagem de memórias, inerente à condição e à maquiagem do narrador Dom Casmurro¹⁶³.

As roupas de Capitu são, de fato, marcadas pelo estilo do século XIX. Entretanto, percebo uma (re)criação no seu modo de vestir – que pode ser compreendida como uma estilização. Parece-me que o uso dos véus nos cabelos e a aplicação de algumas jóias e enfeites no cabelo são referências à imagens de ciganas – ao menos àquilo que comumente, hoje, atribui-se a esse perfil de roupas. A relação, se possível, demonstra outro diálogo com o texto machadiano, afinal, Capitu tem olhos de ressaca e de cigana oblíqua.

Conhecemos Capitu superficialmente, tanto na minissérie quanto no livro; o narrador Dom Casmurro a descreve com maior fôlego e detalhe na primeira parte do livro, na qual trabalha a juventude do casal e a dissimulação da jovem. A escolha por esse recorte temporal relaciona-se aos objetivos retóricos da personagem-narrador, uma vez que, ao final do

¹⁶³ Ideias mencionadas pela figurinista em uma entrevista. Endereço eletrônico: <http://video.globo.com/Videos/Player/Entretenimento/0,,GIM934533-7822-O+FIGURINO+DE+CAPITU,00.html> <acesso em 22 de novembro de 2010>.

romance, ele reitera a identidade dissimulada da esposa para convencer o leitor de sua opinião sobre o adultério:

O resto é saber se a Capitu da praia da Glória já estava dentro da de Matacavalos, ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente. Jesus, filho de Sirach, se soubesse dos meus primeiros ciúmes, dir-me-ia, como no seu cap. 11, vers. 1: “Não tenhas ciúmes de tua mulher para que ela não se meta a enganar-te com a malícia que aprender de ti”. Mas eu creio que não e tu concordarás comigo; se te lembras bem da Capitu menina, hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca. É bem, qualquer que seja a solução, uma coisa fica e é a suma das sumas, ou o resto dos restos, a saber, que a minha primeira amiga e o meu maior amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me... A terra lhes seja leve!¹⁶⁴

A fase adulta de Capitu possui poucas descrições, o que pode ser um recurso retórico do narrador, principalmente devido à sentença “Mas eu creio que não e tu concordarás comigo; se te lembras bem da Capitu menina, hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca” – essa é a retórica da verossimilhança, a retórica de Dom Casmurro, centrada nas suas percepções, nas suas reminiscências, nas suas “noções de verdade”.

¹⁶⁴ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Santa Catarina: Editora Avenida, 2005, p. 209.

ESBOÇO CONCLUSIVO

Este trabalho propôs e desenvolveu um estudo sobre a poética da minissérie *Capitu*, tensionando-a com aspectos do Realismo literário, do realismo machadiano e do realismo cinematográfico. O resultado estético, elaborado por Luiz Fernando Carvalho e sua equipe, é um grande mosaico. Na minissérie, Machado de Assis e seu livro *Dom Casmurro* são caracterizados por elementos do século XIX, como roupas, móveis e cenas de filmagens antigas, mas também por objetos prosaicos da contemporaneidade, como carros, câmeras fotográficas, telefones. Isso, parece-me, é um exemplo de transcrição, no sentido aqui apresentado.

Podemos retornar à discussão acerca do Realismo: será que, com tantas mudanças poéticas, *Capitu* ainda suscita as discussões sociais propostas pelos críticos de Machado de Assis? Antes de ensaiar uma resposta, vamos, novamente, às palavras de Marc Vernet: segundo ele, “quando se aborda a questão do realismo no cinema, é necessário distinguir o realismo dos materiais de expressão (imagens e sons) e o realismo do tema dos filmes”. Inevitavelmente, um elemento constrói o outro, seria impossível separá-los. Apesar das transgressões ao realismo e naturalismo cinematográfico, algo mais relacionado ao cenário, a alusão histórica e à discussão da sociedade brasileira, seguindo o estilo machadiano, ainda podem ser resgatadas na montagem *Capitu* – não do mesmo modo que o romance, e isso, em instância alguma, é um problema.

