

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

**ANGÉLICA CATIANE DA SILVA DE FREITAS**

**ENTRE O ROMANCE *DOM CASMURRO* E A MINISSÉRIE *CAPITU*: DUAS  
LINGUAGENS, DOIS ESTILOS, UMA *HISTÓRIA*.**

**Campo Grande- MS  
Março de 2012**

**ANGÉLICA CATIANE DA SILVA DE FREITAS**

**ENTRE O ROMANCE *DOM CASMURRO* E A MINISSÉRIE *CAPITU*: DUAS LINGUAGENS, DOIS ESTILOS, UMA *HISTÓRIA*.**

Dissertação apresentada para obtenção do título de mestre ao Programa de Pós Graduação - Mestrado em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob a orientação do (a) prof (ª) Dr (ª) Márcia Gomes Marques.  
Área de concentração: Teoria Literária e Estudos Comparados.

Campo Grande- MS  
2012

**ANGÉLICA CATIANE DA SILVA DE FREITAS**

**ENTRE O ROMANCE *DOM CASMURRO* E A MINISSÉRIE *CAPITU*: DUAS  
LINGUAGENS, DOIS ESTILOS, UMA *HISTÓRIA*.**

APROVADA POR:

---

MÁRCIA GOMES MARQUES, DOUTORA, UFMS

---

MARIA ADÉLIA MENEGAZZO, DOUTORA, UFMS

---

JOSETTE MARIA ALVES DE SOUZA MONZANI, DOUTORA, UFSCar

Campo Grande, MS, 30 de MARÇO de 2012

*À minha mãe Silvia, que é o meu maior exemplo  
de força e superação.*

## AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela bolsa de pesquisa.

Ao meu esposo Juliano, por todo o apoio, compreensão, paciência e amor.

À minha amiga Vera, principal incentivadora deste projeto, e à sua família, pela gentileza com que têm me recebido desde que cheguei a Campo Grande.

À minha orientadora Márcia Gomes, que mesmo estando em Barcelona em 2011, manteve-se sempre presente. Também pela confiança, pela bolsa de pesquisa e, principalmente, por ter tido sempre a palavra certa no momento oportuno.

Ao professor Geraldo Vicente, coordenador do mestrado, pela solicitude e boa vontade em todos os momentos em que dele precisamos.

Aos professores Hélio Godoy e Maria Adélia Menegazzo, pelas valiosas contribuições na banca de qualificação.

Às professoras Maria Adélia Menegazzo e Rosana Zanelatto, por terem me inspirado o gosto pela Literatura, pelas demais artes e pela pesquisa.

Aos professores do mestrado, Hélio Godoy, Wagner Corsino e Edgar Nolasco, pelas contribuições durante as aulas.

Aos familiares, pelo carinho. Especialmente à minha irmã Keimilly, que fez questão de estar presente.

Às minhas amigas, Aline, Ana, Carol, Cris, Elza, Iara, Maria Aparecida, Tamarana, Tarsila e Wiviane, pela cumplicidade e por fazerem a minha vida mais feliz.

Aos demais amigos e colegas, pela companhia nos cafés e conversas nos corredores da UFMS.

A Machado de Assis e Luiz Fernando Carvalho, pelo prazer que me foi dado em estudar obras como *Dom Casmurro* e *Capitu*.

*Existe o prazer de descobrir a simples verdade e existe  
o prazer de descobrir que a verdade não é simples.  
Ambos são fontes legítimas do efeito literário, mas não podem  
ser realizadas a fundo ao mesmo tempo. [...] Escrever um tipo de  
livro é sempre, em certa medida, repudiar outros tipos.  
(Wayne Booth, 1981)*

*Nas operações da imaginação humana, a adaptação é a norma,  
não a exceção.  
(Linda Hutcheon, 2011)*

FREITAS, Angélica Catiane da Silva de. **Entre o romance *Dom Casmurro* e a minissérie *Capitu***: Duas linguagens, dois estilos, uma *história*. 155 f. 2012. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) DLE/CCHS/UFMS.

## RESUMO

Este trabalho propõe uma análise comparada entre o romance *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, e sua adaptação audiovisual, a minissérie *Capitu* (2008), de Luiz Fernando Carvalho. A finalidade é discutir os aproveitamentos, os empréstimos e as modificações feitas pela adaptação; explorando os mecanismos de inclusão e de exclusão de ideias, bem como os ajustes e as adequações que se realizaram para efetuar a transposição entre suportes, linguagens, gêneros e contextos de produção. O objetivo é verificar, com base na proposta de Brian McFarlane (1996), como a minissérie *transfere* do romance aqueles elementos que, segundo este teórico, são mais facilmente transferíveis de um meio narrativo para o outro, que dizem respeito à *narrativa* ou *história*; e como ela *adapta* os elementos ligados à *enunciação*, uma vez que esses últimos resistem à transferência, por estarem atrelados à linguagem do meio, e requerem a busca de equivalentes entre os dois sistemas de signos, o escrito e o audiovisual, o que McFarlane denomina como *adaptation proper*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Adaptação. Audiovisual televisivo. Literatura Brasileira

FREITAS, Angélica Catiane da Silva de. **Entre o romance *Dom Casmurro* e a minissérie *Capitu***: Duas linguagens, dois estilos, uma *história*. 2012. 155 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) DLE/CCHS/UFMS.

### ABSTRACT

This paper proposes a comparative analysis between the novel *Dom Casmurro* (1899), Machado de Assis, and audiovisual adaptation, the miniseries *Capitu* (2008), Luiz Fernando Carvalho. The purpose is to discuss the exploitations, loans and the modifications made by adapting, exploring the mechanisms of inclusion and exclusion of ideas as well as the adjustments and adaptations that were made to make the leap from media, languages, genres and contexts production. The objective is to verify, based on the proposal by Brian McFarlane (1996), as the miniseries *transfer* the novel those elements that, according to this theorist, are more easily *transferable* from one medium to another narrative, which relate to the *history*; and how it *adapts* the elements related to the *utterance*, since the latter to resist transfer because they are tied to the language of the medium, and require a search for equivalent between the two systems of signs, the visual and written, what is called as McFarlane *adaptation proper*.

**KEYWORDS:** Adaptation. Audivisual television. Brazilian Literature.

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 - Bento e Capitu conversam no jardim .....	85
Figura 2 – Bento e Escobar conversam na sacada em frente ao “mar”, sobreposto por uma cortina de .....	86
Figura 3 - Escobar se afogando num mar artificial .....	86
Figura 4 - Cavalo do Tio Cosme, feito de madeira e ferro.....	87
Figura 5 - Rio de Janeiro atual .....	89
Figura 6 - Foto antiga da cidade do Rio de Janeiro.....	89
Figura 7 - Trecho do romance escrito a bico de pena sobre a imagem que remete ao século XIX .....	90
Figura 8 - Vestimenta negra de Dona Glória contrasta com as roupas brancas das duas escravas. ....	92
Figura 9 - Vazio do casarão .....	93
Figura 10 - Distorção da forma atrelada a emoções do narrador, Bento saindo do velório de Escobar com José Dias. ....	97
Figura 11 - Distorção da forma, o olhar sonolento do narrador vê o poeta do trem. .	97
Figura 12 - Sugestão de "narrativa moldura" na minissérie.....	99
Figura 13 - Iluminação Low Key .....	101
Figura 14 - O narrador retira a pintura do seu rosto que, junto com um bigode falso, formam um tipo de máscara.....	101
Figura 15 - Cortinas ao estilo teatral. ....	119
Figura 16 - Contra-plongé acentua a dimensão do casarão do narrador – personagem, Dom Casmurro .....	120
Figura 17 - Fotogramas: 1, 2, 3 .....	127
Figura 18 - Fotogramas: 4, 5, 6 .....	127
Figura 19 - Fotogramas: 7, 8, 9 .....	127
Figura 20 - Fotogramas: 10,11,12 .....	128
Figura 21 - Fotogramas: 13, 14, 15 .....	128

Figura 22 - Mudança de iluminação .....	130
Figura 23 - Fotogramas: 16, 17, 18 .....	132
Figura 24 - Fotogramas: 19, 20, 21 .....	132
Figura 25 - Fotogramas 22, 23, 24 .....	133
Figura 26 - Fotogramas: 25, 26, 27 .....	133
Figura 27 - Fotogramas: 28, 29, 30 .....	134
Figura 28 - Fotogramas: 31, 32 .....	134
Figura 29 - Fotogramas: 34, 35, 36 .....	135
Figura 30 - Fotogramas: 37, 38, 39 .....	135
Figura 31 - Criado apresentado como uma sombra .....	136
Figura 32 - Iluminação simulando a luz natural na infância / adolescência do casal - casa de Capitu .....	137
Figura 33 – Narrador Dom casmurro, travestido com adereços de todos os demais personagens da história que ele narra .....	140

## ÍNDICE DAS TABELAS

Tabela 1 - Tabela explicativa sobre o funcionamento das funções narrativas .....	40
Tabela 2 - Tabela comparativa entre os capítulos do romance <i>Dom Casmurro</i> e os capítulos da minissérie <i>Capitu</i> .....	108
Tabela 3 – Transferência de funções <i>cardinais</i> e <i>catalisadoras</i> da primeira parte do romance <i>Dom Casmurro</i> para a minissérie <i>Capitu</i> .....	112

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>14</b>
<b>CAPÍTULO 1 - TEXTOS ENTRE OUTROS TEXTOS E MÍDIAS .....</b>	<b>18</b>
1.1 Sobre a fidelidade na adaptação .....	22
1.2 Novas abordagens propostas pelas teorias da adaptação .....	28
1.3 Transferir e adaptar, segundo Brian McFarlane .....	34
<b>CAPÍTULO 2 - AUTORES, TRAJETÓRIAS E ESTILOS .....</b>	<b>49</b>
2.1 Machado de Assis .....	51
2.1.1 O romance <i>Dom Casmurro</i> e a narrativa autoconsciente .....	56
2.2 Luiz Fernando Carvalho .....	75
2.2.1 Minissérie <i>Capitu</i> : Atemporalidade e expressionismo na obra de Luiz Fernando Carvalho .....	82
<b>CAPÍTULO 3 - DO LIVRO AO AUDIOVISUAL .....</b>	<b>103</b>
3.1 Estrutura narrativa do romance <i>Dom Casmurro</i> .....	104
3.2 Estrutura narrativa da minissérie <i>Capitu: Adaptação própria</i> das subpartes do romance .....	106
3.3 <i>Transferência</i> das funções <i>cardinais</i> e <i>catalisadoras</i> da primeira parte do romance para a minissérie .....	112
3.4 <i>A ópera</i> : “Deus é o poeta. A música é de Satanás”, <i>adaptação própria</i> em <i>Capitu</i> de <i>Índices</i> do capítulo IX de <i>Dom Casmurro</i> .....	116
3.5 “Aí vindes outra vez, inquietas sombras?”: O expressionismo na minissérie, <i>adaptação própria</i> de <i>Índices</i> do romance .....	123
3.6 “E bem, e o resto?”: <i>Adaptação própria</i> de um <i>Índice</i> do romance, o narrador <i>pouco digno de confiança</i> em o “Final” da minissérie .....	138

