

**IRENE KONDO IZAWA**

***CAPITU: UMA LEITURA PÓS-MODERNA DE DOM CASMURRO***

CURITIBA  
2012

**IRENE KONDO IZAWA**

***CAPITU: UMA LEITURA PÓS-MODERNA DE DOM CASMURRO***

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do Grau de Mestre ao Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Edna Polese

CURITIBA  
2012

**TERMO DE APROVAÇÃO**

IRENE KONDO IZAWA

***CAPITU: UMA LEITURA PÓS-MODERNA DE DOM CASMURRO***

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:

  
Prof. Dra. Edna Polese (Orientadora - Uniandrade)

  
Prof. Dra. Naira de Almeida Nascimento (UTFPR)

  
Prof. Dra. Mail Marques de Azevedo (Uniandrade)

Curitiba, 28 de agosto de 2012.



## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, fonte de sabedoria, ternura, conforto, força e amor.

A meus pais, Antonio Kondo (*in memoriam*) e Miyako Shimizu Kondo, pela base que me deram.

A meu esposo, Marcio Yoiti Izawa e a meu filho, Eduardo Noboru Izawa pelo apoio tecnológico e compreensão, à minha filha Helena Ayumi Izawa, sempre presente.

A todos os colegas de Mestrado, companheiros na busca do conhecimento.

A todos amigos, em especial Rosana Aparecida Ribeiro dos Santos e Jucélia Pirkel, e também todos os familiares que torceram por mim e me apoiaram, direta ou indiretamente.

À Universidade Campos de Andrade, seus integrantes, à diretora pedagógica Ana Maria Vogt, por acreditar no potencial do ser humano e seu crescimento, à coordenadora Verônica Daniel Kobs, e a todas as professoras do Mestrado em Teoria Literária, fontes inspiradoras do conhecimento, que acreditam numa educação de transformação e qualidade e não medem esforços para isso.

Ao Exército Brasileiro e ao Colégio Militar de Curitiba que me proporcionaram uma maior dedicação aos meus estudos.

À minha orientadora, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Edna Polese, pelo seu conhecimento, acolhimento, atenção e apoio inestimáveis.

Às Prof<sup>as</sup>. Dr<sup>as</sup>. Naira de Almeida Nascimento e Mail Marques de Azevedo e pela preciosa colaboração durante a banca de qualificação.

Às minhas chefes Capitão Maristella Mattos da Silva e Capitão Saray do Rocio Chila Meira e às minhas parceiras de trabalho que serviram de apoio para que eu tivesse mais tempo para me dedicar aos estudos, as professoras: Rejane Koppe Rolim Ritter, Alcina Brasileiro Hall, Ana Maria Iribarem Soares da Trindade, Monica Maria Carvalho e Tenente Mariah Mendes Soares Siqueira.

Ao companheirismo e ao incentivo dos amigos de trabalho: Major Márcia Saliba, Tenente Temy Placedes dos Santos, Tenente Cynthia Ratzke Silva, Rochele Maria Branco de Souza, Denise Dittrich Vieira, Tenente Camilla Crestani, Tenente Rodrigo Cesar Sansana, Tenente Prila Leliza Calado, Tenente Priscila Maria Mena Gonçalves Kinoshita e Tenente Rodney Ferreira Dantas.

Muito obrigada e Deus abençoe a todos!

A vida é uma ópera bufa, com alguns entremeios sérios e alguma música séria.

Machado de Assis

## SUMÁRIO

<b>LISTA DE ILUSTRAÇÕES</b> .....	vii
<b>RESUMO</b> .....	viii
<b>ABSTRACT</b> .....	ix
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	1
<b>1 CONCEPÇÃO DE <i>CAPITU</i></b> .....	8
1.1 PERCURSO DO DIRETOR .....	9
1.2 ADAPTAÇÃO OU TRANSPOSIÇÃO? .....	11
1.3 A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO E A FORMAÇÃO CRÍTICA NAS ESCOLAS BRASILEIRAS ....	18
<b>2 CARACTERÍSTICA DO PÓS-MODERNO</b> .....	24
2.1 INTERMIDIALIDADE .....	28
2.2 INTERTEXTUALIDADE .....	37
2.2.1 Pastiche ou paródia? .....	48
2.2.2 A transposição do tom operístico .....	52
<b>3 O CARÁTER MEMORIALISTA</b> .....	61
3.1 O FARSESCO E O NARRADOR .....	70
<b>4 MONTAGEM CINEMATOGRAFICA NA TRANSPOSIÇÃO DE <i>CAPITU</i></b> .....	79
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	99
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	103
<b>APÊNDICE</b> .....	110
<b>ANEXO</b> .....	114

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fig. 1 – A colagem e a <i>assemblage</i> no cenário.....	31
Fig. 2 – Arquitetura do cenário .....	35
Fig. 3 – Bentinho vestido de espanhola .....	46
Fig. 4 – Capitu jovem vestida de espanhola.....	58
Fig. 5 – Capitu adulta vestida de espanhola.....	58
Fig.6 - Narrador Dom Casmurro de clown .....	72
Fig.7 - Narrador Dom Casmurro através do <i>frame</i> .....	77
Fig. 8 e 9 – Sequência da colagem de Capitu na abertura .....	85
Fig. 10 - Sequência da colagem de Capitu na abertura .....	86
Fig. 11 e 12 – <i>Travelling</i> do metrô .....	87
Fig. 13 - <i>Travelling</i> do metrô .....	88
Fig. 14 – <i>Close up</i> da maria-fumaça .....	88
Fig. 15 e 16 – <i>Close up</i> e a sequência de imagens de Capitu .....	91
Fig. 17 - <i>Close up</i> e a sequência de imagens de Capitu .....	92
Fig. 18 – <i>Close up</i> do ferimento de Dom Casmurro .....	95
Fig. 19 – <i>Close up</i> de Ezequiel no caixão .....	95
Fig. 20 – Ilustração do “Corvo” de Gustave Doré .....	97
Fig. 21 – Asas de Dom Casmurro .....	97

## RESUMO

Esta dissertação analisou como se deu a transposição do romance *Dom Casmurro* (1900), de Machado de Assis, para a microssérie *Capitu* (2008), dirigida por Luiz Fernando Carvalho e apresentada pela Rede Globo com a intenção de celebrar o centenário de morte do escritor. A microssérie apresenta características pós-modernas, cujos conceitos desenvolvidos, foram os de Frederic Jamenson e Stuart Hall. Um elemento pós-moderno, o *pastiche* foi trabalhado sobre a ótica de Frederic Jamenson, Gerárd Genette e Thipaine Samoyalt. Questões sobre o caráter farsesco e narrador, como elementos do caráter memorialista, foram também consideradas, segundo a definição de Massaud Moisés e a teorias de Gerárd Genette e Wayne Clayson Booth, respectivamente. Foi também examinado como a narrativa memorialista é construída através da intertextualidade, o qual reforça o tempo cronológico e psicológico e o uso frequente da metalinguagem do narrador Dom Casmurro. Intertextualidade e intermedialidade serão analisadas sob a ótica conceitual dos teóricos Robert Stam, Thipaine Samoyault e Irina Rajewsky. Consideramos ainda como o diretor Luiz Fernando Carvalho fez sua leitura do romance para o formato audiovisual utilizando elementos como cenário, diferentes estilos de música, seleção de canções, dança, fotomontagem, recortes e técnicas cinematográficas como *close up*, *zoom*, *travelling* e distorções nas lentes das câmeras, entre outros, que são analisados em suas intenções e efeitos para enfatizar as dificuldades de Dom Casmurro em reconstruir sua memória fragmentada. Para atender as características teatrais predominantes em *Capitu*, mencionamos elementos do teatro surrealista e uma aproximação com o gênero operístico, Teoristas como Robert Stam, Hans-Thies Lehmann, Marcel Martin são referências ligados à análise técnica do cinema e do teatro.

Palavras-chave: Machado de Assis. *Dom Casmurro*. Microssérie *Capitu*. Transposição. Pós-modernismo.



## ABSTRACT

The aim of this dissertation is to analyze how the transposition of the novel *Dom Casmurro* (1900), written by Machado de Assis, was made into the microseries *Capitu* (2008), directed by Luiz Fernando Carvalho and aired by the Globo Television Network with the purpose of celebrating the one hundredth anniversary of the writer's death. The microseries contains post-modern characteristics, some of which are discussed by Frederic Jameson e Stuart Hall. A particular post-modern element, the *pastiche*, is presented according to Frederic Jameson, Gérard Genette e Thipaine Samoyault's views. Issues such as the farcical and the narrator, as elements of the memorialistic narrative, were also considered, according to the definition of Massaud Moises and the theories of Gérard Genette and Wayne Clayton Booth. We have examined how the memorialistic narrative is built through the dialogical intertextuality which reinforces both chronological e psychological time and the frequent use of metalanguage of the narrator Dom Casmurro. Intertextuality and Intermediality are, therefore, analyzed under the concepts of the theorists Robert Stam, Thipaine Samoyault and Irina Rajewsky. We have as well considered how the director Luiz Fernando Carvalho adapted the novel into the audiovisual format, using apparatus such as scenery, different music styles, songs selection, dance, photomontage, other kinds of montage and film making techniques such as *close up*, *zoom*, *travelling*, distortions on the cameras lenses, among others, which are analyzed in their intentions and effects to reinforce Dom Casmurro's difficulties in reconstructing his fragmented memory. Due to the predominant theatrical characteristics of *Capitu*, we have mentioned the elements of the surrealistic theater and the resemblance with the operistic genre. Theorists like Robert Stam, Hans-Thies Lehmann, Marcel Martin are referred to with regards to the cinema and theater techniques analysis.

Key words: Machado de Assis. *Dom Casmurro*. Microseries *Capitu*. Transposition. Post-modernism.

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação teve como objetivo analisar como se deu a transposição da obra *Dom Casmurro* de Machado de Assis, para a microssérie *Capitu*, dirigida por Luiz Fernando Carvalho e transmitida pela Rede Globo em 2008.

A escolha deste tema se deve à importância da literatura para as diversas áreas humanas, tais como a psicologia, a sociologia, as artes, o cinema e a televisão, buscando expandir o conhecimento interdisciplinar e o despertar do interesse pelas obras literárias através de transposições para outras mídias. Analisamos, assim, as relações estabelecidas entre os campos literário e televisivo e como o diretor de *Capitu* conseguiu transformar uma obra de cultura erudita em cultura de massa com um perfil de público definido.

A sutileza do humor machadiano encontrada em *Dom Casmurro*, como em outras obras de sua autoria, aliada a uma estética inovadora e à capacidade de nos transmitir a essência dos comportamentos humanos foi o que levou o diretor de *Capitu*, Luiz Fernando Carvalho, a optar por realizar uma minissérie a partir daquela obra, que, devido à sua diminuta duração, passaremos a denominar de microssérie<sup>1</sup>.

Como é que esse homem, com a origem que ele teve, em pleno século XIX, pôde chegar a essa proposição - proposição estética, de linguagem mesmo - erguendo um texto com uma modernidade formal e sem abrir mão de uma sensível reflexão sobre as facetas da alma humana? (CARVALHO, 2008, p. 75)

---

<sup>1</sup> As microsséries, segundo Nunes (2009, p. 16; 17), podem variar de 3 a 13 capítulos, como em *Luna Caliente* (1999) e *Hoje é dia de Maria* (2005). Já as minisséries contêm de 25 a 30 capítulos. *Os Maias* extrapolou esse número, teve 44 capítulos.

Neste trabalho, verificamos se a transposição de *Dom Casmurro* para *Capitu* manteve os estados de consciência díspares e o registro das sensações de Bentinho-Dom Casmurro. É sabido, conforme nos explica Bosi (2006, p. 180), que em Machado fica demonstrado que “o estatuto da personagem na ficção não depende, para sustentar-se, da sua fixidez psicológica, nem da sua conversão em tipo, já que Machado era mestre em veicular, de modo exemplar, algo que está aquém da *persona*: o contínuo da psique humana”.

Discorreremos assim sobre como Luiz Fernando Carvalho conseguiu obter efeitos aproximados a partir de uma adaptação para a televisão buscando imprimir a dúvida e os questionamentos existenciais dos personagens, suscitando no telespectador a percepção de seus dinâmicos estados de consciência. Também verificamos se o diretor da microssérie conseguiu estabelecer um pacto ficcional com seu público à altura do que conseguiu Machado em relação aos seus leitores. Certamente, não foi tarefa de fácil empreendimento evidenciar, com técnicas televisivas, os estados alterados de consciência que levam constantemente Bentinho-Dom Casmurro à reflexividade constante.

Machado de Assis inovou ao escrever o romance *Dom Casmurro* em capítulos curtos e disponibilizar um diálogo do narrador com o leitor. Trata-se da história de Bento Santiago idoso, que tenta atar as duas pontas da vida e, para isso, busca os fatos em constantes digressões na memória. Em linhas gerais, é a história de Bentinho e Capitu, que se apaixonaram na adolescência, paixão essa delatada por José Dias, um agregado da família. No entanto, eles não podiam ficar juntos, muito menos selar matrimônio, pois D. Glória, sua mãe, havia feito a promessa de fazer seu filho padre. Depois de vencer essa dificuldade, Bentinho se torna advogado e consegue consumir

o casamento. Porém a felicidade é interrompida porque Bentinho começa a suspeitar que Capitu o estava traindo com seu melhor amigo, Escobar, e que o filho Ezequiel era fruto dessa traição. De maneira dramática, Bentinho rompe com Capitu, desterrando esposa e filho para a Europa. Anos mais tarde, Capitu morre na Suíça e Ezequiel retorna ao Brasil. Depois de seis meses, o pai financia uma viagem científica para o filho, que vem a falecer de uma febre tifóide e ser enterrado nas intermediações de Jerusalém. Bento permanece solitário em sua casa no Engenho Novo, tentando resgatar suas lembranças, quando então obtem a fama de casmurro, ou seja, ensimesmado.

Para chegar ao aprofundamento psicológico dos personagens de *Dom Casmurro*, Carvalho teve que se deter em como Machado de Assis se sobressaía “nos subentendidos, nas alusões e nos eufemismos com uma escrita não linear”, descritos por Antonio Candido (1977, p. 19). E para isso, obteve ajuda de psicólogos, escritores e jornalistas especializados em Machado. A transposição para a microssérie sob análise teve que conciliar recursos da escrita literária com as técnicas do teatro e da televisão atuais. Assim sendo, a concepção de *Capitu* foi objeto de estudo do capítulo I deste trabalho.

As características mais marcantes de Machado em suas obras são a ironia e o seu estilo requintado, citados também por Antonio Candido como “ironia fina, estilo refinado, evocando as noções de ponta aguda e penetrante” (Ibid., p. 18). Machado conseguiu assim, combinar delicadeza e força, imprimindo em suas obras uma tensão capaz de direcionar o leitor a uma leitura interessada e ansiosa pelos textos curtos e fragmentados que desfilam ao longo de 148 capítulos, dando-nos a impressão de um constante abrir e fechar de cortinas, o que se constituiu em recurso inovador para sua

época. Carvalho, atento a essas fragmentações, permeou seu trabalho com recursos audiovisuais também inovadores que se propuseram a manter essas características e a fazer uma leitura pós-moderna que, mesmo tendo que cortar 1/3 dos capítulos originais, conforme apêndice, não prejudicou o entendimento da obra, pois o essencial foi mantido.

Candido acrescenta ainda que muitos dos contos e alguns romances machadianos parecem “abertos, sem conclusão necessária, ou permitindo uma dupla leitura, como ocorre entre os nossos contemporâneos” (1977, p. 22), o que permite serem lidos em todas as épocas com grande interesse, pois o leitor é convidado a oferecer as associações possíveis de acordo com a cultura de sua época e suas experiências de vida que determinam sua visão de mundo. No final de *Dom Casmurro*, por exemplo, o que nos resta é uma grande dúvida e essa dúvida é mantida na microssérie: afinal de contas, Bento Santiago foi ou não foi traído por Capitu e seu melhor amigo do seminário?

A obra *Dom Casmurro* serviu de inspiração para outros romancistas da atualidade. Eles a revisitaram, como forma de homenagear o escritor ou como forma de refletir criticamente sobre sua produção. Temos como exemplos: *Enquanto isso em Dom Casmurro* (1993), de José Endoença Martins; *Capitu – memórias póstumas* (1998), de Domício Proença Filho; *Amor de Capitu* (1999), de Fernando Sabino, entre outros. No entanto, para Weinhardt, “ler esses textos de uma perspectiva comparativa, pressupondo intencionalidade ou objetivo de ocupar o lugar da tradição, desmerece o texto novo e é inócuo para a obra de origem” (2002, p. 4). Assim sendo, verificaremos que Carvalho não teve a intenção de ocupar a tradição de Machado ou de determinar suas intenções, mas sim de fazer uma homenagem que forçosamente o levou a

realizar uma outra obra com recursos recombinaos de outras escolas artístico-literárias, o que certamente resultou em uma obra ímpar e inigualável.

Para corroborar a assertiva anterior, pautamo-nos também em Terry Eagleton (2006, p.191) que afirma que toda leitura é na verdade uma reescritura, já que, para ele também, toda leitura é fruto da reciprocidade entre as insinuações da autoria e as disposições estéticas de cada leitor. Nesse sentido, Carvalho nos diz: "Estou trabalhando também com uma certa interatividade do espectador, como se eu lhe interrogasse a todo instante, como se procurasse sua mão, assim como Machado pega várias vezes na mão do leitor e o conduz labirinto adentro" (2008, p. 79; 80). A reescritura de Carvalho-leitor deu gênese a outras reescrituras, cujas repercussões procuraremos avaliar.

Machado pode ser considerado um escritor destemido e arrojado para sua época, por ter utilizado em sua proposta estética, a intertextualidade dialógica, o caráter memorialista e digressivo que realiza com o jogo do tempo cronológico e psicológico e o exercício frequente da metalinguagem.

Então ele é moderno no ponto de vista da linguagem, um construtor. Não narra de uma forma demonstrativa, descritiva ou naturalista, e sim por meio de um grande artefato literário, onde o próprio fazer do livro conta como processo de construção da narrativa e da linguagem. (...) Ele mesmo diz: "Caro leitor, leitora, se essa parte não lhe interessa pule para o capítulo seguinte." (CARVALHO, 2008, p. 80)

O romance *Dom Casmurro* (1900), a partir do qual foi concebida a microssérie *Capitu*, costuma ser classificado como pertencente à segunda fase de Machado de Assis, a fase realista. Entretanto, conforme visão do diretor de *Capitu*:

Machado dialoga bem com inúmeros movimentos, (...) como o dadaísmo, que trabalha mais com *assemblages*, colagens, repetições, *afiches*, cartazes, cartelas e com a proposta de distanciamento entre a obra e espectador, dando tanto valor à costura, à construção de uma estrutura, quanto ao tempo. (CARVALHO, 2008, p. 80)

Por outro lado, se o próprio Machado fugiu da classificação de uma escola literária ao dizer "A realidade é boa, o realismo é que não presta para nada" em seu ensaio "A nova geração" (ASSIS, 1879, p. 17), em que analisa o poema de Francisco de Castro intitulado "Ao pé do berço". Nesse ensaio, criticou ainda que o realismo era a negação do princípio da arte e que os escritores da ciência eram pedantes. Dessa forma, preferimos não nos ater a classificações historiográficas neste trabalho, pois a sua rejeição de clichês e modelos impostos nos impedem de enquadrar a obra machadiana sob o rótulo do realismo.

Carvalho adotou características do pós-moderno em sua microssérie, especialmente no tocante ao uso do *pastiche* que nos possibilitou uma releitura surpreendente de obra machadiana. No segundo capítulo desta dissertação, portanto, apresentamos a teoria de Linda Hutcheon que nos aponta diferenças conceituais entre adaptação e transposição. O conceito de pós-moderno foi utilizado a teoria de Frederic Jameson e Stuart Hall. A intertextualidade e a intermedialidade serão abordadas com auxílio dos teóricos Robert Stam, Thipaine Samoyault e Irina Rajewsky, entre outros.

Machado de Assis era um apaixonado pela ópera e isso está refletido nos capítulos de *Dom Casmurro*, especialmente no capítulo IX intitulado "A Ópera". Sabemos que Carvalho buscou realizar aproximações com esse gênero musical através da inserção de elementos do teatro, dança e música. Analisamos, também no capítulo segundo deste trabalho, como o caráter operístico de *Dom Casmurro* foi

transposto para *Capitu* e os recursos utilizados por Carvalho para desenvolver tal efeito.

No terceiro capítulo analisamos como se deu o caráter memorialista. Para isso, estudaremos o narrador e o farsesco na microssérie. O narrador será analisado sob a perspectiva dos teóricos Gerard Genette, Wayne Booth, entre outros. O farsesco será analisado a partir da definição de Massaud Moisés.

No quarto capítulo, investigamos a montagem cinematográfica de *Capitu*. Nesse capítulo, temos uma análise de como se deram algumas cenas na montagem, como a utilização de cenas contemporâneas, cenas do cinema mudo e também da fotomontagem. Foram conceituados termos cinematográficos sob a teoria de Marcel Martin e Costa & Palma. A montagem, como elemento do teatro surrealista, foi analisada sob as teorias de Hans-Thies Lehman, Robert Stam, Lúcia Santaella e Winfried Nöth.



## 1 CONCEPÇÃO DE *CAPITU*

*Capitu* foi apresentada pela Rede Globo de 9 a 13 de dezembro de 2008, ano do centenário de morte de Machado, e ganhou, em 2009, o prêmio Leão em Cannes, na categoria novas mídias. Foi escrita por Euclides Marinho e dirigida por Luiz Fernando Carvalho, o mesmo diretor do filme *Lavoura Arcaica*.

Essa microssérie fez parte do Projeto Quadrante, assim como *A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, apresentada em 2007, de Ariano Suassuna, tendo também como idealizador do projeto Luiz Fernando Carvalho. Fariam parte do projeto, outras duas obras: *Dois irmãos* de Milton Hatoum e *Dançar Tango em Porto Alegre* de Sérgio Faraco, que foram suspensas e não foram retomadas até hoje. Esse projeto visava adaptar os clássicos da literatura nacional para a televisão.

A mudança do nome do romance *Dom Casmurro* de Machado de Assis para *Capitu* é justificada por se tratar, segundo a visão de seu diretor Luiz Fernando Carvalho, de uma aproximação da obra original, e não de uma adaptação, termo pejorativo para ele. Porém essa aproximação não se deu sem dificuldade; Carvalho teve que se dedicar a um treinamento eficiente do elenco que contou com uma imersão de três meses para a preparação cênica, conforme Memória Globo. Os atores foram ensaiados com máscaras da *commedia dell'arte* pela preparadora de corpo Tiche Vianna, colaboradora de Luiz Fernando Carvalho desde *Hoje é Dia de Maria* (2005), como pode ser observado no *making of*. Ela deu atenção especial a Letícia Persiles e Maria Fernanda Cândido, para que atribuíssem atitudes felinas à personagem Capitu. Segundo a preparadora, o eixo das atrizes deveria estar no olhar e o corpo não poderia se movimentar, não antes que os olhos reagissem primeiro. A coreógrafa Denise Stutz,

uma das fundadoras do grupo Corpo, preparou o elenco com aulas de movimento. Lúcia Cordeiro deu técnicas de sensibilização e respiração e Agnes Moço ministrou práticas de vocalização e musicalização aos atores.

Somado a isso, os atores assistiram a oficinas dirigidas por profissionais das áreas de literatura, psicanálise, história e comunicação. Nomes como Antonio Edmilson Martins Rodrigues, Carlos Amadeu Botelho Byington, Daniel Piza, Gustavo Bernardo, Luiz Alberto Pinheiro de Freitas, Maria Rita Kehl e Sergio Paulo Rouanet contribuíram no entendimento de Machado de Assis e os personagens de sua obra *Dom Casmurro*. Assim sendo, houve não só o cuidado de se refletir sobre a composição desses personagens, mas também foram colhidas informações detalhadas para compor os segmentos de arte, fotografia, figurino, cenografia e música, entre outros.