Se na sua literatura Machado transcreveu o conceito básico de Realismo, as adaptações de suas obras talvez o façam também – o que parece ser o caso da minissérie *Capitu*. Após analisar detidamente a minissérie, afirmo que há, sim, uma relação estilística muito afinada entre a poética de *Capitu* e a proposta estética machadiana, principalmente no que se refere à autoconsciência artística – cada uma das linguagens com suas especificidades, é claro. O explícito diálogo com o espectador, por exemplo, e também o diálogo com o leitor se mantêm. A intertextualidade, além de ser conservada, pois permanece a referência ao enredo de *Otelo*, é potencializada, uma vez que o teatro e a ópera são concepções que estão na base da poética da minissérie.

Capitu, também chamada de hipertexto, utiliza o texto machadiano, nomeado hipotexto, e o (re)cria de modo intenso, proporcionando “seleção, amplificação, concretização e atualização”. Seleciona-se o narrador do romance *Dom Casmurro*, composição que, a meu ver, é o cerne da obra; amplifica-se e atualiza-se o enredo machadiano por meio da concepção temporal, trazendo o século XIX para a atualidade, ou levando a atualidade para o século

XIX; concretiza-se a multiplicidade de leituras inerentes à obra, isto é, permanece a dúvida acerca da traição; ao mesmo tempo, Bentinho, Bento Santiago e Dom Casmurro permanecem como mistérios a serem desvendados.

O diretor Luiz Fernando Carvalho traçou um objetivo ao (re)criar o romance: “de minha parte, continuo procurando traçar um ensaio sobre a dúvida. Eu estou trabalhando em cima da dúvida. Não acuso ninguém, não absolvo ninguém”¹⁶⁵. Em minha opinião, ele teve êxito. Para provocar essa recepção planejada, o *Projeto Quadrante* utilizou elementos concretos. É o caso de um objeto que surge na narrativa: uma lente; ela é, na verdade, uma bandeja e é disposta diante da câmera, criando uma moldura. O objeto pode ser percebido como um filtro, uma potencialização da leitura que compreende a narração de Dom Casmurro como uma versão de sua vida e não como um relato “verdadeiro”, isto é, uma narração baseada em fatos. A lente é colocada em cena após o capítulo “Uma ponta de Iago”, já analisado. Basta lembrarmos que neste momento da narrativa o ciúme de Bentinho é identificado por Dom Casmurro e relatado ao leitor – e ao telespectador. O objeto “lente” é inserido na narrativa fílmica por dois escravos (disco 1: 1h 37’35”). Em muitas cenas, a partir de então, a imagem da lente acompanha a câmera, num vaivém. Em algumas sequências, o próprio Dom Casmurro irá segurar o objeto, enquanto dirige suas palavras ao espectador.



Figuras 76 e 77: na primeira imagem, a cena em que a lente é inserida na narrativa fílmica; na segunda, uma das muitas cenas em que a lente acompanha a filmagem.

Numa tentativa de desfazer preconceitos diante das adaptações, reitero a noção teórica de transcrição, para a qual não é interessante encarar a narrativa fílmica como uma facilitadora da narrativa romanesca. Segundo Marcel Martin,

¹⁶⁵ CARVALHO, Luiz Fernando. *Diálogo com o diretor*. In.: Capitu / [minissérie de Luiz Fernando Carvalho; escrita por Euclides Marinho; colaboração Daniel Piza, Luís Alberto de Abreu e Edna Palatnik]. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008, p. 29.

Se o sentido da imagem é função do contexto fílmico criado pela montagem, também o é do contexto mental do espectador, reagindo cada um conforme seu gosto, sua instrução, sua cultura, suas ignorâncias. [...] Tudo isso mostra que a imagem, apesar da sua exatidão figurativa, é extremamente maleável e ambígua ao nível de sua interpretação.¹⁶⁶

Podemos referir, ainda, a potencialidade da adaptação como um convite à obra machadiana. Já ressaltai, em outros excertos, que não acredito no potencial destrutivo das adaptações; pelo contrário, as vejo como uma grande homenagem a autores e a obras da historiografia literária. O diferencial percebido em diferentes adaptações relaciona-se à concepção adotada pelo grupo de adaptadores: não me parece interessante criar adaptações para o cinema, para televisão ou para história em quadrinhos – para citar um gênero que tem sido bastante utilizado nos últimos tempos¹⁶⁷ – que busquem uma reprodução da obra primeira sem qualquer investimento em especificidades dessas linguagens ou gêneros. A (re)criação artística deve ser o grande objetivo, pois, assim, proporcionará diferentes relações de sentido, criando um novo texto que é, também, intertexto.