<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>141</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>146</b>
<b>ANEXO A – Ficha Técnica – Minissérie: <i>Capitu</i>.....</b>	<b>152</b>
<b>ANEXO B – Capítulo IX do Romance <i>Dom Casmurro</i> .....</b>	<b>154</b>

## INTRODUÇÃO

A onipresença das mídias em nosso cotidiano é um fator indiscutível nos dias atuais, de modo que, cada vez mais, faz-se necessário estudar as consequências e repercussões da interação entre as diversas mídias e os sujeitos sociais. A televisão ainda pode ser considerada uma mídia de maior alcance entre a população em geral, visto que continua sendo um dos meios mais acessíveis às pessoas do que, por exemplo, os computadores e o acesso à internet. Verifica-se também, com uma frequência cada vez maior, uma grande quantidade de textos circulando entre suportes diferentes, com suas linguagens, formatos, gêneros e contextos de produção.

Também temos visto que adaptar não é mais a exceção “nas operações da imaginação humana”. Segundo Hutcheon (2011), ela tem sido, há muito tempo, a regra. Teóricos como Dudley Andrew e Brian McFarlane defendem que o cinema, desde o seu advento, tem buscado material para suas narrativas em textos ficcionais escritos previamente, ainda que, algumas vezes, esse texto anterior não fosse mencionado ou conhecido pelo público em geral. Hoje, porém, o processo de adaptação já é estudado para além da transposição da linguagem escrita para a audiovisual. Hutcheon, por exemplo, estuda a adaptação como uma prática que se manifesta na televisão, no rádio, nas diversas mídias eletrônicas, nos parques temáticos, nas representações históricas e também nos experimentos de realidade virtual.

As intenções por trás do ato de adaptar um texto também podem ser das mais variadas, como homenagear o texto-fonte da adaptação, refutá-lo, questioná-lo, ou atualizar o modo como determinados temas são tratados naquele. É nesse contexto que nosso trabalho se insere, ao realizar um estudo comparativo entre o romance *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, e sua adaptação audiovisual, a minissérie *Capitu*, de Luiz Fernando Carvalho (2008). Ao estudarmos a adaptação televisiva de um romance que pertence ao cânon literário brasileiro, buscamos verificar o que o autor do audiovisual propõe ao transpor um texto de uma linguagem para a outra. Ou ainda, da Literatura (sempre considerada como uma forma de acesso ao conhecimento mais elitista) para a televisão, que possui um público muito mais abrangente.

A minissérie *Capitu*, ao trazer para o século XXI um romance canônico do século XIX, num outro suporte, linguagem e contexto, reproduz todas as ideias, ou as ideias centrais contidas no romance-fonte? *Capitu* atualiza ou dialoga com *Dom Casmurro*, em algum sentido? Ou propõe seu próprio ponto de vista sobre o texto? Nossa hipótese é a de que a minissérie busca, sim, preservar a dúvida presente no romance, que decorre de uma intrincada ambiguidade construída no discurso, por via de uma tensão entre as entidades: *Autor implícito* e um *Narrador pouco digno de confiança* (termos de Booth, 1981), que se fazem presentes no texto. Assim, temos uma narrativa que põe em dúvida o seu próprio narrador, e esse é um dos motivos pelos quais teóricos como Robert Stam e Marta de Senna consideram *Dom Casmurro* como um romance *autoconsciente*.

Para a comparação entre as duas obras, encontramos entre os estudos recentes sobre adaptação a proposta de Brian McFarlane (1996), que, com base em teorias narrativas de Barthes (1966) e Chatman (1978), propõe que sejam separados, na análise da adaptação, aqueles elementos narrativos que são mais facilmente transferíveis de uma linguagem de um determinado meio para o outro (por dizerem respeito à *história*), daqueles outros elementos que necessitam de uma adaptação propriamente dita para o outro meio (*adaptation proper*). Esses últimos se referem à *enunciação*, estando, portanto, atrelados à linguagem do meio, o que requer uma busca de “equivalentes” entre os dois sistemas de signos, o escrito e o audiovisual.

O presente estudo de caso visa colaborar para o entendimento das relações adaptativas, buscando compreender como um formato de texto televisivo como a minissérie tem se manifestado em relação ao tipo de conhecimento que proporciona aos telespectadores. Dado o caráter interdisciplinar deste trabalho, verifica-se o que foi mantido e o que foi modificado na adaptação do livro para a tela, o que foi suprimido e o porquê de tal fato. Para tanto, utilizamos de teorias sobre a Linguagem Cinematográfica, teorias sobre as narrativas literárias, bem como teorias sobre a adaptação. Além de analisar as transformações ocorridas, este estudo visa compreender as repercussões sociais e culturais do dito processo, de modo que, ao considerar cada texto dentro de suas respectivas especificidades, poderemos verificar a relação que se estabelece entre um romance canônico escrito no século XIX, e sua adaptação audiovisual, produzida para telespectadores do início do século XXI.

No primeiro capítulo, falamos da importância de se estudar as mídias, dando destaque à mídia televisiva, que possui presença marcante no cotidiano das pessoas, bem como do fluxo de textos entre os diferentes meios. Em seguida, falamos da questão da “fidelidade” na adaptação audiovisual de textos escritos, que tem sido, durante longo tempo, um transtorno para os estudos sobre o tema, por estar atrelada a problemas de ordem diversa, que fazem com que a análise culmine, geralmente, em julgamentos depreciativos em relação ao audiovisual. Dentre esses problemas está o fato de desconsiderar fatores importantes como as especificidades de cada uma das linguagens envolvidas no processo (escrita e audiovisual), bem como a relação destas com o suporte em que estão inseridas, gênero de texto e contexto de produção.

Falamos, ainda, de abordagens mais recentes, que buscam se desvincular do critério da fidelidade para a análise de adaptações, ao verem o processo adaptativo por uma ótica mais intertextual ou hipertextual. Dentre essas abordagens, optamos pela proposta de Brian McFarlane (1996) para a análise da adaptação aqui estudada, a minissérie *Capitu*, pelo fato de que o teórico em questão propõe um método de análise que leva em conta as especificidades de cada texto, ao separar o que pode ser mais facilmente transferido, daquilo que requer uma adaptação de uma linguagem como a escrita, para outra, como a audiovisual.

No segundo capítulo tratamos dos autores de ambas as obras, respectivamente: Machado de Assis e Luiz Fernando Carvalho, ressaltando alguns pontos a respeito de suas trajetórias e estilos, dando um enfoque maior às duas obras aqui estudadas. Abordamos, ainda, questões relativas aos dois suportes: livro e televisão, aos gêneros envolvidos: romance, no caso de *Dom Casmurro*, e minissérie televisiva, no caso de *Capitu*, bem como as diferenças relativas às linguagens: escrita e audiovisual, utilizando-nos, para tanto, de teorias sobre a narrativa literária para a análise do romance, e teorias sobre a linguagem cinematográfica para a análise da minissérie. Buscando considerar também os contextos sócio-culturais do século XIX e XXI, nos quais estão inseridos o romance e a minissérie respectivamente.

No último capítulo, é feita a análise comparativa entre o romance *Dom Casmurro* e a minissérie *Capitu*, tendo como base a proposta de McFarlane (1996) sobre os elementos narrativos mais facilmente transferíveis e os que necessitam da adaptação propriamente dita, com o intuito de verificar o que foi modificado e o que

foi mantido na adaptação, considerando-se as especificidades relativas às linguagens, suportes, formatos, gêneros e contextos de produção das duas obras. Adicionalmente, procuramos verificar se os recursos estilísticos usados na minissérie, tais como aspectos do Gênero Dramático e da estética expressionista (início do século XX) mantêm algum vínculo com o texto-fonte da adaptação. Finalmente, identificamos com base na proposta de McFarlane, que a minissérie *Capitu* mantém com o romance-fonte, *Dom Casmurro*, uma relação de preservação da ideia do romance, embora, para tanto, tenha se utilizado de recursos próprios da linguagem audiovisual e dialogado também com as condições de produção referentes ao seu formato, suporte, e contexto de produção da obra.

## CAPÍTULO 1 - TEXTOS ENTRE OUTROS TEXTOS E MÍDIAS

Ao refletir sobre o fluxo dos textos entre as mídias e da presença dessas em nosso cotidiano, nos deparamos com o fato de que vivemos numa era marcada pela rapidez na produção e circulação de bens de consumo cultural, principalmente os referentes aos meios de comunicação e informação, e que isso interfere e molda as formas de interpretar e interagir com o mundo “ao redor”. Dito isso, resta em aberto e por verificar como se estabelecem as relações de sentido entre o indivíduo contemporâneo e os diversos textos com os quais ele se depara, por intermédio dos mais variados suportes, formatos, gêneros e linguagens, e como o conhecimento sobre o mundo, os textos, e as relações sociais chegam a ele, considerando-se as características próprias de cada meio.

Sendo o nosso cotidiano atravessado pelos mais diversos tipos de mídia, surge a necessidade de estudos que ajudem na compreensão de seus mecanismos, e colaborem para a reflexão acerca da utilização das mesmas pelos indivíduos. Dentre as variadas mídias com as quais convivemos diariamente, a que ainda possui uma grande influência no cotidiano das pessoas é a televisão, que realiza funções que variam do entretenimento à divulgação de notícias e propagandas de marcas e de produtos, o que se reflete na difusão de valores e construção de sentidos que podem ser introduzidos tanto pelas informações que são transmitidas pelas programações que visam ao entretenimento, quanto pelas notícias e propagandas difundidas que chegam à população de maneira geral.

