

Mais um Enigma de Capitu: uma análise da minissérie de Luiz Fernando Carvalho¹

Denise da Silva SANTANA²

Marcos Cezar Botelho de SOUZA³

Universidade do Estado da Bahia, Conceição do Coité, BA

RESUMO

Objetiva comentar alguns dos elementos estéticos da minissérie *Capitu*, dirigida por Luiz Fernando Carvalho e veiculada pela Rede Globo em 2008. A transposição televisual do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, obra que ocupa lugar fundamental no cânone da literatura e da cultura brasileiras, apresenta algumas das características da estética audiovisual pós-moderna. A própria relação entre um texto pertencente à “alta cultura” e um produto midiático da cultura popular massiva já indicia uma quebra de hierarquias, entre cultura erudita e cultura audiovisual, que caracteriza o atual momento histórico conhecido como pós-modernidade. A partir de uma análise textual, discute os signos presentes na minissérie que a tornam uma obra esteticamente pós-moderna. Embora a ênfase do trabalho valorize mais os aspectos formais de *Capitu*, outras características contextuais são apontadas ao longo do texto.

PALAVRAS-CHAVE: Capitu; adaptações; Dom Casmurro; pós-modernismos.

Publicado definitivamente em forma de romance em 1900, já que antes havia sido divulgado em capítulos encartados em folhetins cariocas, *Dom Casmurro*, obra-prima de Machado Assis, é reconhecido nos cenários nacional e internacional, mas lembrado principalmente pela suposta triangulação amorosa entre Bento Santiago, o “Bentinho”, Capitolina, a “Capitu”, e amigo do casal, o Escobar. A questão da possível – e nunca comprovada – “traição” de Capitu ocupou (e ainda ocupa, sobretudo no senso comum) boa parte das discussões sobre o livro, o que não diminuiu avaliações críticas de outros aspectos tratados pelo autor no romance. Todavia, ao longo de décadas, o suposto adultério de Capitu com o melhor amigo do seu marido ajudou a criar um enigma esfíngico em torno da personagem, o chamado “enigma de Capitu”, a qual chegou, certa vez, a passar por uma condução coercitiva, sendo submetida “a julgamento” por um tribunal de críticos e leitores, alguns ainda desorientados pelas revoluções e ambiguidades da prosa machadiana, que, no romance em questão, não

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 29 de junho a 1 de julho de 2017.

² Bacharela em Comunicação Social – Rádio e TV (UNEB), e-mail: denise_comunicacaosocial@hotmail.com

³ Professor do Curso de Comunicação Social – Rádio e TV da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Doutor em Literatura e Cultura (UFBA), e-mail: marcosbotelho.br@gmail.com

deixa pistas conclusivas para que o leitor chegue, com segurança, a um veredito sobre a “traição” de Capitu. De fato, durante certo tempo os estudos sobre *Dom Casmurro* deram como certa a “culpa” da anti-heroína de Machado de Assis, mesmo que existam no texto apenas as “certezas” do narrador, o próprio marido, sobre o “dolo” moral da esposa. Tal tendência, como dissemos, se dava por conta da aceitação das conclusões do narrador, um marido enciumado que tenta, ao longo da narrativa, persuadir o leitor que fora atraído pela companheira e pelo melhor amigo. É preciso ter em conta que Bentinho é advogado, homem culto, burguês teoricamente esclarecido, que domina as regras da persuasão e a arte retórica do convencimento.

Dom Casmurro visava analisar os afetos venenosos produzidos pelos ciúmes. Não por acaso, Machado de Assis dialogou diretamente – e em diferença – com outra obra sobre o mesmo assunto, a peça *Otelo*, de Shakespeare, citada várias vezes no romance. Tanto em *Otelo* quanto em *Dom Casmurro*, lemos uma trama de luta entre o amor ideal e os ciúmes, que tentam dominar a existência de um sujeito, sendo o afeto amoroso derrotado pelas dúvidas. Antes de *Dom Casmurro*, ciúme já se constituía numa matéria recorrente na obra do autor. Segundo Helen Caldwell (2002, p.18), Machado de Assis faz “frequentemente em seus textos pausas para manipular um lento bisturi sobre alguma nova manifestação de ciúme [...] embora o tratamento seja irônico, senão duramente cômico”. Ainda segundo a autora, “o *Otelo* de Shakespeare aparece no argumento de vinte e oito” das narrativas longas de Machado de Assis, além de peças, artigos e crônicas⁴. O nome “Bento Santiago” indicia também essa conversação intertextual com a tragédia de Shakespeare, porém suplementada pelas marcas da ambivalência machadianas. “Santiago” é composto de “Santo e Iago”, uma fusão que condensa os dilemas morais entre o bem e o mal, entre a confiança e a suspeita, já que no drama *Otelo* o personagem Iago representa a consciência perversa que, insidiosamente, atormenta Otelo e o conduz ao assassinato de sua esposa Desdêmona.

