

■ *Capitu*: uma estética deliberadamente falsa

CAROLINE VALADA BECKER

Doutoranda em Teoria da Literatura pela PUCRS (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul); Porto Alegre; Rio Grande do Sul; Brasil. caroline.becker@acad.pucrs.br

Resumo: Este artigo tece um breve ensaio sobre a minissérie *Capitu*, dirigida por Luiz Fernando Carvalho, produzida em 2008 para a Rede Globo. A referida narrativa fílmica é uma adaptação – ou transcrição – do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, para o universo da imagem. *Capitu* traz como resultado uma poética única, baseada no texto machadiano, principalmente em suas referências à ópera e ao teatro, desenvolvendo, nas imagens, ao mesmo tempo, um verdadeiro mosaico temporal e uma estética deliberadamente falsa.

Palavras-chave: Dom Casmurro; Adaptação; Capitu; Imagem.

Abstract: This paper aims to compose an 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. 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.

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

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 delimitação 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 Luiz 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 do 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 seus 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,

recepçamos a *poética deliberadamente falsa* – conceito que será explicado – presente em *Capitu*.

1 *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” (MÜLLER, 2007, p. 80). 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.

Uma perspectiva teórica diante da adaptação, vinculada inicialmente à tradução, elaborada por Haroldo de Campos, é 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. Em meu ensaio de 1962, “Da Tradução como criação e como

crítica”, procurei definir a tradução criativa (recriação, transcrição) como uma prática isomórfica (CAMPOS, 1976, p. 24 e 91).

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 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, segundo Alexandre Astruc, “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” (ASTRUC apud AUMONT, 2008, p. 60).

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” (STAM, 2003, p. 231). 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 *Iliada*, 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 (STAM, 2003, p. 233).

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” (STAM, 2003, p. 234).

Uma vez anulada a busca de correspondência e de fidelidade entre hipotexto e hipertexto, os transcriadores-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 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.

2 *Capitu*: um (outro) realismo

Diante da minissérie, o que pode causar maior estranhamento é a ruptura com o realismo cinematográfico, uma vez que, ao invés de encontrarmos reproduções do século XIX, como ruas, carros e cenários, nos deparamos com uma imaterialidade e com um mosaico temporal. Este 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 aquelas regras, aqui apresentadas, do realismo cinematográfico que tentam esconder a sua natureza de construção narrativa. 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.

O Realismo literário estabelece um vínculo com a materialidade histórica.¹ Quanto a isso, a minissérie parece manter a relação, talvez a enfraquecendo 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

¹ Para definir o Realismo literário, Arnold Hauser sintetiza-o como uma criação que incita “impressão de vida real” (1972, p. 883); Erich Auerbach, por sua vez, representa “os acontecimentos mais corriqueiros da realidade num contexto sério e significativo, tanto na poesia como nas artes plásticas” (1994, p. 500).

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.

3 Um ensaio interpretativo

Na minissérie *Capitu* 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. *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 por Machado de Assis, ou melhor, enunciados pelo narrador Dom Casmurro.

A grande transcrição do *Projeto Quadrante* está nas referências, textuais e imagéticas, à ópera e ao teatro. Tal relação será responsável pela criação do ambiente utilizado em *Capitu*. Diferentemente do que nosso horizonte de expectativa poderia projetar – por ser o hipotexto realista –, não encontramos, na adaptação, reproduções naturalistas² 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. Eis a ópera de Dom Casmurro.

² Segundo Ismael Xavier, os termos *naturalismo* e *realismo* são utilizados para o estudo de obras cinematográficas, mas não convergem plenamente com as convenções literárias (XAVIER, 2008, p. 41).

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” (ASSIS, 2005, p. 22). 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 (ASSIS, 2005, p. 19-22).

A referência explícita ao ambiente teatral, ao espetáculo, a algo preestabelecido para ser encenado provém, então, da própria obra machadiana. Os transcriadores 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.

Uma das grandes recriações estéticas, ou atualizações, é a inserção de elementos contemporâneos na narrativa fílmica: imagens de ambientes atuais, uso de músicas 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 presentes nas encenações e performances dos atores. Todos esses recursos constituem uma poética única que será analisada a seguir.

No grande teatro, 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 falta eu mesmo e esta lacuna é tudo. O que aqui está é, mal comparando, semelhante à pintura que se põe na barba e nos cabelos e que apenas conserva o hábito externo, como se diz nas autópsias; o inferno não aguenta tinta (ASSIS, 2005, p. 10).

Essas palavras, retiradas do romance, são enunciadas na microssérie por um Dom Casmurro choroso e triste. 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 social. 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.