Esse panorama gera discussões sobre a presença constante das mídias e, mais recentemente sobre os relacionamentos virtuais entre os indivíduos, dentre outras coisas. No livro *A cultura da mídia*, Douglas Kellner afirma que:

A cultura modela os indivíduos, evidenciando e cultivando suas potencialidades e capacidades de fala, ação e criatividade. A cultura da mídia participa igualmente desses processos, mas também é algo novo na aventura humana. As pessoas passam um tempo enorme ouvindo rádio, assistindo televisão, frequentando cinemas, convivendo com música, fazendo compras lendo revistas e jornais, participando dessas e de outras formas de cultura veiculadas pelos meios de comunicação. Portanto, trata-se de uma cultura que passou a dominar a vida cotidiana, servindo de pano de fundo onipresente e muitas vezes de sedutor primeiro plano para o qual convergem nossa atenção e nossas atividades, algo que, segundo alguns, está minando a potencialidade e a criatividade humana (2001, p.11).

Dentro da pluralidade de mídias presentes no cotidiano das pessoas, a mídia televisiva ainda é a que ocupa um lugar de maior destaque. O aparelho televisivo há tempos tornou-se uma “necessidade básica” na vida das pessoas de modo geral; para muitos, a televisão costuma funcionar também como uma “janela para o mundo”, pois é através dessa mídia que algumas pessoas conhecem outros lugares, e ficam sabendo do que acontece na sua cidade e no mundo. Para alguns a televisão também funciona como o principal modo de entretenimento.

Portanto, é necessário analisar como funciona o meio televisivo, nos seus diversos gêneros; enquanto transmissor de notícias, entretenimentos, modas, representações sociais e valores, dentre outras coisas. E ainda, como se dá essa relação entre o meio e seus usuários. Dentre os aspectos aqui ressaltados, o que analisamos no presente trabalho foi uma obra audiovisual televisiva no formato de minissérie.

Pode-se dizer que, como tendência, a televisão funciona de forma cíclica, pois ajuda a criar o gosto do espectador, “acostumando-o” a determinados produtos. Esse gosto, por sua vez, é refletido naquilo que o espectador espera “obter” através do respectivo meio. As expectativas de quem assiste à programação são demonstradas através da audiência que alguns produtos obtêm em detrimento de outros, interferindo de forma “indireta” sobre o que é transmitido à população em geral. Assim, como ressalta Jonathan Culler, é difícil diferenciar, a cultura enquanto “expressão do povo”, da cultura como “imposição sobre o povo” (1999, p. 51).

As expectativas dos usuários da mídia televisiva, todavia, também podem divergir entre si, e o estudo sobre a recepção das mídias, atualmente, tende a uma complexidade maior do que aqueles que predominaram noutros períodos da história. Enquanto nas décadas de 60 e 70 do século XX algumas teorias ficaram muito conhecidas por pregar a manipulação e dominação da mídia sobre os indivíduos, impondo-lhes uma ideologia dominante, segundo Kellner, algumas teorias mais recentes, no intuito de questionar esse modelo, “ressaltaram a capacidade do público de resistir à manipulação da mídia criando seus próprios significados e usos e fortalecendo-se com a matéria-prima extraída de sua própria cultura” (KELLNER, 2001, p.12).

Para o teórico, ambas as posições são unilaterais e limitadas e devem ser substituídas por “abordagens críticas mais amplas e multidimensionais, que teorizem os efeitos contraditórios da cultura veiculada pela mídia” (*ibidem*, p.12). Kellner

defende ainda que, embora a mídia funcione como um instrumento que ajuda a manter um determinado estado de coisas, por outro lado, é ela mesma quem fornece os próprios recursos que podem incitar os indivíduos a formar oposição a uma “organização vigente da sociedade”, de modo que, para o autor, é necessário que estudemos a mídia a partir dos efeitos contraditórios que desencadeia. Ou, segundo Canclini:

Nem indivíduos soberanos, nem massas uniformes. Os estudos sobre quem assiste filmes em salas de cinema, vídeos ou televisão, ouve música em concertos, no rádio e na internet (...) há anos abandonaram as generalizações apocalípticas sobre a homogeneização do mundo. E, também, a idealização romântica que, no polo oposto, via cada pessoa mantendo uma relação única com a arte a partir de uma subjetividade incondicional (CANCLINI, 2008, p. 17).

Considerando as duas citações anteriores sobre a maneira como a recepção dos textos midiáticos é vista mais recentemente, e que as “generalizações apocalípticas” de ambos os lados não puderam se manter, o estudo em questão busca explorar, entre outras coisas, como se dá essas relações complexas entre mídias e receptores em nossos tempos. No caso das adaptações audiovisuais, pode-se dizer que o adaptador e sua equipe são, ao mesmo tempo, produtores de um “novo” produto e receptores de um produto anterior, o texto-fonte.

Na história da humanidade, sempre que uma nova forma de comunicação surge, começa a haver o receio de que ela suplantará as formas de comunicação anteriores. Pode-se dizer, por exemplo, que o universo literário há muito tem sentido sua história ameaçada pelos produtos do suporte audiovisual, sejam eles televisivos ou cinematográficos. Diante da visão estereotipada de que os signos visuais são de mais fácil compreensão do que a palavra escrita, o universo das Letras começa a temer a possibilidade de tornar-se obsoleto.

Entretanto, para Gomes (2008), embora a mídia televisiva possa substituir na vida das pessoas, muitas vezes, o próprio contato social, além de preencher parte do tempo que costumava ser dedicado “[...] aos meios de comunicação mais difundidos antes do século vinte, substituindo de certa forma os jornais impressos para o tratamento do factual, e os livros e a literatura no que tange à ficção” (p. 1-2), há, segundo a autora, uma substituição apenas parcial desses meios “anteriores”, de modo que a relação entre ambos os meios pode ser vista mais como complementaridade do que como suplantação.

A proposição de Gomes é confirmada se pensamos, por exemplo, na prática cada vez mais freqüente de adaptações de textos que foram escritos inicialmente para compor produtos de determinados suportes ou formatos e, com uma frequência cada vez maior, vêm tendo seus temas, conteúdos ou personagens reutilizados, aproveitados, atualizados ou transferidos para linguagens, gêneros e suportes diferentes daqueles dos quais se originaram. Esse é o caso da adaptação do romance *Dom Casmurro* (1899) aqui analisada, a minissérie televisiva *Capitu* (2008).

Buscamos analisar, então, como os textos circulam de uma mídia à outra e como cada um desses meios lida de forma específica com a produção de conhecimento; ou seja, como encaramos o contato com esses textos midiáticos, enquanto receptores, e (ou) apreendemos conteúdos através dos mesmos. No caso da transposição de textos escritos para audiovisuais, como são feitas as atualizações de conteúdos e como elas dialogam com o público que as recebe. Trata-se, pois, de um estudo que combina emissão e recepção, na medida em que partimos do princípio de que o sujeito que adapta um texto é antes de tudo um sujeito social, que possui a sua própria leitura do texto-fonte, seu próprio “horizonte de experiências”, que pode ser inferido a partir da versão que ele apresenta da obra, quando esta é transposta para a outra linguagem.

E, para se falar em recepção hoje, é necessário levar em conta também o atual perfil dos receptores:

Numa época de empréstimos e negociações entre várias línguas, entre línguas e imagens, não captamos os significados se não observamos as peripécias das palavras, o modo como deslizam pelas ações daqueles que lêem, são espectadores e navegam pelo ciberespaço. Uma vasta bibliografia discute o que é um leitor, outra, o que é um espectador, começamos a entrever o que é um internauta. Aqui, fazemos com que essas três perguntas sejam reconhecidas como indecisões das mesmas pessoas (CANCLINI, 2008, p. 13).

Se temos um receptor que é, ao mesmo tempo, um leitor-espectador-internauta, devemos considerar também que, no caso dos produtos audiovisuais, há também uma autoria que é conjunta, ou seja, um trabalho do diretor e toda a sua equipe de produção.

Antes de falar dos textos derivados, das adaptações, vale lembrar que o próprio conceito de texto “original” há muito foi desmistificado, através de estudos como os de Mikhail Bakhtin sobre o *dialogismo* da linguagem e, posteriormente, os de Julia Kristeva sobre a *intertextualidade*, bem como os de Gerard Genette, ao

definir cinco formas de *transtextualidade*, das quais ele se detém no estudo da *hipertextualidade*, conceito reutilizado amplamente por Robert Stam na análise de adaptações cinematográficas de romances.

Quanto às adaptações, pode-se dizer que as primeiras abordagens tinham como principal parâmetro de análise a questão da “fidelidade” do texto adaptado em relação ao texto-fonte. Porém, desde uma série de contribuições teóricas, e conforme esse tipo de produção foi se tornando mais frequente, começa a haver uma mudança no paradigma desses estudos sobre adaptações, de modo que se passou a considerar a diversidade das linguagens, formatos, suportes, gêneros e contextos de produção de ambas as obras, bem como os motivos pelos quais a obra adaptada foi gerada, como veremos a seguir.

### 1.1 Sobre a fidelidade na adaptação

Transformar textos literários em narrativas audiovisuais é uma prática que remonta ao surgimento do próprio cinema, e tem se acentuado de tal forma que, hoje, grande parte dos filmes têm como enredo um texto já escrito anteriormente, ao invés de recorrer a um roteiro “original”. Contudo, pode-se inferir que atualmente exista uma maior consciência dessas fontes dos filmes, pois segundo o teórico de cinema e de adaptações, Dudley Andrew, essa não é uma prática recente, visto que: “Bem mais da metade de todos os filmes comerciais têm surgido a partir de originais literários, ainda que nem todos esses originais sejam reverenciados e respeitados<sup>1</sup>” (2000, p.29, tradução nossa).

Sabendo que o diálogo entre as diversas mídias tem sido frequente, principalmente no que tange à adaptação de textos da linguagem escrita para a audiovisual, algumas questões começam a surgir, como, por exemplo: quais são os motivos que impulsionam esse tipo de criação artística? Ou, ainda, o que faz com que as pessoas se comprazam em assistir à refacção de uma obra já conhecida? Segundo John Ellis (1982, p. 4-5), citado por Sanders (2008, p. 24): assistimos à adaptação de uma obra porque buscamos repetir uma experiência prazerosa

---

<sup>1</sup> “Well over half of all commercial films have come from literary originals - though by no means all of these originals are revered or respected”.

anterior. Mas, de que modo essa afirmação poderia ser válida, nos casos – sempre mais frequentes – em que o contato primeiro se dá com os textos da linguagem audiovisual, que alcançam um público muito maior do que aquele que possui acesso à cultura livresca? Esta é, entretanto, apenas uma das questões que impulsionam os atuais estudos sobre adaptação.