Somente muitas décadas depois, estudos influenciados pelo surgimento das teorias feministas e de gênero passaram a reverter os pontos de vista expostos pelo narrador e a indagar: quem fala no romance? Quem cria o “enigma de Capitu”? Em vez de constatar, como pretende o narrador do romance, que Capitu era uma traidora dissimulada, essas releituras procuraram responder outras questões: Quem é Bentinho? Não seria a Capitu “traidora” fruto da imaginação do marido ciumento interessado em

⁴ Caldwell se refere aos romances *Ressurreição*, *Helena*, *Quincas Borba*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, além dos contos *Questão de vaidade*, *Astúcias de marido*, entre outros.

acusá-la como responsável pelo “fracasso da sua vida”? Quem dissimula? O narrador ou a personagem feminina?

Hoje, *Dom Casmurro* não é um romance apenas conhecido por sua análise dos ciúmes ou da “traição” dentro dos estudos da literatura nacional, mas também por conta das conexões intertextuais e as incorporações dialógicas que o autor realizou de textos alheios, fazendo com que discursos de procedências diversas convergissem no romance em questão. O uso frequente de citações, como no caso do texto de Shakespeare, mas também de outras fontes históricas, faz do livro um exemplo de polifonia de vozes, com referências variadas de textos da tradição literária, filosófica e histórica. É possível dizer que essa tendência irônica e estrutural ao hibridismo de fontes diversas torne o romance de Machado de Assis não o primeiro texto que utilizou esses procedimentos de alusões e colagens, mas um antecipador de certas tendências estéticas que marcam as manifestações culturais contemporâneas. Assim sendo, *Dom Casmurro*, por ser uma narrativa sem peripécias ou intrigas causais e por se concentrar na descrição da vida subjetiva do personagem, é uma obra que precipita o romance moderno também pela aparência episódica e estilhaçada da narrativa, desenvolvendo-se como um longo monólogo que registra o desenvolvimento da memória e da subjetividade em crise de um personagem obcecado pelo próprio passado, angustiado e corroído pelas dúvidas acerca das consequências de suas opções.

Ao assistirmos a adaptação televisiva, intitulada *Capitu*, para o gênero minissérie, com roteiro de Euclides Marinho e dirigida por Luiz Fernando Carvalho, exibida em 2008 pela Rede Globo, é possível perceber a ênfase dada pelos autores da transposição aos procedimentos metaficionais presentes no romance de Machado de Assis, artifícios que são elevados à máxima potência na minissérie e se entroncam com certas características da chamada estética pós-modernista, como veremos adiante.

Um primeiro aspecto dessa tendência, que chamamos de pós-moderna, diz respeito ao tratamento dado aos procedimentos da adaptação na minissérie, pois os autores ao mesmo tempo em que mantêm o “essencial” do texto original, com longas citações literais dos monólogos do narrador, por exemplo, também se distanciam da fórmula mais comum das transposições que tentam ser “fiéis” aos textos adaptados. Luiz Fernando Carvalho (2008, p. 75) afirma que “as adaptações em geral são sempre, de certa forma, um achatamento da obra, um assassinato do texto original”. Por conta disso, o diretor refere-se à minissérie como uma “aproximação da obra original”, uma

releitura que faz convergir o texto original com o tempo contemporâneo da adaptação, atualizando as pautas do livro, trazendo-o, digamos assim, para o presente, contudo sem respeitar uma compulsória “fidelidade”, de resto impossível de ser mantida.