Capitu, como tentei demonstrar, é uma dessas composições que buscam (re)criar e transcriar. As adaptações, no Brasil, para cinema e para a televisão são frequentes. Segundo Sandra Reimão¹⁶⁸, tivemos 59 adaptações de romances brasileiros para telenovelas entre 1964 e 2000; e 26 minisséries baseadas em romances brasileiros entre 1982 e 2000. Sendo assim, a revisitação da literatura por meio de narrativas visuais, na história da televisão brasileira, não é novidade. O grande diferencial do *Projeto Quadrante* está na composição visual, ou seja, na construção de uma poética única, a qual, nestes escritos, tentou ser desvendada por meio da análise da minissérie *Capitu*.

¹⁶⁶ MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990, p. 28.

¹⁶⁷ Entre muitas publicações, há uma série intitulada “Grandes clássicos em graphic novel”, da editora Agir, que publicou a adaptação das obras *O Alienista*, de Machado de Assis, *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto e *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes.

¹⁶⁸ REIMÃO, Sandra. *Livros e televisão: correlações*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. Arte Poética. In.: *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Santa Catarina: Editora Avenida, 2005.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. São Paulo: Papyrus, 2006.
- _____. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.
- BETTON, Gérard. *Estética do Cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- CALDWELL, Helen. *O Otelo Brasileiro de Machado de Assis*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalingüagem: ensaios de teoria e crítica literária*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1976.
- CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In.: *Vários Escritos*. São Paulo: 1995.
- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 2006.
- CARVALHO, Luiz Fernando. *Diálogo com o diretor*. In.: *Capitu* / [minissérie de Luiz Fernando Carvalho; escrita por Euclides Marinho; colaboração Daniel Piza, Luís Alberto de Abreu e Edna Palatnik]. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- D'ONOFRIO, Salvatori. *Literatura Ocidental – autores e obras fundamentais*. São Paulo: Ática, 2002.
- FO, Dario. *Manual mínimo do autor*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1998
- GLEDSON, John. *Machado de Assis – Impostura e Realismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- GOMES, Eugênio. *O Enigma de Capitu*. Rio de Janeiro: 1967.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin Editorial: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte - tomo II*. São Paulo: Mestre Jou, 1972-1982.
- INDURSKY, Freda. Da heterogeneidade do discurso à heterogeneidade do texto e suas implicações no processo da leitura. In.: *A leitura e a escrita como práticas discursivas*. Pelotas: EDUCAT, 2001

- KOTHE, Flávio R. *A Alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.
- LODGE, David. *A arte da ficção*. Porto Alegre, RS: LP&M, 2009.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- MÜLLER, Adalberto. Além da literatura, aquém do cinema? Considerações sobre a intermedialidade. In.: *Estudos de Cinema* (Organização de Rubens Machado Jr; Rosana de Lima Soares e Luciana Corrêa de Araújo). São Paulo: Annablume; Socine, 2007.
- PIZA, Daniel. Dom Casmurro, um enredo de ópera. In.: *Capitu* / [minissérie de Luiz Fernando Carvalho; escrita por Euclides Marinho; colaboração Daniel Piza, Luís Alberto de Abreu e Edna Palatnik]. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- REIMÃO, Sandra. *Livros e televisão: correlações*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- SABINO, Fernando. *Amor de Capitu: leitura fiel do romance de machado de Assis sem o narrador Dom Casmurro*. São Paulo: Ática, 2005.
- SANTIAGO, Silvano. Retórica da Verossimilhança. In: *Uma Literatura nos Trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SCHWARZ, Roberto. *A poesia envenenada de Dom Casmurro*. In.: Duas Meninas. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Complexo, moderno e nacional*. In.: Que horas são?: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *As ideias fora do lugar*. In.: Ao Vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades, 1988.
- STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papyrus, 2003.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997
- TELLES, Lygia Fagundes & SALLES GOMES, Paulo Emilio. *Capitu: adaptação livre para um roteiro baseado no romance Dom Casmurro de Machado de Assis*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- XAVIER, Ismael. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (4ª edição). São Paulo: Paz e Terra, 2008.