## 1.1 PERCURSO DO DIRETOR

Luiz Fernando Carvalho de Almeida, nascido no Rio de Janeiro em 1960, formou-se em arquitetura e letras. Ainda jovem, fez trabalhos de desenho para jornais e revistas e, aos 18 anos, já fazia seus primeiros trabalhos para o cinema como estagiário. Pouco depois entrou para a Rede Globo de televisão, onde conheceu o diretor de fotografia Walter Carvalho, com quem, desde então, realizou diversos trabalhos. Foi diretor assistente de diversas minisséries, como *O tempo e o vento* e *Grande sertão veredas*.

Ele escreveu e dirigiu o curta-metragem *A espera* em 1986, que foi baseado no livro *Fragmentos de um discurso amoroso* de Roland Barthes. Esse trabalho foi tão bem recebido pela crítica que ganhou os prêmios de melhor filme, melhor atriz (Marieta

Severo) e melhor fotografia (Walter Carvalho) no Festival de Gramado, melhor curta metragem (Concha de Oro) no Festival de San Sebastian, Espanha e o Prêmio Especial do Júri no Festival de Ste Therèse, Canadá.

Depois disso, Carvalho produziu vários trabalhos para a televisão. Entre eles estão a minissérie *Riacho doce* (1990) e as novelas *Pedra sobre pedra* (1992), *Renascer* (1993) e *O rei do gado* (1996). Em 2000, em parceria com o canal de televisão GNT, produziu o documentário *Que seus olhos sejam atendidos*.

Seu primeiro longa-metragem *Lavoura arcaica* (2001), com fotografia de Walter Carvalho, foi também sucesso de crítica. Carvalho foi muito elogiado como um dos mais importantes diretores de cinema do Brasil, e, em diversos festivais internacionais, recebeu mais de vinte prêmios.

No mesmo ano que finalizava *Lavoura arcaica*, dirigiu a minissérie *Os Maias*, baseada no romance homônimo de Eça de Queirós. Em 2005, produziu a microssérie *Hoje é dia de Maria*, primeira jornada com 8 capítulos e segunda jornada com 5 capítulos, que, assim como o filme *Lavoura arcaica*, tiveram uma linguagem inovadora.

A microssérie *A pedra do reino* foi dirigida por ele e exibida pela TV Globo em 2007. Ela foi baseada no *Romance d'a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, de Ariano Suassuna e contém cinco episódios e cerca de quatro horas de duração. A microssérie foi gravada na cidade de Taperoá, onde o escritor passou a infância. Similarmente, à microssérie *Capitu*, *A pedra do reino* contém cinco capítulos, que foram subdivididos em vários subcapítulos, com a duração de quase quatro horas.

Depois de verificarmos sua vasta experiência, podemos também considerar Carvalho um diretor autoral, por ter dado à microssérie *Capitu* seu tom particular. O “autorismo” surgiu no final dos anos 50 e princípios dos anos 60 e passou a dominar a

crítica de cinema. Segundo Robert Stam (2009), o termo original inglês *auterism*, “abarca os sentidos de política e teoria do autor, prevalecendo o culto ao autor” (p. 102).

O autorismo causou muitas mudanças no cinema, que foram para melhor. Na França, por exemplo, ele serviu de estratégia para viabilizar um novo tipo de cinema, no qual os cineastas da *Nouvelle Vague* tiveram o ímpeto de criar seus próprios filmes. Já nos Estados Unidos, o termo autorismo serviu para afirmar a superioridade do cinema norte-americano, que, introduzido por Andrew Sarris em 1962, combateu o preconceito das enfadonhas adaptações de clássicos literários europeus e dos filmes apenas de entretenimento de Hitchcock (STAM, 2009, p. 106; 108).

Sarris (citado em STAM) entendeu o que propunham os críticos franceses sobre o estilo com expressão criativa: “a forma como um filme se apresenta e desenvolve deve estar relacionada com a forma como pensa e sente seu diretor. Um estilo significativo combina ‘o quê’ e o ‘como’ em uma ‘declaração pessoal’ na qual o diretor assume riscos e luta contra a padronização” (Ibid., p.108)

Assim também fez o diretor Carvalho em *Capitu*, ao reescrever uma obra ímpar, mesmo correndo o risco de ser rejeitado pela crítica e pelo público.

## 1.2 ADAPTAÇÃO OU TRANSPOSIÇÃO?

Sabe-se que não há nada que já não tenha sido pensado antes em termos de literatura, portanto toda obra literária é permeada por influências e releituras, em um contínuo processo tradutório que renasce a partir da recepção de obras anteriores.

Além disso, tudo é ficção, inclusive a dita história dos fatos, já que todo relato, sendo "realidade" ou não, é fruto das experiências e visões de mundo do seu escritor.

Assim sendo, podemos afirmar que a apreensão do sentido de qualquer texto só é possível porque nele colocamos nossos valores, nossas experiências e a cultura que recebemos do tempo e lugar em que vivemos, portanto, só podemos interpretar o que lemos quando reconhecemos o que nos está sendo comunicado através de analogias a conhecimentos adquiridos no nosso passado individual e no passado coletivo que nos é transmitido pelas gerações anteriores. E quanto mais adentramos a cultura e o tempo em que um texto foi escrito, mais se ampliam as possibilidades dessa releitura. Mas quando se pretende transpor o enredo de uma obra escrita de uma mídia para outra, que tipos de reescrita podemos fazer? Tudo irá depender das intenções do novo autor e da leitura que este irá fazer da obra a que faz referência.

Linda Hutcheon, em seu livro *A theory of adaptation*, afirma que “as adaptações se assemelham às paródias por terem uma relação aberta e definida com os textos originais, normalmente denominadas “fontes”. Por outro lado, diferenciam-se delas por anunciar abertamente essa relação” (HUTCHEON, 2006, p. 3). Para ela, adaptar significa “ajustar, alterar e fazer-se apropriado”. Portanto, nesta dissertação consideramos o ponto de vista da consagrada teórica que nos assegura que toda adaptação é um processo de criação que envolve reinterpretação e também recriação, discordando do que pensam alguns ao se referirem às adaptações como apropriações.

Ao definir a adaptação como “uma entidade formal ou produto” (Ibid., p. 7; 8), Hutcheon abre novos horizontes para a transposição de obras literárias com uso de diferentes códigos. Essa transcodificação pode se dar em diferentes níveis, já que se pode transformar um poema em um filme ou ainda se mudar o gênero de uma obra, de

épica para um romance, por exemplo, ou mesmo se contar uma história de diferentes perspectivas narrativas. Essa transposição, segundo a autora, pode ainda se dar no nível de mudança entre o "real" e o ficcional, de uma biografia para uma narrativa ficcional ou um drama.

Neste trabalho, adotaremos o termo "transposição" para referirmo-nos à transposição de mídia e de enredo realizada por Carvalho em *Capitu*, embora reconheçamos algumas características de adaptação, conforme é feito no cenário, em que objetos não existentes em *Dom Casmurro* são utilizados, e em algumas inserções cênicas, como na cena em que nos é mostrado Bentinho, mais velho, ferindo o dedo ao toque de uma rosa, que também não está no enredo original. Mais para o final da microssérie, também há a cena em que Dom Casmurro antecipa a morte de seu filho, Ezequiel criança, que aparece em um caixão.

Hutcheon é contra a ideia defendida por Robert Stam de que "a literatura terá sempre uma axiomática superioridade sobre qualquer adaptação como uma forma de arte" (HUTCHEON, 2006, p. 4). Afinal de contas, com tantas no mercado, por que seriam as adaptações inferiores às obras que lhes deram origem ou às que pretendem ser leituras fiéis? E por que as adaptações fazem tanto sucesso?

Se, de acordo com as estatísticas apresentadas por Hutcheon, 85% de todos os filmes que ganham o "Oscar", 95% de todas as minisséries e 70% de todos os filmes para a televisão que ganham o *Emmy Awards* são adaptações, por que ainda há tanto preconceito? Se há um contínuo crescimento da transposição em novas mídias e se os veículos de difusão de massa têm claramente preenchido uma enorme demanda para todos os tipos de histórias, não há razão para se impedir a expansão desse mercado,

mesmo que as adaptações possam causar estranhamento ou surpresa em relação à obra de origem.

*Capitu* não foi a primeira tentativa de transposição de *Dom Casmurro* para o cinema ou para a televisão. Houve, em 1968, um filme de mesmo nome, *Capitu*, que foi dirigido por Paulo César Saraceni. Tratou-se de um filme em preto e branco mais próximo do enredo de origem, mas com o final aberto, o filme acaba com Capitu partindo para a Europa com o filho. Houve também o filme *Dom* (2003), dirigido por Moacir Góes, cujo enredo foi totalmente diferente do original, tendo apenas como equivalência os nomes dos personagens Capitu e Bento, além de um final trágico, em que Capitu morre em um acidente. Bento manda realizar um exame de DNA para verificar se a criança se tratava realmente de seu filho, o que não vem a ser revelado, pois Bento não abre o resultado do exame e resolve aceitar o filho, deixando o espectador também na dúvida se houve ou não traição. Nesse caso, podemos afirmar que o filme *Dom* tratou-se de uma adaptação, não apenas de uma transposição de mídia.

O diretor Luiz Fernando Carvalho, conforme entrevista de Renato Felix (2012), afirma ter buscado dialogar com o romance *Dom Casmurro* ao fazer a transposição para *Capitu*, mas, por não acreditar em adaptação, no sentido ortodoxo do termo, preferiu não inserir novos personagens, palavras, tramas explicativas e paralelas ou mesmo desfechos que não existem no romance de origem, embora haja realizado algumas atualizações de vocabulário e de terminologia para assuntos diversos, como economia.

O cenário, não existente à época da concepção de *Dom Casmurro*, as luzes, automóveis, edifícios de nossa época, objetos da atualidade, a exemplo de câmeras

digitais, celulares e até *mp4* utilizados por Capitu e Bentinho, entre outros, foram também utilizados na transposição, o que abre espaço para discussões e análises, nas quais nos deteremos mais à frente nesta dissertação.

Exemplos de atualização de linguagem e localidade podem ser encontrados no Capítulo CVI – “Dez Libras Esterlinas” em que o narrador de *Dom Casmurro* se refere a “uma conversão de papel em ouro” e, mais adiante, a um encontro no armazém entre Escobar e Bentinho. Em *Capitu*, a solução encontrada para os mesmos trechos foram: “conversão do câmbio” e ao invés do encontro no armazém, Escobar e Bentinho se encontram em um elevador panorâmico de um edifício moderno, onde o diálogo do capítulo original é mantido, embora resumidamente.

Entretanto, é de se esperar que, no universo de 148 minicapítulos do original, certamente o romance sofreu os cortes necessários para uma microssérie de menos de quatro horas de duração apenas, que foi apresentada com o total de cinco capítulos divididos em subcapítulos no interior de cada um.

Para Carvalho (2008, p. 75), alterar a essência de *Dom Casmurro* seria como assassinar a obra de Machado, por isso procurou entrar no livro como um leitor e extrair uma resposta criativa a essa leitura. Em *Capitu*, não há palavras, salvo algumas atualizações de vocabulário como já vimos, ou vírgulas que não sejam de Machado. Logo, o enigma de *Capitu* permanece. Por isso também o diretor optou por outro título – *Capitu* – com o qual a ideia de uma tentativa de aproximação com o romance *Dom Casmurro* ficaria ainda mais clara, revelando não se tratar apenas de uma transposição de uma mídia para outra, mas sim de um diálogo com a obra original.

Com essa concepção em mente, nasceu também a tentativa de diálogo com a personagem Capitu, que é tão misteriosa e reticente como no romance original.



Portanto, para seu diretor, trata-se de um ensaio sobre a dúvida instaurada na obra de origem. Conforme suas palavras em entrevista de Felix: “Não absolvo Capitu e não a condeno. Capitu é um personagem que pertence ao mundo da literatura e seu mistério sobrevive graças ao diálogo com a imaginação dos leitores e espectadores”. A partir disso, entendemos porque *Capitu* é uma microssérie tão encantadora, muito mais do que pode ser visto em filmes adaptados. A intenção de Carvalho foi além do lucro na obtenção da venda de um produto televisivo; foi a própria arte falando mais alto.

Luiz Fernando Carvalho se mostra a favor do multiculturalismo defendido por Stam (2009, p. 295; 296), não no sentido de combater o eurocentrismo, pelo contrário. De certa forma, Carvalho nos passa uma visão positiva em relação à evolução europeia nas cenas em que se mostram as tecnologias desenvolvidas na atualidade, tais como o trem, o automóvel e o ônibus modernos, que comparecem dialogando com os meios de transporte à época de Machado, como o cavalo, a carruagem e a locomotiva, além dos meios de transporte inovadores na Europa, como a bicicleta e o dirigível, meios esses que ora comparecem estilizados, ora em preto e branco, constituindo-se em momentos de destaque em algumas cenas, como a cena do trem e a locomotiva do início e no final da microssérie.

Carvalho nos leva assim a fazer uma viagem intercultural entre a Europa e o Brasil. Segundo Eisenstein, o multiculturalismo é importante para o desenvolvimento do cinema moderno. Eisenstein era caracterizado por seguir um pensamento “multicultural” ao explorar a escultura africana, o kabuki japonês, o teatro de sombras chinês, a estética *rasa* hindu e as formas indígenas americanas, considerados por ele relativamente não-primitivistas (citado em STAM, 2009, p. 57; 58).

Perdem-se assim as fronteiras, sobrepõem-se as culturas, em atitude antropofágica, o que permitiu uma estética inesperada e inovadora para uma microssérie de televisão.

Como consequência, a forma antinaturalista com que alguns meios de transporte do passado aparecem causa um considerável estranhamento no telespectador, que vai aprendendo, no desenrolar da microssérie, a negociar novos sentidos e a relacionar o que pertence ao tempo cronologicamente percorrido e o que se refere ao tempo da memória de Dom Casmurro-narrador. O tempo da memória, por exemplo, é bem caracterizado pelo diretor de *Capitu*, que o apresenta distorcido através de uso de câmeras com lentes especialmente preparadas com a inserção de água para distorcer as imagens, até que o narrador tome novamente o fio da meada.

Por outro lado, *Capitu* também é enriquecida com um cruzamento sinestésico com outras artes, como a música e a dança, clássicas ou contemporâneas, arquitetura, esculturas, elementos do teatro etc., o que vem de encontro ao que o teórico-cineasta soviético Eisenstein (citado em STAM 2009, p. 56) preconiza em relação à interdiscursividade com outras artes.

Para Stam, “ao invés de contar histórias através de imagens, o cinema eisensteiniano pensa através de imagens, utilizando o choque entre planos para provocar, na mente do espectador, chispas de pensamento resultantes da dialética de preceito e conceito, ideia e emoção” (2009, p. 57). É o que ocorre com o telespectador de *Capitu*, suas emoções ficam alteradas com a intercalação repentina de imagens de época em preto e branco com outras coloridas e atuais, ou com a eclética mistura de músicas nacionais e internacionais.

Carvalho se assemelha assim a Eisenstein ao adotar uma montagem que

propunha uma ideia carnavalesca, antinaturalista e estilizada. O cineasta soviético utilizava recursos específicos e concebidos para provocar um choque salutar no espectador, como o rufar de tambores, saltos acrobáticos e clarões repentinos de luz. Cético com relação às “artimanhas” da vanguarda, postulava um cinema experimental, acessível às grandes massas (citado em STAM, 2009, p. 57; 58).

### 1.3 A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO E A FORMAÇÃO CRÍTICA NAS ESCOLAS BRASILEIRAS

Carvalho ousou na tentativa de desfazer o preconceito que os jovens têm em relação a Machado de Assis por conta da leitura obrigatória no colégio e de uma linguagem por demais rebuscada para nossa época, que não é trabalhada de maneira significativa pelos professores.

Segundo ele, as escolas precisam encontrar em Machado um grande criador: interativo, imagético, emocional, irônico, melancólico e atemporal. Encontrar a narrativa para dialogar e atualizar a visão que os jovens tinham sobre este romance do século XIX foi, ao mesmo tempo, seu maior prazer e seu maior desafio.

A pós-modernidade, como melhor veremos no próximo capítulo, é culturalmente polifônica e questiona valores e cânones desgastados. Assim é que a linearidade da historiografia literária tem sido combatida em sua tentativa de enquadramento das obras em períodos e escolas literárias ou em sua aferição de valor, prática que ainda encontramos em muitos compêndios escolares e em alguns ensaístas como o norte-americano Harold Bloom.

Autor de *Angústia da Influência* - uma Teoria Poética (1973) e *Cânone Ocidental* - os Livros e a Escola do Tempo (1995), Bloom agrupa e identifica os cem escritores mais geniais de todos os tempos em seu livro *Gênio - os 100 Autores Mais Criativos da História da Literatura* (2003). Colocando-se veementemente contra os "modismos" pós-modernos que questionam as narrativas mestras, ele nivela por baixo os estudos culturais que visam o reconhecimento das literaturas das minorias e da literatura pós-colonial.

Curiosamente, na classificação de Bloom, segundo Folha Ilustrada, Machado de Assis consta entre os cem mais, porém, segundo o ensaísta, apesar de ter produzido literatura de grande valor na língua portuguesa, Machado não pode ser comparado a Fernando Pessoa. Embora a comparação não tivesse relação com a pele mulata do "Bruxo do Cosme Velho", que o pegou de surpresa e fez com que passasse a denominá-lo "afro-brasileiro", Bloom elevou o já admirado escritor fluminense de "gênio da ironia" à condição de "milagre" devido à sua descendência étnica. "Ele é o maior literato negro, creio, da história da literatura universal", diz Bloom, após confessar-se surpreso.

Se Harold Bloom soubesse, antes de publicar seu livro com sua taxonomia, que Machado de Assis era afrodescendente, teria mantido seu nome na lista? Afinal de contas, Machado faria parte de uma minoria, a dos negros, cuja literatura, para Bloom, não teria representatividade estética de qualidade superior.

Hoje, porém, em tempos de pós-modernidade, precisamos nos fazer valer de outros métodos de entrada no texto literário, conforme nos concitam as Diretrizes Curriculares da SEED (PARANÁ, 2006, p. 40), já que a historiografia literária,

tradicional, porém ainda importante, é um método que convive com outros mais interessantes. Dessa forma, precisamos nos voltar para os estudos interdisciplinares, conjugando a análise dos textos literários com, por exemplo, os estudos filosóficos, psicológicos ou sociológicos, que a enriquecem, e introduzir importantes conceitos como os da estética da recepção, a linguística textual e a análise do discurso.

A estética da recepção, que combate verdades exclusivas tais como as atribuídas por Harold Bloom, é ligada diretamente às “comunidades interpretativas” propostas por Stanley Fish (1980, p. 339), a partir das quais se propõe uma reformulação da historiografia literária, denunciando as relações de poder que se impõem na interpretação textual e na crítica literária, negando assim que exista uma estética tradicional inquestionável para as obras canônicas e os consequentes parâmetros de universalidade. Fish considera que:

Nowhere is this process more conveniently on display than in literary criticism, where everyone's claim is that his interpretation more perfectly accords with the facts, but where everyone's purpose is to persuade the rest of us to the version of the facts he espouses by persuading us to the interpretive principles in the light of which those facts will seem indisputable.<sup>2</sup>

Por outro lado, a estética da recepção considera a Literatura enquanto produção, o que ela comunica de sua cultura, e a recepção que tem em outra cultura, ou seja, seus significados são frutos de uma relação dinâmica entre autor, obra e leitor.

---

<sup>2</sup> Tradução livre: “Em lugar algum desse processo mais convenientemente demonstrado do que na crítica literária, onde a reivindicação de cada um é que sua interpretação mais perfeitamente atende aos fatos, mas onde o propósito de cada é persuadir o restante de nós em direção à versão dos fatos que ele defende ao nos persuadir em direção aos princípios interpretativos à luz dos quais tais fatos parecerão incontestáveis”.

Portanto, o processo de reescrita é algo contínuo, de apropriação e reapropriação. Literatura e outros sistemas, como as artes visuais, a música, o cinema e até a arte das histórias em quadrinhos podem funcionar como traduções intersemióticas que promovem a transtextualização de sentidos. É a partir desse princípio, por exemplo, que poetas e ilustradores se aproximam para realizar algo maior que apele para nossos sentidos e nos faça interagir de forma mais rica que nos leva para além do texto escrito.

A crítica contemporânea tem-se ocupado bastante da tradução intersemiótica, privilegiando a relação entre a literatura e as artes e mídias — pintura, música, cinema... Nas artes visuais, parte expressiva da produção contemporânea, sob a forma de pastiches ou paródias, consiste em recriações de obras do passado, do mais remoto até o limiar do presente, inclusive as vanguardas históricas. (OLIVEIRA, 2007, p. 197)

Assim sendo, o passado tornou-se um repertório de que todo escritor pode se apropriar, já que as chamadas “narrativas mestras” foram superadas. O que existe hoje é que o artista contemporâneo se apropria de obras canônicas para nelas introduzir a diferença, sem a intenção de superar a obra original.

Ao formular os intrincados processos de transposição midiática que projetaram para os leitores de Assis uma sociedade do passado que dialoga com a sociedade do presente, facilitando e enriquecendo essa comunicação, Machado possibilitou um processo de recepção que passa necessariamente por uma reconstrução de sentidos, resignificando a dimensão histórica da pesquisa literária.

Realizar a ponte entre o implicado pela obra e o projetado pelo leitor jovem de nossa sociedade foi a grande preocupação do diretor de *Capitu*. Entretanto, para que

houvesse fruição e atendimento das expectativas de um público um tanto refratário à obra de Machado de Assis, devido à linguagem mais rebuscada e nuances que exigem um leitor mais experimentado, Carvalho não pôde limitar-se ao seu contexto de produção, o que levou o público alvo a interagir com suas próprias categorias de valoração para construir uma reflexão sobre a obra de Machado de Assis a partir de um propositado estranhamento.

Dessa forma, o diretor de *Capitu* despertou o interesse pela leitura entre os adolescentes e facilitou o seu contato com a materialidade da obra machadiana, fazendo da microssérie instrumento valioso para a mediação do processo ensino-aprendizagem da literatura brasileira nas salas de aula.

Esse público foi atingido, conforme verificado em entrevista de Felix, na qual o diretor Carvalho afirma que, para sua felicidade, a maioria dos telespectadores de *Capitu* foi de jovens. Apesar do horário da microssérie ter sido tarde e certos episódios terem atingido até quase meia-noite, a audiência chegou a uma média de 15 pontos, o que veio compensar o investimento de R\$ 1 milhão de reais por episódio, conforme o crítico Jorge Monteiro.

Carvalho acrescenta ainda que: “A literatura nos ensina a ver as várias camadas do real, pois consegue trabalhar nas entrelinhas. A vida não fica restrita à ação e reação, causa e efeito, moral da história, bem e mal”. Mostrando-se adepto dessa concepção, ele critica o papel da televisão perante a massa de espectadores que atualmente é manipulada pela mídia castradora do pensamento crítico, conforme entrevista:

Porém, sabendo da dimensão que a televisão alcança neste nosso Brasil, tratá-la

apenas como diversão me parece bastante contestável. Precisamos de diversão, mas também precisamos nos orientar e entender o mundo. Os limites cabem a cada um. De minha parte, procuro um diálogo entre os que sabem e os que não sabem; um diálogo simples, sóbrio e fraterno, no qual aquilo que para o homem de cultura média é adquirido e seguro torne-se também patrimônio para o homem mais comum, pobre, e que, em relação a tantas questões, encontra-se ainda abandonado. Esta é a televisão que sonho ver no futuro. Ou sigo por este caminho ou, sinceramente, nada faz sentido (CARVALHO citado em FELIX, 2012).