Assim, em *Capitu*, são as tantas “traições” estéticas ao texto original que paradoxalmente homenageiam o estilo de Machado de Assis, tornando-o, digamos assim, um “autor pós-moderno”. Como afirma o diretor, na minissérie, o texto é “puro” Machado de Assis, “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 a dialética, libertando seu texto de leituras encontradas que o aprisionavam ao realismo do século XIX”. E completa: “Desta forma optei por um título diferente, *Capitu*, para trazer essa ideia de aproximação, ou seja, um diálogo com Machado de Assis e sua obra” (CARVALHO, 2008, p. 77).

Quando de sua exibição, *Capitu* causou grande estranhamento entre os espectadores, principalmente por ser um produto voltado ao consumo massivo e ao grande público mais habituado a adaptações que “repetem” de forma “naturalista” o texto de base. Em termos de recepção televisiva, a minissérie foi considerada “um fracasso de audiência”, sofrendo, durante sua veiculação, mudanças de horário na grade da emissora, que preferiu exibi-la em um horário noturno avançado e distante do chamado “prime time”, o “horário nobre” da Rede Globo.

No entanto, a minissérie se tornou um “sucesso” de crítica e chamou a atenção do público mais especializado, principalmente nos estudos de gêneros audiovisuais na academia brasileira⁵.

De um ponto de vista formal, a minissérie incorpora em sua composição estética elementos contemporâneos, como a edição picotada típica do videoclipe, as canções pop e os temas musicais eruditos na trilha sonora, além de locuções radiofônicas em estilo enfaticamente “sensacionalistas”, métodos teatrais baseados no distanciamento crítico,

⁵ BRITTOS, Valério Cruz; SIMÕES, Denis Gerson. *Capitu: literatura e sua metamorfose em produto do mercado televisivo*. Disponível em: < <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2009/resumos/R16-1185-1.pdf>>

FERNANDES, Rinaldo. Ensaio sobre Machado de Assis. In: Rinaldo de Fernandes. *Capitu mandou flores: Contos para Machado de Assis nos cem anos de sua morte*. São Paulo: Geração Editorial, 2008. p. 528.

PUCCI JR., Renato Luiz. Particularidades narrativas da minissérie *Capitu*. In: BORGES, Gabriela; PUCCI JR., Renato Luiz; SELIGMAN, Flávia. *Televisão: formas audiovisuais de ficção e de documentário*. Ed. 1. São Paulo: Ciac, 2011. p. 216.

SALAZAR, Paulo. *Processo Criativo na televisão brasileira: a importância da proposta de Luiz Fernando Carvalho em suas minisséries*, dissertação, Disponível em: < http://www.sapientia.pucsp.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=7819 >

SILVA, Robson Gomes da; MELO, Cristina Teixeira Vieira de. *Dom Casmurro na TV: a adaptações literárias através da minissérie Capitu*. Disponível em: < <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-0890-1.pdf>>

SOUZA, Maria Carmem Jacob de. *Entre o fogo e mar: as formas de Luiz Fernando Carvalho*. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/4776534-Entre-fogo-e-mar-as-formas-de-luiz-fernando-carvalho.html>>

cenários antirrealistas, elementos de cena antinaturalista, entre outros. Mesmo que este trabalho não leve em conta as questões referentes aos estudos da recepção, acreditamos que a “baixa audiência” da minissérie tenha a ver com a radicalidade dos procedimentos formais utilizados pelos realizadores. O arranjo estético agenciado pelo diretor foge aos lugares-comuns das adaptações e valoriza a incorporação de signos de diversas épocas e fontes, fazendo com que elementos de temporalidades várias – excertos de filmes de arquivo do início do século 20, fotografias, cartazes, cinematografia sem padrão definido, que funde formatos diversos como vídeo e filme em película, além de canções pop na trilha sonora, entre outros recursos – se coadunem nas imagens e sons. Por esse arranjo de sobreposições estilísticas e remixes audiovisuais, a minissérie é um exemplar da estética pós-moderna. Segundo Steven Connor, em *Cultura Pós-moderna* (1992, p. 144), “o audiovisual pós-moderno tem como marca as diferentes formas de pastiche ou multiplicidade estilística”.

Ainda conforme Connor, uma das características do cinema e do audiovisual pós-modernos é a utilização da descontinuidade temporal (elementos de tempos diversos) e a heterogeneidade genérica (entrelaçamento de convenções de gêneros variados) entre a paródia, o pastiche, a intertextualidade, entre a homenagem e a sátira. Como esses traços são característicos da obra machadiana, é possível inferir que, ao incorporá-los ao “texto” e ao texto audiovisual da minissérie, Luiz Fernando Carvalho, ao mesmo tempo em que “se distânciava” temporalmente do texto original, aproxima-se do autor de *Dom Casmurro*, homenageando-o e reinventando-o como um precursor dos procedimentos da estética pós-moderna.