Embora a prática de adaptar textos de uma determinada linguagem, suporte, ou gênero, para outros, tenha se tornado muito frequente na atualidade, o que temos percebido é que, quando a transposição ocorre, principalmente no caso da mudança de suportes, mais especificamente do livro para a tela, há uma tendência comum em se superestimar o texto escrito em detrimento do texto audiovisual, e essa tem sido uma das principais questões contra as quais têm se levantado alguns teóricos da adaptação como Robert Stam, Linda Hutcheon, Julie Sanders, Ismail Xavier, Brian McFarlane, entre outros.

Para Stam (2006), isso ocorre pelo fato da “fidelidade” ter sido utilizada durante muito tempo como um “método” para o estudo de adaptações, o que faz com que esses trabalhos sejam analisados por um viés moralista, por via de termos e definições que sugerem que o cinema tem prestado um “desserviço à Literatura”:

Termos como ‘infidelidade’, ‘traição’, ‘deformação’, ‘violação’ ‘abastardamento’, ‘vulgarização’, e ‘profanação’ proliferam no discurso sobre adaptações, cada palavra carregando sua carga específica de ignomínia. “Infidelidade” carrega insinuações de pudor vitoriano; “traição” evoca perfídia ética; “abastardamento” conota ilegitimidade; “deformação” sugere aversão estética e monstruosidade; “violação” lembra violência sexual; “vulgarização” insinua degradação de classe; e “profanação” implica sacrilégio religioso e blasfêmia (STAM, 2006, p. 20).

Como foi dito, os estudos de adaptações tiveram, durante muito tempo, a “fidelidade” ao texto fonte como critério norteador para as análises do produto derivado. Estudos sobre textos da linguagem visual que tinham como ponto de partida outro texto, geralmente da linguagem escrita (mais especificamente, os literários), baseavam-se na questão de quão próxima a adaptação conseguia ser à obra “original”. Esse critério da fidelidade baseava-se numa espécie de crença de que toda significação transmitida através do texto escrito deveria ser diretamente transferida e representada através do texto audiovisual, ou seja, partia-se do princípio de que a literatura era o modelo a ser seguido e respeitado e que, no momento em que a linguagem escrita fosse transcodificada para outro tipo de

linguagem, a obra derivada teria que garantir a maior proximidade possível àquilo que era considerado o “significado” do texto-fonte.

Além disso, como lembra Brian McFarlane (1996), qualquer pessoa que assiste a um filme baseado em um romance sente-se capaz de comentá-lo, de modo que as avaliações variam das mais simplificadas ao grau mais erudito; o que demonstra que o interesse nas adaptações tem sido mais extenso do que questões relativas a outros filmes de modo geral. Tal como Andrews, McFarlane também afirma que, desde os primeiros filmes, a recorrência a fontes literárias, dos mais variados graus de prestígio cultural, têm sido constante e o tema tem suscitado muitos diálogos, o que torna curiosa a pouca incidência de estudos sistemáticos deste tipo de produção durante tanto tempo.

Segundo Guimarães (2003), o “preconceito” em relação às adaptações audiovisuais é ainda maior quando se trata da análise de audiovisuais televisivos que adaptam textos literários. Este é o caso da minissérie *Capitu*, aqui analisada, adaptação do romance *Dom Casmurro* transmitida na televisão brasileira em 2008 pela Rede Globo. Neste caso, por ser baseada em um romance pertencente ao Cânon Brasileiro; cujo autor é considerado um grande ícone da literatura, considerado por muitos o maior escritor brasileiro de todos os tempos, as críticas feitas à adaptação audiovisual da obra serão vastas e dos mais variados tipos.

Para Guimarães, quando se sugere, comumente, que a qualidade de um programa de TV está diretamente relacionada a quão próximo ele esteja do texto literário, está subentendido, aí, que a obra literária é “sempre boa, ou pelo menos sempre melhor do que o programa de TV” (2003, p. 94). Esse tipo de julgamento mentalidade também faz supor que exista uma única leitura correta do texto literário, cabendo ao adaptador descobri-la para, então, transferi-la à outra linguagem e veículo. Para o teórico, “[...] essa visão nega a própria natureza do texto literário, que é a possibilidade de suscitar interpretações diversas e ganhar novos sentidos com o passar do tempo e a mudança das circunstâncias (*ibidem*, p.95)”. Esperar que o texto televisivo seja fiel ao livro é o mesmo que esperar que o primeiro possa substituir o último, fazendo com que este se torne “obsoleto”, desnecessário, segundo Guimarães.

Esse tipo de visão negaria, então, não só a natureza polissêmica do texto literário, como também, ao considerar a adaptação numa relação de “subserviência” ao texto-fonte, colabora para que as críticas e as análises das adaptações sejam

depreciativas, uma vez que as especificidades relativas aos diferentes tipos de suportes, formatos, linguagens, gêneros e contextos de produção não são consideradas no momento da análise. O autor defende ainda que os programas televisivos costumam ter um ritmo próprio e dependente da audiência, que não pode ser deixado de lado no momento da análise, e que os comentários depreciativos a respeito desses programas costumam estar baseados, antes de tudo, em julgamentos de valor.

Para Guimarães, as adaptações são processos dinâmicos, e a procura de alternativas ao discurso da fidelidade faz com que seja possível reconhecer as “distorções, os deslocamentos, as discontinuidades e os desvios entre os textos” (2003, p.95) como recriações das relações de prestígio e influência, decorrentes da hierarquia e poder entre as instituições, literatura e TV. Para o teórico, quando se afirma que a TV vulgariza a literatura, está se afirmando, entre outras coisas, que a TV cria apenas programas de baixa qualidade:

Está embutida aí uma visão mistificada e mistificadora da TV e também do livro, pensado como algo homogêneo, de qualidade inequivocadamente mais elevada do que qualquer programa de TV, o que nem sempre corresponde à verdade, já que há livros e programas de todos os padrões de qualidade (*ibidem*, p.96).

Uma das causas possíveis desse tipo de tratamento dado às adaptações, em que o critério de fidelidade é o que determina a validade ou não de um texto derivado, segundo Diniz (2005), decorre do fato dos primeiros estudiosos da adaptação terem vindo da área da crítica literária, sendo que só posteriormente começaram a surgir também estudiosos vindos da área do cinema. Todavia, como esclarece a própria autora, mesmo com o surgimento dessa nova gama de estudiosos, a “reverência” ao texto escrito continuou sendo, por algum tempo, a prática mais recorrente nas análises, de modo que, então, o foco na fidelidade das adaptações não pode ser explicado apenas pelo fato exposto, pois, se tal prática subsiste como “critério metodológico”, pode-se pensar que há outras razões por trás desse critério que contribuem para que as análises sejam unidirecionais.

Robert Stam defende que, apesar de existirem muitas tentativas fracassadas ou de precária qualidade de adaptações de romances importantes da literatura mundial, a crença na inferioridade das adaptações não deriva apenas desses

fracassos de alguns textos adaptados, mas, principalmente, de uma “constelação de preconceitos primordiais” que movem as análises, tais como:

1) antiguidade (o pressuposto de que as artes antigas são necessariamente artes melhores); 2) pensamento dicotômico (o pensamento de que o ganho do cinema acarreta perdas para a literatura); 3) iconofobia (o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais [...]); 4) logofilia (a valorização oposta, típica de culturas enraizadas na “religião do livro” [...]); 5) anti-corporalidade, um desgosto pela “incorporação” imprópria do texto fílmico, com seus personagens de carne e osso, interpretados e encarnados [...]; 6) a carga de parasitismo (adaptações vistas como duplamente “menos”: menos do que o romance porque uma cópia, e menos do que um filme por não ser um filme “puro”) (STAM, 2006. p.21).

O teórico defende que uma “fidelidade literal” seria não só improvável, mas também indesejável, na transposição de uma obra de um meio estritamente verbal, como o romance, para outro multifacetado, como o filme. Segundo McFarlane, também, “Há muitos tipos de relações possíveis entre filme e literatura, e a fidelidade é apenas uma – e raramente a mais excitante<sup>2</sup>”. (1996, p. 11, tradução nossa)

O critério da fidelidade se complica ainda mais, segundo Randal Johnson, se pensarmos, por exemplo, em todas as diferentes formas pelas quais o cinema pode fazer alusões ou referências à literatura, “sejam elas breves ou extensas, implícitas ou explícitas” (JOHNSON, 2003, p. 37). Para o autor, a relação entre essas duas artes teria que ser estudada de forma mais complexa, considerando, por exemplo, filmes sobre escritores, bem como diversas outras formas existentes de se fazer referências ou alusões fílmicas à literatura, que podem ser “orais, visuais, ou até escritas”, além de outras questões que deveriam ser incluídas na discussão, como os casos de escritores que participam da elaboração de roteiros, e o “de cineastas que escrevem romances e romancistas que fazem filmes” (*ibidem*, p.38).

A insistência no critério da fidelidade, de acordo com o teórico, não passa de um falso problema, se consideramos, por exemplo, que para um espectador que não conhece a obra original, ou no caso da adaptação de uma obra literária pouco conhecida, a questão da fidelidade torna-se irrelevante. Um exemplo disso seria o fato de não terem surgido discussões a respeito de que “um dos melhores filmes brasileiros desde a retomada de produção em meados dos anos 1990, *Os matadores*, de Beto Brant (1997), ser adaptado de um conto de Marçal Aquino, que

---

<sup>2</sup> There are many kinds of relations which may exist between film and literature, and fidelity is only one – and rarely the most exciting.

também colaborou no roteiro do filme” (JOHNSON, 2003, p.41). Para Johnson, a “fidelidade” consiste num falso problema, por desconsiderar questões como:

[...] diferenças essenciais entre os dois meios, e porque geralmente ignora a dinâmica dos campos de produção cultural nos quais os dois meios estão inseridos. Enquanto um romancista tem à sua disposição a linguagem verbal, com toda a sua riqueza metafórica e figurativa, um cineasta lida com pelo menos cinco materiais de expressão diferentes: imagens visuais, a linguagem verbal oral (diálogo, narração e letras de música), sons não verbais (ruídos e efeitos sonoros), música e a própria linguagem escrita (créditos, títulos e outras escritas) (*ibidem*, p. 42).