Curiosamente, Machado também se preocupava com a cultura dos menos afortunados no Brasil e a qualidade da cultura nacional e jamais atribuiu ao povo a responsabilidade pela situação cultural brasileira. Segundo ele, cabia aos escritores aperfeiçoar o gosto do público e fazer com que houvesse uma nacionalização da produção artística, tomada por estrangeiros como os franceses, principalmente na produção teatral. (GUIMARÃES, 2004, p. 108; 109).

Ao ser categórico em afirmar que faz parte de seu objetivo de vida e profissão realizar um trabalho midiático que proporcione ao povo brasileiro opções de melhor acesso à cultura, Carvalho colaborou sobremaneira para a construção de uma sociedade brasileira mais consciente que, ao conhecer o mundo da literatura e das artes, passa a propor as soluções requeridas pela sociedade do conhecimento, que privilegia uma visão holística do conjunto, voltando-se para a interdisciplinaridade.

Foi dessa forma, portanto, que a microssérie *Capitu* veio colaborar para a formação crítica dos telespectadores brasileiros, agindo no interesse da educação literária e artística ao fomentar a formação de leitores que possam permitir-se dialogar com a pluralidade de sentidos que pode ser atribuída aos textos.



## 2 CARACTERÍSTICAS DO PÓS-MODERNO

Nascido na década de 50, o movimento estético conhecido como pós-modernismo aparece identificado com uma época histórica: a sociedade pós-capitalista, em que as relações entre a ideologia burguesa canônica e a força emergente das minorias estão fragmentadas.

Entretanto, o conceito de pós-moderno é uma definição difícil de se estabelecer por abranger um leque de conceitos que são, muitas vezes, polêmicos e também questionados por muitos.

Frederic Jameson (1985, p. 16; 17) aponta uma vasta lista de nomes em destaque desse movimento na arte, música, cinema e literatura. Na arte, por exemplo, ele menciona Andy Warhol, na música, John Cage, no cinema, Godard e, na literatura, nomes como William Burroughs, Thomas Pynchon e Ishmael Reed, que são exemplos de reações contra os cânones da modernidade que haviam se consagrado com seus movimentos de vanguarda, mas que precisavam ser combatidos para que o novo surgisse a partir da década de 60.

Com esse espírito em mente, surgiram manifestos que reagiram contra a ironia e a complexidade do modernismo defendido nas academias. As construções *pop* e seus tetos de vidro decorados se insurgiram contra a arquitetura moderna. Voltadas para as outras artes, surgiram a *pop art*, o hiper-realismo, o *new wave* e o *punk*, o *nouveau roman* francês, entre outros, que podem ser chamados de movimentos pós-modernistas.

A segunda característica do pós-moderno, segundo Jameson, é “a dissolução de algumas fronteiras e divisões fundamentais, notadamente o desgaste da velha distinção entre cultura erudita e cultura popular” (JAMESON, 1985, p. 16). Valoriza-se a cultura de massa, como a cultura de *Seleções* e dos seriados de TV, os filmes de classe B de Hollywood, as propagandas, os luminosos de *Las Vegas*, os livros de bolso, ficando difícil definir o que é arte erudita de outras formas comerciais.

Como terceira manifestação do pós-modernismo, temos atualmente o que Jameson aponta como uma escrita que se denomina “teoria”, que é ao mesmo tempo todas e nenhuma das disciplinas universitárias, tais como a ciência política, a sociologia e a crítica literária. Ele exemplifica a obra de Michel Foucault ser “indecidível”, podendo ser considerada tanto como filosofia, história ou ciência política. Assim sendo, tais matérias, com o pós-moderno, perdem as linhas limítrofes de suas especificidades.

Correlacionando novos traços da vida cultural e social com uma nova ordem econômica pós-industrial, Jameson (Ibid., p. 17; 18) justifica uma periodização pós-moderna que teve por principal função caracterizar nossa “sociedade de consumo, sociedade dos mídia ou do espetáculo, ou capitalismo multinacional” sem deixar de lado as próprias contradições decorrentes da modernização e a nova ordem internacional que se seguiu de movimentos neocolonialistas, ambientalistas, da informatização e dos meios eletrônicos.

Perry Anderson (1999, p. 105), ao ser convidado a fazer a apresentação do livro de Jameson, acabou escrevendo a obra intitulada *As origens da pós-modernidade*, dando uma introdução ao conceito. Nesse livro, Anderson afirmou que o modernismo era “tomado por imagens de máquinas, nas indústrias, por exemplo, enquanto que o

pós-modernismo é por “máquinas de imagens” seja da televisão, do computador, da *Internet* e dos *shopping centers*.

Outro componente apontado por Jameson é a chamada “morte do sujeito”, pois, se na ascensão da burguesia como classe social hegemônica, existiam sujeitos individuais, hoje, na era do capitalismo corporativo, isso acabou. Segundo Jameson, esse indivíduo nunca existiu, e não passava de uma mistificação filosófica que tentava persuadir as pessoas de que elas tinham uma identidade pessoal singular. Isso vem corroborar a definição de Stuart Hall sobre “o deslocamento ou descentração do sujeito”, que causa uma “crise de identidade” para o indivíduo (HALL, 1992, p.1).

A ideia de que o indivíduo tem uma identidade unificada e estável não se conta mais. Ele está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, por vezes contraditórias ou não-resolvidas, que Hall descreve como:

(...) as identidades, que compunham as paisagens sociais "lá fora" e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as "necessidades" objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. (ibid., p. 2)

Somos assim formados por identidades contraditórias, que são continuamente deslocadas e modificadas. “A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia”, segundo nos afirma Hall, e se isso acontecer é porque construímos uma “cômada estória sobre nós mesmos ou uma confortadora narrativa do eu”. As sociedades modernas são, portanto, por definição, sociedades de mudança constante, rápida e permanente. (ibid., p. 2; 3).

Por isso, Hall se detém nos dois traços da pós-modernidade que julga ser os

mais importantes: a transformação da realidade em imagens e a fragmentação do tempo em uma série de presentes perpétuos.

Stam (2008, p. 185), enfatiza a reflexividade demonstrada em obras de Machado de Assis e Miguel de Cervantes, notadamente *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom Quixote de La Mancha*. Característica essa que permeia o romance *Dom Casmurro* e, conseqüentemente, sua releitura em *Capitu*. Para ele, aqueles romances tornaram-se carro-chefe do que hoje se chama era pós-moderna, já que a reflexividade se tornou “uma técnica ubíqua, inclusive no cinema” (STAM, 2008, p. 186).

Outros metacomentários reflexivos de Dom Casmurro-narrador da obra de origem se traduzem em, como veremos em capítulo posterior, ações que contemplam interações de palco entre narrador/personagem principal e Bentinho-jovem, que, ao se tocarem fisicamente, parecem unir as duas pontas de uma existência. É o velho tocando o novo e fazendo dele um terceiro sujeito, talvez ainda mais reflexivo e fragmentado por compreender a impossibilidade do seu intento. Tradução metafórica interessante para o próprio pós-modernismo com a utilização do *pastiche*, técnica sobre a qual discorreremos a seguir.

O diretor Carvalho ao construir sua obra, lançou mão da intermedialidade e da intertextualidade e do *pastiche*, elementos pós-modernos que deram à obra uma característica fragmentada, como resquícios de uma memória perturbada do narrador Dom Casmurro. Tudo isso contribuiu para diminuir a fronteira entre a obra erudita e popular, para um produto de massa para a televisão.

## 2.1 INTERMIDIALIDADE

Na transposição midiática do romance para a televisão, a microssérie *Capitu* foi produzida com características acentuadamente pós-modernas através de recursos fílmicos que visaram ressaltar a perspectiva do sujeito multifacetado e fragmentado que é o narrador de *Dom Casmurro*.

Em dados momentos, Carvalho compôs um mosaico de imagens superpostas e fragmentadas, cujo objetivo foi construir um caleidoscópio que se acentuou na medida em que a narrativa se enriqueceu com os recursos midiáticos nela introduzidos.

Dessa forma, a memória fragmentada do narrador de *Dom Casmurro* ficou mais evidente em *Capitu*, tornando-se mesmo o ponto central a ser representado televisivamente e foi através da intermedialidade que Carvalho conseguiu fazer ressaltar tais características.

Intermedialidade, na visão de Rajewsky (2005, p. 9), no sentido de transposição midiática, “é a transformação de um determinado produto de mídia (um texto) em outra mídia (um filme)”. Porém, consideraremos que a transposição midiática que Carvalho realizou ultrapassou esse conceito, pois transpôs a linguagem da literatura (romance) para a televisão (microssérie), realizando também a transposição dos discursos com o uso de várias mídias, não apenas as audiovisuais. Assim sendo, a interpenetração entre as artes e as mídias constituiu-se em uma intermedialidade de interações em vários níveis.

Para que a transposição midiática em *Capitu* apresentasse tais diferenciais, Carvalho utilizou-se de fotomontagens de cenas do século XIX, do cinema mudo, e também do Rio de Janeiro atual. Desde a abertura da microssérie, visualizamos

montagens a partir do processo da colagem. Nas imagens, vão se formando fotos dos personagens, o mapa do Rio de Janeiro antigo e outras figuras a partir da arte da colagem de retalhos, originada na arte dadaísta, porém com objetivos diferentes: a descentralização e o esfacelamento da realidade objetiva pós-modernos.

Metz (citado em STAM, 2009, p. 142) compara o cinema à televisão, apontando as diferenças tecnológicas (o fotográfico *versus* o eletrônico) e as diferenças de estatuto social, já que o cinema é agora um meio consagrado e a televisão segue desprezada como um território de banalidades. Segundo ele, as diferenças de recepção entre a pequena tela doméstica e a tela grande do cinema resultam em atenção dispersa, em contraposição à atenção concentrada que o cinema nos traz.

Carvalho, porém, consegue conciliar a tela pequena com características do teatro e do cinema, ampliando os tons cômicos e farsescos encontrados no enredo de *Dom Casmurro*. O lirismo resultante da arte metodicamente concebida pelo olhar perscrutador de sua câmera aliado às técnicas cinematográficas e ao diálogo intermediário permanente entre música, arquitetura, artes plásticas, figurino, fotografia, dança, etc., foi capaz de questionar o preconceito de que a maioria do que é produzido pela televisão brasileira é fútil e sem utilidade cultural.

Robert Stam, em seu livro *Introdução à Teoria do Cinema*, questiona se o cinema deveria afastar-se ou aproximar-se do teatro, enxergar-se como análogo à pintura ou negar qualquer relação. Lembra também que a teoria do cinema nutre uma particular obsessão por sua ilustre antepassada, a literatura, e conclui que o cinema não precisa abrir mão de seu direito de recorrer a outras artes ou inspirar-se nelas. (STAM, 2009, p.99).

Maurice Scherer defende que “o cinema deveria reconhecer sua estreita dependência não para com a pintura ou a música, mas para com as artes das quais procurou distanciar-se, a literatura e o teatro” (citado em STAM, 2009, p. 99). Carvalho, embora não se tenha distanciado da música e da pintura, conseguiu organizar fragmentos que mantiveram estreita relação com o teatro e, principalmente, com a literatura. Carvalho também atendeu aos pressupostos da escola de Kuleshov (Ibid., p. 55), fundador da primeira escola de cinema do mundo, pois conseguiu que sua obra exercesse controle sobre os processos cognitivos e visuais do espectador ao organizar fragmentos dispersos em uma sequência rítmica e com sentido.

O teatro, segundo Fisher-Lichte (2008, p. 136), é, atualmente, também o lugar de muitas transformações. Ele se transforma em outras artes, mídias, eventos culturais, do mesmo modo que tais artes, mídias, eventos culturais se transformam em teatro. E isso se vale tanto para o cinema quanto para a televisão. E é o caso da microssérie *Capitu*, que explora várias mídias como o teatro, a arte, a música, a dança e a arquitetura. Ela é o produto do entrecruzamento entre tais meios.

Em *Capitu*, as cenas em forma de teatro são intensificadas pelo cenário sem paredes e pela encenação circense, tal como ocorre no final da microssérie em que o narrador Bento Santiago retira a tinta do rosto, como um palhaço no final de sua apresentação. Poderíamos, talvez, afirmar que se trata de um teatro gravado, se não fossem algumas cenas gravadas fora do palco. É, portanto, uma combinação de mídias, televisão e teatro, a que Rajewsky (2005, p. 9) faz referência e dá outros nomes como multimídias, mixmídias e intermídias.

O diretor Carvalho faz uso das referências intermediáticas que, segundo Rajewsky, devem ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que

contribuem para a significação total do produto: este usa seus próprios meios para se referir a outra mídia (RAJEWSKY, 2005, p. 10). No caso de *Capitu*, uma dessas mídias seria as artes plásticas, que afetam o telespectador como um todo. Temos, por exemplo, a pintura de Dona Glória e seu esposo na parede, as esculturas do rosto de César e outros, a *assemblage* e as colagens, com a proposta de distanciamento entre obra e espectador. Desse modo, as referências intermediáticas utilizadas por Carvalho enriquecem sobremaneira a microssérie. É o *mixed-media*, a fusão de meios, citado em Santos (2000, p. 51), no qual os objetos acumulados ou distribuídos ao acaso envolvem o espectador para que ele esteja não diante, mas dentro da obra, com os sentidos todos afetados. É o que acontece na figura 1 abaixo. Trata-se da cena do subcapítulo do capítulo II da microssérie, na qual Bentinho vai à Europa com José Dias através da imaginação de ambos.



Fig. 1

Podemos notar nesta cena a arte da colagem nas paredes ou chamado de *afiches* e também uma escultura denominada *assemblage*. Trata-se de uma escultura



com elementos prontos ou *ready-made*: uma garrafa ligada por um fio a um dos objetos indefinidos acima e duas lâmpadas de néon acesas.

O criador desse tipo de arte foi Marcel Duchamp, que tinha em princípio como objetivo protestar com o que a sociedade chamava de arte. Temos como exemplo o famoso “Mictório” de 1917. No entanto, na microssérie, o objetivo seria outro. Supomos que Carvalho tenha querido redimensionar nosso olhar para as artes, como uma forma de buscar e valorizar o passado, uma das ênfases do pós-modernismo. A técnica da colagem pode querer demonstrar a fragmentação no próprio ato de narrar, através do qual o diretor Carvalho constrói uma narrativa esquizofrênica, como em que o narrador Dom Casmurro volta ao passado em questão de segundos e vai à Europa através da imaginação.

Observamos que na microssérie foi feito também o uso de imagens de elementos modernos como o metrô e o elevador e objetos tecnológicos como o *mp4*, a câmera fotográfica e o telefone celular. Tudo isso, com o objetivo de chamar a atenção do espectador jovem e para mostrar que Machado de Assis era ligado ao seu tempo, ao progresso e às grandes invenções, e um escritor de todos os tempos, pois trata das questões existenciais e humanas que atravessam a barreira do tempo.

Segundo Alfredo Bosi (citado em SEIDEL & CALLIPO, 2010), o comportamento humano é o principal objeto de Machado de Assis, através de seus personagens que tinham como cenário o Rio de Janeiro do século XIX. Bosi discorda de Gledson e Schwarz, críticos que fazem uma abordagem sociológica da obra machadiana. Segundo ele, se a obra do escritor brasileiro estivesse exclusivamente ligada ao contexto histórico, não despertaria o interesse dos leitores até os dias atuais.

Machado é lido até hoje por tratar de temas comuns a todos os seres humanos, de todas as épocas, porém não podemos deixar de levar também em consideração o contexto em que sua obra foi produzida e a estética diferenciada com que eternizou seus escritos.

Outra mídia utilizada na microssérie para chamar a atenção do público jovem é a música. Segundo Lehmann (2007, p. 85), no final da década de 1950, a vanguarda e a cultura *pop* estouraram internacionalmente com o *rock* (Chuck Berry, Elvis Presley); pela primeira vez na história é produzida uma música que se destina expressa e exclusivamente aos jovens.

O diretor Carvalho fez uso eclético e profuso da música, o que inclui a música clássica, canções brasileiras como o “Juízo Final” de Nelson Cavaquinho e Élcio Soares, músicas como “Lamento” e “Desejado” da banda nacional Manacá, cuja vocalista é a própria intérprete de Capitu jovem, Letícia Persiles, o hip-hop brasileiro “Desabafo” de Marcelo D2, a música *pop* americana, como a música “*Elephant Gun*” da banda *Beirut*, que será analisada mais adiante, o *rock* de Jimi Hendrix & Janis Joplin, Black Sabbath e outros.

Segundo Claudia Gorbman (citada em STAM, 2009, p. 244), a música no cinema mudo servia para encobrir o ruído do projetor, estimular a interpretação emocional da narrativa e proporcionar uma atmosfera histórica e cultural. O órgão ou o piano ofereciam um pulso emocional ao filme compensando a imagem fria, muda e espectral do cinema mudo. Hoje, a realidade do cinema é bem diferente, contudo, tanto o cinema quanto a televisão, além de possuírem mais recursos tecnológicos, não deixaram de lançar mão da música como componente essencial, já que ela ainda

provoca fortes emoções, dá tons poéticos ou pode até causar estranhamento ou suspense.

No primeiro subcapítulo da microssérie, intitulado *A ópera*, ouve-se um trecho da profonia de *O Guarani*, de Carlos Gomes, que, com sua música vibrante, provoca fortes emoções, aumentando a dramaticidade e decadência do narrador Dom Casmurro.

Quando ouvimos a música-tema de Capitu e Bentinho “Elephant Gun”, citada anteriormente, percebemos que ela traz um tom poético às cenas, especialmente à dança de Capitu-jovem. Já a música “Desabafo” de Marcelo D2, tocada depois de uma cena do século XIX e, na sequência, em uma cena do século XXI, pega-nos de surpresa. Isso nos causa estranhamento e de certa forma um distanciamento da obra.

A música convencional de cinema, segundo STAM (2009, p. 244; 245), sempre operou no sentido de ocultar os instrumentos de produção de ilusão cinematográfica, canalizando e direcionando a resposta emocional da plateia. A música do filme, tal como a montagem, pode parecer antinaturalista, mas se reintegra ao filme por uma estética naturalista. Nos filmes dramáticos hollywoodianos, por exemplo, Stam afirma que “a música vai diretamente na jugular das emoções” e compara a música a um policial de trânsito estético, que “direciona nossas respostas emocionais, regula nossas simpatias, recolhe nossas lágrimas, excita nossas glândulas, acalma nossos pulsos e deflagra nossos medos, geralmente em estreita conjunção com a imagem”. É isso que a música realiza na microssérie.

A dança também faz parte das referências midiáticas presentes em *Capitu*. A própria Capitu dança descalça e em círculo, lembrando a dança cigana. No primeiro baile, Capitu e Bentinho dançam, assim como outros pares, ao som de uma valsa. No

segundo, Bentinho vê em sua imaginação Capitu jovem e adulta dançando ao som de uma música eletrônica. Já Escobar dança ao som do rock de Black Sabbath, a música "Iron Man", mostrando todo seu esplendor e ousadia ao dançar sobre a mesa. A narrativa sobre Escobar é demonstrada pela sua dança e pela música que substituem a fala do narrador. A força de sua dança descreve um Escobar inteligente, versátil e poderoso e ao mesmo tempo ameaçador, como se fosse feito de "ferro".

Outra mídia a ser considerada na microssérie é a arquitetura. Na figura 2, vê-se uma arquitetura eclética, neo-clássica. Trata-se das instalações abandonadas do Automóvel Clube do Brasil, que foram utilizadas para as gravações. O palco faz lembrar o teatro grego, amplo e com colunas, o que, com muita criatividade, conseguiu se harmonizar com o cenário, com os atores e o com figurino para representar o final do século XIX.



Fig.2

A impressão que temos, é que Carvalho lançou mão de todos os recursos midiáticos possíveis para resgatar uma obra literária e reintegrá-la à sua condição de grande valor para justificar sua leitura nas escolas brasileiras, não somente porque teve

seu autor reconhecido mundialmente ou classificado entre os cem maiores escritores universais de Bloom, mas porque a estética machadiana permanece até hoje inigualável.

Portanto, o processo de reescrita é algo contínuo, de apropriação e reapropriação. A literatura e outros sistemas, como as artes visuais, a música, o cinema e até a arte das histórias em quadrinhos podem funcionar como traduções intersemióticas que promovem a transtextualização de sentidos. É a partir desse princípio, por exemplo, que poetas e ilustradores se aproximam para realizar algo maior que apele para nossos sentidos e nos faça interagir de forma mais rica que nos leva para além do texto escrito.

A crítica contemporânea tem-se ocupado bastante da tradução intersemiótica, privilegiando a relação entre a literatura e as artes e mídias — pintura, música, cinema... Nas artes visuais, parte expressiva da produção contemporânea, sob a forma de pastiches ou paródias, consiste em recriações de obras do passado, do mais remoto até o limiar do presente, inclusive as vanguardas históricas. (OLIVEIRA, 2007, p. 197)

Assim sendo, o passado tornou-se um repertório de que todo escritor pode se apropriar, já que as chamadas “narrativas mestras” foram superadas. O que existe hoje é uma verdadeira explosão do discurso da memória que, se utilizando de processos combinatórios sem hierarquizá-los, leva o artista contemporâneo a apropriar-se de obras canônicas para nelas introduzir a diferença, sem a intenção de superar a obra original.

## 2.2 INTERTEXTUALIDADE

“Dialogismo” foi o termo introduzido por Bakhtin (citado em STAM, 2009, p. 225) nos anos 30, que nos remete à necessária relação entre qualquer enunciado e todos os demais enunciados. Um enunciado para Bakhtin pode ser uma frase dita, um poema, uma canção, uma peça, até um filme. As interseções textuais são necessárias, por vezes conscientes, por outras inconscientes.

[...] dialogismo sugere que todo e qualquer texto constitui uma interseção de superfícies textuais. Esses textos são tecidos de fórmulas anônimas inscritas na linguagem, variações dessas fórmulas, citações conscientes ou inconscientes, combinações e inversões de outros textos. Em seu sentido amplo, o dialogismo intertextual se refere às possibilidades infinitas e abertas produzidas pelo conjunto das práticas discursivas de uma cultura, [...].(STAM, 2009, p. 226)

Kristeva (citada em STAM, 2009, p. 225) introduziu o termo “intertextualidade” na década de 1960, que ocasionou uma mudança no conceito feito por Bakhtin. Essa ideia também é apresentada por Jenny, que afirma que Kristeva elaborou um conceito, reivindicando o alargamento de sentido do termo. Kristeva propunha a noção de transposição, a possibilidade de passagem de um sistema significativo de outro: “tradução intersemiótica”.

O termo ‘intertextualidade’ designa essa transposição de um (ou vários) sistemas de signos noutro, mas como este termo foi frequentemente tomado na acepção banal de ‘crítica das fontes’ dum texto, nós preferimos-lhe um outro: transposição, que tem a vantagem de precisar que a passagem dum a outro sistema significativo exige uma nova articulação da consciência de sua posicionalidade enunciativa e denotativa. (KRISTEVA citada em JENNY, 1979, p. 13)

O conceito de intertextualidade, segundo STAM, não pode ser reduzido às discussões sobre as influências ou fontes de um texto no antigo sentido filológico. O intertexto da obra de arte, inclusive outras obras de artes e todas as “séries” no interior das quais o texto individual se localiza devem ser considerados. De maneira mais direta: "qualquer texto que tenha dormido com outro texto, dormiu também, necessariamente, com todos outros textos com os quais este tenha dormido" (STAM, 2009, p. 226).

Stam vai além, “a intertextualidade é mais ativa, pensando o artista como agente que dinamicamente orchestra textos e discursos preexistentes. [...] a intertextualidade não se limita a um único meio; ela autoriza relações dialógicas com outros meios e artes, tanto populares como eruditos” (STAM, 2009, p. 227).