Como acontece com vários filmes, também narrativas produzidas para a televisão apresentam uma multiplicidade estilística, com a utilização do arquivo fílmico e vídeos da própria produção televisual, além do diálogo com outras expressões como a literatura. Para Connor, essas aproximações são um “sintoma” importante do pós-modernismo. Ou seja: a quebra das fronteiras entre “a alta e a baixa cultura”, já que os filmes e romances pós-modernos podem ser obras estruturalmente tão *abertas* do ponto de vista formal e narrativo, quanto muitas das obras do modernismo experimental. Para o autor (1992, p. 129),

tal como o filme, a TV e o vídeo são meios da cultura de massa que empregam técnicas de reprodução tecnológica. Nessa qualidade, parecem personificar estruturalmente uma superação da narrativa modernista do artista individual que luta para transformar um meio físico particular. A singularidade, a permanência

e a transcendência (o meio transformado pela subjetividade do artista) parecem, nas artes reprodutíveis do filme e do vídeo, ter cedido lugar irrevogavelmente à multiplicidade, à transitoriedade e ao anonimato. Ao mesmo tempo, tanto filme como o vídeo parecem oferecer certas possibilidades de um ímpeto radical redesperto, como o evidencia a emergência da videoarte de vanguarda. A TV e o vídeo abrangem, tal como o filme, os dois mundos da cultura de massa e da cultura minoritária de vanguarda.

Um exemplo evidente dessas justaposições de elementos múltiplos está na sequência de abertura de *Capitu*, na qual o primeiro capítulo do romance, ambientado nos subúrbios cariocas de meados do século 19, é reencenado no espaço atual da periferia do Rio de Janeiro, num arranjo de imagens e sons que incorpora traços estéticos do gênero videoclipe. No cinema e na televisão, os sentidos visuais e as fontes sonoras interagem conjuntamente. Assim, no seguimento que abre a minissérie, vemos, em uma tomada aérea em grande plano geral, um trem contemporâneo, rabiscado com grafites coloridos típicos da estética *hip hop*, em movimento acelerado dirigindo-se para o subúrbio, enquanto ouvimos outro texto, a canção *Voodoo Child* de Jimi Hendrix, um rock com características psicodélicas, no qual o guitarrista utiliza deliberadamente efeitos *wha-wha*, *feedbacks* e ruídos como recursos composicionais, mixado ao prólogo do romance de Machado de Assis. A montagem segue o ritmo célere e fragmentado mais característico da linguagem do videoclipe. Em seguida, as imagens se sucedem e alternam fragmentos de filmes de arquivo, possivelmente do início do século XX, com imagens coloridas registradas em diversos formatos de vídeo digital que nos mostram a paisagem das periferias da cidade contemporânea.

O diretor aproveita as “imagens sujas”, borradas, tremidas, instáveis, incorporando o *desfocamento* como elemento estético, sem qualquer preocupação em manter uma visibilidade clara, uma transparência ou uma “limpeza” imagética, como é mais comum nos produtos televisivos. Em seguida, ouvimos a voz em *off* do narrador, Bentinho, enquanto caracteres cursivos, que imitam uma escrita em bico de pena – supostamente típica do século 19 – repetem, sobrepostas às imagens, suas falas. Bentinho começa aqui a contar o encontro que se deu entre ele e um jovem poeta, que o narrador diz “conhecer de vista e de chapéu”. É nesse o momento que o telespectador conhece a origem a alcunha de Bentinho, “Dom Casmurro”, algo como sisudo, amargurado ou sério em excesso. Já no interior do trem, vemos Bentinho ao lado do poeta que pede para ler alguns versos, enquanto o personagem-narrador permanece alheio, cochila e “fecha os olhos três ou quatro vezes”, como afirma, atijando a ira do

poeta que o chama aos gritos de “Casmurro, Casmurro”. Aqui se condensa logo um traço pós-modernista da minissérie: ambos os personagens, embora vestidos com fraques, cartolas, luvas e bengalas como se estivessem em pleno século 19, estão inseridos no tempo atual e contracenam ao lado de “pessoas reais”, os usuários nossos contemporâneos dos trens do subúrbio carioca. O choque de elementos de temporalidades diferentes (século 19 e século 21) provoca de imediato um agudo estranhamento no telespectador.