_____. *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

FILMES:

GÓES, Moacyr. *Dom*. 2003.

CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. 2008.

SERACINI, Paulo César. *Capitu*. *Tribuna da Imprensa*, 23 de agosto de 1968.

SITES DA INTERNET VISITADOS:

<http://quadrante.globo.com/> <acesso em 22 de novembro de 2010>

<http://capitu.globo.com/Capitu/0,,16142,00.html> <acesso em 22 de novembro de 2010>

<http://video.globo.com/Videos/Player/Entretenimento/0,,GIM934533-7822-O+FIGURINO+DE+CAPITU,00.html> <acesso em 22 de novembro de 2010>

ANEXO 1: ficha técnica da produção *Capitu*, retirada do dvd.

Atores e personagens representadas:

Michel Malamed: Dom Casmurro e Bento Santiago

Maria Fernanda Candido: Capitu adulta

Eliane Giardini: Dona Glória

Letícia Persiles: Capitu jovem

Cesar Cardadeiro: Bentinho

Pierre Baitelli: Escobar

Rita Elmôr: Tia Justina

Antonio Karnewale: José Dias

Sandro Christopher: Tio Cosme/imperador

Charles Fricks: Pádua

Bellatrix Serra: Sancha

Izabel Bicalho: Dona Fortunata Pádua

Thelmo Fernandes: Sr. Gurgel

Vitor Ribeiro: Dandi do Cavalo-Alazão

Alan Scarpari: Ezequiel Santiago adolescente

Emílio Pitta: Padre Cabral

Fabício Reis: Ezequiel Santiago criança

Beatriz Souza: Capitolina

Paulo José (ator convidado): um padre

Fabício Reis: Ezequiel criança

Paulo José: Vigário da Paróquia

Eduardo Pires: jovem Poeta

Alby Ramos: pai do Manduca

Escrito por Euclides Marinho

Colaboração de Daniel Piza, Edna Palatnik e Luís Alberto de Abreu

Texto final de Luiz Fernando Carvalho

Cenografia e produção de arte: Raimundo Rodriguez

Produção de arte: Isabela Sá.

Figurino: Beth Filipecki

Direção de fotografia: Adrian Teijido

Edição: Marcio Hashimoto Soares

Música original: Tim Rescala

Trilha sonora adicional: Chico Neves

Direção Geral: Luis Fernando Carvalho

ANEXO 2: a trilha sonora da minissérie – canções e letras – retiradas do cd “Trilha sonora oficial da minissérie”.

- a) Quem sabe – Manacá e Chico Neves
- b) Casmurro minimal (instrumental) – Tim Rescala e Chico Neves
- c) Lamento – Manacá

Aqui embaixo dessa telha
Uma dor que faz chorar
2x
E a prisão aqui desse lar
Não quer me deixar sair

É que um fogo se acendeu
De mistério e de sagrado
2x
Mas restou aqui só o pó
E o sangue que derramou

Refrão:
Senhorita da alvorada
E a Senhora do Rosário
E a Senhora do Rosário
Que eu vi a passar no meu quintal
2x

Foi em vento de Agosto
Foi no último soprar
2x
Que se foi de mim teu pulsar
Moranga partida em dois

Não há tempo nesse mundo
Que me faça te esquecer
2x
Ah Senhora Mãe ajudai
Quem perdeu seu bem querer

Refrão
Senhorita da alvorada

E a Senhora do Rosário
E a Senhora do Rosário
Que eu vi a passar no meu quintal

d) Desejado – Manacá

Oh menina o teu peito inflamado, teus olhos turvos de nuvens.
E nos ombros a pesar um negro xale, tecido a fios de chumbo.