Para Samoyault,

A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de reescrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto. Ela mostra assim a sua capacidade de se constituir em suma ou em biblioteca e de sugerir o imaginário que ela própria tem de si. Fazendo da intertextualidade a memória da literatura, propõe-se uma poética inseparável de uma hermenêutica: trata-se de ver e de compreender do que ela procede, sem separar esse aspecto das modalidades concretas de sua inscrição. (SAMOYAULT, 2008, p. 47)

E foi isso que Carvalho fez em sua reescritura, apesar de não mudar os passos e objetivo de Machado de Assis, conseguiu dar um tom poético à obra, contribuindo assim para a memória da literatura.

Para Stam (2006), “noções de dialogismo e intertextualidade, então, nos ajudam a transcender as contradições insolúveis da fidelidade e de um modelo

bipartido que exclui não apenas todos os tipos de texto suplementares, mas também a resposta dialógica do leitor/espectador“. Nesse sentido, plágio não existe, pois todo texto é resultado de uma transposição resultante de um posicionamento do leitor perante aquilo que lê. Nem tampouco, o termo fidelidade é relevante para se defender nesta dissertação.

Genette (2005, p. 7) adota o termo “transtextualidade”, referindo-se a “tudo aquilo que coloca um texto em relação com outros textos, seja essa relação manifesta ou secreta”. Ele nos apresenta assim, o seu 'palimpsesto', conceituando-o como toda obra derivada de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Como processo de repetição, segundo ele, adaptação é uma forma de intertextualidade: nós experimentamos adaptações como palimpsestos através de nossa memória de outras obras que ressoam através da repetição, mas com variação.

Assim sendo, o conceito de intertextualidade vem se desenvolvendo à medida que mais e mais autores se debruçam sobre a tessitura textual e sua relação com outros textos. Neste trabalho, adotaremos a postura de Robert Stam e Tiphaine Samoyault, por considerá-los mais apropriados ao recorte teórico utilizado em nossa análise.

O fato de o próprio romance *Dom Casmurro* ser um produto que remete a outras obras e dialoga com outros escritores em sua narrativa peculiar não deixa de ser equivalente ao que faz Carvalho ao realizar sua transposição do romance de origem para a microssérie *Capitu*, onde utiliza outras artes de forma dialógica e intertextual para uma adaptação que resulta em algo novo a partir do reaproveitamento do palimpsesto já reutilizado por Machado.



Segundo Eugênio Gomes (1976, p. 9), em seu livro *Machado de Assis: influências inglesas*, Machado de Assis começou a sofrer influências do humorismo britânico a partir de 1879, quando começou a expressar sua insatisfação do mundo. Já em 1870, Machado estava familiarizado com os ingleses, sendo que em 1876, fez sua primeira citação. Em 1882, suas obras já apresentavam traços do humor britânico e, em alguns casos, por efeito de assimilação indireta.

Machado recebeu influências, direta ou indiretamente, com maior ou menor intensidade de Shakespeare, Swift, Fielding, Sterne, Lamb, Trakeray e Dickens (GOMES, 1976, p. 13). Em relação a *Dom Casmurro*, temos as citações de Shakespeare, como Otelo e Macbeth; também o humor de Sterne e de Dickens.

Laurence Sterne (citado em GOMES, 1976, p. 66) influenciou Machado de Assis na forma e no pensamento, mais especificamente no senso de humor, modificando sua maneira de apreender os movimentos da psicologia humana. Um dos exemplos seria o humor da complacência ou da piedade em relação aos animais. Em *Dom Casmurro*, temos o capítulo “Contando depressa” sobre os cães que latiam, na rua, toda noite. D. Casmurro resolveu matá-los, chegou a comprar veneno e preparou as bolas, só que desistiu do seu intento:

(...) eu tinha já na mão as bolas envenenadas, e ia deitar-lhe uma delas, quando aquele riso especial, carinho, confiança ou o que quer que seja, me atou a vontade; fiquei assim não sei como, tocado de pena e guardei as bolas no bolso. Ao leitor pode parecer que foi o cheiro da carne que remeteu o cão ao silêncio. Não digo que não; eu cuido que ele não quis atribuir perfídia ao gesto, e entregou-se-me. A conclusão é que se livrou. (ASSIS, 2005, p 139)

Outro tipo de humor sterniano (citado em GOMES, 1976, p. 72) presente em *Dom Casmurro* seria o humor da generosidade intencional, como na passagem em que D. Casmurro, ao encontrar-se com um mendigo e dar-lhe dois vinténs, pediu-lhe que rogasse a Deus por si e, para se certificar, disse que seu nome era Bento. Esses dois exemplos, não foram apresentados na microssérie, ou seja, essa passagem foi apagada por Carvalho. Ou seja, vemos um texto remontando a outro, que, por sua vez, remonta a outro, porém nem tudo é intencional e nem tudo tem que dialogar.

Quanto ao humor baseado em Dickens, segundo Gomes, o narrador em *Dom Casmurro*, ao descrever-se e os outros personagens, vai compondo o grotesco. José Dias, “magro, chupado, com um princípio de calva...” o tio Cosme “gordo e pesado”, a prima Justina “quadragenária, magra e pálida”; Capitu e seus “olhos de ressaca” e Escobar “um pouco fugitivo” (GOMES, 1976, p. 99-102), enfim, as características humanas que compõem a obra são grotescas, projetadas através de apelidos, “sestros”, cacoetes, delírios e manias.

Em contraposição a essas imagens grotescas, temos a imagem cândida de D. Glória, cuja delicadeza compensa as deformações monstruosas que abundam a obra *Dom Casmurro* (Ibid., 1976, p. 100). Na microssérie, em algumas cenas em que aparece D. Glória, faz-se referência à oração cantada da Virgem Maria, para enfatizar o sofrimento da sua separação de seu filho, que parte para o seminário. Machado seguiu a filosofia de Dickens, para quem a vida não era mais que uma pantomima<sup>3</sup>. Luiz Fernando Carvalho também usou a caricatura, como forma do grotesco, para descrever os personagens na microssérie.

---

<sup>3</sup> Teatro gestual que faz o menor uso possível de palavras e o maior uso de gestos.

Outros exemplos de intertextualidade do romance *Dom Casmurro* que foram transpostos para a microssérie *Capitu*, também são dignos de nota. No capítulo II do romance, intitulado “Do livro”, Machado de Assis faz referência a Fausto: “Aí vindes outra vez, inquietas sombras” (ASSIS, 2005, p. 20). Esse personagem do escritor alemão Goethe, vende a alma ao demônio Mefistófeles em troca de bens terrestres. Machado cita, ainda neste mesmo capítulo, personagens da história como Nero, Augusto, Massinissa e César, a quem o narrador agradece os conselhos, enquanto ele, narrador, vai colocar no papel as reminiscências que lhe forem vindo.

O mesmo acontece na microssérie, no capítulo I, subcapítulo homônimo. O narrador Dom Casmurro cita a fala de Fausto três vezes. Nesse mesmo subcapítulo, enquanto o narrador vai falando os nomes de Nero, Augusto, Massinissa e César, aparecem as cabeças esculpidas na parede em *close up*<sup>4</sup>. Eles fazem parte do cenário da nova casa que Dom Casmurro tentou reproduzir no Engenho Novo.

No capítulo XCIX, “O filho é a cara do pai”, Machado faz referência ao evangelho de São João, quando Maria recebe Jesus morto. No caso, a situação é outra, Bentinho está de volta de São Paulo, um momento de alegria, e José Dias fala: “Mulher, eis aí o teu filho! Filho, eis aí a tua mãe!” (ASSIS, 2005, p. 126). Isso acontece também na microssérie no capítulo IV, subcapítulo “A saída”.

Machado faz referência também a Shakespeare e a sua obra *Macbeth*, no capítulo C, “Tu serás feliz Bentinho!” (Ibid., p. 127). Ele faz alusão à fala das bruxas da

---

<sup>4</sup> *Close up*: é o plano enquadrado de uma maneira muito próxima do assunto. A figura humana é enquadrada do ombro para cima, mostrando apenas o rosto do ator ou atriz. Com isso o cenário é praticamente eliminado e as expressões se tornam mais nítidas para o telespectador. (Cf. COSTA & PALMA)

Escócia que dizem a Macbeth: “Tu serás rei, Macbeth!”, como que prevendo o fim trágico da história. Na microssérie, essa mesma fala aparece no capítulo IV, subcapítulo de mesmo nome. Aparece primeiramente uma voz, como que de fada dizendo que ele será feliz e que o narrador considera prima das bruxas da Escócia, depois José Dias, Escobar, Capitu mulher, Capitu adolescente, e por fim D. Glória dizendo isso ao filho. E o narrador a dizer: “Que se cumpra a profecia!”, ao invés de: “Pois sejamos felizes de uma vez...” do romance (ASSIS, 2005, p. 127).

No capítulo CV, “Os braços do romance”, Machado faz referência a Camões e à obra *Os Lusíadas* (canto II, estrofe 37), quando fala da escumilha e do cendal transparentes que a ninfa Dione (representação de Vênus) usava para cobrir-se (Ibid., p.132). Na microssérie, no 1º subcapítulo do capítulo V, de mesmo nome, Capitu também aparece com roupa de tecido fino, que o narrador denomina “vestido de gaze, que não cobria nem descobria inteiramente”, e sim a deixavam mais deslumbrante, como uma deusa. E isso só aumentava o ciúme em Bentinho. Entre as adaptações feitas de *Dom Casmurro*, em *Capitu*, verificamos uma personagem Capitu mais bela e exuberante e seus vestidos elegantes contribuem para isso. O diretor, ao destacar Capitu, enfatiza a falta de autoestima de Bentinho.

Em *Capitu*, no primeiro baile, Bentinho começa a ter alucinações que o deixam atordoado. Ele vê Capitu jovem dançando com o “rapaz do cavalo”, de que já tivera ciúmes quando adolescente. Já no segundo baile, Capitu está de vestido vermelho, como a personagem Carmen de Bizet, mais diabólica e dissimulada. Bentinho então, vê outros homens olhando para Capitu dançando, alternando Capitu jovem e adulta. E depois Capitu adulta o chamando de “seminarista”, com um sorriso irônico. Bentinho

fica vexado e aborrecido, ao observar sua esposa dançando e enfeitando outros homens, segundo sua visão.

Outra obra de Shakespeare que aparece no romance *Dom Casmurro* é *Otelo*. No capítulo CXXXV “Otelo”, temos o narrador Dom que vai ao teatro e diz “Vi as grandes raivas do mouro, por causa de um lenço, - um simples lenço!” (ASSIS, 2005, p.157), na microssérie, ele vai ao cinema, e apesar de sentimentos tenebrosos o assombrar, não comete assassinato como o mouro e nem tampouco se mata. E essa fala se repete na microssérie, no capítulo V, subcapítulo de mesmo nome.

Interessante observar como Carvalho dialoga com esses capítulos ao apresentar a cena em que surge Dom Casmurro velho assistindo na tela de um cinema, em preto e branco, intermitentemente com outras imagens, o filme *Otelo* na versão de 1952, tendo como diretor Orson Welles, que também atua como Otelo, e Suzanne Cloutier como Desdêmona. A cena em destaque é justamente o momento em que Otelo se prepara para matar sua mulher por asfixia em sua própria cama. Nesse momento, Dom Casmurro deixa rolar algumas lágrimas, identificando-se com o que desejaria fazer. Ao mesmo tempo ele estabelece uma cruel dúvida em seu interior ao assistir o sofrimento infundado do Mouro, o que, infelizmente não foi suficiente para que o impedisse de tomar as atitudes drásticas que tomou.

Podemos assim afirmar que a cena do filme *Otelo* é uma intertextualidade fílmica. Foi dessa forma que Carvalho também fez uso da intermedialidade. Ao suplantar o lugar do teatro citado na obra de origem com a apresentação da mesma cena sob ângulo de mídias diferentes, Carvalho não só dialogou com *Dom Casmurro* como também realizou uma intertextualidade com o cinema preto e branco de Orson Welles que não estava presente na obra de origem.

Outro capítulo do romance que faz referência ao livro *Otelo*, é o capítulo LXII, “Uma ponta de lago”. José Dias levanta os ciúmes de Bentinho como lago fez com Otelo: “Tem andado alegre, como sempre, é uma tontinha. Aquilo enquanto não pegar algum rapaz da vizinhança, que se case com ela...” (ASSIS, 2005, p. 90). Em *Capitu*, esse capítulo é retratado no capítulo III, no subcapítulo de mesmo nome. Além dessa fala, o narrador expressa o exagero de seu choro, com aparatos que jorram água, ao invés de chorar normalmente. Isso para descrever o que Machado queria dizer: “... ela vivia alegre, quando eu chorava todas as noites, produziu-me aquele efeito, acompanhado de um bater do coração, tão violento, que ainda agora cuido ouvi-lo. Há uma exageração nisso...” (ASSIS, 2005, p. 90). Na microssérie, para descrever como estava seu coração, o narrador abre o casaco e mostra um aparato que pulsa como o coração e depois pega nas mãos e mostra ao telespectador, uma imagem também exagerada para representar o turbilhão de sentimentos causado pelos ciúmes; Dom, literalmente, fica com o coração na mão.

No capítulo V, subcapítulo intitulado “Final”, Dom Casmurro aparece vestido de cigana (Fig. 3), metaforicamente dizendo que Capitu era ele e fazendo referência a Flaubert (citado em SCHWINGEL, 2009) quando escreveu a famosa frase “*Emma Bovary c’est moi*”.



Fig. 3

Na ocasião Flaubert tentava se defender das acusações de ofender a imagem da mulher francesa, conseguiu a absolvição da corte, porém da sociedade não, pois sua personagem escandalizou os valores e a tradição da época. O efeito dessa imagem é atribuir um tom irônico à cena. Neste mesmo subcapítulo, a narrativa prossegue em tom irônico quando Dom faz referência a Jesus, filho de Sirach e autor do Eclesiástico, cap. IX, v.1: “Não tenhas ciúmes de tua mulher para que ela não se meta a enganar-te com a malícia que aprender de ti”. Na verdade, quem apresentava as características de cigana dissimulada e perversa era o próprio narrador Bentinho-Dom Casmurro, pois ele mesmo sentiu-se tentado a trair Capitu com sua melhor amiga Sancha na cena do capítulo V, subcapítulo “A mão de Sancha”. Ele, que em sua mente perversa, quis matar primeiro Capitu, depois seu próprio filho, e por ser fraco não conseguiu. No capítulo V, subcapítulos “Otelo” e “Uma xícara de café”, Bento Santiago até mesmo desejou que seu filho pegasse lepra em seus estudos de arqueologia nas

regiões da Palestina, Grécia e Egito e o mesmo acabou morrendo de febre tifóide e enterrado nas imediações de Jerusalém (cap. V, subcapítulo “O regresso”). Foi Dom Casmurro quem principalmente vestiu a máscara da dissimulação para que não soubessem que ele e Capitu estavam separados, dizendo a todos que ia à Europa todo ano para se reunir a ela, quando nem mesmo planejava com ela se encontrar (cap. V, subcapítulo “A solução”).

Outra forma de intertextualidade feita por Machado foi comparar a arte de escrever à arte de se compor uma ópera: "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 à definição. Cantei um *duo* terníssimo, depois um *trio*, depois um *quatuor*..." (ASSIS, 2005, p. 29).

Pouco antes, o narrador se utiliza de aproximações de conceitos bíblicos do *Gênesis* sobre a criação do mundo com os conceitos da ópera, realizando uma intertextualidade entre gêneros tão distintos, como se pode ler em "Um dia, quando todos os livros forem queimados por inúteis, há de haver algum, pode ser que tenor, e talvez italiano, que ensine esta verdade aos homens. Tudo é música, meu amigo. No princípio era o dó, e do dó fez-se ré, etc." (Ibid., p. 28).

Tal apropriação de Machado de Assis do texto bíblico poderia se configurar em questionamento de sua verdade, já que sobrepõe a ela uma outra verdade e dá por inútil tudo o que já foi escrito, incluindo o conteúdo da Bíblia. Contesta assim a maior narrativa cristã, tornando-se radicalmente crítico e irônico. Essa contestação é mantida em *Capitu* e reforça-se com ambiguidades que contrastam o novo com o antigo a todo instante, tanto nas músicas quanto nos objetos de arte inseridos em cena como em



outros recursos cênicos riquíssimos em detalhes que demonstram a colcha de retalhos que é a memória de Bento Santiago.

Também há referências explícitas a personagens e eventos históricos como ao Imperador, aos escravos e a cargos da Igreja Católica e do serviço público à época de Machado, que frequentemente aparecem como crítica aos ideais burgueses da época. Podemos encontrá-la, por exemplo, quando o narrador-Dom Casmurro, referindo-se ao cargo da igreja católica, "protonotário apostólico", comenta: "O tamanho do título como que lhe dobrava a magnificência, posto que, para ligá-lo ao nome, era demasiado comprido - esta segunda reflexão foi tio Cosme que a fez" (ASSIS, 2005, p. 60). Carvalho adiciona a isso elementos de fotografia e filmagem que mostram cenas da escravidão e o servilismo nas repartições públicas, realizando o dialogismo intertextual entre literatura e história.

### **2.2.1 Pastiche ou paródia?**

A arte pós-moderna deve buscar o novo preso ao passado, mas esse passado tem que ser reinventado, porém, paradoxalmente, a inovação estilística é impossível. Jameson (1985, p. 19; 20) propõe então que só nos resta lançar mão do *pastiche*, que é a imitação dos estilos mortos, a única maneira que o pós-modernismo tem de "ser arte sobre a arte de um novo modo", o que significa "a falência do novo" e "o encarceramento no passado".

A arte pós-moderna deve, portanto, buscar o novo preso ao passado, mas esse passado tem que ser reinventado, porém, paradoxalmente, a inovação estilística é

impossível. Jameson (1985, p. 19; 20) propõe então que só nos resta lançar mão do *pastiche*, que é a imitação dos estilos mortos, a única maneira que o pós-modernismo tem de “ser arte sobre a arte de um novo modo”, o que significa “a falência do novo” e “o encarceramento no passado”.

Ao fazer a mudança do gênero do material literário de Machado de Assis para o gênero audiovisual televisivo, com a finalidade de inovação estética através do lúdico e da *bricolage*, Carvalho fez uso do *pastiche* e criou uma obra artisticamente acabada com a colagem de trabalhos pré-existentes de fontes e modelos heterogêneos.

Conforme dicionário eletrônico de termos literários de Carlos Ceia (2012), o verbete *pastiche* é:

Etimologicamente derivado da palavra italiana *pasticcio* (massa ou amálgama de elementos compostos). *Pastiche* era aplicado pejorativamente, no campo da pintura, a quadros forjados com tal perícia imitativa que procuravam ser confundidos com os originais. Durante a Renascença, devido à crescente procura de obras de arte em Florença e Roma, muitos pintores medíocres foram levados a imitar quadros de grandes mestres italianos, com intenções fraudulentas. O conceito viajou para França e *pasticcio* converteu-se no galicismo *pastiche*, no século XVIII.

A depreciação estética do conceito de *pastiche* não se sustenta nos dias de hoje. Sua visão como degradação ou diminuição de criatividade, como querem crer alguns críticos que valorizam a originalidade da obra e desprezam formas derivativas, tem sido questionada.

O *pastiche* tem se firmado como forma derivativa de uma obra anterior, em que os conceitos de inter e transtextualidade, noções abordadas por Genette, apontam-no como um recurso transtextual.

Para Genette (2005, p. 35), o *pastiche* pode ser classificado como uma forma de hipertexto, já que deriva de outro texto que lhe é anterior, o hipotexto. Por outro lado, enquanto a paródia estabelece uma base de relação de transformação com o texto-fonte, deformando-o de maneira satírica, o *pastiche* é desprovido dessa função, embora a ironia esteja presente, conforme acontece em *Capitu*.

Seguindo esse raciocínio, Samoyault (2008, p. 53) afirma que a paródia acontece quando a obra precedente passa por uma “transformação ou deformação”, seja por caricaturá-la, reutilizá-la ou transpô-la. O *pastiche* (Ibid., p. 55) também “deforma” o texto original, embora o imite, enquanto que a paródia o transforma. Para a autora, o *pastiche* se revela mais sério, e, ao se imitar um autor, libera-se também a consciência de seu próprio estilo.

Já Fredric Jameson (1985, p. 12; 13) julga negativamente a distinção que é feita por alguns que dizem que a paródia apresenta um efeito satírico, e o *pastiche*, ao contrário da paródia, não visa a tal efeito. Jameson denuncia o *pastiche* como forma “lacunar” de paródia ou uma espécie de “ironia branca”. Para ele (Ibid., p. 19-21), o *pastiche* pode ser reduzido a uma manifestação “esquizofrênica”, a uma “reabilitação nostálgica do passado”.

Jameson acredita que a ausência de padrões morais que pudessem possibilitar o caráter satírico dos costumes nos dias atuais, a falta de historicidade e a “presentificação” da arte levaram ao abuso do *pastiche*. Porém ao evocar estilos de outras épocas, fundidos numa mesma construção, o *pastiche* adquire função e criatividade, contribuindo para a criação de algo novo.

Antoine Compagnon (1996, p. 10-12), ao refletir sobre o processo de criação e citação literária pós-moderna, compara a composição poética do *pastiche* à prática

infantil de recortar, colorir e colar imagens no papel. Tal concepção vem recuperar e enobrecer a função do *pastiche*.

Ao referir-se ao enobrecimento da função do *pastiche*, Oliveira (2007, p. 201), acredita que:

Assim como as figuras recortadas e coladas pela criança compõem continuamente seu dinâmico modelo do universo, o *pastiche* também permite conjugar textos de uma grande variedade estilística, propiciando um novo quadro criativo e rejuvenescedor do universo literário tradicional. Ao reencontrar, em criações atuais, referências ao repertório do passado, testemunhamos a função revitalizadora do *pastiche*.

Em *Capitu* houve a intenção de se dialogar com o texto-fonte de forma lúdica, conforme os pressupostos do *pastiche*. Sem alterar-lhe substancialmente o texto, Carvalho se utilizou de várias técnicas, entre elas a *bricolage* que está assim representada pelas tiras em movimentos, colagens superpostas, retalhos, desenhos, elementos da cultura pop mesclados a elementos dispersos da ópera, do teatro e do cinema mudo, e tudo mais que pudesse configurar uma memória fragmentada.

Tais fragmentos podem ser considerados como tentativas de resgate de experiências da memória e também os próprios recortes de textos provindos da obra original *Dom Casmurro*.

A utilização de câmeras digitais em oposição às câmeras fotográficas da época machadiana, ou o elevador que se move na Torre Eiffel em preto e branco em oposição ao elevador panorâmico atual, é um recurso estético que causa estranhamento e, ao mesmo tempo, mescla passado e presente em uma experiência solta na linha temporal. Isso acarreta uma fragmentação da realidade, que é confirmada pelo uso constante do efeito “colagem” na transposição para a mídia audiovisual. Todos esses

recursos artísticos serviram ao propósito de Carvalho que era criar um ensaio sobre a dúvida, o que, sem dúvida, conseguiu realizar.

Só poderíamos apreciar tais produções a partir de todo o panorama da história das artes e das mídias, desde a remota antiguidade até os nossos dias. Isso nos ofereceria uma grade associativa totalmente diversa da dos espectadores de outros tempos, o que muda tanto a leitura atual quanto o texto que a originou. Afinal, há muito reconhecemos que o presente altera o passado, tanto quanto este contribui para formar o imaginário de nossos dias.

Na arte contemporânea, os diferentes processos tradutórios de releitura como transcrições, paródias e *pastiches* vêm sendo objeto de múltiplos debates. Compreender o sentido da obsessão pós-moderna com a recriação do passado e as diferentes formas de construção intertextual, que criam arte a partir da própria arte, é primordial para a apreensão das características pós-modernas e complexidades de *Capitu*.

### **2.2.2 A transposição do tom operístico**

Margareth Ramos Teixeira Miyamoto, em sua dissertação intitulada *A máscara da ópera em Dom Casmurro*, 2006, afirma que o romance *Dom Casmurro*, apesar de sua estrutura não ser subordinada à ópera tradicional, pode-se extrair dela, argumentos da ópera, que mantêm uma correspondência entre a estrutura narrativa e o gênero musical dramático e que não se limita à metáfora, mas permitem outras séries de interpretações (MIYAMOTO, 2006, p.28).