Essa tendência a permutar elementos diversos e signos epocais distantes é uma característica a se destacar em *Capitu*. Os textos estudados para este artigo, principalmente aqueles que tratam do pós-modernismo no cinema, na televisão e na cultura popular, definem o pós-modernismo como uma combinação não hierarquizada de estilos da tradição erudita e da comunicação midiática, aproximando, como é o caso da minissérie estudada, elementos da literatura canônica à estética televisual, buscando neutralizar aquilo que Andreas Huyssen chama de o “Grande Divisor”, ou seja, o “discurso que insiste na distinção categórica entre alta cultura e cultura de massa”, típica da modernidade, que tinha certa dificuldade em relação à cultura de massa (HUYSEN, 1997, p. 9). Assim, a minissérie *Capitu* está inserida nos limítrofes entre “alta e baixa cultura”, em um esquema de produção televisivo, na maior parte das vezes refratário a experiências formais mais radicais, mas movida pelas estratégias do pós-modernismo, nas quais desponta a combinação desierarquizada de estilos e linguagens.

No mundo de *Dom Casmurro*, Machado de Assis estava também analisando o mundo das aparências, no qual muitas vezes aquilo que as personagens encenam socialmente sobre si mesmas conta mais do que a própria verdade sobre si mesmos. É o mundo das máscaras sociais, um mundo representado como numa ópera ou como uma metáfora móvel do mundo social (CARVALHO, 2008, p. 77).

Em sua adaptação, Carvalho manteve as divisões dos pequenos capítulos do romance, conservando a ideia de camadas que o texto traz, dividindo os capítulos da minissérie em sequências curtas antecidas por vinhetas que reproduzem os títulos das seções do romance, mas com a inclusão de uma voz *over* que imita deliberadamente a maneira enfática dos locutores das radionovelas anteriores ao surgimento da televisão. A música utilizada nas vinhetas é variável, mas geralmente incluem trechos de peças eruditas. A primeira vinheta, por exemplo, após a cena do trem, intitulada “Ópera”, surge após a declaração de Bentinho, quando este afirma ser a “vida uma ópera ou uma

viagem pelo mar”. A música que ouvimos é um trecho da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes, baseada no romance de José de Alencar. Antes, nos letreiros de apresentação o diretor utilizou uma música composta pelo compositor brasileiro Tim Rescala. A arte das vinhetas visuais também é importante, pois são feitas com animações que reproduzem palimpsestos, papéis sobrepostos, rasgados e amarelecidos, como um correlato objetivo a indicar o próprio procedimento de superposição de dados que caracteriza a estética da minissérie. Como a narrativa é contada a partir da perspectiva de Bentinho, seu relato procura dar conta e lidar com as camadas que compõem seu “baú de fantasmagorias, da memória e das emoções e, principalmente, da dúvida”, como afirma o diretor (CARVALHO, 2008, p. 79).

A opção do diretor da minissérie em dar o nome de Capitu à obra é um dado importante, pois tenta desviar o olhar de Bentinho para que o telespectador a veja a partir de outra ótica. Como dito anteriormente, o problema que durante quase um século obsedou os leitores do romance era saber se Capitu traía o marido, enquanto as estratégias discursivas do narrador não eram percebidas como uma peça de acusação à esposa. Assim, ao se identificar com o ponto de vista do narrador, o leitor automaticamente acabava por legitimar sua ideologia de classes, afinal de contas o fato de Capitu ser pobre entra como fator na argumentação do narrador, e de gênero, pois as atitudes “maduras” e a inteligência de Capitu são vistas, por Bento Santiago, como provas de sua dissimulação.

A pergunta agora, na minissérie, não é apenas “quem é Capitu”, mas quem é Bentinho, aquele que imagina e constrói a personagem a partir de seu olhar e voz. Dom Casmurro é um homem que não consegue entender o que quer uma mulher, observa Maria Rita Kehl (2008, p. 63). Como o romance não oferece argumentos palpáveis sobre a traição de Capitu, a minissérie põe em dúvida a própria narrativa de Bentinho, acentuando suas dúvidas, porém mantendo a impossibilidade de se chegar a um “veredito”.