Diferenças estas que não são consideradas, muitas vezes, nas abordagens que tomam a semelhança ao texto original como parâmetro para se analisar o valor de uma obra audiovisual que tem como ponto de partida um texto da linguagem escrita. Segundo Johnson, o cinema pode não fazer tudo o que a literatura faz, porém, o contrário também é verdadeiro. A insistência no critério da fidelidade, segundo o teórico, ignora tratar-se de dois campos distintos de produção, ainda que, esses campos possam se relacionar em algum nível.

Quando um cineasta faz um filme, está respondendo, consciente ou inconscientemente, a questões levantadas ou possibilitadas pelo próprio campo em primeiro lugar, e pela sociedade ou outros campos em segundo lugar. [...] Uma obra artística, seja ela romance, conto, poema, filme, escultura ou pintura, tem de ser julgada em relação aos valores do campo no qual se insere, e não em relação aos valores de outro campo (*ibidem*, p. 44).

Enfim, entre os principais argumentos que lançam por terra a questão da fidelidade como critério norteador para as análises de adaptações, temos em primeiro lugar: o fato de que o interesse pela “fidelidade” decorre de uma série de preconceitos por parte daqueles que superestimam um tipo de linguagem em detrimento do outro. Em segundo lugar, o fato de ser difícil delimitar as fronteiras de onde começam e terminam os processos adaptativos. E, em terceiro lugar, podemos citar o fato de que muitos estudos de adaptações, baseados no critério da fidelidade, têm deixado de lado pontos cruciais, como as diferenças fundamentais que caracterizam cada tipo de suporte, formato, linguagem, gênero de texto e contexto de produção da nova obra.

Sabendo-se, então, de alguns dos motivos que tornam inócuos os estudos de adaptação que têm na “fidelidade” o critério norteador para a análise, parâmetro que permaneceu durante muito tempo e, certamente coexiste ainda hoje, veremos a

seguir como vêm sendo propostas as novas abordagens para o estudo de adaptações.

## 1.2 Novas abordagens propostas pelas teorias da adaptação

Conforme surgem posições e contribuições teóricas que fazem desconfiar da abordagem baseada prioritariamente sobre a “fidelidade” da adaptação, como o “dialogismo da linguagem”, de Bakhtin, e a noção de “Intertextualidade”, de Kristeva, dentre outras, a visão que se tinha sobre as adaptações também foi sofrendo alterações. Hoje, considera-se que a adaptação audiovisual de um romance envolve mais que o mero desejo de transformar um signo de um determinado sistema semiótico para outro, pois os pressupostos que movem esse tipo de visão são próprios daqueles que privilegiavam um tipo de texto (no caso, o literário), em detrimento do outro (a produção audiovisual).

Pode-se dizer que, com relação aos textos derivados, os estudos e a crítica começam a entender a necessidade de dar “ao cineasta o que é do cineasta, e ao escritor o que é do escritor”, para usar as palavras de Ismail Xavier, que também diz que as comparações entre livro e filme devem servir “mais como um esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não de chegada” (2003, p. 62).

Ao considerar os deslocamentos que ocorrem na cultura, Xavier propõe que se pense em um ‘diálogo’ entre as obras ao invés de abordá-las pelo viés da fidelidade:

O livro e o filme nele baseados são vistos como dois extremos de um processo que comporta alterações de sentido em função do fator tempo, a par de tudo o mais que, em princípio, distingue as imagens, as trilhas sonoras e as encenações da palavra escrita e do silêncio da leitura [...] sendo portanto de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos (*ibidem*, p.62).

Em *Uma Teoria da Adaptação*, Linda Hutcheon diz que não busca discutir a autonomia da obra derivada em relação ao texto-fonte, pois, para a autora, essa

questão já tornou-se é indiscutível, de modo que o seu questionamento é sobre a suposição corrente de que o objetivo dos adaptadores seja simplesmente o de reproduzir os textos que adaptam. Para a teórica, as adaptações são repetição “sem replicação” e, por trás do ato de adaptar, há muitas diferentes possíveis intenções como: “[...] o desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar homenagem, copiando-o [...]” (2011, p. 27-28), ou ainda, as adaptações podem servir como forma de se “prestar uma homenagem contestadora”. A autora define a adaptação como um trabalho “inerentemente palimpsestuoso<sup>3</sup>”, uma vez que:

Se conhecemos o texto anterior, sentiremos constantemente sua presença pairando sobre aquele que estamos experienciando diretamente. Quando dizemos que uma obra é adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s). É isso o que Gérard Genette [...] entende por um texto em “segundo grau”, criado e então recebido em relação a um texto anterior. [...] Isso é bem diferente de dizer que adaptações não sejam também trabalhos autônomos e que não possam ser interpretados como tais; como vários teóricos têm insistido, elas, obviamente o são [...] (HUTCHEON, 2011,p. 27).

Dentro dessa perspectiva, pode-se afirmar que a adaptação traz implicado um ato anterior de recepção, pois o adaptador utiliza do texto-fonte, embora o faça de acordo com o que ele próprio, enquanto sujeito, acredita e, de acordo com seus próprios interesses e inquietações (artísticas, por exemplo), pois, mesmo no ato da recepção o indivíduo/autor não deixa de ser, antes de tudo, um sujeito social.

Além disso, quando atribuímos sentidos a determinados textos, segundo Clüver, é necessário levar em conta as relações intertextuais que costumamos estabelecer com cada sistema de signos, quando essas relações envolverem textos criados em outros sistemas, bem como, atentar-se para o modo de recepção de cada um desses tipos de textos.

No caso de textos produzidos para públicos distantes de nós no tempo, no espaço ou pela cultura [...], deveremos tentar reconstruir os códigos e convenções que governam as práticas interpretativas daquele público- ao menos se estivermos interessados em saber o que um texto pode ter significado ou o que se desejava que ele significasse então (1997, p, 40-1).

---

<sup>3</sup> O termo “Palimpsestuoso” é tomado por Hutcheon do poeta e estudioso escocês Michael Alexander. Segundo o dicionário Aurélio Eletrônico século XXI, Palimpsesto é o manuscrito sob cujo texto se descobre a escrita ou escritas anteriores.

A compreensão das especificidades de códigos e convenções, das quais fala Clüver, é importante na análise da adaptação aqui estudada, devido ao fato da minissérie *Capitu* ter sido produzida a uma distância de um século do momento de escritura do seu texto-fonte, o romance *Dom Casmurro* de Machado de Assis.

Ainda, segundo os teóricos da Estética da Recepção, como Iser e Jauss, cada leitor possui no ato de leitura seu próprio horizonte de experiências que precede à leitura da obra em si. Então, no caso de termos diferentes momentos temporais, esses horizontes serão também distintos, uma vez que, ao se deslocar um texto do momento da sua produção, ele automaticamente transforma-se noutra texto, e “[...] O produto dessa transfiguração exige também uma mudança no modo de leitura, visto que a nova situação comunicativa redimensiona as condições de produção e recepção” (OLINTO, 1995 *apud* NAGAMINI, 2004, p. 36).

Desta forma, nos primeiros estudos de adaptação, a comparação e as análises entre os dois tipos de textos (escrito e audiovisual) baseavam-se “na medida do sucesso alcançado pela transferência de um para o outro” (DINIZ, 2005, p. 13), enquanto que, nas abordagens mais recentes, a crítica passou a se basear “na espécie de adaptação que o filme se propõe a ser” (*ibidem*, p. 15).

Adicionalmente, é necessário ressaltar que estudos mais recentes sobre adaptação, como *Uma teoria da adaptação* (2011), de Linda Hutcheon, têm mostrado que, atualmente, os casos de aproveitamentos, reciclagens e empréstimos entre textos não se restringem, de modo algum, à transposição da linguagem escrita para a audiovisual, apesar de grande parte dos teóricos ainda permanecer nesse tipo de estudo.

Alguns dos teóricos da adaptação, cujo foco principal consiste na transposição de romances para a tela, procuraram estabelecer categorias para diferenciar certos modos pelos quais as adaptações audiovisuais de romances se relacionam com os seus textos de origem. E, a partir daqui, falaremos brevemente de algumas dessas tentativas de estabelecer categorias para a análise de adaptações.

Dudley Andrew, estudioso do cinema e que também teoriza sobre adaptações fílmicas de romances, afirma que o cinema sempre se utilizou de textos anteriores e que toda representação, em si, pressupõe um modelo preexistente, sendo que todos os filmes funcionariam, então, desta mesma forma. Contudo, para o teórico, as adaptações são justamente os filmes que colocam essa relação com um texto

anterior em primeiro plano, ou seja, se propõem como versões de “um padrão inteiro”, e este padrão inteiro, segundo o autor, seria um texto. Ele chama de adaptações aqueles filmes que “alegam fidelidade ao original como um significado<sup>4</sup>” (2000, p.28, tradução nossa), diferenciando-os daqueles outros filmes que são apenas inspirados ou derivados de um texto anterior, pois esses últimos, ao contrário das adaptações, estabeleceriam apenas uma relação de referência ao original e não de “fidelidade”.

Segundo o teórico, se consideramos apenas os casos de textos em que a relação com o original está em primeiro plano, temos, no mínimo, três modos diferentes de relações possíveis: *empréstimo*, *intersecção* e *fidelidade na transformação* (*ibidem*, p.28).

O *empréstimo* seria um modo mais vasto de adaptação: “Aqui o artista emprega, mais ou menos extensivamente, o material, ideia, ou forma de um texto anterior, geralmente conceituado<sup>5</sup>” (*ibidem*, p.30, tradução nossa). Nesse tipo de adaptação, segundo Andrew, o adaptador, certamente, conta com o prestígio do título ou assunto emprestado, pois o sucesso desse tipo de adaptação não deriva da fidelidade ao original, mas da fertilidade do material adaptado que, devido ao seu “constante reaparecimento na cultura”, adquire o status de mito. Para o autor, esse tipo de adaptação eleva o status do filme por mostrar sua participação em um “[...] empreendimento cultural cujo valor está fora do cinema, e para Jung e outros, completamente fora do texto<sup>6</sup>” (*ibidem*, p. 30, tradução nossa).