Segundo a autora, “a presença da ópera como gênero dramático e musical no romance, pode ser entendida não como recurso estilístico, mas como um procedimento discursivo que produz efeitos de sentido em todo romance” (Ibid., p.35). E apesar do romance não ser uma ópera propriamente dita, nem tampouco teatro, pela ópera e pelo teatro pode-se entender a singularidade narrativa, nas suas múltiplas máscaras (Ibid., p.35). Nesse item, podemos concordar com a autora, pois é através das máscaras que Machado constrói suas personagens, como o próprio Bentinho que vive em função das aparências e da sua vaidade, chega a mandar a mulher para a Suíça, e ainda vai todo ano para lá, só para as pessoas não desconfiarem de sua separação.

Essa ideia é defendida por Daniel Piza, jornalista e escritor, que comenta que *Dom Casmurro* é um enredo de teatro lírico, de ópera e de máscaras e compara-o à *Madame Butterfly*. E justifica que Machado foi um homem que conheceu todas as máscaras da sociedade de sua época, um homem que partiu de baixo, e que chegou a ser o maior escritor do Brasil, consagrado em vida. (PIZA, 2008, p. 34)

Por outro lado, em *Madame Butterfly*, o adultério é explícito, realmente aconteceu. Já em *Dom Casmurro* a dúvida é permanente, e isto é obtido através de uma narrativa contida pelas máscaras. No final da história, não se sabe se ocorreu ou não o adultério de Capitu. *Madame Butterfly*, nesse item, pode ser comparado às obras de Nelson Rodrigues, que mostram sem pudor tudo que existe de podre na sociedade carioca.

Miyamoto primeiramente define os elementos da ópera para depois identificá-los no romance. Por exemplo, a autora define que libreto é o texto escrito de uma ópera. Define que o libretista da narrativa é o próprio Dom Casmurro, que ao buscar a

construção de sua identidade, utiliza o discurso memorialista (MIYAMOTO, 2006, p. 56), conforme veremos no capítulo seguinte.

O personagem Bentinho no romance é considerado o *primo uomo*, o cantor principal, aquele que na narrativa irá “cantar” o *duo*, o *trio* e o *quatuor* e acaba sendo manipulado pelos solistas. Os solistas são os personagens que vão entrando em cena um a um e são apresentados pelo narrador. José Dias é o primeiro solista a entrar no romance, é o *primo músico*, com a função relevante dentro da narrativa. (ibid, p.40). O outro solista é Capitu, *prima donna*, cantora principal e “principal mulher”, um misto de sedução e dissimulação, segundo a ideia do primeiro solista José Dias.

Bentinho é também o autor do libreto que se apresenta de forma mascarada, dissimulada, sempre argumentando a favor de sua versão sobre os fatos narrados (MIYAMOTO, 2006, p. 42). Também em *Capitu* temos esse mesmo cantor principal, que mesmo não se utilizando da música para cantar sua história, cumpre seu papel de forma a convencer seus telespectadores, assim como no romance.

Segundo Miyamoto, os diálogos ajudam a manter a verossimilhança da história, diálogos esses que podem ser vistos como a partitura musical que o faz criar a atmosfera para a ação dramática que irá permear o enredo de Dom Casmurro. Em *Capitu*, para compensar a falta do canto das personagens, temos a música, em vários estilos, desde a clássica até a popular, citada no segundo capítulo desta dissertação, subitem intermedialidade. Mas é com a profonia da ópera *Guarani*, de Carlos Gomes, que a microssérie atinge o auge do seu tom operístico, com a função de provocar as grandes emoções suscitadas pelas óperas.

É interessante notar que o diretor Carvalho, em seu notável trabalho intertextual/intermediático, tenha feito alusão à personagem Carmen para descrever

Capitu, principalmente por ela ter fama de seduzir os homens com sua dança e canto, mas também para estabelecer um diálogo com a ópera “Carmen”, que foi escrita em 1845 por George Bizet. Àquela época, as críticas sobre a ópera não foram positivas, pois alguns setores mais conservadores não poderiam apreciar uma personagem feminina fora dos padrões, forte e que primava pela liberdade, tendo mesmo sido definida por muitos como uma cigana inquietante e diabólica, cujo fim trágico, ao ser morta por D. José, também não foi bem recebido.

Entretanto, o objetivo de Carvalho, em sua concepção pós-moderna, não se deteve meramente ao contexto histórico-social da época de Bizet ou de Machado. Sobre a produção de *Capitu*, ele nos afirma:

O personagem Dom Casmurro – por mais que ele negue e despiste – está incorporado ao trágico, está ligado de forma indelével a um tempo e um espaço que não voltarão jamais. Logo, trato o tempo como um personagem e não como um elemento narrativo simplesmente, uma época específica, o final do século XIX, não é isso. Este drama, esta tragédia, esta comédia, esta barafunda toda pode acontecer em qualquer lugar com pessoas de todas as idades e sexos. (CARVALHO citado na tvglobocom, 2008)

Representar a figura de Capitu tem sido objeto de estudo constante da crítica literária e da psicologia. Roberto Schwarz (citado em ROUANET, 2008, p. 68), por exemplo, diz que a personagem Capitu representa o campo do Iluminismo, o campo das luzes. Logo no início, Carvalho a representa nas luzes das cenas e nas roupas leves e claras. Tal cenário e figurino vêm contrapor-se ao obscurantismo religioso e castrador de D. Glória e à fraqueza de Bentinho, que se mostra incapaz de lutar por si mesmo contra a promessa feita pela mãe. Nessa fase, as ideias de Capitu não são de uma menina ingênua, pois sabe se safar de situações embaraçosas como na cena do



beijo ou do muro, quando Capitu e Bentinho foram flagrados pela mãe e pelo pai de Capitu.

Nessa fase inicial, quem atuou como Capitu foi a atriz Letícia Persiles. Ela é vocalista do grupo Manacá, banda formada em 2005, que produziu algumas músicas que fazem parte da trilha sonora da microssérie. A cantora estuda interpretação desde os 11 anos, fez aulas de dança cigana, compõe e toca pandeiro e castanholas. Três meses antes do restante do elenco, a atriz obteve treinamento de voz e piano, tendo também se dedicado a aprender a bordar. Digno de nota se faz o fato de que Letícia tem um pássaro e uma bromélia tatuados no braço, o que obrigou a Maria Fernanda Cândido, Capitu adulta, a aceitar uma pintura especial que reproduziu a mesma tatuagem. Logicamente, a referida tatuagem não consta da obra machadiana.

Já na fase mulher ou quase já casada, Capitu representa o obscurantismo mais completo, segundo Robert Schwarz (citado em ROUANET, p. 68), e a razão ganha força. Aqui, ela tem uma capacidade lúdica de construir cenários plausíveis e planos racionais para seu futuro com Bentinho. Isso fica evidente quando Capitu fala para Bentinho conversar com José Dias e quando ela se enfia na casa de D. Glória depois que Bentinho vai para o seminário.

Na microssérie, Beth Filipecki teve que adaptar o figurino de Capitu madura à gravidez de Maria Fernanda Cândido. Para esconder a barriga, a figurinista reconstruiu o corpo da atriz com uma armação de quatro metros de diâmetro, lembrando os vestidos usados na Europa no século XIX, cujas armações são denominadas “crinolinas”. Capitu veste-se de espanhola, com um vestido preto e vermelho, destacando ainda mais sua exuberância, e sua atitude é também de uma cigana dissimulada, segura, forte e manipuladora.

A segurança e capacidade de manipulação de Capitu são registradas em vários momentos: no capítulo II, subcapítulo “Curiosidades de Capitu”, o narrador descreve Capitu como “mais mulher do que eu era homem”, descrita na página 53 do romance. Capitu, ainda adolescente, aparece na microssérie com a roupa de cigana e com véu de renda de seda, denominada de “*mantillas*” que são presas por um pente espanhol (*peineta*) que serve de adorno. Esta referência não existe no romance de origem, nem tampouco a figura de Carmen.

Outro momento que Capitu aparece com a roupa espanhola, é quando ela fala a Bentinho “Suspeitam de nós, Bentinho”, capítulo III, subcapítulo “Dissimulação”, retratando o que acontece na página 93 do romance. No capítulo IV de *Capitu*, subcapítulo “Um substituto”, a personagem (Fig. 4) também aparece vestida de espanhola, sem o véu, mas com a “*peineta*” na cabeça. Nesse momento Bentinho conta-lhe a ideia de José Dias de ir à Itália falar com o Papa. Nesse mesmo capítulo, no final do subcapítulo “A saída”, quando já mostra Bentinho de volta para casa, bacharel em Direito, com 22 anos, aparece novamente Capitu, agora mulher adulta, nesses trajes.

No subcapítulo “*A felicidade tem boa alma*” do capítulo III, Capitu, vestida de cigana, já casada, está feliz e recebe a visita de José Dias. No baile do capítulo V, “Os braços”, ela, de vestido vermelho, segundo a visão de Bentinho, seduz os homens com sua dança e sensualidade. E por último, quando ela (fig. 5) defende e justifica as imitações de Ezequiel a Bentinho.



Fig. 4



Fig. 5

O diretor Fernando Carvalho quis, dessa forma, construir a imagem de uma Capitu esplendorosa, que fosse, ao mesmo tempo, uma cigana dissimulada, literalmente presente no romance.

Ainda para destacar o tom operístico de *Dom Casmurro* em *Capitu*, o diretor Luiz Fernando Carvalho quis manter a ideia fixa de Machado pela ópera. Tanto que

manteve as mesmas palavras em *Dom Casmurro*, ditas por Marcolini: “A vida é uma ópera” (ASSIS, 2005, p. 27). Portanto, especial ênfase é dada ao capítulo “Ópera” de *Dom Casmurro*, que foi gravado separadamente nos “extras” do DVD 2 intitulado “papel avulso”. Nesse episódio, Marcolini conta a Dom Casmurro a história da criação, fazendo analogia com o texto bíblico. Assim como Deus levou sete dias para criar o mundo, assim também são sete as notas musicais. Marcolini diz ainda que a vida é uma ópera. Segundo ele, na vida da ópera, Deus é o poeta e a música é de Satanás. Dessa forma Deus escreve o libreto e Satanás compõe a partitura. Deus consentiu que a ópera fosse executada, mas fora do céu. Cria-se então, um teatro especial, o planeta terra, no qual Deus inventa uma companhia inteira, com todas as partes, primárias, coros e bailarinos.

Caldwell (2002, p. 68) considera que Bentinho, ao aceitar a teoria de Marcolini, aplica essa alegoria a sua própria vida. Se Casmurro escreve o livro sobre sua vida e a vida é uma ópera, isto é, um drama musicado, Celidonio (2006, p. 20) afirma que sua história será mostrada de maneira objetiva, como uma apresentação dramática, as cenas serão mostradas, como no drama.

Gledson (1991, p. 150) afirma que Marcolini é filósofo, mas sua filosofia é ajustada às necessidades de Bentinho. E ela não é abstrata, e sim expressa por parábolas e seu verdadeiro objetivo é moral. O tenor italiano representa para Casmurro um papel semelhante ao de Quincas Borba para Rubião, o do tentador, ou de Mefistófeles para Fausto. Como se Bentinho, assim como Fausto, tivesse vendido sua alma a Satanás e agora sofre as consequências de uma vida triste e solitária.

Supomos que o objetivo do diretor Carvalho é chamar atenção do telespectador, que aquilo que ele assistiu é uma ópera, não no sentido ortodoxo, mas que sua

narrativa, assim como na ópera, é cheia de emoções fortes e dramáticas, com seus volteios inesperados.

Conforme visto ante, Machado não considerava válido rotular sua literatura com o título realismo. Ciente disso, não interessava a Carvalho prestar-se a um trabalho de reconstrução de época, no caso o mundo social do século XIX. O diretor, por inviabilidade financeira para gravar as ações nas ruas do Rio de Janeiro atual, optou por um novo conceito de microssérie e adotou como lema a definição de Machado, que ao rejeitar o realismo definiu a vida como “uma ópera bufa com alguns entremeios de música séria”. Foi dessa forma inspiradora que Carvalho concebeu uma obra televisiva dentro de um formato operístico, nada realista e, definitivamente, pós-moderno.

### 3 O CARÁTER MEMORIALISTA

Um dos pontos comuns entre literatura e memória, segundo Ângela Fernandes em seu ensaio "A memória absoluta e memória inventada", "é a tematização literária do funcionamento da memória dos seres humanos, quando, de forma mais ou menos explícita, despontam nos universos ficcionais certas reflexões sobre a capacidade memorizadora ou sobre os procedimentos de rememoração dos indivíduos". Outro ponto de interseção, segundo a autora, é a associação entre as ficções literárias e a preservação da memória coletiva, possibilitando um relacionamento entre a literatura e a história, a antropologia ou a sociologia (FERNANDES, 2005, p. 250)

Em *Capitu*, vários recursos são utilizados para compor o mosaico de que se constitui a memória de Dom Casmurro. Há momentos na microssérie em que os personagens aparecem em posições estáticas como a lembrar fotografias que gravam momentos importantes a serem recordados, pois, de outra forma, poderiam ser esquecidos.

A memória de Dom Casmurro-narrador na minissérie é sempre reconstituída através de frestas, molduras, janelas, cortinas entreabertas, como se a visão do todo para ele fosse sempre incompleta ou inatingível ou como se ele estivesse a bisbilhotar a própria vida passada. Em primeira pessoa, ele tenta mostrar o seu lado da história, numa visão estreita e limitada dos acontecimentos. Esse narrador constrói uma narrativa memorialista, de caráter lacunar e seletivo, e é capaz de reconstruir significados. Isso pode ser percebido quando ele nos tenta explicar sua dificuldade em preencher as lacunas de sua memória:

Não, não, a minha memória não é boa. Ao contrário, é comparável a alguém que tivesse vivido por hospedarias, sem guardar delas nem caras nem nomes, e somente raras circunstâncias. A quem passe a vida na mesma casa de família, com os seus eternos móveis e costumes, pessoas e afeições, é que se lhe grava tudo pela continuidade e repetição. Como eu invejo os que não esqueceram a cor das primeiras calças que vestiram! Eu não atino com a das que enfiei ontem. Juro só que não eram amarelas porque execro essa cor; mas isso mesmo pode ser olvido e confusão. (ASSIS, 2005, p. 87)

Nas artes e mídias da atualidade multiplicam-se as composições inspiradas no texto verbal, ora reforçando, ora metamorfoseando o sentido do texto de partida. É o que acontece quando a lente difusa da câmera, por onde recolhemos as recordações de Dom Casmurro-narrador, apresenta imagens distorcidas que vão pouco a pouco assumindo configuração estável em *Capitu*. Isso pode ser claramente percebido nos capítulos “Tu serás feliz Bentinho” e “No Céu” quando surgem fotografias em preto e branco com imagens do Rio antigo, incluindo filmagens antigas do Alto da Tijuca e do Pão de Açúcar, ainda sem os bondinhos.

Fernandes (2005, p. 252; 253) afirma que, embora seja impossível o homem viver sem recordar, uma pessoa não pode recordar tudo que viveu e nem estar seguro com exatidão de todas as lembranças. As lembranças individuais e também os elementos da memória coletiva são lacunares, seletivas e descritas sobre um fundo imaginativo, resultando numa recuperação ou reatualização ineficaz das realidades passadas. A narrativa ficcional, ao representar a realidade, tende a valorizar perspectivas em que domina a memória individual e o testemunho assumidamente subjetivo.

Dom Casmurro é o narrador que tenta suavizar sua imagem perante o leitor, mas se trata de um fracassado que não consegue recuperar a alegria de outro tempo. Falta-lhe a coragem de seguir em frente. Capitu e José Dias eram que lhe davam ideias, traçavam-lhes os planos de sua vida. E a mãe, dominadora, é quem lhe ditava o rumo que deveria seguir: o seminário. Não tinha coragem para contestar. Com a mãe, não havia negociação, apenas com ajuda externa, como as intervenções de José Dias, pouco a pouco a mãe poderia aquiescer. Ele mesmo nada faria de sua parte. Poder de decisão somente existe em sua mente. É em seu imaginário que Bentinho constrói realidades que lhes são favoráveis, tal como quando o imperador comparece para convencer a mãe que o seu lugar é na medicina. Bentinho é assim o menino mimado que tudo tem, mas se submete incondicionalmente à mãe. Enfraquecido pelas opiniões alheias, nem mesmo diante de Capitu consegue reagir. Esvaziado de poder, Bentinho torna-se um omissor até atingir a velhice, quando tenta recuperar a adolescência nos quadros de sua memória:

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 faltou eu mesmo, e esta lacuna é tudo. (...) Os amigos que me restam são de data recente; todos os antigos foram estudar a geologia dos campos-santos. (ASSIS, 2005, p. 19)

Outra busca que empreende infrutiferamente é o contato com “amigas de quinze anos, outras menos”, pois “quase todas creem na mocidade”. O registro linguístico das jovens dessa época aqui comparece como impeditivo da comunicação entre ele e a mocidade, mesmo tentando consultar os dicionários frequentemente, o



que se torna cansativo para ele. Assim sendo, ao perder o contato com a memória integral de sua juventude e também com suas “amigas” do presente, Dom Casmurro termina por construir um relato de lacunas, um relato omissivo em muitos aspectos. Os únicos amigos que poderiam lhe fazer companhia estão mortos estudando “a geologia dos campos-santos”.

Entretanto, na microssérie, Carvalho esboça alguma reação de Bentinho às intervenções de José Dias que não se encontra na obra de origem. É quando Bentinho aperta uma das bochechas de José Dias para que ele tome uma atitude para falar com a sua mãe a fim de que possa estudar na Europa, conforme sugerido pelo próprio José Dias. Nesse momento, ouvem-se palmas de um suposto auditório, que surge na filmagem em preto e branco, dando-nos assim a impressão de que dentro da própria microssérie há uma plateia atuante, como nos *sitcoms*<sup>5</sup> americanos.

Assim sendo, o tempo da memória torna-se o tempo da própria sobrevivência da saúde mental de Dom Casmurro e de sua fuga da solidão.

Outro recurso mnemônico utilizado na minissérie é o jogo de espelhos. O significado do espelho na literatura é muito rico e diversificado e em *Dom Casmurro* comparece poucas vezes. Mas em *Capitu*, além de remeter a personagem Capitu à vaidade e à sua alta autoestima, o espelho é também utilizado no jogo da memória, quando Dom Casmurro-narrador se acha diante dele, ora olhando para o espelho ora para a câmera ou seu espectador, como se buscasse a memória refletida no espelho.

---

<sup>5</sup> Abreviatura da expressão da língua inglesa *situation comedy*. Trata-se de um estrangeirismo para desinar uma série de televisão onde existem histórias de humor encenadas de frente para uma plateia ao vivo que interage com risadas, aplausos, assovios e outros tipos de manifestação, embora isso não seja uma regra.

Essa dificuldade em recompor o que foi que de fato aconteceu na mocidade de Bentinho, em sua autodescoberta como homem e como menino apaixonado, aparece na cena em que Capitu está sentada diante do espelho a pentear seus cabelos. Dom Casmurro-narrador tem dificuldade de lembrar o que se passou e de definir a própria Capitu em suas ações e reações:

(...) ainda há pouco, falando dos seus olhos de ressaca, cheguei a escrever Tétis; risquei Tétis, risquemos ninfa; digamos somente uma criatura amada, palavra que envolve todas as potências cristãs e pagãs. (ASSIS, 2005, p. 57)

Assim é que Capitu-personagem não tem definição própria. Ora é cigana ou espanhola, com olhos de ressaca ou aparência dissimulada, de outra é um anjo. Esse é o grande dilema de Dom Casmurro-narrador-personagem: tentar decifrar a Capitu de sua imaginação e memória.

Capitu saiu para ver se o filho dormia. Ao passar pelo espelho, concertou os cabelos tão demoradamente que pareceria afetação, se não soubéssemos que ela era muito amiga de si. (...) Inventariei as lembranças de Escobar, livros, um tinteiro de bronze, uma bengala de marfim, um pássaro, o álbum de Capitu, duas paisagens do Paraná e outras. Também ele as possuía de minha mão. Vivemos assim a trocar memórias e regalos, ora em dia de anos, ora sem razão particular. (Ibid., p. 152; 153)

Fernandes (2005, p. 258) conclui que a memória absoluta será sempre uma memória inventada, e a memória inventada na literatura será sempre uma memória absoluta, porque inquestionável na sua verdade artística. E essa percepção comparece

precisa com os efeitos proporcionados em *Capitu*, onde o uso da lente desfocada, em técnica a ser vista posteriormente, dá-nos a sensação de uma mente distorcida de um narrador que se contorce em malabarismos da mente para tentar reconstituir uma verdade muitas vezes inventada pela memória, que sempre busca preencher as lacunas de sua história.

Mais um recurso mnemônico, digno de aprofundamento, trata-se da inserção da música-tema de *Capitu* e Bentinho, “Elephant Gun”, mencionada no capítulo anterior. Ela traduz o grande dilema da vida de Bento Santiago em sua tentativa de esquivar-se de sua própria verdade e esconder-se nas lacunas de suas lembranças, procurando, assim, justificar a si mesmo seus atos:

#### **Elephant Gun<sup>6</sup> - Letra**

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 (2x)

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

---

<sup>6</sup> Elephant gun: é uma arma de alto calibre. Tem esse nome porque era feita para uso de caçadores de elefantes ou outros animais de grande porte.

### Elephant Gun – Tradução Livre

Se eu fosse jovem, eu fugiria desta cidade  
Enterraria meus sonhos no subsolo  
Como eu, nós bebemos para morrer, nós bebemos esta noite

Longe de casa, elephant gun  
Vamos derrubá-los um a um  
Nós os deitaremos, eles não foram encontrados, não estão por aqui

Que comecem as estações - elas rolam como devem  
Que comecem as estações - derrube o grande rei (2x)

E rasgam o silêncio do nosso acampamento à noite  
E rasgam a noite

E rasgam o silêncio do nosso acampamento à noite  
E rasgam o silêncio, tudo o que resta é o que eu escondo

Composta por Ryan Condon e cantada pelo vocalista Zach Condon, a música da Banda norte-americana Beirut, "Elephant Gun", com seu som *folk* de leves nuances celtas, traz uma melodia pulsante que imprime um tom nostálgico indefinível em quem a ouve. A música é retomada em muitos momentos da microssérie, desde a sua abertura, passando por momentos de recordações alegres de Capitu, quando, por exemplo, ela dança, até o seu encerramento.

A música e a letra têm características que podem, metaforicamente, ser identificadas com as características do narrador Dom Casmurro e seu romance com Capitu. Sem dúvida, ela traz algo de um amor platônico, ou, como no caso de Dom Casmurro, o amor perdido. Seu título remete a uma arma de alto calibre, que poderia ser usada para acabar com a solidão do "eu lírico", que, como o próprio narrador de Dom Casmurro, tenta "atar as duas pontas da vida".

Dom Casmurro busca resgatar seu passado numa casa como a da antiga Rua de Matacavalos. Ali ele constrói o seu "acampamento" no qual busca algum conforto e segurança, já que dá a aparência de que tudo está em seu lugar como antes, enquanto, na verdade, são a dúvida e a solidão que o assombram permanentemente. Por isso se sente sempre "longe de casa", pois não pode reconstituir o seu passado com Capitu.

Vemos tanto o "eu lírico" da canção como o narrador de *Capitu* sentirem-se impotentes para combater os sentimentos contraditórios que os perseguem, "os elefantes", que com seu peso "rasgam" a noite. Logo os elefantes que, popularmente, são conhecidos como animais de durável memória. Memórias que pesam na noite, ao término do dia, que aqui também comparece com significado de idade madura, final de um ciclo, remetendo possivelmente à impotência diante daquilo que não pode ser mudado. O jeito é recorrer à bebida (na música) ou às companhias femininas (na microssérie e também no *videoclip* da música<sup>7</sup>) para esquecer a dor da saudade ou se deixar levar pelas temporadas das caças, quando poderá novamente surgir oportunidade de matar "o grande rei" que rodeia o acampamento e rege sua vida: a solidão.