A seu modo oblíquo, Machado fez em seus romances um estudo da classe dirigente do Brasil do século 19, notadamente de parte da “burguesia liberal” que vivia contraditoriamente da manutenção da mão de obra escrava. Por exemplo, a riqueza do núcleo familiar de Dom Casmurro vem do arredo de escravos nas fazendas pertencentes ao clã, gerenciado à distância pela matriarca da família. Dona Glória se orgulha do sangue nobre dos antepassados e, embora seja vista como uma mulher

caridosa e pia, continua sendo uma proprietária de terras e escravos. “Velha muito carola”, como diz Capitu, Dona Glória passa o dia inteiro controlando os serviçais, utilizando muitos deles como “escravos de ganho” nas ruas da cidade. Ela auferia vantajosos lucros vendendo e comprando servos. Sabemos que sua mãe e avó eram “senhoras de engenho” no interior do Brasil, pioneiras entre os colonizadores do interior do Estado de São Paulo. Dona Glória é uma mulher enérgica que dirige os negócios econômicos, a família e os dependentes com força titânica, porém envolta numa aura de bondade filantrópica, como a ironia ferina de Machado de Assis nos faz entender. Todas as suas qualidades são mostradas à luz de uma profunda religiosidade, pois para sua família, independente do tratamento dado aos servos, a considera “uma santa”. Para o agregado José Dias, chegado a exageros superlativos, ela é “santíssima” e “o espírito da Virgem”.

Na minissérie, Dona Glória aparece sempre trajando pesados vestidos pretos, como uma eterna viúva. Seus gestos são dramaticamente exagerados como o gestual das heroínas ou vilãs de óperas ou filmes da Disney. Na cena em que Bentinho parte para o seminário, enquanto Dona Glória chora e se joga ao chão, a trilha sonora apresenta uma antiga narração radiofônica de uma oração à Virgem. A derrisão é claramente machadiana: além da fusão de registros diferenciados entre um elemento radiofônico inexistente na época do drama, sabemos que Dona Glória arrepende-se da promessa feita a Deus de mandar o filho para o seminário, dívida que será “negociada” mais adiante quando ela adota uma criança órfã e a destina ao seminário dos padres em lugar do filho. Portanto, o diretor utiliza dos procedimentos da estética pós-moderna para acentuar a ironia machadiana que faz uma crítica aos valores da burguesia brasileira do século 19.

Segundo Daniel Piza (2008, p. 34), *Dom casmurro* é um enredo com tratamento lírico que incorpora a ópera e o teatro de máscaras. O autor observa ainda que Machado de Assis joga o tempo todo com dicotomias, sejam políticas (monarquia e república), materiais ou filosóficas (corpo e alma), sociológicas (burguesia e escravidão). A minissérie acentua ao máximo a carga dramática operística, ao apresentar as vidas dos personagens ambientadas em um palco em ruínas, exacerbando a comparação entre vida e ópera, a vida como um drama e, às vezes, como um melodrama, já que a música extradiegética com tons grandiloquentes tem uma função capital nesses momentos de paroxismos operísticos.

Logo após a sequência do trem, Bentinho anuncia sua vontade de contar sua vida e em seguida a câmera penetra o espaço descrevendo a arquitetura de um ambiente teatral até chegar a se aproximar de uma imensa cortina vermelha. Esta se abre e refletores se acendem, porém direcionados aos olhos do telespectador. Trata-se de um exemplo audiovisual do “efeito de distanciamento” proposto pelo dramaturgo Bertolt Brecht para evitar que o telespectador caia diretamente nas malhas da identificação emocional com o personagem, tornando a recepção mais crítica em relação aos eventos narrados. A câmera baixa, com a imagem “molhada”, se move até a beira de uma “varanda” na qual vemos e ouvimos Dom Casmurro recontando as origens da fixação do apelido dado pelo jovem poeta no trem. Em seguida, entram em cena seus amigos, que o chamam de “jovem Dom Casmurro”, e o convidam ao teatro. A cena é feita em tom que se aproxima da comédia pastelão, acintosamente teatral e ao som de uma música com andamento buliçoso e festivo. É a primeira vez que vemos o personagem Bentinho de corpo inteiro. Ele se move com dificuldade, com o corpo curvado e sustentado por uma bengala. Sua aparência é quebradiça e sombria, sugerindo um aproveitamento intertextual de características de algumas figuras dos filmes de terror do início do século 20.