A *intersecção* seria um tipo de trabalho no qual se estabelece um confronto do texto original com um novo texto, que é, “em última análise, intransigente”. Andrew recorre a uma metáfora de André Bazin para definir o tipo de adaptação em questão, que compara a obra de arte original a um lustre de cristal, cuja beleza é produto de um “intricado, porém, artificial arranjo das partes”, enquanto que “[...] o cinema seria uma lanterna bruta, interessada não pela própria forma ou qualidade dessa luz, mas pelo que ela faz aparecer neste ou naquele canto escuro<sup>7</sup>” (ANDREW, 2000, p.31, tradução nossa). Assim, nesse tipo de relação entre os

---

<sup>4</sup> Adaptation claiming fidelity bears the original as a signified [...].

<sup>5</sup> Here the artist employs, more or less extensively, the material, idea, or form an earlier, generally successful, text.

<sup>6</sup> [...] in a cultural enterprise whose value is outside film and, for Jung and others, outside texts altogether.

<sup>7</sup> [...] the cinema would be a crude flashlight interesting not for its own shape or the quality of this light, but for what it makes appear in this or that dark corner.

textos, que Andrew define como *intersecção*, há certa “recusa” (termo de Andrew) em adaptar, uma vez que:

[...] elas apresentam a alteridade e distinção do texto original, iniciando um jogo dialético entre as formas estéticas de um período e as formas cinematográficas de nosso próprio período. Em contraste direto com a maneira pela qual os estudiosos têm tratado o modo de "empréstimo", cada intersecção insiste que o analista atenda à especificidade do original dentro da especificidade do cinema [...] As consequências deste método, apesar de sua aparente franqueza, não são nem inocentes, nem simples. A disjuntiva experiência que tal intersecção promove está em consonância com a estética do modernismo em todas as artes. Este modo refuta o lugar-comum de que as adaptações suportam apenas uma estética de filme conservador <sup>8</sup> (*ibidem*, p. 31, tradução nossa).

Por último, Andrew fala da *fidelidade e transformação*, dizendo que se trata do ponto mais incansavelmente discutido em relação às adaptações, uma vez que “Aqui se assume que a tarefa da adaptação é a reprodução no cinema de algo essencial sobre um texto original<sup>9</sup>” (*ibidem*, p. 31, tradução nossa). Assim, segundo o teórico, a fidelidade na adaptação é normalmente tratada em relação à “letra” e ao “espírito” do texto, sendo que a “letra” seriam os aspectos que podem ser transferidos de forma mais mecânica, como as informações a respeito de personagens e aspectos básicos da narrativa, entre outros, que encontram equivalentes mais facilmente em outras linguagens. A dificuldade maior é encontrada ao se tentar transpor para outro código o “espírito” da obra, e Andrew retoma Bazin:

O esqueleto do original pode, mais ou menos completamente, tornar-se o esqueleto de um filme. Mais difícil é a fidelidade ao espírito, ao tom do original, valores, imagens e ritmo, visto que encontrar equivalentes estilísticos no cinema para estes aspectos intangíveis é o oposto de um processo mecânico. O cineasta, presumivelmente, deve intuir e reproduzir a sensação do original. Tem-se argumentado muito sobre isso ser francamente impossível, que isso envolve a substituição sistemática de significantes verbais pelos significantes cinematográficos, ou que isto seja produto da intuição artística [...] <sup>10</sup> (*ibidem*, p. 32, tradução nossa).

<sup>8</sup> [...] they present the otherness and distinctiveness of the original text, initiating a dialectical interplay between the aesthetic forms of one period and the cinematic forms of our own period. In direct contrast to the manner in which scholars have treated the mode of “borrowing”, such intersecting insists that the analyst attend to the specificity of the original within the specificity of the cinema. [...] The consequences of this method, despite its apparent forthrightness, are neither innocent nor simple. The disjunctive experience such intersecting promotes is consonant with the aesthetics of modernism in all the arts. This mode refutes the commonplace that adaptations support only a conservative film aesthetics.

<sup>9</sup> Here it is assumed that the task of adaptation is the reproduction in cinema of something essential about an original text.

<sup>10</sup> The skeleton of the original can, more or less thoroughly, become the skeleton of a film. More difficult is fidelity to the spirit, to the original’s tone, values, imagery, and rhythm, since finding stylistic

Assim, esse último tipo de adaptação, do qual fala o teórico, envolve a questão de ser adepto ou não da hipótese da existência de equivalentes a serem encontrados de um determinado sistema de signos para outro. É justamente sobre essas transferências, citadas na última categoria de Andrew, da *fidelidade* e *transformação*, que veremos mais detalhadamente em seguida, no tópico 1.3. sobre as perspectivas do teórico Brian McFarlane.

Geoffrey Wagner também resume em três os principais modos de adaptação existentes, que correspondem, grosso modo, às categorias de Andrew, porém, em diferente ordem:

(a) *transposição*, “em que um romance é dado diretamente na tela com um mínimo de interferência aparente”; (b) *comentário*, “quando um original é tomado e seja de propósito ou inadvertidamente alterado em algum aspecto... quando houve uma intenção diferente por parte do cineasta, ao invés de infidelidade ou violação flagrante” e (c) *analogia*, “que deve representar um afastamento bastante considerável para o bem de fazer outra obra de Arte<sup>11</sup>” (McFARLANE, 1996, p, 11, tradução nossa).

Assim, as categorias de Andrew e Wagner correspondem-se entre si da seguinte forma: A primeira de Andrew, *empréstimo*, assemelha-se à segunda categoria de Wagner, o *comentário*, pois em ambas há uma grande aderência ao original, ainda que com poucas modificações. A segunda categoria de Andrews, a *intersecção*, corresponde à última de Wagner, a *analogia*, pois em ambas há uma quebra com o texto-fonte. Já a *fidelidade na transformação*, nos termos de Andrews, corresponde à primeira categoria de Wagner, a *transposição*, pelas quais, busca-se preservar ao máximo o conteúdo do texto fonte no momento de adaptação.

Temos ainda três categorias propostas por Deborah Cartmell, citadas por Julie Sanders (2008), que são denominadas como aquelas de Wagner, como: *transposição*, *comentário* e *analogia*, que assemelham-se, de modo geral, às de Wagner, cabendo, apenas ressaltar uma consideração de Sanders sobre a *transposição*:

---

equivalents in film for these intangible aspects is the opposite of a mechanical process. The cineaste presumably must intuit and reproduce the feeling of the original. It has been argued variously that this is frankly impossible, that it involves the systematic replacement of verbals signifiers by cinematic signifiers, or that it is product of artistic intuition [...].

<sup>11</sup>(a) *transposition*, 'in which a novel is given directly on the screen with a minimum of apparent interference'; ( b ) *commentary*, 'where an original is taken and either purposely or inadvertently altered in some respect . . . when there has been a different intention on the part of the film-maker, rather than infidelity or outright violation'; and ( c ) *analogy*, which must represent a fairly considerable departure for the sake of making another work of art'.

Aparentemente, todas as versões em tela de romances são transposições no sentido de que tomam um texto de um gênero e entregam-no a novos públicos por meio das convenções estéticas de um processo genérico inteiramente diferente (aqui romance em filme). Mas muitas das adaptações, dos romances e outras formas genéricas, contêm camadas adicionais de transposição, a realocação do texto-fonte não apenas genericamente, mas em termos culturais, geográficas e temporais<sup>12</sup> (SANDERS, 2008, p, 20, tradução nossa).

Essas categorias estabelecidas por teóricos como Andrew, Wagner e Cartmell, mostram-se como formas de verificar alguns dos tipos de relação que podem se estabelecer entre as adaptações cinematográficas e os romances que serviram-lhes como ponto de partida, procurando, desta forma, abandonar o critério da fidelidade como único parâmetro norteador na comparação entre obras pertencentes aos dois diferentes meios.

Todavia, para a nossa análise da minissérie *Capitu*, utilizamo-nos das considerações de Brian McFarlane (1996) em seu livro *Novel To Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, visto que a minissérie apresenta-se como uma adaptação que busca preservar, em grande proporção, tanto a “letra” como o “espírito” (nos termos de Andrew) do romance de Machado de Assis, o que não significa, entretanto, que o audiovisual não apresente suas próprias marcas autorais e estilísticas. Nossa opção se deve ao fato de que a proposta de McFarlane em relação às adaptações busca distinguir os elementos que são mais facilmente transferíveis de um meio ao outro, daqueles que precisam ser adaptados propriamente e, desse modo, as considerações do teórico vão ao encontro do que propomos, ao considerar as especificidades das duas linguagens em questão, escrita e audiovisual.

### 1.3 Transferir e adaptar, segundo Brian McFarlane

Em *Novel to Film: An Introduction to theory of adaptation* (1996), Brian McFarlane cita exemplos de romancistas modernos que propuseram mudanças no romance no final do século XIX, tais como Joseph Conrad e Henry James, tendo o

---

<sup>12</sup> On the surface, all screen versions of novels are transpositions in the sense that they take a text from one genre and deliver it to new audiences by means of the aesthetic conventions of an entirely different generic process (here novel into film). But many adaptations, of novels and other generic forms, contain further layers of transposition, relocating their source texts not just generically, but in cultural, geographical and temporal terms.

primeiro, por objetivo, fazer com que o leitor pudesse “ver” através da palavra escrita, e o segundo desenvolvido a técnica da “consciência restrita”. Ambos, por via de suas técnicas, tinham em vista a diminuição da intervenção autoral de forma mais explícita<sup>13</sup> no texto, limitando, assim, o ponto de vista das ações e dos objetos, de modo que seus romances visavam substituir o modo do *contar* pelo *mostrar*.

Um dos efeitos deste destaque nas superfícies físicas e o comportamento dos objetos e figuras é o de tirar a ênfase da voz narrativa pessoal do autor, a fim de que aprendamos a ler ostensivamente a imediata linguagem visual do romance posterior ao século XIX, de um modo que antecipa a experiência do espectador de filmes, que apresenta, necessariamente, aquelas superfícies físicas. Conrad e James ainda antecipam o cinema na sua capacidade de "decompor" a cena, para alterar o ponto de vista, de modo a concentrar-se mais sobre os vários aspectos de um objeto, para explorar um campo visual pela fragmentação em vez de apresentá-lo cenograficamente [...] <sup>14</sup> (McFARLANE, 1996, p.5, tradução nossa).