Não adianta buscar na boemia dos poetas malditos o analgésico para sentimentos conflituosos e delirantes. Dessa forma, nem a dúvida nem a solidão são aniquiladas. Tudo o que resta é o que fica escondido, sem enfrentamento dos medos, que prefere manter no subsolo de sua consciência.

---

<sup>7</sup> Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=PermEZ18IXg>

No caso de Dom Casmurro, conhecemos seus medos e sua culpa, pois, com ciúme de uma suposta traição de Capitu, com a eterna dúvida entre se deveria amá-la ou repudiá-la, acabou propositalmente com seu casamento, matando todos os seus sonhos, em ato de covardia extrema para fugir de sua própria verdade.

Assim sendo, a frase imortal de José Dias que surge em todo momento nas reflexões de Dom Casmurro-narrador, “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” (Capítulo CXLVIII), é reforçada pelas imagens televisivas repletas de recursos cênicos e musicais de *Capitu* e contrastam sobremaneira com o início do poema “Oh! flor do céu! oh! flor cândida e pura!” (Capítulo LV), com o qual Bentinho se enleva e extravasa seu amor por Capitu, embora não consiga terminar seus versos.

Ao referir-se, por exemplo, a como se sentiu após o primeiro beijo de Capitu, Bentinho-narrador reflete consigo mesmo, confirmando o tom dualístico da obra: “Podiam ser mentira ou ilusão. Sendo verdade, eram os ossos da verdade, não eram a carne e o sangue dela. As próprias mãos tocadas, apertadas, como que fundidas, não podiam dizer tudo.” (ASSIS, 2005, p. 59).

Essas questões conflitantes de Bentinho geradas por suas interpretações introspectivas, nunca confirmadas, podem também ser encontradas quando ele se mostra satisfeito com a mentira de Capitu:

Se, como penso, Capitu não disse a verdade, força é reconhecer que não podia dizê-la, e a mentira é dessas criadas que se dão pressa em responder às visitas que “a senhora saiu”, quando a senhora não quer falar a ninguém. Há nessa cumplicidade um gosto particular; o pecado em comum iguala por instantes a condição das pessoas, não contando o prazer que dá a cara das visitas enganadas, e as costas com que elas descem... A verdade não saiu, ficou em casa, no coração de Capitu, cochilando o seu

arrependimento. E eu não desci triste nem zangado; achei a criada galante, apetecível. Melhor que a ama. (ASSIS, 2005, p. 74)

Tal volubilidade de sentimentos também ocorre quando Bentinho conclui ser verdade que “se ela vivia alegre é que já namorava a outro” (Capítulo LXII), o que também contradiz o sentimento que ele expressa com a frase “ela é um anjo, é um anjíssimo”.

Vemos, portanto, a narrativa mestra de José Dias sempre se interpondo entre a narrativa de Bentinho e suas conclusões, fazendo com que a verdade esteja sempre sendo contada de maneira diferente, mudando de ângulo, e que a leitura da realidade presente de Bentinho sofra constantes distorções, o que, na transposição para o formato audiovisual, é reforçado com as distorções das lentes da câmara, metáfora para o olhar distorcido de Bentinho sobre os acontecimentos de seu próprio passado.

### 3.1 O FARSESCO E O NARRADOR

Na entrevista de Felix, Carvalho afirma ter buscado, assim como Machado, um modo “inconfiável” de narrar. Para isso, lançou mão de efeitos cênicos e montagens com recortes que permitiram a percepção de retalhos do tempo e dos espaços, que, a princípio, não correspondem ao mesmo tempo e espaço em que se dão as ações, mas que, ao serem alinhavadas na sequência das ações, ganharam o aspecto coerente e uma aceitabilidade do jogo narrativo.

Carvalho também afirma nessa entrevista que Dom Casmurro comparece em *Capitu* como “o tecelão que arquiteta essa colcha de retalhos”. Sua narrativa se mantém como um bem elaborado fio condutor, mas com a vantagem da recepção audiovisual das emoções, que vive à medida que rememora fragmentos do que tenta resgatar para dar sentido à sua vida.

De fato, segundo o diretor Carvalho, *Dom Casmurro* reflete “sobre o mundo das aparências, onde muitas vezes a verossimilhança conta mais que a verdade” (CARVALHO, 2008, p. 77). A crítica machadiana sobre o estado das coisas de seu tempo está muito clara em cada personagem. Candido (1977, p.18), considerava Machado um escritor poderoso e atormentado, que “desmascarava, investigava, experimentava, descobria o mundo da alma, ria da sociedade, expunha alguns dos componentes mais esquisitos da personalidade”. E o seu “tom humorístico e ao mesmo tempo acadêmico” requer um leitor atento às mais desmedidas surpresas.

Carlos Fuentes (citado em BERNARDO, 2008), um escritor mexicano nascido em 1928, afirmou que o único herdeiro de Miguel de Cervantes nas Américas é Machado de Assis. Ele chegou a escrever um livro, cujo nome era *Machado de La Mancha*, que fala da ironia suprema e dos recursos dos jogos metalinguísticos utilizados por Cervantes e Machado.

Jogo metalinguístico que não é só um truque estético, mas sim uma postura filosófica, de metaficção, uma espécie de solução cética para o problema da identidade de cada um ou de todo mundo. É como se esse olhar sobre si mesmo, assim duplicado, funcionasse como uma solução que aparece em Cervantes e em Machado. (FUENTES citado em BERNARDO, 2008, p. 42)



Para construir sua narrativa memorialista, Carvalho buscou o elemento farsesco em *Capitu*, a partir do narrador e de outros personagens. Segundo Massaud Moises (1974, p. 228), o farsesco consiste no exagero do cômico, emprego de processos grosseiros como a caricatura. No caso da microssérie, não há o exagero, mas o cômico sério. O narrador Dom Casmurro é maquiado com uma pintura de traços fortes do bigode e ao redor dos olhos, as roupas escuras. José Dias, Tio Cosme e Tia Justina também possuem uma caracterização forte que pode ser vista na maquiagem e na roupa. D. Glória tem a caricatura de santa, envolvida em sua roupa de luto. Na encenação, esse tom farsesco também pode ser observado nas falas e nos movimentos desses personagens. Como foi apresentado anteriormente, o grotesco de Dickens na obra *Dom Casmurro* foi mantido na microssérie.

Podemos observar também, que as técnicas de encenação do palhaço ou *clown* circense (citado em CAMATI, 2008, p. 279) foram utilizadas pelo diretor Carvalho em *Capitu* com o objetivo de inserir a cultura popular (fig. 6).



Fig. 6

Para viver Dom Casmurro, Michel Melamed teve exercícios de *clown* com Rodolfo Vaz, do grupo teatral de pesquisa Galpão, companhia com origem no teatro popular e de rua e que desenvolve pesquisas com vários elementos cênicos, principalmente linguagens do circo e da música. O ator fez o papel de Bentinho adulto e do narrador Dom Casmurro. Parece se tratar de pessoas diferentes para viver esses dois papéis, pois o ator conseguiu imprimir diferença no papel de Dom Casmurro, com a voz mais rouca, o corpo mais curvado e trejeitos no andar.

O narrador/personagem Dom Casmurro, ser caricato, faz a apresentação de sua história, dialogando com o público. O diretor faz a transposição de uma obra erudita utilizando o elemento popular, que no caso é o narrador palhaço. Este narrador, ao falar com o público, utiliza um tom jocoso que o aproxima mais do telespectador para ludibriá-lo mais facilmente e no final do espetáculo tira a maquiagem, com o sentimento de dever cumprido.

No romance *Dom Casmurro*, o narrador é homodiegético, pois fala na primeira pessoa e fala de si mesmo. Além disso, podemos dizer que é um narrador onisciente intruso, pois, segundo Friedman (citado em MORAES LEITE, p. 27; 28), ele “faz comentários sobre a vida, os costumes, os caracteres, a moral, que podem ou não estar entrosados com a história narrada, e procura fazer ligações entre diferentes momentos do livro, falando diretamente às leitoras“. Em *Capitu* se mantém esse mesmo narrador, só que não se contenta em estar com a voz em *off*<sup>8</sup>, ele se materializa.

---

<sup>8</sup> Voz em *off*: ouvir o monólogo interior de um personagem que aparece na tela, sem que seus lábios se mexam. (cf. MARTIN, 2007, p. 186)

Genette (1995, p. 47), denomina de “narrativa primeira o nível temporal da narrativa em relação ao qual uma anacronia se define enquanto tal”. Seria, portanto, o conjunto do contexto, ou o nível diegético. Todo o acontecimento contado por uma narrativa está em nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o ato narrativo produto dessa narrativa. Assim, Dom Casmurro, ao contar sua memória, está narrando em primeiro nível ou extradiegético. Os acontecimentos narrados nessas memórias fazem parte dessa primeira narrativa, que pode ser chamada de diegética ou intradiegética, ou seja, é uma história dentro da outra, uma estrutura em molduras. Daí, portanto, também a presença de molduras em *Capitu*. No livro e na microssérie, isso fica bem claro no capítulo “O agregado” e “Tio Cosme”, quando Dom Casmurro conta a história de como José Dias se tornou um agregado ou quando narra sobre as características do Tio. Esses acontecimentos estão dentro de uma narrativa em nível diegético. Genette (1995, p. 38) denomina isso de analepse, quando o narrador volta no tempo anterior ao tempo da história que está sendo narrada.

Já a narrativa segunda ou de segundo grau, segundo Genette (1995, p. 227), é metadiegética, pois explica as relações de causa e efeito, podemos considerar as autorreflexões do narrador ao compor sua história, como também no livro e no subcapítulo da microssérie *Olhos de ressaca*:

Se isto vos parecer enfático, desgraçado leitor, é que nunca penteastes uma pequena, nunca pusestes as mãos adolescentes na jovem cabeça de uma ninfa... (ASSIS, 2005, p. 57)

Em *Retórica da ficção*, de Wayne C. Booth (1980), lemos como o autor/narrador estão sempre lado a lado, controlando aquilo em que acreditamos e com

que simpatizamos. Daí a relação do narrador com o leitor ser determinante para a obtenção do efeito dramático pretendido pelo texto. Outra função do narrador é mediar o relacionamento emocional do leitor com os personagens (citado em LOTTERMANN, 2009, p. 1; 2). Em *Capitu*, temos também esse narrador que constrói sua narrativa dramaticamente, e, falando pessoalmente com o telespectador, faz-nos acreditar em suas palavras.

Booth adotou a categoria do autor implícito que é quem possibilita que se identifique a presença do autor, que se revela como um produto de uma pessoa que escolheu, calculou e não uma existência autônoma. O autor implícito escolhe, consciente ou inconsciente, aquilo que lemos, “inferimo-lo como versão criada, literária, ideal dum homem real e ele é a soma das opções deste homem” (BOOTH, 1980, p. 92).

Celidonio (2006, p.176) identifica que mesmo existindo o autor Casmurro, a voz do autor implícito Machado de Assis emerge no discurso do narrador da autobiografia. Segundo ele, duas vozes ecoam no romance, cada uma com sua visão dos fatos relatados. Casmurro diz uma coisa, o autor implícito toma posse e diz outra. O que é pior, o autor/Casmurro escreve e o autor implícito toma posse da pena e subverte a escritura. É a teoria da ópera que vigora: “Com efeito, há lugares em que o verso vai para direita e a memória para a esquerda”. Se as duas vozes aparecem, é preciso que se questione, quem afinal responde pelo livro? Quem é o pai da narrativa?

Para nós, no entanto só existe um narrador, Dom Casmurro. O autor Machado de Assis não quis construir uma autobiografia, pois se trata de uma ficção. Sua experiência de vida, sem dúvida o ajudou a exercer sua profissão de escritor, porém não o vemos como querendo narrar sua própria história.

Como citado na introdução por Antonio Candido, “a ironia e o estilo” fazem parte fundamental da obra de Machado. Em *Dom Casmurro*, ele se dirige ao leitor sempre com uma ponta de ironia, a exemplo da cena em que Ezequiel interrompe o suicídio de seu suposto pai: “Leitor, houve aqui um gesto que eu não descrevo por havê-lo inteiramente esquecido, mas crê que foi belo e trágico”. (MACHADO, 2005, p. 159)

No primeiro subcapítulo do capítulo de *Capitu*, intitulado “A Ópera”, aparece uma arquitetura em ruínas, que representa metaforicamente a degradação de Dom Casmurro, como nos diz o próprio diretor Luiz Fernando Carvalho, em depoimento no *making of* da microssérie. Carvalho também afirma que as paredes demonstram a parte visceral do romance, pois se tratam de “vísceras expostas em forma de escamas, (que) expressam o sofrimento cruel do narrador”. Um sofrimento a que se referia Artaud em *O Teatro e seu duplo*, sobretudo no capítulo “O teatro e a peste”:

É com essa estranheza, esses mistérios, contradições e aspectos que se deve compor a fisionomia espiritual de um mal que corrói o organismo e a vida até a ruptura e o espasmo, como uma dor que à medida que cresce em intensidade e se aprofunda, multiplica seus acessos e suas riquezas em todos os círculos da sensibilidade. (ARTAUD, 1993, p. 17)

No subcapítulo seguinte de *Capitu*, “Do livro”, o narrador Dom Casmurro começa a participar da história; ou seja, ele transcende e contracena juntamente com outros personagens, e interage com ele mesmo, ou seja, com Bentinho adolescente no palco. Conforme o diretor Carvalho (no *making of*), é como se ele sentisse tanta saudade de si mesmo, que se materializa em cena. Essa nostalgia melancólica tem o objetivo de obter a empatia do telespectador pela microssérie, assim como o leitor em

relação ao romance. Nesse subcapítulo, ainda temos a oportunidade de assistir ao momento em que, conforme lemos no romance de origem, “Meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência” (ASSIS, 2005, p. 19). Nesse momento na microssérie, Dom Casmurro chega a segurar as mãos de Bentinho, unindo as duas pontas da vida. Trata-se de uma cena que nos causa estranhamento: como pode Dom Casmurro contracenar consigo mesmo? Em outro momento, Capitu o abraça. Temos a impressão que tais personagens estão cientes de sua presença, apesar de não demonstrar na fala. Existe um momento em que até um telespectador interage com Dom Casmurro ao ligar para ele e questionar sobre seu ciúme.

Voltando ao papel do narrador, segundo Lehmann,

o espectador se encontra, sobretudo, na posição de um *voyeur* que se torna consciente dessa realidade, mesmo de sua ambiguidade, na qual, ademais, é flagrado, por assim dizer, pela técnica da confrontação acentuada, pelos olhares dirigidos diretamente ao público, pela frontalidade do ordenamento arrancada da segurança imaginária do *voyeur*. (LEHMANN, 2007, p. 346)



Fig. 7

O *voyeur* não é senão o ato de ver e de colocar-se inteiramente nesse ato: “o mundo recua e morre à volta dele” (LOUVEL, 1997, p. 211; 212). A figura 7, anteriormente, mostra o personagem/narrador, Dom Casmurro, em posição de *voyeur*.

O marcador utilizado é o *frame*, o enquadramento da cena. Lê-se a obra a partir do olhar dele, ou seja, uma visão não-confiável, distorcida e tendenciosa da realidade, o que nos remete de volta à pergunta que não quer calar na dúvida instaurada por *Dom Casmurro*: Capitu o traiu ou não?

#### **4 MONTAGEM CINEMATOGRAFICA NA TRANSPOSIÇÃO DE *CAPITU***

Segundo Sandra Nitrini (1994, p. 478), “os estudos comparativistas da literatura estão voltados para a história da literatura comparada e suas relações com as teorias e a crítica literária, bem como para o estudo das relações da literatura brasileira com outras literaturas e da literatura com outras artes”.

O comparativismo literário, de acordo com Falleiros,

pode ser uma forma de reflexão generalizadora e mesmo teorizadora sobre o fenômeno literário e confronta-o com outras formas de expressão cultural, com uma estrutura que é própria e jamais será a mesma de outra arte [...] E são essas “transposições” que possibilitam estudos de ressonâncias de uma arte sobre outra, artes que se conjugam e se encontram, não se esquecendo dos aspectos literários (FALLEIROS, 2005, p. 18).

E é esse nosso objetivo, analisar a obra *Capitu* à partir de sua obra original, indicando quais as mudanças ocorridas nessa transposição de mídia.

Como vimos anteriormente, segundo Stam (citado em ROLLO, 2006, p. 56), a literatura tem sido vista como mais venerável, mais distinta e essencialmente mais nobre que o filme. É resultado de milênios de produção literária contra a média de um século de produção fílmica, e a literatura é marcadamente superior. Por outro lado, Stam defende que “o filme forma um sítio ideal para a orquestração de gêneros múltiplos, sistemas narracionais e formas de escrever”. São milhares de imagens que interagem com sons fonéticos, ruídos, materiais escritos e música.

Ao transpor o romance para a televisão, Luiz Fernando Carvalho adotou elementos do teatro surrealista, como a montagem e o sonho. Uma vez que existe



pouca bibliografia específica sobre adaptação do teatro para a televisão, julgamos conveniente inserir nesta pesquisa, além da teoria do cinema, a do teatro.

Para justificar o uso da técnica da colagem no cinema e/ ou teatro, no nosso caso, a televisão, Hans-Thies Lehmann (2007), lembra que:

O cinema e o expressionismo concordam com o surrealismo quanto à opção de privilegiar uma articulação que se baseia na técnica de corte e colagem/montagem, o que requer e promove o ritmo, a "inteligência" e a capacidade associativa do receptor. À medida que o espectador do teatro moderno exercita uma crescente capacidade de estabelecer relações entre coisas heterogêneas, a cômoda difusão de conexões faz cada vez menos sentido: o olho se torna mais impaciente e se contenta com explicações cada vez mais restritas. (LEHMANN, 2007, p. 108)

Lehmann (2007, p.108; 109) afirma ainda que o movimento surrealista teve longa duração, provavelmente porque a renovada exploração do sonho, da fantasia e do inconsciente proporcionava uma riqueza de materiais novos. Apesar dos surrealistas não terem produzido um teatro muito digno de nota em sua própria época, as suas ideias e textos teatrais exerceram indiretamente uma enorme influência sobre o teatro mais recente. Eles visavam a um teatro de imagens mágicas e um gesto político de revolta contra os "moldes" da prática teatral.

Em suma, a montagem certamente é o ponto alto do trabalho teatral surrealista, é arte de intervenção, comunicação e agressão, teatro de sonho e manifestação, características que reaparecem de outra forma no teatro a partir dos anos 60, sem seu caráter de provocação voltada a uma reviravolta cultural e social.

Segundo Stam:

Os surrealistas utilizaram técnicas específicas para se distanciar do feitiço do cinema narrativo, seja através do sugerido por Man Ray, de olhar a tela através dos dedos estendidos, ou pelo hábito surrealista de espetatorialidade interrompida, segundo a qual os artistas visitavam uma série de filmes em fragmentos de vinte minutos, fazendo um piquenique enquanto os assistiam. Técnicas cinematográficas como a superposição, o *dissolve* e a câmera lenta eram ideais não apenas para a representação dos sonhos, mas também para a imitação dos seus procedimentos de figuração. A interpretação distorcida e utópica que os surrealistas fizeram de Freud, enquanto isso, propunha um cinema que libertaria, em vez de domar, as energias anárquicas e libertadoras do inconsciente (STAM, 2009, p. 74).

A microssérie foi montada, seguindo esses padrões, ou seja, através da junção dos fragmentos de cenas contemporâneas, cenas do cinema mudo e também de fotografias, o que porém não prejudicou a visão do todo, mas causou estranhamento. Quanto menos se nota a fragmentação das cenas, mais perfeita é a montagem. No caso de *Capitu*, o diretor Carvalho quis evidenciar essa quebra a fim de afetar nossas emoções.

A “montagem”, termo utilizado não apenas na Rússia, mas também nas línguas latinas, foi também descrita em um manifesto de 1928 escrito por Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov como “o axioma inquestionável sobre o qual se construiu a cultura cinematográfica internacional”. (STAM, 2009, p. 54; 55)

Para Kuleshov (citado em STAM, 2009, p. 55), o sucesso dos filmes norte-americanos era fruto de uma narrativa clara e rápida, de sua montagem invisível e da eficiente combinação de técnicas de montagem com dinâmicas sequências de ação, como lutas, cavalgadas e perseguições.

Em seu livro *Imagem: cognição, semiótica e mídia*, os estudiosos da semiótica, Santaella & Nöth, explicam como se dá a montagem no cinema. Segundo Aumont,

O cinema utiliza imagens fixas, projetadas em uma tela com certa cadência regular, e separadas por faixas pretas resultantes da ocultação da objetiva do projetor por uma paleta rotativa, quando da passagem da película de um fotograma ao seguinte. O cinema fornece, assim, um estímulo luminoso descontínuo, que dá uma impressão de continuidade e uma ilusão de movimento interno à imagem. (citado em SANTAELLA & NÖTH, 2001, p. 77)

Arlindo Machado (Ibid., p. 77) afirma que, no filme, a imagem é inscrita em fotogramas separados: entre um quadro e outro, o obturador se fecha impedindo a entrada de luz, e uma nova porção de película virgem é empurrada para a abertura. Esse movimento fragmentário, que denuncia a base fotográfica do cinema, é dissimulado, entretanto, por um dispositivo técnico para que se possa recompor a ilusão do movimento.

A montagem é fruto de muitos cortes de edição que, tradicionalmente, o cinema realizava através de tesoura e cola e o produto final pode fornecer pistas mais ou menos precisas do tempo da feitura, que se divide, assim, em dois tempos descontínuos: o tempo bruto da filmagem e o tempo construído da montagem, esta, por sua vez, apresentando uma nova subdivisão: a enunciação narrativa e o enunciado narrativo. No primeiro, o tempo da enunciação refere-se à duração dos planos e das sequências, tempo das cenas tal como aparecem na projeção. É o tempo de duração de um *travelling*<sup>9</sup>, por exemplo, ou de duração de uma cena longa em oposição a uma outra cena curta. É o tempo, enfim, das construções fílmicas (Metz citado em SANTAELLA & NÖTH, 2001, p. 80). No segundo, o tempo enunciado ou referente diz respeito ao transcurso de tempo do acontecimento que o filme pretende narrar. É o

---

<sup>9</sup> *Travelling*: a câmera é movida sobre um carrinho (ou outro suporte móvel) num eixo horizontal e paralelo ao movimento do objeto filmado. (cf. COSTA & PALMA)

tempo da história, da ação das personagens, tempo diegético, dos eventos que o filme narra. (Martin citado em SANTAELLA & NÖTH, 2001, p. 80)

Luiz Fernando Carvalho, conforme Memória Globo, inovou ao criar uma retina de 30 cm de diâmetro para gravar algumas das cenas de *Capitu* e a apelidou de “lente Dom Casmurro”. Foi utilizada principalmente quando o narrador Dom Casmurro dispunha a relatar sua história. Trata-se de uma lente cheia de água, encaixada na frente da câmera, com o objetivo de criar uma dimensão ótica a partir da refração ótica e dar um tom aquoso à narrativa, como o mar de ressaca dos olhos de Capitu e o estado psicológico de Dom Casmurro, arrastado pelas águas do tempo, reforçando dessa forma, a constante ideia de distorção do narrador ao contar a sua história.

Com um número tão longo de capítulos, certamente o romance sofreu os cortes necessários para uma microssérie, que teve que adequar-se a quase quatro horas. Cerca de 1/3 da obra não foi citado em *Capitu*, isso, porém, não prejudicou o entendimento do enredo, que foi bem detalhado.