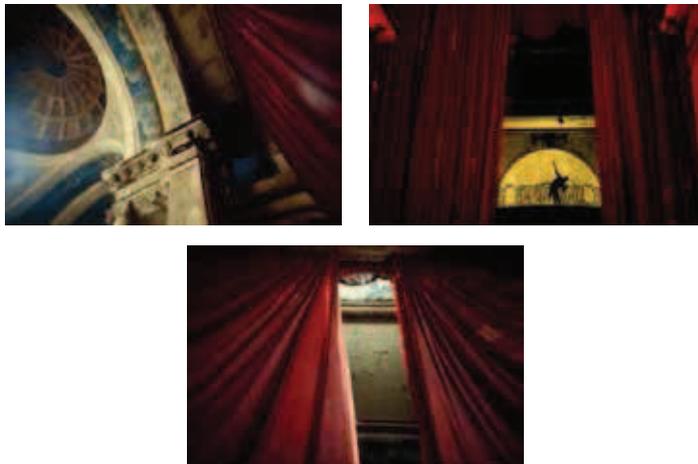


Fig. 1, 2 e 3: O teatro, o uso das cortinas e a sugestão do espetáculo.

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 uma espiral. Nesse ambiente, a personagem assiste às suas memórias eternamente. O espetáculo do passado é, enfim, um presentificar da 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 (CARVALHO, 2008, p. 81).

Antes do teatro, entretanto, a minissérie começa (disco 1: 2'37") 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. O jogo de imagens prossegue até ouvirmos uma narrativa em *off*: é Dom Casmurro, 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” (ASSIS, 2005, p. 9). 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 ao seu interlocutor, ambos trajados à moda antiga – usam paletó e chapéu.



FIG. 4 e 5: A alternância entre imagens contemporâneas e antigas cria um mosaico temporal.

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 à 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.

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 (BETTON, 1987, p. 29).

Partindo da noção de alegoria, há uma autorização no plano estilístico para a explicitação do fazer estético, um realismo deliberadamente falso. 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 (MARTIN, 1990, p. 62).

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.



FIG. 6 e 7: As portas em movimento constituem uma linguagem, ao mesmo tempo, teatral e deliberadamente falsa.

Ainda quanto ao cenário, outro recurso digladia com a aceção mais prosaica de realismo – reprodução da realidade física: 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.



FIG. 8 e 9: O naturalismo cênico é substituído pelo uso de objetos falsos.

Outro exemplo em que a ordem naturalista é subvertida, na minissérie: o 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” (ASSIS, 2005, p. 29). 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.

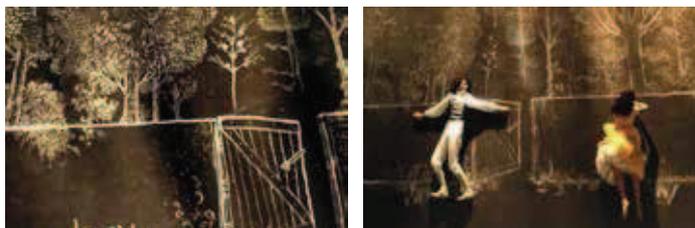


Fig. 10 e 11: O muro desenhado em giz une lirismo e recurso cênico.

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.

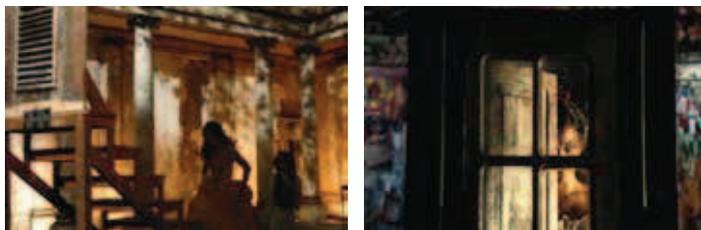


FIG. 12 e 13: Recursos cênicos auxiliam na demarcação de ambientes.

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.



FIG. 14 e 15: 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 há excessivo uso da 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.

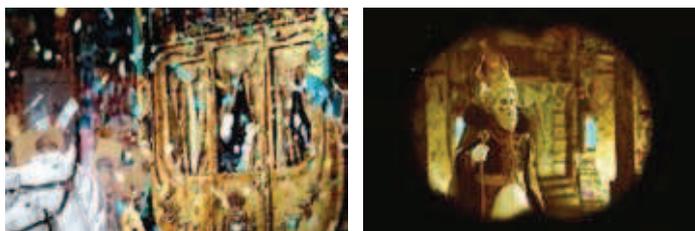


FIG. 16 e 17: Na primeira imagem, o uso do tom carnavalesco do Imperador; na segunda imagem, o foco e a cor diferenciados para demonstrar a imaginação de Bentinho.

Seguindo a narrativa fílmica, a despedida de Bentinho para a ida ao seminário também contempla metalinguagem: vemos cortinas que se abrem, dessa 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 Bentinho 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 navio.