Na minissérie, a caracterização dos personagens que representam as duas pontas da vida reconstruída pelo protagonista, Bentinho e Bento Santiago, deixa essa caracterização ainda mais clara. Bentinho tem um ar ingênuo de menino mimado, enquanto Bento aparece caracterizado como um Nosferatu, lúgubre e funéreo, trajando um figurino em estilo *dark*, com o corpo sempre acachapado pelo peso das próprias dúvidas e angústias, como que condenado a vagar pelos trens do subúrbio sem encontrar repouso para a alma. Essa relação intertextual com o cinema expressionista não é gratuita, nem tampouco citacionismo exibicionista, mas tem uma função na própria fatura estética de *Capitu*.

Há, nessa relação com o expressionismo, um aproveitamento do tema das personalidades cindidas e dos “duplos” que são comuns nos filmes expressionistas alemães. Sigfried Kracauer, em *De Caligari a Hitler*, e Lotte Eisner, em *A Tela Demoníaca*, analisaram as afinidades existentes entre os temas tratados nos filmes expressionistas e a realidade social da Alemanha do entre guerras e como esses filmes captaram antecipadamente a emergência do totalitarismo nazista da década de 1930. Eles viram a relação estrutural entre as ansiedades dos sujeitos de classes superiores e

inferiores, a realidade psíquica individual e a alienação mental, em concordância com a realidade social. Esses filmes trabalharam também em sintonia com a noção de “estranhamento familiar” discutida por Freud e apostaram nos efeitos de estranhamento e distanciamento críticos propostos por Bertolt Brecht. Carvalho trouxe tudo isso para a estrutura de *Capitu*, mas os deslocou para a realidade social brasileira. A novidade aqui é que Bento Santiago é uma figura do duplo, ao mesmo tempo manipulador do discurso e “vítima”, digamos, do próprio veneno. Ele é, portanto, meio Caligari e meio o autômato Césare, meio Nosferatu e uma de suas vítimas.

Em *Capitu*, o diretor Luiz Fernando de Carvalho apostou na experimentação com a linguagem e realizou um produto incomum na TV comercial brasileira. Mesmo que, em várias entrevistas, Carvalho tenha afirmado buscar a comunicação com o grande público, *Capitu*, como os romances de Machado de Assis na literatura, não se enquadra na narrativa televisiva mais comum. É possível dizer que o diretor buscou romper com os padrões da comunicação típica do consumo audiovisual da televisão, apostando numa forma mais radical de narrativa e estética. Em muitas passagens, o protagonista se dirige diretamente à câmera e ao telespectador, quebrando, assim a “quarta parede” e uma das convenções caras à representação naturalista. Essa opção pelo distanciamento é um correlato do foco narrativo do romance, no qual o personagem se dirige ao leitor durante quase todo o desenrolar da narrativa. A edição das imagens é descontínua, com vários “pulos de campo” e cortes secos que não levam em conta a continuidade espacial das imagens ou as ações dos personagens. Temos assim mais uma característica pós-moderna da minissérie: a ironia do diálogo com o leitor-telespectador além da edição acelerada típica da linguagem televisual.

Piza (2008) divide o romance em três partes, as quais foram mantidas na adaptação para a microssérie: 1) o processo de sedução e conquista de Capitu, momento mais idílico em que o casal de apaixonados, embora, mais tarde, o narrador ponha em dúvida a sinceridade do amor de Capitu, vendo no namoro uma possibilidade de ascensão social através do casamento. Na microssérie, o diretor optou pela caracterização de Capitu mais próxima de uma garota que aparenta ser mais madura do que sua idade, além de enfatizar o olhar fatal, que Bentinho vai definir como de uma “cigana oblíqua e dissimulada”. O figurino usado pela atriz que interpreta a personagem enfatiza essa conotação, além da leveza e a tendência ao riso e à dança que caracterizam a personagem; 2). Depois do processo do desenvolvimento inicial, chega-se à vida