De acordo com o teórico, se, por um lado, essas técnicas romanescas se pareciam com as técnicas utilizadas posteriormente no cinema, por outro, o romance moderno mostrou-se, por algum tempo, como pouco adaptável à linguagem cinematográfica; que, por sua vez, sentiu-se, inicialmente, mais à vontade com romances de um período anterior.

O cinema desde muito cedo tem buscado material para as suas narrativas na fonte já estabelecida e consagrada do romance, e os motivos para que essa prática tenha continuado durante tanto tempo variam entre o respeito às obras literárias e a expectativa de que o texto criado para um meio possa desfrutar de semelhante recepção e aceitação no outro meio. A adaptação, segundo o teórico, desperta o interesse dos leitores-espectadores, que insistem em comparar suas próprias “imagens mentais” com as de outra pessoa, no caso, as do cineasta. Mas, a respeito disso, Metz alerta ao leitor que “[...] o que ele tem diante de si no filme atual é agora

<sup>13</sup> Como veremos no segundo capítulo, Wayne Booth (1981) problematiza essa questão da intervenção autoral como um todo, ao fornecer o conceito de *autor implícito* e também diz que tudo aquilo que *mostra*, de certa forma, também serve para *contar*.

<sup>14</sup> One effect of this stress on the physical surfaces and behaviors of objects and figures is to de-emphasize the author's personal narrating voice so that we learn to read the ostensibly unmediated visual language of the later nineteenth-century novel in a way that anticipates the viewer's experience of film which necessarily presents those physical surfaces. Conrad and James further anticipate the cinema in their capacity for 'decomposing' a scene, for altering point of view so as to focus more sharply on various aspects of an object, for exploring a visual field by fragmenting it rather than by presenting it scenographically [...].

a fantasia de outra pessoa<sup>15</sup>” (METZ *apud* McFARLANE, 1996, p.7, tradução nossa), ou seja, é a fantasia do diretor do audiovisual como leitor do romance, antes de qualquer coisa. Ainda, por parte do público, parece haver “um desejo de ter conceitos verbais incorporados diante da concretude perceptual<sup>16</sup>” (McFARLANE, 1996, p.7, tradução nossa).

Quanto à fidelidade na adaptação, o autor afirma que esse modo de comparar obras de diferentes meios tem atrapalhado os estudos críticos, por estar presa a uma noção de que exista uma única leitura correta do texto-fonte que deveria ser apreendida pelo cineasta. Assim, a crítica costuma fazer distinções entre ser fiel à “letra” e ao “espírito” da obra, mas essa fidelidade ao “espírito”, segundo o teórico, seria um parâmetro bastante difuso, uma vez que envolve:

[...] não apenas um paralelo entre romance e filme, mas entre duas ou mais leituras de um romance, visto que qualquer versão de determinado filme consegue apenas como objetivo reproduzir a leitura do cineasta do original e a esperança de que vai coincidir com a de muitos outros leitores / telespectadores. Uma vez que essa coincidência é improvável, a abordagem da fidelidade parece uma empresa condenada e a fidelidade um criticismo não esclarecedor. Ou seja, o crítico que minuciosamente falhas de fidelidade está realmente dizendo não mais do que: ‘Esta leitura do original não coincide com a minha nestes e nestes caminhos’<sup>17</sup> (*ibidem*, p. 9, tradução nossa).

Mas, uma vez que os teóricos continuam fazendo supor que a “fidelidade” seja uma “escolha viável” para o cinema e um critério de análise para os críticos, muitos cineastas, segundo McFarlane, insistem em buscar a fidelidade em suas adaptações, o que, para o autor, estaria minando o surgimento de discussões mais relevantes a respeito das obras derivadas, na medida em que deixa de lado outras questões como:

---

<sup>15</sup> [...] not always find *his* film, since what he has before him in the actual film is now somebody else's phantasy.

<sup>16</sup> There is, it seems, an urge to have verbal concepts bodied forth in perceptual concreteness.

<sup>17</sup> [...] not merely a parallelism between novel and film but between two or more readings of a novel, since any given film version is able only to aim at reproducing the film-maker's reading of the original and to hope that it will coincide with that of many other readers/viewers. Since such coincidence is unlikely, the fidelity approach seems a doomed enterprise and fidelity criticism unilluminating. That is, the critic who quibbles at failures of fidelity is really saying no more than: 'This reading of the original does not tally with mine in these and these ways.'

[...] a idéia de adaptação como um exemplo de convergência entre as artes, talvez um desejável - até mesmo inevitável - processo em uma cultura rica, que não leva em conta seriamente o que pode ser transferido do romance para o filme como diferente do que exigirá processos mais complexos de adaptação, e que marginaliza as determinantes de produção que não têm nada a ver com o romance, mas pode ser poderosamente influentes sobre o filme. A sensibilização de tais questões seria mais útil do que os muitos relatos de como os filmes 'reduzem' os grandes romances<sup>18</sup> (*ibidem*, p. 10, tradução nossa).

Nesse contexto, o teórico assinala que as tentativas de classificações como as de Andrew e Wagner para a análise de adaptações são úteis na medida em que procuram alternativas que vão à contramão do critério da fidelidade. E essas categorias (citadas no tópico 1.2) servem também para lembrar que, “[...] a menos que o tipo de adaptação seja identificado, avaliações críticas podem estar bem longe do alvo<sup>19</sup>” (McFARLANE, 1996, p. 11, tradução nossa). Como já foi dito, o teórico insiste no fato de que, das muitas relações que podem existir entre filme e literatura, a fidelidade é apenas uma, e, algumas vezes, a menos excitante, e ele exemplifica a questão dizendo que o próprio Alfred Hitchcock já se utilizara de ficções de outras pessoas para compor seus filmes, sem, contudo, ser conhecido por esse viés.

A enorme e durável popularidade do cinema, de acordo com o teórico, deve-se ao que ele tem em comum com o romance, ou seja, à sua capacidade de narrar; e a narrativa seria também o principal elemento transferível de um meio para o outro. Todavia, há elementos narrativos que são mais facilmente transferíveis, de modo que o autor propõe a seguinte distinção:

[...] "transferência" será utilizado para designar o processo pelo qual certos elementos narrativos dos romances revelam-se como passíveis de exibição em filme, enquanto o termo amplamente utilizado "adaptação" vai se referir aos processos pelos quais outros elementos de romance devem encontrar equivalências bastante diferentes no meio fílmico, quando essas equivalências são buscadas ou estão disponíveis em ambos<sup>20</sup> (*ibidem*, p.13).

---

<sup>18</sup>[...] to ignore the idea of adaptation as an example of convergence among the arts, perhaps a desirable--even inevitable--process in a rich culture; it fails to take into serious account what may be transferred from novel to film as distinct from what will require more complex processes of adaptation; and it marginalizes those production determinants which have nothing to do with the novel but may be powerfully influential upon the film. Awareness of such issues would be more useful than those many accounts of how films 'reduce' great novels.

<sup>19</sup>[...] unless the kind of adaptation is identified critical evaluation may well be wide of the mark.

<sup>20</sup>[...] 'transfer' will be used to denote the process whereby certain narrative elements of novels are revealed as amenable to display in film, whereas the widely used term 'adaptation' will refer to the processes by which other novelistic elements must find quite different equivalences in the film medium, when such equivalences are sought or are available at all.

McFarlane distingue a história contada do enredo, ou seja, da forma específica pela qual a história é contada a cada vez e, para tanto, o teórico se utiliza de contribuições de autores como Roland Barthes (1966), e Seymour Chatman (1978), destacando, assim, dois eixos analíticos de funções narrativas fundamentais para o entendimento dos textos adaptados: as funções *distribucionais*, que Barthes denomina como *funções próprias*, e as funções *integracionais*, que ele intitula como *índices*:

A primeira refere-se a ações e eventos; elas são horizontais na natureza, e estão encadeadas linearmente em todo o texto; têm a ver com as operações; referem-se à funcionalidade do *fazer*. *Índices* [...] abraçam, por exemplo, informações psicológicas relacionadas às personagens, dados referentes à sua identidade, notações de atmosfera e representações de lugares. Índices são “verticais” na natureza [...] não se referem a operações, mas à funcionalidade do *ser* (*ibidem*, p.13, tradução nossa)<sup>21</sup>.

Os aspectos narrativos mais importantes de serem transferidos e os que são mais cobrados pelos fãs das obras repropostas, segundo McFarlane, são aqueles que se referem às ações e eventos da narrativa, uma vez que esses elementos não dependem da linguagem, facilitando, assim, a sua “transferência” de um meio/suporte ao outro. Esses aspectos seriam aqueles referentes às funções distribucionais, que Barthes denomina como *funções próprias* e as subdivide em *funções cardinais* e *catalisadoras*.

A ligação de várias *funções cardinais* (ou *nucleares*, nos termos de Chatman) possui uma função cronológica e lógica, formando o “esqueleto irreduzível” da narrativa; elas representam “[...] momentos narrativos que dão origem a dilemas na direção tomada pelos acontecimentos<sup>22</sup>” (CHATMAN, 1978 *apud* McFARLANE, 1996, p.14). Assim, o cineasta que busca ser “fiel” ao texto-fonte deve preservar o máximo possível dessas funções cardinais, ainda que elas possam ser deformadas pela variação das funções catalisadoras (ou *satélites*, nos termos de Chatman), que lhes servem como suporte e complemento. As funções cardinais são as grandes responsáveis para a recomposição da *história* do romance.

Já as *catalisadoras* são pequenas ações que enraízam as *funções cardinais* a um determinado tipo de realidade “[...] a sua funcionalidade é atenuada, unilateral,

<sup>21</sup>The former refer to actions and events; they are horizontal in nature, and they are strung together linearly throughout the text; they have to do with operations; they refer to a functionality of doing. Indices [...] embraces, for instance, psychological information relating to characters, data regarding their identity, notations of atmosphere and representations of place. Indices are ‘vertical’ in nature [...] they do not refer to operations but a functionality of being.

<sup>22</sup> “[...] narrative moments that give rise to cruxes in the direction taken by events’.

parasitária: trata-se de uma funcionalidade puramente cronológica<sup>23</sup>" (BARTHES, 1966, *apud* McFARLANE, 1996, p. 14). As funções cardinais e catalisadoras, por denotarem aspectos do conteúdo da *história*, não dependem da linguagem e podem ser transferidas de um meio para o outro.