Acenda a vela e erga o teu pandeiro ao sol, que ele já vai voltar.
A mesma nau que trouxe essa noticia deixe o teu penar levar

Deixe que vá... Nas carroças nas naus e nas embarcações...
Deixe que vão levar

Se fincaste,tua cruz em outras terras,em areias bem distantes
Tu fincaste em meu peito longa espera, a beira mar neste porto.

e) Gymnocapitu (instrumental) – Tim Rescala e Chico Neves

f) Elephant Gun – Beirut

If I was young, I'd flee this town
I'd bury my dreams underground
As did I, we drink to die, we drink tonight

Far from home, elephant gun
Let's take them down one by one
We'll lay it down, it's not been found, it's not around

Let the seasons begin - it rolls right on
Let the seasons begin - take the big king down

Let the seasons begin - it rolls right on
Let the seasons begin - take the big king down

And it rips through the silence of our camp at night
And it rips through the night

And it rips through the silence of our camp at night
And it rips through the silence, all that is left is all that i hide

g) Besh o drom (keep on walking) (instrumental) – Fanfare Ciocarlia

h) Baile Strauss (instrumental) – Chico Neves

i) Glória (instrumental) – Tim Rescala e Chico Neves

j) O Diabo – Manacá

Eu sei que a vida não foi feita para ser
Olhada aos olhos totalmente nus por isso não tire o véu
E enquanto ela caminha sobre o teu olhar
O sol aquece todo o seu andar e ela se esquece do céu

Ela veste branco quando é sexta-feira
Com os pés descalços e os cabelos soltos
Ela veste branco quando é sexta-feira
E quando eu lhe olho, eles me lembram o fogo.

O Diabo me mordeu... Laiá laiá
O Diabo me mordeu... Laiá laiá
E um anjo lá no céu de tanto rir de mim a sua asa ele quase perdeu
E um anjo lá no céu de tanto rir de mim a sua asa ele quase perdeu

Estrela linda no céu, sempre no alto a brilhar
Por que não desce e vem enfeitar meu véu bem lá no altar?
Por que não desce e vem enfeitar meu véu bem lá no altar?

O Diabo me mordeu... Laiá laiá
O Diabo me mordeu... Laiá laiá
E um anjo lá no céu de tanto rir de mim a sua asa ele quase perdeu
E um anjo lá no céu de tanto rir de mim a sua asa ele quase perdeu

E enquanto ela caminha sobre o teu olhar
O sol aquece todo o seu andar e ela se esquece do céu
Ela veste branco quando é sexta-feira
Com os pés descalços e os cabelos soltos
Ela veste branco quando é sexta-feira
E quando eu lhe olho, eles me lembram o fogo.

O Diabo me mordeu... Laiá laiá
O Diabo me mordeu... Laiá laiá
E um anjo lá no céu de tanto rir de mim a sua asa ele quase perdeu
E um anjo lá no céu de tanto rir de mim a sua asa ele quase perdeu

- k)** O ciúme (instrumental) – Tim Rescala e Chico Neves
- l)** Abertura de Capitu (instrumental) – Tim Rescala
- m)** Minhas lágrimas – Caetano Veloso
- n)** Mentira (instrumental) – Tim Rescala e Chico Neves
- o)** Iron Man (instrumental) – de Black Sabbath, interpretada por The Bad Plus
- p)** O tempo (instrumental) – Tim Rescala e Chico Neves
- q)** Canto de Ossanha – de Vinicius de Moraes e Baden Powell, interpretada pela banda Manacá.

O homem que diz "dou"
Não dá!
Porque quem dá mesmo
Não diz!
O homem que diz "vou"
Não vai!
Porque quando foi
Já não quis!
O homem que diz "sou"
Não é!
Porque quem é mesmo "é"
Não sou!
O homem que diz "tô"
Não tá
Porque ninguém tá
Quando quer
Coitado do homem que cai
No canto de Ossanha
Traidor!

Vai! Vai! Vai! Vai!
Não Vou!
Vai! Vai! Vai! Vai!
Não Vou!
Vai! Vai! Vai! Vai!
Não Vou!
Vai! Vai! Vai! Vai!
Não Vou!..