adulta ao casamento e à amizade com Escobar, visto por Bento Santiago como cúmplice da mulher na “traição”. Na TV, esse é um momento em que conhecemos também outros personagens importantes da trama como o Tio Cosme, caracterizado como um glutão cuja obesidade “castiga” o “cavalo”, mostrado como uma estrutura de ferro e molas que rangem e não suportam o peso do personagem. Com Tio Cosme, o diretor e o roteirista acenam para o diálogo de Machado de Assis com a tradição da literatura grotesca e humorística. Aqui também conhecemos melhor José Dias, um agregado que vive sobre o terror da dependência e dos humores de Dona Glória, mãe de Bento. A figura do agregado, geralmente um homem branco e pobre que gravitava em torno do núcleo de uma família abastada, era muito comum no século 19. José Dias se caracteriza pela volubilidade das opiniões que sempre tendem a se adaptar aos humores da matriarca. Ele não tem grandes dificuldades em adaptar suas opiniões sempre que percebe o perigo de contrariar a viúva e dona de escravos alugados. José Dias será “usado” por Bentinho para escapar do seminário após Capitu explicar que o agregado também “dependerá dele após a morte da mãe”. Essa estratégia de Capitu será vista pelo narrador também como uma prova do “caráter duvidoso” da esposa, embora seja ela que o livre da entrada no seminário de padres. A terceira parte, segundo Piza, é a da “dúvida e da morte” (p. 3). Em *Capitu*, esse é um momento de grande densidade imagética.

Para Luiz Fernando Carvalho, Machado de Assis surgiu como um avanço estético em seu tempo, com uma nova proposta política, estética e intelectual, mais ligado a uma modernidade absurda em relação à época e à própria literatura que se produzia no país e no mundo. A opção de Machado de Assis pelo caminho da dúvida eleva o romance ao mítico embate entre o que seja a mera aparência das coisas e a verdade do mundo (CARVALHO, 2008, p. 75). O diretor diz ainda que nos textos de Machado de Assis não se encontram apenas meras reproduções da época, mas as contradições do mundo social do século XIX. Daí que em *Capitu* não interessava ao diretor fazer uma simples reconstituição da época, mas trabalhar as “coordenadas mais latentes que têm muito a ver com o tempo, com a questão da passagem do tempo, da consciência da finitude das coisas e do trágico” (CARVALHO, 2008, p. 76), questões que ainda continuam atuais.

O que fiz foi reafirmar o Machado em termos de conteúdo e linguagem [...]. É claro que eu espelhei aquelas situações e as lancei em outras relações de imagens, procurando um diálogo com possibilidades simbólicas da

modernidade, abrindo o texto a outras visibilidades. (CARVALHO, 2008, p. 78).

Assim, a minissérie não “resolve” o enigma do romance, pois cada telespectador-leitor vai continuar a imaginar sua própria Capitu e seu próprio Bentinho. Segundo Carvalho, a sua tentativa foi deixar as “fantasmagorias” de Capitu e Dom Casmurro a ponto que sejam capazes de dialogar e instigar a inteligência e a imaginação do telespectador (*Idem*, p. 78). E conclui: “a força da linguagem de Machado de Assis é exatamente a antena parabólica que ainda está viva nos dias atuais” (CARVALHO, 2008, p. 81).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Machado. **Dom casmurro**. São Paulo: Ática, 1999.

CALDWELL, Helen. **O Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CARVALHO, Luiz Fernando (org.). **O processo de Capitu**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

CARVALHO, Luiz Fernando. **Entrevista**. Disponível em: <https://renatofelix.wordpress.com/2009/08/27/entrevistas-luiz-fernando-carvalho/> Acessado em: 18. Out. 2014.

CONNOR, Steven. **A cultura pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

FIGUEIREDO, Ana Maria C. **Teledramaturgia brasileira – Arte ou espetáculo?** 1ª Edição. São Paulo: Paulus, 2003.

GUIMARÃES, Hélio. **Adaptações literatura na televisão: projeto de adaptações de textos literários para programas de TV**. São Paulo: revista USP, 1996. p.10. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/32/20-helio.pdf>>. Acesso em: 18. Out. 2014.

HUYSSSEN, Andrea. O Grande Divisor. In: **Memórias do modernismo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

KEHL, Maria Rita. Capitu e o universo feminino. In CARVALHO, Luiz Fernando (org.). **O processo de Capitu**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

PIZA, Daniel. Capitu. In: CARVALHO, Luiz Fernando (org.). **O processo de Capitu**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

POLLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é Pós- Modernismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2008.