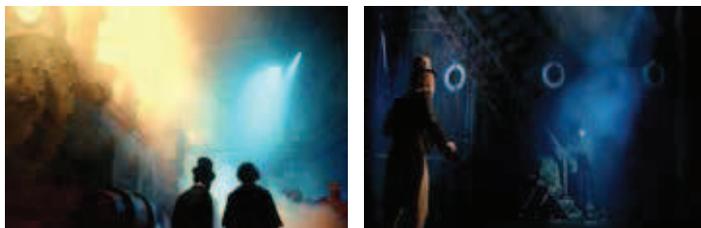


Fig. 18 e 19: Recursos cênicos para construir o trem e o navio.

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”).

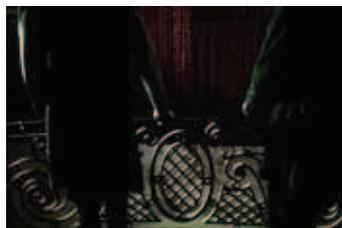


FIG. 21: Um recurso digital na minissérie: a construção de um mar dentro do teatro, diante da cortina.

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, tornou-a 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 na qual 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.

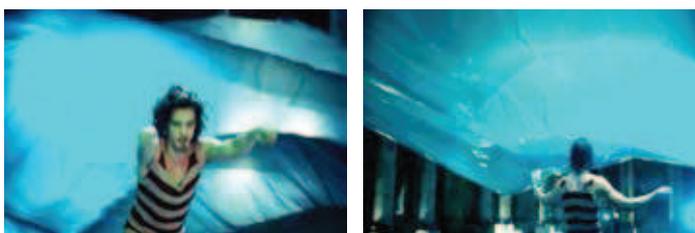


FIG. 22 e 23: Um trecho narrativo que une movimento e objeto: a encenação de um afogamento e um mar de plástico.

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” (ASSIS, 2005, 193) – 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.



FIG. 24: Elementos tecnológicos nas cenas.

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 em que 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) (AUMONT, 2008, p. 51).

⁴“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.

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” (AUMONT, 2008, p. 51). 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”.³

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 “confissão de sua origem teatral” (AUMONT, 2008, p. 66), 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, em que percebemos elementos cênicos próximos aos que veríamos em uma sala de teatro, bem como recursos de imagem que encontramos nas telas de cinema.

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”), no qual 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 *clowns*. 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...” (ASSIS, 2005, p. 102). 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 agora cuido ouvi-lo. Há alguma exageração nisto; mas o discurso humano é assim mesmo, um composto de partes excessivas e partes diminutas, que se compensam, ajustando-se [...]. Outra ideia, não, – um sentimento cruel e desconhecido, o puro ciúme, leitor das minhas entranhas (ASSIS, 2005, p. 103).

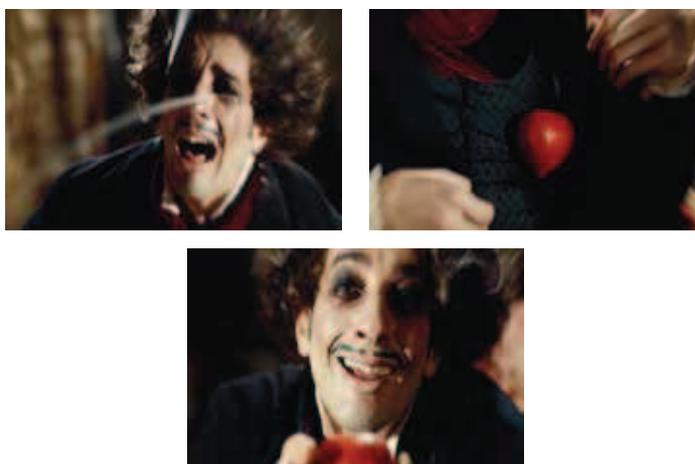


Fig. 25, 26 e 27: A construção exagerada da encenação vai ao encontro do exagero sentimental da memória.

Conclusão

Será que, com tantas mudanças poéticas, *Capitu* ainda suscita as discussões sociais propostas pelos críticos de Machado de Assis? Antes de ensaiar uma resposta, devemos lembrar as diferenças inevitáveis entre 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 no romance, e isso, em instância alguma, é um problema.

Se na sua literatura Machado transcriu 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” (STAM, 2003, p.233). 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 são mistérios ainda não desvendados.

Referências

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Santa Catarina: Avenida, 2005.

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

AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Tradução Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2008.

_____. *A estética do filme*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papyrus, 2006.

BETTON, Gérard. *Estética do Cinema*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

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

CAPITU. Direção de Luiz Fernando Carvalho. São Paulo: TV GLOBO, 2008. Dvd.

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.

HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte - tomo II*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Mestre Jou, 1972-1982.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

MÜLLER, Adalberto. Além da literatura, quem 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.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. São Paulo: Papyrus, 2003.

_____. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução de Marie-Ane Kremmer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

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

[Recebido em 30 de abril de 2013
e aceito para publicação em 16 de dezembro 2013]