REFRÃO
Não vou!
Eu não sou ninguém de ir
Em conversa de esquecer
A tristeza de um amor que passou
Não!
Eu só vou se for pra ver
Uma estrela aparecer
Na manhã de um novo amor

Amigo sinhô
Saravá
Xangô me mandou lhe dizer
Se é canto de Ossanha
Não vá!
Que muito vai se arrepender
Pergunte pr'o seu Orixá
O amor só é bom se doer

Vai! Vai! Vai! Vai!
Amar!

Vai! Vai! Vai! Vai!
Sofrer!
Vai! Vai! Vai! Vai!
Chorar!
Vai! Vai! Vai! Vai!

REFRÃO

Não vou!
Eu não sou ninguém de ir
Em conversa de esquecer
A tristeza de um amor que passou
Não!
Eu só vou se for pra ver
Uma estrela aparecer
Na manhã de um novo amor

Vai! Vai! Vai! Vai!
Amar!
Vai! Vai! Vai! Vai!
Sofrer!
Vai! Vai! Vai! Vai!
Chorar!
Vai! Vai! Vai! Vai!

REFRÃO

Não vou!
Eu não sou ninguém de ir
Em conversa de esquecer
A tristeza de um amor que passou
Não!
Eu só vou se for pra ver
Uma estrela aparecer
Na manhã de um novo amor

Vai! Vai! Vai! Vai!
Amar!
Vai! Vai! Vai! Vai!
Sofrer!
Vai! Vai! Vai! Vai!
Chorar!
Vai! Vai! Vai! Vai!

r) Juízo final – Nelson Cavaquinho

O sol...há de brilhar mais uma vez
A luz...há de chegar aos corações
Do mal....será queimada a semente

O amor...será eterno novamente
É o Juízo Final, a história do bem e do mal
Quero ter olhos pra ver, a maldade desaparecer
Repete a música 2 vezes:
O amor...será eterno novamente

s) Desabafo – Marcelo D2 (composição de Ivan Lins e Ronaldo Monteiro)

[Introdução]

"Deixa, deixa, deixa, eu dizer o que penso desta vida, preciso demais desabafar..."

[D2]

Segura!

"Deixa, deixa, deixa, eu dizer o que penso desta vida, preciso demais desabafar..."

Eu já falei que tenho algo a dizer, e disse
Que falador passa mal e você me disse
Que cada um vai colher o que plantou
Porque raiz sem alma, como o flip falou, é triste

A minha busca é na batida perfeita
Sei que nem tudo tá certo mas com calma se ajeita
Por um mundo melhor eu mantenho minha fé
Menos desigualdade, menos tiro no pé

Andam dizendo que o bem vence o mal
Por aqui vou torcendo pra chegar no final
É, quanto mais fé, mais religião
A mão que mata, reza, reza ou mata em vão
Me contam coisas como se fossem corpos,
Ou realmente são corpos, todas aquelas coisas
Deixa pra lá, eu devo tá viajando
Enquanto eu falo besteira, nego vai se matando
Então:

[refrão]

Deixa, deixa, deixa
Eu dizer o que penso desta vida
Preciso demais desabafar (2X)

Ok, então vamo lá, diz:
Tu quer a paz, eu quero também,
Mas o estado não tem direito de matar ninguém
Aqui não tem pena morte mas segue o pensamento
O desejo de matar de um Capitão Nascimento
Que, sem treinamento, se mostra incompetente
O cidadão por outro lado se diz, impotente, mas
A impotência não é uma escolha também

De assumir a própria responsabilidade
Hein?

Que cê tem e mente, se é que tem algo em mente
Porque a bala vai acabar ricocheteando na gente
Grandes planos, paparazzo demais
O que vale é o que você tem e não o que você faz
Celebridade é artista, artista que não faz arte
Lava a mão como pilatos achando que já fez sua parte
Deixa pra lá, eu continuo viajando
Enquanto eu falo besteira nego vai, vai
Então deixa...

[refrão]
Deixa,deixa,deixa
Eu dizer o que penso dessa vida
Preciso demais desabafar 2X

ANEXO 3: cd com algumas sequências da minissérie *Capitu*.