Como foi visto, também, a transposição da microssérie se dá através da montagem de imagens do plano diegético da história que se passa no Rio de Janeiro no século XIX, juntamente com cenas da cidade no século XX, imagens do cinema mudo, e fotos em preto e branco. Além disso, ocorre a presença da música, elementos da arte dadaísta e elementos contemporâneos. O diretor tinha como objetivo atingir um público restrito, atingindo as necessidades culturais principalmente dos intelectuais, e não agradar multidões, por isso não temeu inovar, criar uma obra híbrida para a televisão, já que esse era o objetivo do Projeto Quadrante e o horário de sua transmissão, às 22 horas, permitia a experimentação.

Na transcrição da microssérie<sup>10</sup>, notamos que o roteirista Euclides Marinho, apesar de seguir à risca a obra de Machado de Assis, faz algumas adaptações. Às vezes, mescla dois ou três capítulos do livro e os transforma em um subcapítulo da microssérie; desloca uma fala de um capítulo subsequente, sem mudar o sentido e o rumo da história; e às vezes a fala do narrador se transforma em imagens e ação dos personagens, ou vice-versa. Conforme visto antes, faz também pequenas modificações no vocabulário como trocar algumas palavras arcaicas para um português mais atual. Existem algumas interpolações de imagens, em que se demonstra a visão do roteirista ou do diretor; características que não se apresentam no romance, exemplos que veremos mais detalhadamente adiante.

A narrativa de Dom Casmurro, na microssérie, apresenta-se cheia de *flashbacks* (conf. MARTIN, 2007, p. 230) como na do romance, na tentativa de convencer o leitor e preencher as lacunas que possam acusá-lo como culpado por ter vivido um desamor em sua vida, por causa de seu ciúme, seja falando diretamente com o público ou através de sua nostalgia melancólica.

Por outro lado, o desenvolvimento de alguns eventos da narrativa sem uma sequência lógica, muitas vezes interrompida com *flashbacks* traduzidos em *frames* (molduras) constantes, aparentemente sem uma relação de causalidade, reforça a ideia de um narrador mentalmente perturbado e obsessivo.

A própria abertura é uma obra de arte: aparecem imagens repicadas que formam fotos dos personagens como se fossem um mosaico (como exemplo, as Fig. 8 a 10), depois aparecem mapas antigos do Rio de Janeiro e desenhos diversos,

---

<sup>10</sup> Transcrição feita pela autora deste trabalho a partir da microssérie.

revelando a técnica da colagem. Como foi dito anteriormente, pode se deduzir que se trata da visão fragmentada que Dom Casmurro tem de si mesmo e dos outros personagens.



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10

Na introdução do capítulo I da microssérie *Capitu*, aparece a imagem de um trem, ou melhor, um metrô todo “pichado” em movimento. A câmera simula um movimento de cima para baixo, denotando a imersão na história, que tem como cenário o Rio de Janeiro atual, e aos poucos faz um *zoom*<sup>11</sup> que se aproxima do trem e o acompanha num *travelling*, da direita para esquerda (Fig. 11 a 13). Este fato causa estranhamento, uma vez que o espectador se perguntaria: “Estamos ou não estamos no final do século XIX?” Afinal o que se espera é uma imagem antiga. No entanto, logo em seguida, entre as imagens recentes vão se intercalando imagens antigas do cinema mudo, em preto e branco, de uma *maria-fumaça* (Fig. 14) em movimento, como se o metrô passasse por ela, também num *travelling*, da direita para esquerda, e de uma

<sup>11</sup> *Zoom*: é quando a câmera se mantém fixa e é o seu conjunto de lentes que se move, fazendo com que o objeto se apresente mais afastado ou mais próximo na imagem. (cf. COSTA & PALMA)

velha estação, provavelmente no Rio de Janeiro, como se fizesse com isso uma viagem no tempo. A cena é acompanhada pelo som de uma guitarra que lhe dá mais dinamismo.



Fig. 11



Fig. 12





Fig. 13



Fig. 14

A cena do trem aparece como abertura e fechamento do filme, formando uma construção cíclica, como se tudo recomeçasse, com o presente e passado no interior da narrativa se intercalassem e se completassem. Isso nos parece que um tempo está dentro de outro, o presente imerso no passado e vice-versa. Essa é a ideia pós-moderna, valorizar o passado com elementos do presente. O metrô segue uma linha

reta, dando o tom de continuidade, e faz alusão ao que Dom Casmurro fala ao poeta de chapéu: “Continue”, para que a história flua naturalmente.

Marcel Martin em seu livro *A linguagem cinematográfica*, aponta que os procedimentos técnicos de introdução do *flashback* contam essencialmente com dois recursos:

[...] o *travelling* para frente<sup>12</sup>, que define o indicativo de passagem à interioridade e, portanto, à duração subjetivamente vivida – e a  *fusão*, que representa materialmente e sugere psicologicamente uma espécie de uma fusão entre dois planos da realidade, como se o passado invadissem pouco a pouco o presente da consciência, convertendo-se também em presente. A câmera então avançará até se deter sobre um rosto em primeiro plano ou se voltará levemente em direção a um fundo neutro e indeciso como a lembrança; em seguida o passado será introduzido por uma fusão, mais raramente por um breve *fade-out*<sup>13</sup> ou (no tempo do cinema mudo) por uma abertura em íris. (MARTIN, 2007, p. 230)

É o que acontece na cena. Depois das imagens do trem, aparece, então, o narrador em primeira pessoa, o degradante e velho Dom Casmurro, a narrar sua história, com a voz em *off*. À medida que o narrador relembra o passado, através do *flashback* de imagens do cinema mudo, aparecem na cena imagens das palavras sendo escritas, como se o narrador Dom Casmurro falasse e escrevesse ao mesmo tempo na própria tela da tevê. Isso se torna um *leitmotiv* na microssérie. Já o *fade-in* e o *fade-out*, com a abertura em íris, aparecem somente em uma cena do cinema mudo da microssérie.

---

<sup>12</sup> *Travelling* para frente: são chamados de *travellings* óticos e são puramente virtuais, não há deslocamento da câmera. Trata-se das objetivas com focal variável (*zoom, pancior*). (cf. MARTIN, 2007, p. 172)

<sup>13</sup> Quando a imagem vai surgindo aos poucos de uma tela preta (ou de outra cor qualquer) temos o *fade-in*. Quando ela vai desaparecendo até que a tela fique preta, temos o *fade-out*. (cf. COSTA & PALMA)

Na transição entre os subcapítulos, aparece um letreiro chamado de “cartela”, onde os nomes dos subcapítulos são proferidos por uma voz *em off*, como nas antigas radionovelas, conforme Globo Marcas. Muitas vezes, as cortinas se abrem e se fecham, como se estivéssemos vendo um teatro ou uma ópera, como quando Capitu entra e apresenta sua dança. E como foi gravado em forma de teatro, existem momentos em que as cortinas se abrem no palco, no início de alguns subcapítulos. Isso indica a presença do telespectador, que visualiza a representação da representação ficcional; a microssérie é mais uma representação para o telespectador.

Para fazer a introdução de *Capitu* e o primeiro subcapítulo “Ópera”, o roteirista partiu do capítulo I do livro, intitulado “Do livro”. O capítulo IX do livro é que se denomina “A ópera”. Deste capítulo, Marinho retirou somente uma fala do narrador: “A vida tanto pode ser uma ópera, quanto uma viagem de mar, ou uma batalha” (ASSIS, 2005, p. 26). Quanto à mudança de palavras arcaicas para novas temos: “alcanhando-me” por “apelidando-me”; “fumos” por “ares”; e outras mudanças mais simples como “pequeno esforço” para “pouco esforço”.

O roteirista transformou três capítulos de *Dom Casmurro* (capítulos XXXII, “Olhos de ressaca”, capítulo XXXIII, “O penteado” e o capítulo XXXIV, “Sou homem!”) em um subcapítulo, intitulado “Olhos de Ressaca”, que pertence ao capítulo II da microssérie. As duas primeiras falas do narrador no capítulo XXXII do romance foram substituídas por imagens e ações dos personagens. Quando o narrador Dom Casmurro diz: “Eu me lembrara da definição que José Dias dera a eles...” (ASSIS, 2005, p. 55), também se constrói a visão do narrador, através da fala dos outros personagens. Muitas das falas do narrador são resumidas em imagens, a exemplo da descrição dos olhos de Capitu por Dom Casmurro. Lembrando que o

diretor deu atenção especial aos olhos, sendo que seus movimentos deviam ser relatados primeiramente antes do corpo. Ele conseguiu buscar a expressão desses olhos com a técnica do *close up* (Fig. 15), mostrando todo mistério e o poder enérgico de seus olhos. Depois, o rosto duplica-se em duas imagens (Fig. 16), depois em três (Fig. 17), rodopiando como se fosse uma imagem de um caleidoscópio, que o encanta e o deixa tonto. Bentinho, para não ser arrastado e tragado, agarra-se aos cabelos de Capitu, com o pretexto de penteá-los.



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17

Na cena do penteado, a fala do narrador também é resumida por imagens. Na fala: "O trabalho era atrapalhado, às vezes *por minha falta de jeito*, outras de propósito para desfazer o feito e refazê-lo" (ASSIS, 2005, p. 57), o roteirista substituiu o termo "desazo" por "por minha falta de jeito", uma forma também de atualizar o português, pois o telespectador é outro, o do século XXI.

Na fala de Bentinho: "Levanta a cabeça, Capitu! Pode ficar tonta, machucar o pescoço...!" aparece no romance: "- Levanta, Capitu!" (ibid., p. 57), parte da fala da cena seria falada pelo narrador, ou seja, o roteirista transformou o que seria narrado em fala. O mesmo acontece quando D. Fortunata chama Capitu de tonta, por ela zombar do penteado, ou quando D. Fortunata chama Bentinho para a aula de latim. Em ambas, as falas estavam também em forma de narrativa em *Dom Casmurro*. Em todos esses exemplos, o objetivo do roteirista era dar mais ênfase à cena.

Na cena do beijo, também a fala do narrador é quase toda substituída pela cena e há mais imagens do que falas. Na verdade, o narrador fala bem pouco. A vertigem de Bentinho é demonstrada pelo jogo de reflexo no espelho e luzes. A

importância do beijo é demonstrada pelo entusiasmo de Bentinho, que diz ser homem três vezes, isso para resumir a ideia central do capítulo XXXIV: ele se descobrir homem e a experiência inesquecível do beijo, pois outras experiências não o deslumbraram tanto.

O subcapítulo do capítulo IV de *Capitu*, “Um amigo por um defunto”, tem o mesmo nome que no romance *Dom Casmurro* (capítulo XCIII, p.118-120). Diferentemente de outros subcapítulos, não se juntou outros capítulos, talvez por ser um capítulo importante, em que Dom Casmurro narra através de seu ponto de vista e de outros, quem é seu temido amigo Escobar. No quarto, no quinto e no décimo segundo parágrafos deste capítulo do livro, a fala do narrador é colocada em forma de diálogo entre os personagens. Na microssérie, o narrador onisciente, Dom Casmurro, fala o tempo todo literalmente através de um quadro, *frame*, no qual a imagem fica alterada, no sentido de mostrar que a narrativa também é distorcida, pois o espectador vê através dos olhos do narrador. Na microssérie, o narrador teme tanto Escobar que fica acuado quando este se aproxima dele.

Do décimo terceiro parágrafo até o final do capítulo do livro, o diretor utilizou a montagem de cenas de Escobar olhando as fotos em preto e branco na parede e algumas fotos dos negros que a família possuía no passado, juntamente com uma música africana de fundo, ao invés dos diálogos entre Bentinho e Escobar do romance. O efeito da montagem das cenas e das fotos dos negros é fazer uma crítica à escravidão, e, ao mesmo tempo, homenagear a raça negra, imprimindo tom poético à cena.

O subcapítulo do capítulo V, intitulado “Dez libras esterlinas de Capitu”, resulta da junção de outros dois capítulos da obra: “Dez libras esterlinas” (capítulo CVI, p. 132

- 134) e “Ciúmes do mar” (capítulo CVII, p.134 ) e somente o início do capítulo “Um filho” (capítulo subsequente, idem). Na verdade, o início desse primeiro capítulo foi retratado no subcapítulo anterior da microssérie, quando Capitu mostra seus sapatinhos para D. Glória.

Existe uma liberdade do roteirista em ir e vir, sem mudar o sentido e o tempo cronológico dos acontecimentos. Vê-se na introdução desse último capítulo na microssérie, a imagem de um astro, provavelmente Marte, já que o narrador do romance fala de Marte. O espectador que leu o romance saberá que é esse astro. A fala do narrador também é cortada em algumas partes, mas sem perder o sentido principal da história.

Numa leitura contemporânea da obra, o diretor substitui a conversão de papel em ouro pela conversão de câmbio, e também na cena quando Bentinho vai encontrar Ezequiel no armazém, na microssérie, eles se encontram num elevador panorâmico moderno, novamente aqui uma leitura contemporânea da obra. No final desse subcapítulo, o narrador fala do desejo de ter um filho, e aparece a imagem dele lidando com rosas. É quando ele se fere (Fig. 18). Logo depois, vemos a imagem do sangue escorrendo na pia, ralo abaixo, uma imagem que prevê um futuro sombrio. É o recurso chamado *foreshadowing* (cf. CUDDON, 1998, p. 326). Trata-se também de uma interpolação, já que o fato de ele se ferir não está presente na obra. Em outra interpolação, também foi utilizado esse recurso quando Bentinho vê o filho cair e depois estar em um caixão branco (Fig. 19). Esse recurso utilizado pelo roteirista é para dar pista ao espectador daquilo que irá acontecer mais à frente.



Fig. 18



Fig. 19



Podemos observar uma semelhança entre a Fig. 21 da microssérie e a Fig. 20, que é a ilustração do francês Gustave Doré e está na capa do livro intitulado “O Corvo” de Edgar Allan Poe. O diretor fez uma aproximação ao anjo negro/demônio alado de Doré para descrever o narrador Dom Casmurro, que diz: “Certa ideia, que negrejava em mim, abriu asas e entrou a batê-las de um lado para outro, como fazem as ideias que querem sair” (ASSIS, 2005, p. 156; 157).

As engrenagens que surgem nesse momento da narrativa de Dom Casmurro na microssérie são uma metáfora para o engendramento da morte, que a princípio se destina a ele mesmo, através do suicídio para causar o sentimento de remorso em Capitu. Por não conseguir tomar o veneno, Dom Casmurro oferece a bebida com veneno ao menino Ezequiel, que talvez fosse seu próprio filho. O assassinato é o mau agouro de que fala o capítulo “A Ideia”, quando são mencionadas ideias que negrejavam e batiam asas. Na microssérie, surge Dom Casmurro narrador alado, batendo suas asas para alçar voo, subindo até postar-se ao colo de sua mãe para a despedida daquela que lhe dera a vida. Percebemos a simbologia da morte alada fazendo um paralelismo com a ilustração do poema “O Corvo”.

A asa é um artefato com engrenagens. Novamente aqui o *ready-made* é explorado, só que como uma forma de causar estranhamento no telespectador. A câmera filma de baixo para cima (*contra-plongé*), que segundo Martin (2007) tem o efeito de dar impressão de superioridade, exaltação e triunfo do personagem. Tal efeito torna, pois, Dom Casmurro forte e indestrutível, mesmo que momentaneamente.



Fig. 20



Fig. 21

Sendo assim, o diretor Carvalho utilizou da colagem das cenas para narrar sua reescritura. E essa colagem quis causar estranhamento ao telespectador, ao notar cenas de um Rio de Janeiro antigo e atual, uma constante ida e vinda da memória fragmentada do narrador. Juntamente com as técnicas do cinema e do teatro, elementos literários e das artes, aqui analisados, Carvalho conseguiu dar seu tom poético à microssérie.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Podemos concluir que Luiz Fernando Carvalho é um diretor autoral. Depois de sua experiência em dirigir novelas, minisséries, microsséries, um curta metragem e um longa, pôde desempenhar sua capacidade criativa ao oferecer aos telespectadores brasileiros uma obra altamente criativa e inovadora, *Capitu*.

Para chegar ao aprofundamento psicológico dos personagens de *Dom Casmurro*, Carvalho teve a ajuda de psicólogos, escritores e jornalistas. Assim sendo, a concepção de *Capitu* resultou de um trabalho consciente e habilidoso, em que o diretor soube, além de preparar o elenco, conjugar os efeitos de luz, cenário e figurino.

Discorremos assim sobre como Luiz Fernando Carvalho conseguiu obter efeitos aproximados a partir de uma transposição do romance de referência de Machado de Assis para a televisão, buscando imprimir as dúvidas e os questionamentos existenciais do personagem principal, suscitando no telespectador a percepção de seus dinâmicos estados de consciência. Também vimos que o diretor da microssérie conseguiu estabelecer um pacto ficcional com seu público à altura do que conseguiu Machado em relação aos seus leitores. Certamente, não foi tarefa de fácil empreendimento representar as deformidades psicológicas do narrador Bentinho-Dom Casmurro na mídia televisiva.

Ao realizar transposições intersemióticas com a utilização do pastiche como típico processo de tradução nas artes e nas mídias de nossos dias, Carvalho inseriu-se no espírito pós-moderno da colagem e reaproveitamento de estilos, libertando-se do estigma de processo menorizado.

Tendo-se baseado na fortuna crítica de Machado, com levantamento dos fatos histórico-sociais do século XIX, sem neles contudo se deter, Carvalho permitiu que

dialogassem com os dias atuais de forma lúdica e farsesca, o que nos facilitou perceber o narrador reflexivo de Bentinho/Dom Casmurro dividido entre o presente e o passado.

A procura de significado através de fragmentos permanentemente reutilizáveis para a criação de outras escritas e a percepção esquizofrênica da cultura pós-moderna, como um manancial de possibilidades de multiplicação de textos partindo de um texto-fonte, dando a noção de incompletude do discurso, permitiram a declaração de independência artística de Carvalho, sem deixar de se reportar à obra machadiana, fazendo dela, porém, um trampolim para seu salto criativo.

O diretor utilizou da intermedialidade com muita criatividade, destacando a música, a dança, as artes, a arquitetura e o teatro, que enriqueceram a narrativa. Além disso, Carvalho manteve a intertextualidade presente em *Dom Casmurro*, como o diálogo com as obras de Shakespeare, principalmente, entre outros. Também estabeleceu a intertextualidade fílmica com *Otelo* na versão para o cinema de 1952.

O caráter operístico foi mantido segundo a visão de Miyamoto, ou seja, assim como *Dom Casmurro*, *Capitu* não é uma ópera propriamente dita, e sim uma metáfora da ópera. O diretor Carvalho buscou dar um tom dramático à obra, o que conseguiu através da música e encenação dos personagens ao representar as máscaras da sociedade. Ele quis ainda, enfatizar ou dar pistas de como iria narrar sua história, ao separar a cena de Marcolini.

Machado trabalhou com capítulos curtos, embora numerosos, para dar pistas ao leitor que vai preenchendo as lacunas propositalmente deixadas, que são traduzidas por alegorias e camadas de fragmentações presentes em *Capitu*. Esses fragmentos

foram mantidos, como produto de uma narrativa memorialista considerada não confiável.

Ao inventar sua lente de 30 cm com água para dar um tom aquoso e distorcido à narrativa de Dom Casmurro e também ao colocar esse narrador contracenando com sua própria história e com seu próprio eu na mesma cena, Carvalho inovou na tela da televisão brasileira, buscando desenvolver nos jovens, seu público alvo, a capacidade crítica em uma época de banalidades transmitidas incessantemente.

Com uma narrativa cheia de *flashbacks*, como cenas do Rio de Janeiro do século XIX e do século XXI, Carvalho atingiu seu objetivo de distanciar o telespectador da obra e ao mesmo tempo causar estranhamento. Para convencer o telespectador, o diretor fez uso do farsesco ou da caricatura, além do narrador *clown* e esse narrador, com o papel de *vouyer*, que nos fala através de um *frame*, nos transmite sua visão distorcida dos fatos.

O diretor Carvalho fez-se conhecedor das teorias existentes sobre Machado e sobre *Dom Casmurro*, para depois fazer da obra uma leitura audiovisual. As condições de produção que levassem a uma recepção favorável do público não foi tarefa fácil. Porém, ele conseguiu manter a ironia machadiana, a ambiguidade do ponto de vista do narrador Dom Casmurro, a intertextualidade abundante, entre outros recursos, que fez Machado de Assis transpor qualquer tentativa de classificação ou movimento literário de sua época.

Em *Capitu*, a narração do personagem principal marcada pela ironia em tom lúdico e a aproximação com o texto fonte com elementos do pós-moderno realizou algo inesperado e contagiante, o que levou a microssérie a uma transposição midiática compromissada com a arte.

Assim sendo, Luiz Fernando Carvalho deu uma enorme contribuição para que a obra de Machado de Assis suscitasse o interesse do leitor contemporâneo e fez isso divergindo do padrão histórico da ficção televisiva para as mini e microsséries. Não se preocupando com o risco de perder contato com o grande público televisivo ou de ser duramente criticado com uma obra que causasse tamanho estranhamento, Carvalho conseguiu levar ao ar um produto excepcional que se notou pelo nível de sofisticação e ousadia, provavelmente ainda não exibidos na televisão até os dias de hoje.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, E. L. *Aprenda a conhecer ópera*. São Paulo: MCA, 1977.

ANDERSON, P. *As Origens da Pós-Modernidade*. Trad. Marcus Penchel. Rio: Zahar, 1999.

ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ASSIS, M. de. *Dom Casmurro*. São Paulo. Companhia dos Livros, 2005.

\_\_\_\_\_. *A nova geração* in *Obra completa de Machado de Assis*. RJ: Nova Aguilar, vol. III, 1994. Publicado originalmente na Revista Brasileira, vol. II, dezembro, 1879. Disponível em: <http://www.superdownloads.com.br/download/144/nova-geracao-machado-de-assis/>. Acesso em: 28 fev. 2012.

BERNARDO, G. *Uma referência intelectual com uma obra revolucionária*. In : CARVALHO, L. F. (Org.). *Capitu*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008, 41-47.

BLOOM, Harold. *Gênio - os 100 autores mais criativos da história da literatura*. Tradução José Roberto O'Shea. São Paulo: Objetiva, 2003.

BOSI, A. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOOTH, Wayne C. *A Retórica da Ficção*. Lisboa-Portugal: Arcádia. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro, 1980.

BIZET, G. *Óperas imortais: Carmen*. Libreto com texto francês de Ludovic Halevy e Henry Meilhac baseado na obra homônima de Prosper Merimeé. Lisboa: Editorial notícias, 1984.

CALDWELL, H. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. Tradução de Flávio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CAMATI, A. S. *Sonho de uma noite de verão: O erudito e o circense em cena*. In *Shakespeare sob múltiplos olhares* / Organizadoras: Anna Setgh Camati e Célia Arns de Miranda – Curitiba: Ed. Solar do Rosário, 2009. 378 p.

CANCLINI, N. G. *Consumidores e cidadãos; conflitos multiculturais da globalização*. 4 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999. 292 p.

\_\_\_\_\_. *Culturas híbridas*. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução prefácio à 2.ed.Gêneses, 4.ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.



CANDIDO, A. *Esquema de Machado de Assis*. In: *Vários escritos*. São Paulo: Livraria duas ades Ltda, 1977. 188 p.

CARVALHO, L. F. (Org.). *Diálogo com o diretor*. In: *Capitu*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

\_\_\_\_\_. Por TV Globo. 04 dez. 2008. Disponível em:

<http://tv.globo.com/programas/capitu/capitu/platb/category/oficinas/page/2/> Acesso em 15 out. 2012.

CEIA, C. Dicionário eletrônico de termos literários. Disponível em: [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=357&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=357&Itemid=2). Acesso em 07 agos. 2012

CELIDONIO, E. de P. *A paternidade em Dom Casmurro: ocultamentos e revelações*. 2006. 216. p. Tese de Doutorado Pós-graduação em Letras da UFRGS. Porto Alegre, 2006.

COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG. 1996. 176 p. Disponível em: <http://www.ufba2011.com/COMPAGNON.pdf> Acesso em 07 out. 2012

COSTA, M. A. da & PALMA, C. M. S. *A linguagem cinematográfica*. Disponível em: <http://cinemahistoriaeducacao.com/cinema-e-educacao/sobre-cinema-e-educacao/linguagem-cinematografica/>. Acesso em 21 nov. 2011.

CUDDON, J. A. *A dictionary of literary terms and literary theory*. Oxford, UK: Blackwell, 1998.

EAGLETON, T; *Teoria da Literatura: Uma introdução*. 06 ed. São Paulo: Martins Fonte, 2006.

FALLEIROS, M. V. *A crônica de Arnaldo Jabor: uma proposta de leitura*. 2005. 181 p. Dissertação de Mestrado. UFMS. Três Lagoas. 2005. Disponível em: [http://www.cbc.ufms.br/tesesimplificado/tde\\_arquivos/13/TDE-2009-09-17T132044Z-443/Publico/Marister.pdf](http://www.cbc.ufms.br/tesesimplificado/tde_arquivos/13/TDE-2009-09-17T132044Z-443/Publico/Marister.pdf) . Acesso em: 16 dez. 2011.

FERNANDES, A. *A memória absoluta e a memória inventada*. Dedalus: Revista Portuguesa de Literatura Comparada. Lisboa: Edições Cosmos, n.10. 2005. p.250-258.

FELIX, R. Disponível em: <http://renatofelix.wordpress.com/2009/08/27/entrevistas-luiz-fernando-carvalho/>. Acesso em: 29 jun. 2012.

FISH, Stanley. What makes an interpretation acceptable? In: *Is there a text in this class? The authority in interpretive communities*. Cambridge, Mass; London: Harvard University Press. 1980.

FISHER-LICHTE, E. *Transformações*. Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis: UDESC/CEART, vol.1, n. 9, dez. 2008. p. 135-140.

*Folha Ilustrada*, p. E1, São Paulo, 03 de maio de 2003.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

\_\_\_\_\_. *Palimpsestos*. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. UFMG. Faculdade de Letras. Belo Horizonte. Minas Gerais. 2005.

GLEDSON, J. Machado de Assis: impostura e realismo. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GLOBO MARCAS. Disponível em:

<http://www.globomarcas.com.br/globomarcas/pages/viewProduct.jsf?VP=bKdFmRRULxA%2B3yJqMw6ZK5dxMY6I0Z6Xwyt7yTGXrnE%3D&VPP=DVD+CAPITU>. Acesso em: 15 out. 2012.

GOMES. *Machado de Assis: influências inglesas*. Rio de Janeiro: Pallas. 1976. 128p.

GUIMARÃES, H. de S. *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.

HARVEY, D. *Condição pós-moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 17 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2008. 349 p.

HUTCHEON, Linda. *Beginning to theorize adaptation*. In: *A theory of adaptation*. New York/ London: Routledge. 2006. p. 1-32.

JAMESON, F. *Pós-modernismo e sociedade de consumo*. In: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 12, São Paulo, 1985.

JENNY, L. *A estratégia da forma*. In: JENNY, Laurent et al. *Intertextualidades*. (Poétique nº 27). Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, 1979, p. 5-49.

KORNIS, M. A. *Uma memória da história nacional recente: As minisséries da Rede Globo*. XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação. Campo Grande. MS. Set 2001. Disponível em: <http://galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/bitstream/1904/5019/1/NP14KORNIS.pdf> Acesso em 12 maio 2011.

LEHMANN, H. *Teatro pós-dramático*; tradução, Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 440 p.

LIMA, Luiz Costa, (org.) *A literatura e o leitor - textos de estética da recepção*. São Paulo: Paz e Terra, 1979.

LOTTERMANN, S. S. *A presença do narrador no texto literário*. In: *Signos*, ano 30, n.1, p. 21-32, 2009. Disponível em: [http://www.univates.br/files/files/univates/editora/arquivos\\_pdf/revista\\_signos/ano30\\_n1\\_2009/3\\_A\\_presen\\_.pdf](http://www.univates.br/files/files/univates/editora/arquivos_pdf/revista_signos/ano30_n1_2009/3_A_presen_.pdf). Acesso em: 15 out. 2012.

LOUVEL, L. Traduzido do original: *La description "picturale": Pour une poétique de l'iconotexte*. *Poétique*, Paris: Seuil, n.112, 1997. p.475-490. Tradução de Luiz Cláudio Vieira de Oliveira (FUMEC/UFMG). Revisão da tradução do francês de Márcia Arbex (UFMG).p.191-220.

LUCIE-SMITH, E. *Art Pop in Conceitos da Arte Moderna* [edição de] Nikos Stangos; tradução, Álvaro Cabral; revisão técnica, Reinaldo Roels.- Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MATTOS, S. *História da televisão brasileira*. Petrópolis: Vozes, 2010.

Memória Globo. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-268970,00.html>. Acesso em: 12 dez.2011.

MICHELI, M. de. *As vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MIYAMOTO, M. R. T. *A máscara da ópera em Dom Casmurro*. 2006. 87 p. Dissertação de Mestrado PUC/ SP. 2006. Disponível em: [http://www.sapientia.pucsp.br/tde\\_arquivos/3/TDE-2007-05-31T13:37:39Z-3395/Publico/LCL%20-%20Margareth%20Ramos%20Teixeira%20Miyamoto.pdf](http://www.sapientia.pucsp.br/tde_arquivos/3/TDE-2007-05-31T13:37:39Z-3395/Publico/LCL%20-%20Margareth%20Ramos%20Teixeira%20Miyamoto.pdf). Acesso em 20 jan 2012.

MOISES, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974. 520 p.

MONTEIRO, J. Disponível em: <http://teleseries.uol.com.br/review-capitu/>. Acesso em: 12 mai. 2011.

MORAES LEITE. *O foco narrativo*. Disponível em: <http://groups.google.com.br/group/digital>. Acesso em: 14 nov.2011.

MORIN, E. *Cultura de massas no século XX : o espírito do tempo*. Trad. Maura Ribeiro Sardinha. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1975.

NITRINI, S. *Teoria literária e literatura comparada*. In: *Estudos avançados*.1994. p. 473- 480. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v8n22/68.pdf>. Acesso em: 16 dez. 2011.

NUNES, J. V. M. *A Pedra do Reino de Luiz Fernando Carvalho: a transposição do romance de Ariano Suassuna para a televisão*. 2009. 111p. Dissertação de Mestrado Uniandrade. Curitiba. 2009.

OLIVEIRA, S. R. de. *Literatura e as outras artes hoje: o texto traduzido*. In: *Letras* nº 34 - Literatura, Outras Artes & Cultura das Mídias. Santa Maria: UFSM, 2007. P.189-205. Disponível em: [http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos\\_r34/revista34\\_13.pdf](http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos_r34/revista34_13.pdf). Acesso em: 23 mai. 2012.

PARANÁ. *Diretrizes curriculares de língua portuguesa para a educação básica*. Curitiba: SEED, 2006.

PIZA, D. *Dom Casmurro, um enredo de ópera*. In : CARVALHO, L. F. (Org.). *Capitu*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008, 41-47.

RAJEWSKY, I. O. *Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*. *Intermedialités/ Intermedialities*, n. 6, 2005, p.43-64. Tradução de Thais F.N. Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. p.1-23.

RAMOS, J. M. O. *Televisão, publicidade e cultura de massa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

ROLLO, A. C. *Duas representações de família: Os Glass, de J. D. Salinger, e os Tenenbaum, de Wes Anderson & Owen Wilson*. 2006. Dissertação de mestrado UFRS. Porto Alegre. 2006. Disponível em:

<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/17525/000716354.pdf?sequence=1> . Acesso em: 16 dez. 2011.

ROSE, M. A. *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1993.

ROUANET, S. P. *Sob o signo da dúvida*. In : CARVALHO, L. F. (Org.). *Capitu*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008, 41-47.

SAMOYAUULT, T. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Ed. Hucitec, 2008.

SANTAELLA, L. & NÖTH, W. *Imagem: cognição, semiótica e mídia*. 3.ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SANTOS, J. F. dos. *O que é pós-modernismo*. São Paulo: Brasiliense, 2000.(Coleção Primeiros Passos, n. 165)

SEIDEL, V.P & CALLIPO, D. M. *A intertextualidade em "Miss Dollar", de Machado de Assis*. In *Miscelânea*. Revista de Pós-Graduação em Letras UNESP – Campus de Assis. Assis. Vol.7, jan./jun.2010. Disponível em:

<http://sgcd.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/RevistaMiscelanea/v7/vizette.pdf>. Acesso em: 06 fev. 2012.

STAM, R. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. 511 p.

\_\_\_\_\_. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, São Paulo: Papyrus. 3.ed. 2009.

\_\_\_\_\_. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. In: *Ilha do Desterro*. n.51. Florianópolis. Jul./dez. 2006. p. 19-53.

SUBIRATS, E. *Da vanguarda ao pós-moderno*. Trad. Luiz Carlos Daher, Adélia Bezerra de Menezes e Beatriz A. Cannabrava. São Paulo: Nobel. 1987.

SCHWINGEL, L. R. P. *Capitu sou eu: o dialogismo de Machado e Flaubert no conto de Dalton Trevisan*. Bolsista Universidade Estadual do Centro-Oeste/Setor de Ciências Humanas/Departamento de Letras. Guarapuava. Paraná. 2009. p.1-13. Disponível em: [http://anais.unicentro.br/siepe/2009/pdf/resumo\\_887.pdf](http://anais.unicentro.br/siepe/2009/pdf/resumo_887.pdf). Acesso em: 15 mai. 2012.

WATT, I. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia da Letras, 2010.

WEINHARDT, M. *Dom Casmurro na ficção contemporânea*. In Encontro da associação brasileira de literatura comparada – Abralic, 8, 2002, Belo Horizonte: UFMG, 2002.

## REFERÊNCIA FÍLMICA

*Capitu*. [Minissérie-vídeo]. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Rio de Janeiro: TV Globo, Projeto Quadrante, 2008-2009. 02 DVDs, 118 minutos e 112 minutos; incluindo: Fragmentos (*making of*), Rumações (palestras) e Papel Avulso (cena Marcolini); son.; color. Português com legendas em inglês, espanhol e francês.

## APÊNDICE

RESUMO DOS NOMES DOS CAPÍTULOS DE *DOM CASMURRO* E *CAPITU*

Capítulos do livro <i>Dom Casmurro</i>	Capítulos e subcapítulos da microssérie <i>Capitu</i>
I Do título II Do livro III A denúncia IV Um dever amaríssimo x V O agregado VI Tio Cosme VII D.Glória VIII É tempo x IX A ópera X Aceito a teoria x XI A promessa XII Na varanda XIII Capitu XIV A inscrição XV Outra voz repentina XVI O administrador interino XVII Os vermes x XVIII Um plano XIX Sem falta x XX Mil Padre-nossos e mil Ave-marias XXI Prima Justina XXII Sensações alheias XXIII Prazo dado XXIV De mãe e de servo x	Capítulo 1 15 subcapítulos: Introdução (faz referência aos cap. I e IX de <i>Dom Casmurro</i> ) Ópera (cap. I) Do livro (cap. II e III) A denúncia (cap. III) O agregado ( cap. V e III) Tio Cosme (cap.VI e III) Na varanda (cap. XI e XII) A inscrição (cap. XIII, XIV e XV) O administrador interino (cap. XVI e XV) Beata, carola, papa-missas (cap. XVIII) Dona Glória (cap. VII e XVIII) Um plano (cap. XVIII) Mil Padre-nossos, mil Ave-marias (cap.XX) Prima Justina (cap. XXI) Sensações alheias (cap.XXII) Prazo dado (cap. XXIII) x 6 cap. não foram trabalhados
XXV No Passeio Público XXVI As leis são belas XXVII Ao portão x XXVIII Na rua x XXIX O Imperador XXX O Santíssimo x XXXI As curiosidades de Capitu XXXII Olhos de ressaca XXXIII O penteado XXXIV Sou homem! XXXV Protonotário Apostólico XXXVI Ideia sem pernas e ideia sem braços x XXXVII A alma é cheia de mistérios XXXVIII Que susto, meu Deus! XXXIX A vocação XL Uma égua x XLI A audiência secreta XLII Capitu refletindo XLIII Você tem medo?	Capítulo 2 13 subcapítulos: No Passeio Público (cap.XXV) As leis são belas (cap. XXVI) O Imperador (cap. XXIX) Curiosidades de Capitu (cap. XXXI) Olhos de ressaca (cap. XXXII, XXXIII e XXXIV) Protonotário Apostólico (cap. XXXV) A alma é cheia de mistérios (cap. XXXVII e XXXVIII) A vocação (cap. XXXIX e XLI) Você tem medo? (cap. XLII e XLIII) O primeiro filho (cap.XLIV) As pazes (cap.XLVI e XLVII) Juramento do poço (cap. XLVIII, L e LII) A caminho (cap. LIII e LI) X 7 cap. não foram trabalhados

<p>XLIV O primeiro filho  XLV Abane a cabeça, leitor x  XLVI As pazes  XVII “A senhora saiu”  XLVIII Juramento do poço  XLIX Uma vela aos sábados x  L Um meio-termo  LI Entre luz e fusco  LII O velho Pádua  LIII A caminho!  LIV Panegírico de Santa Mônica x</p>	
<p>LV Um soneto  LVI Um seminarista  LVII De preparação x  LVIII O tratado  LIX Convivas de boa memória x  LX Querido opúsculo x  LXI A vaca de Homero  LXII Uma ponta de lago  LXIII Metades de um sonho x  LXIV Uma ideia e um escrúpulo x  LXV A dissimulação  LXVI Intimidade  LXVII Um pecado  LXVIII Adieemos a virtude  LXIX A missa  LXX Depois da missa  LXXI Visita de Escobar  LXXII Uma reforma dramática x  LXXIII O contra-regra  LXXIV A presilha  LXXV O desespero</p>	<p>Capítulo 3  13 subcapítulos:  Um seminarista (cap.LVI)  O soneto (cap. LV, LXI e LXII)  Uma ponta de lago (cap.LXII)  Dissimulação (cap.LXV)  O tratado (cap.LVIII)  Intimidade (cap. LXVI e LXVII)  Adieemos a virtude (cap. LXVIII)  A missa (cap. LXIX)  Depois da missa (cap. LXIX e LXX)  Visita de Escobar (cap.LXXI)  O contra-regra (cap.LXXIII)  A presilha (cap. LXXIV)  O desespero (cap.LXXV)  x 6 cap. não trabalhados</p>
<p>LXXVI Explicação  LXXVII Prazer das dores velhas x  LXXVIII Segredo por segredo  LXXIX Vamos ao capítulo  LXXX Venhamos ao capítulo  LXXXI Uma palavra  LXXXII O canapé  LXXXIII O retrato  LXXXIV Chamado  LXXXV O defunto x  LXXXVI Amai, rapazes! x  LXXXVII A sege x  LXXXVIII Um pretexto honesto x  LXXXIX A recusa x  XC A polémica  XCI Achado que consola x  XCII O diabo não é tão feio como se pinta x  XCIII Um amigo por um defunto</p>	<p>Capítulo 4  15 subcapítulos:  Explicação (cap. LXXVI)  Segredo por segredo (cap. LXXVIII, LXXIX e LXXX)  Uma palavra (cap. LXXXI)  O canapé (cap. LXXXII e LXXXIII)  O retrato (cap. LXXXIII)  Chamado (cap. LXXXXIV)  Um amigo por um defunto (cap. XCIII)  Ideias aritméticas (cap. XCIV)  O Papa (cap. XCV e XCVI)  Um substituto (cap. XCVI)  A saída (cap. XCVII, XCVIII e XCIX)  Tu serás feliz, Bentinho (cap. C e CI)  No céu (cap. CI, CII)  De casada (cap. CII e CIII)  A felicidade tem boa alma (cap. CIII)  x 8 cap. não trabalhados</p>



<p>XCIV Ideias aritméticas  XCV O Papa  XCVI Um substituto  XCVII A saída  XCVIII Cinco anos  XCIX O filho é a cara do pai  C “Tu serás feliz, Bentinho!”  CI No céu  CII De casada  CIII A felicidade tem boa alma</p>	
<p>CIV As pirâmides  CV Os braços  CVI Dez libras esterlinas  CVII Ciúmes do mar  CVIII Um filho  CIX Um filho único  CX Rasgos da infância  CXI Contado depressa  CXII As imitações de Ezequiel  CXIII Embargos de terceiro  CXIV Em que se explica o explicado x  CXV Dúvidas sobre dúvidas  CXVI Filho do homem  CXVII Amigos próximos  CXVIII A mão de Sancha  CXIX Não faça isso, querida! x  CXX Os autos x  CXXI A catástrofe  CXXII O enterro  CXXIII Olhos de ressaca x  CXXIV O discurso  CXXV Uma comparação  CXXVI Cismando  CXXVII O barbeiro x  CXXVIII Punhado de sucessos x  CXXIX A D. Sancha  CXXX Um dia...  CXXXI Anterior ao anterior x  CXXXII O debuxo e o colorido  CXXXIII Uma ideia  CXXXIV O dia de sábado  CXXXV Otelo  CXXXVI A xícara de café  CXXXVII Segundo impulso  CXXXVIII Capitu que entra  CXXXIX A fotografia  CXL Volta da Igreja  CXLI A solução  CXLII Uma santa  CXLIII O último superlativo</p>	<p>Capítulo 5  28 subcapítulos:  Os braços (cap. CIV, CV e CVI)  Dez libras esterlinas (cap. CVI, CVII e CVIII)  Um filho (cap. CVIII)  Um filho único (cap. CIX e CX)  As imitações de Ezequiel (cap. CXII)  Embargos de terceiro (cap. CXIII)  Dúvidas sobre dúvidas (cap. CXV e CXVI)  Amigos próximos (cap. CXVII)  A mão de Sancha (cap. CXVIII)  A catástrofe (cap. CXXI)  O enterro (cap. CXXII e CXXIV)  O discurso (cap. CXXIV)  Cismando (cap. CXXVI e CXXIX)  Um dia... (cap. CXXX, CXVI e CXXXII)  Uma ideia (cap. CXXXIII)  O dia de sábado (cap. CXXXIV)  Otelo (cap. CXXXV)  A xícara de café (cap. CXXXVI)  Segundo impulso (cap. CXXXVII e CXXXVIII)  Capitu que entra (cap. CXXXVIII)  A fotografia (cap. CXXXIX e CXL)  Volta da igreja (cap. CXL)  A solução (cap. CXLI e CXLII)  Uma santa (cap. CXLII e CXLIII)  O último superlativo (cap. CXLIII)  O regresso (cap. CXLV e CXLVI)  E bem, e o resto? (cap. CXLVIII)  Final (cap. CXLVIII)  x 7 cap. não trabalhados</p>

CXLIV Uma pergunta tardia	
CXLV O regresso	
CXLVI Não houve lepra	
CXLVII A exposição retrospectiva	
CXLVIII E bem, e o resto?	

Tivemos 148 capítulos em *Dom Casmurro*, enquanto que em *Capitu* tivemos 84 subcapítulos, sendo que alguns subcapítulos abrangeram um ou mais capítulos do livro. 34 capítulos do livro não foram trabalhados, ou seja menos de 1/3, isso contribuiu para que não houvesse prejuízo no entendimento da obra .

## ANEXO

## FICHA TÉCNICA DA MICROSSÉRIE *CAPITU*<sup>14</sup> - 2008

Roteiro: Euclides Marinho

Direção: Luiz Fernando Carvalho

Elenco:

Alan Scarpari – Ezequiel Santiago

Alby Ramos – Pai do Manduca

Antônio Karnewale – José Dias

Bellatrix – Sancha

César Cardadeiro – Bento Santiago jovem

Charles Fricks – Pádua

Eduardo Pires – Jovem poeta

Eliane Giardini – Dona Glória

Emílio Pitta – Padre Cabral

Flávia Carrancho

Gabriela Luiz – escrava

Izabela Bicalho – Fortunata

Jacy Marques – escrava

Kallanda Caetana

Juliana Nasciutti

---

<sup>14</sup>

Leo Villas Boas

Letícia Persiles – Capitu jovem

Maria Fernanda Cândido – Capitu adulta

Michel Melamed – Bento Santiago adulto/ Dom Casmurro

Paula Sofia

Paulo José – Vigário da paróquia

Pierre Baitelli – Escobar

Renata Nascimento

Rita Elmôr – Prima Justina

Sandro Christopher – Tio Cosme

Stella Maria Rodrigues

Thelmo Fernandes – Gurgel

Vitor Ribeiro – Dândi do cavalo-alazão

Wladimir Pinheiro

As crianças:

Beatriz Souza – Capituzinha, filha de Sancha e Escobar

Fabício Reis – Ezequiel Santiago

Cenografia e produção de arte: Raimundo Rodriguez

Figurino: Beth Filipecki

Direção de fotografia: Adrian Tejjido

Música original: Tim Rescala e Chico Neves

Produção de arte: Isabela Sá

Coreografia: Denise Stutz

Preparação de elenco: Tiche Vianna

Preparação vocal: Agnes Moço

Produção de elenco: Nelson Fonseca

Caracterização: Marlene Moura, Rubens Libório, Deborah Levis

Edição: José Carlos Monteiro, Bibi de Motta

Sonoplastia: Aroldo Barros, Samy Lima

Produção musical: Tim Rescala

Efeitos especiais: Marcos Soares

Efeitos visuais: Eduardo Halfen, Rafael Ambrosio

Colorista: Sergio Pasqualino

Abertura e cartelas: Lobo, Vetor Zero

Câmeras: Murilo Azevedo, Sebastião de Oliveira

Continuidade: Lúcia Fernanda

Assistência de direção: Gizella Werneck

Produção de engenharia: Ilton Caruso

Coordenação de produção: Guilherme Maia

Gerência de produção: Andrea Kelly e Daniel Vincent

Assistência de produção de arte: Ricardo Cerqueira, Tainá Xavier, Zuila Cohen, Amir Regina, Ana Claudia Piacenti, Luiza Gomes

Assistência de figurino: Daniela Garcia, Letícia da Hora, Renaldo Machado, Thanara Shonardie

Equipe de apoio ao figurino: Analice Alves Cunha, Angela Mota dos Santos, Cristiane Ribeiro Pinheiro, Daniela Lima, Denise Prado Pereira, Edeneire Nascimento dos Santos, Eliete Catraio

Equipe de atelier de arte: Alexandre Cordeiro, Amir Regina, Ana Claudia Piacenti, André Valle, Antonieta Nogueira, Dário Estêvão, Débora Badauê, Denise Lima, Denisvaldo Saviano, Elizabeth Felkis, Eridiane Correa

Equipe de apoio a operação de câmera: Willian Sardezas, Luiz Bravo

Equipe de cenotécnica: Aleshandro dos Reis, Alexandre Santos, Carlos Alexandre, Celso Mariano da Costa, Cyntia Lyra Carvalho, Edson Moulas Borges, Francisco Rosa, Gilmar Muniz, Jean Pereira, João Batista

Equipe de vídeo: Carlos Eduardo, André Mendes, Felipe Augusto

Equipe de áudio: Evandro Sardinha, Flávio Fernandez, Luiz Ferreira

Equipe de iluminação: André Camelo, Fabio Rodrigues, Joel Fernandes, Marcio Ribeiro, Orlando Vaz, Warley Miquéias

Equipe de apoio à caracterização: Bárbara Santos, Eliane Farinhas, Lindomar Pereira, Sid Andrade, Vânia Menezes

Operação de sistema: Rodrigo Siervi, Felipe Chaves

Gerência de projetos: Marco Antonio Tavares

Supervisão de produção de cenografia: Cláudio Crespo, Reinaldo Freire da Fonseca, Ronaldo Buiu

Direção de produção: César Lino

Núcleo: Luiz Fernando Carvalho