Quanto às funções integracionais (*índices*), Barthes as subdivide em *Índices próprios* e *informantes*. As primeiras referem-se à atmosfera e aos aspectos psicológicos, exigindo mecanismos de transferência complexos, pois dependem, entre outras coisas, de serem atuados, transformados em performance, ou, ainda, dos recursos expressivos próprios do audiovisual, como enquadramentos, iluminação, cenário, etc. De modo que, por serem mais difusas do que as funções próprias (ou distribucionais), estão mais abertas ao processo adaptativo. Já as *informantes* referem-se aos nomes, às profissões e aos detalhes de configuração física dos personagens, sendo facilmente transplantados de uma linguagem para a outra. Elas compartilham, ao seu nível, da "autenticação" e "individualização" já iniciadas em outro nível pelas catalisadoras.

O que Barthes designa como funções cardinais e catalisadoras constitui o conteúdo formal da narrativa que pode ser considerado independentemente daquilo que Chatman chama de 'sua substância manifesta' (por exemplo, romance ou filme), e informantes, em sua objetiva capacidade de nomear, ajudam a embeber este conteúdo formal no mundo realizado, dando especificidade à sua abstração. Talvez informantes possam ser vistas como um primeiro, pequeno passo, em direção à mimese no romance e filme, todo o processo mimético depende fortemente do funcionamento dos índices adequados [...]<sup>24</sup> (McFARLANE, 1996, p. 15, tradução nossa).

Como acentuou o teórico, ao manter-se as *funções informantes*, que são dados de significação imediata em relação a personagens, lugares, papéis sociais (e etc.), uma adaptação está dando o primeiro passo ao encontro do romance, o que ocorre com a minissérie *Capitu*, aqui analisada, que transfere todas as funções informantes do romance *Dom Casmurro*. Todavia, o "processo mimético", como um todo, segundo o autor, vai muito além dessa simples transferência de funções *informantes*, e irá depender da utilização de *índices* adequados, ou seja, da busca

<sup>23</sup> '[...] their functionality is attenuated, unilateral, parasitic: it is a question of a purely chronological functionality'.

<sup>24</sup> What Barthes designates as cardinal functions and catalysers constitutes the formal content of narrative which may be considered independently of what Chatman calls 'its manifesting substance' (e.g. novel or film), and informants, in their objective name-ability, help to embed this formal content in a realized world, giving specificity to its abstraction. Perhaps informants may be seen as a first, small step towards mimesis in novel and film, the full mimetic process relying heavily on the functioning of the indices proper [...].

de equivalentes entre os dois meios, por via de recursos da linguagem audiovisual que relembrem a “atmosfera” criada pelo romance, uma vez que os índices estão atrelados a especificidades relativas à linguagem do meio. A fim de facilitar a compreensão a respeito dessas funções narrativas, utilizamos a tabela explicativa abaixo:

**Tabela 1** - Tabela explicativa sobre o funcionamento das funções narrativas

<b>FUNÇÕES</b>	<b>SUBDIVISÕES</b>	<b>FUNCIONAMENTO</b>	<b>TRANSPOSIÇÃO</b>
<b>Distribucionais ou Próprias</b>	<b>Cardinais</b> (Barthes) ou <b>Nucleares</b> (Chatman)	Formam a estrutura irredutível da narrativa.	São facilmente transferíveis por se referirem às ações e acontecimentos maiores.
	<b>Catalisadoras</b> (Barthes) ou <b>Satélites</b> (Chatman)	Pequenas ações que dão suporte às funções cardinais, e ajudam a inseri-las num determinado contexto.	São transferíveis, mas possuem importância “secundária” em relação às cardinais.
<b>Integracionais ou Índices</b>	<b>Informantes</b>	São dados de significação imediata, nomes, idades, profissões etc.	São transferidas com facilidade.
	<b>Índices próprios</b>	Referem-se à atmosfera e personagens, são dados mais difusos.	Requerem a busca de equivalentes entre os dois meios, ou seja, a adaptação propriamente dita.

Após distinguir entre as funções narrativas que podem ser transferidas com facilidade de um meio ao outro: as funções cardinais, catalisadoras e informantes, e aquelas que requerem uma adaptação propriamente dita (*adaptation proper*): os índices, McFarlane diz que, nestas últimas, há uma abertura maior para que o cineasta mostre a sua criatividade.

Ao falar sobre algumas especificidades das linguagens escrita e audiovisual, que fazem com que alguns elementos possam ser transferidos, enquanto outros requerem uma adaptação entre os meios, McFarlane descreve certos potenciais cinematográficos para os tipos de narração presentes nos romances. Segundo ele, as diferentes abordagens de pontos de vistas romanescos costumam ser omitidas nos filmes, a exemplo da narração em primeira pessoa, para a qual, o cinema teria uma analogia precária, um discurso contínuo, geralmente no pretérito, pertencente a

um narrador conhecido que pode ou não fazer parte da história. Essa narração, segundo o teórico, costuma ser reduzida nos filmes a uma mera predominância do ponto de vista do narrador, o que não equivaleria, segundo ele, à contínua e orientadora narração em primeira pessoa do romance.

Embora, na minissérie *Capitu*, o narrador não se reduza a um discurso em *voice-over* no pretérito, uma vez que há um ator na minissérie que o interpreta (Michel Melamed), é possível perceber, ainda assim, que todos os “passos dados” pelo narrador em primeira pessoa do romance *Dom Casmurro* possuem uma intencionalidade, a de convencer o leitor de que o que conta é verdade e, se toda a sua narrativa “retórica”, diga-se de passagem, fosse transferida para a tela, certamente o que teríamos seria um audiovisual que, ao invés de reconstituir a história, seria, grosso modo, como uma espécie de “tratado filosófico na tela”, o que, possivelmente, não seria uma opção atraente para o espectador do audiovisual, que, afinal, tem a opção de “visitar” o próprio romance de Machado de Assis. Um recurso como a tradicional técnica cinematográfica da *voice-over*, segundo o teórico, também seria distinto dessa narração em primeira pessoa do romance, uma vez que:

Ninguém mais tem a sensação de que tudo está sendo filtrado através da consciência do narrador-protagonista [...] Vê-se tudo o que a câmera "vê", não apenas o que impressionou a capacidade imaginativa do herói-narrador. Em relação àqueles filmes que empregam a técnica do *voice-over*, o sentido do personagem a quem é atribuída é mais provável de ser o produto de seu envolvimento na ação apresentada diretamente do que de seu comentário ocasional sobre ela, considerando que este, freqüentemente, não é o caso no romance em primeira pessoa<sup>25</sup> (*ibidem*, p. 16, tradução nossa).

Esse efeito de que o relato está sendo mediado pela consciência de alguém, tal como acontece no romance, foi uma preocupação na produção da minissérie *Capitu*, aqui analisada, que, por via de um recurso inédito no audiovisual televisivo, implementado por Luiz Fernando Carvalho na obra, que o diretor chamou de “Lente de Dom Casmurro” (da qual falaremos no tópico 2.2). Com isso, procurou-se produzir um efeito de que os acontecimentos que estão sendo mostrados e

---

<sup>25</sup> One no longer has the sense of everything's being filtered through the consciousness of the protagonist-speaker [...] One now sees everything the camera 'sees', not just what impressed itself on the hero-narrator's imaginative responsiveness. In relation to those films which employ the *voice-over* technique, one's sense of the character to whom it is attributed is more likely to be the product of his involvement in the action directly presented than of his occasional comment upon it, whereas this is frequently not the case in the first-person novel.

relatados estão mediadas por um ponto de vista específico, o da memória do narrador. Cabendo ressaltar, todavia, que muitas dessas dificuldades ligadas à enunciação que podem ser encontradas em filmes mais tradicionais, vêm sendo supridas pelas experimentações no cinema.

A narrativa pode ser apresentada num romance por via do discurso direto, onde os personagens falam, ou pela narrativa em prosa (indireto), segundo o teórico, que “orienta a nossa leitura do discurso direto dos personagens”. O discurso em prosa narrativa, geralmente, é visto como o detentor do conhecimento e, no cinema, esta narração de eventos ocorre por intermédio da câmera, que funciona como um narrador na medida em que foca em aspectos da *mise-en-scène*, que também são narrativos, como fala gestos, linguagem escrita, cor, iluminação, vestimentas e etc, (com exceção dos elementos sonoros que podem criar uma tensão com o que está sendo visto). Ou seja, “a câmera pode capturar uma “verdade” que comenta e qualifica o que os personagens de fato dizem<sup>26</sup>” (*ibidem*, p.17, tradução nossa), mas, para o teórico, a câmera é uma metonímia que representa o seu operador, que está fora da tela e do filme, enquanto o narrador onisciente é intrínseco ao romance, de modo que a narração funciona de maneira diversa no cinema:

Por exercer controle sobre a *mise-en-scène* e trilha sonora ou através de manipulações de edição, o cineasta pode adaptar algumas das funções dessa prosa narrativa. Esta última pode indicar adverbialmente o tom de voz em que uma observação é feita por um personagem, a câmera, por outro lado, pode registrar um efeito semelhante através da atenção à expressão facial do ator ou postura (isto é, aspectos da *mise-en-scène*), ou pelo corte, de modo a revelar uma resposta a uma observação (ou seja, através da montagem), que irá guiar a percepção do espectador à observação, bem como através de inflexão vocal do ator (ou seja, através da trilha sonora)<sup>27</sup>. (McFARLANE, 1996, p. 18, tradução nossa)

As funções descritivas da prosa narrativa podem ter grande possibilidade de serem transferidas para o meio cinematográfico, o que, segundo o autor, é mais difícil de ser realizado no que tange às personagens e suas ações psicológicas,

<sup>26</sup> [...] the camera may catch a 'truth' which comments on and qualifies what the characters actually say.

<sup>27</sup> By exercising control over the *mise-en-scène* and soundtrack or through the manipulations of editing, the film-maker can *adapt* some of the functions of this narrational prose. The latter may indicate adverbially the tone of voice in which a remark is made by a character; the camera, on the other hand, may register a similar effect through attention to the actor's facial expression or posture (i.e. aspects of the *mise-en-scène*), or by cutting so as to reveal a response to such a remark (i.e. through montage) which will guide the viewer's perception of the remark, as well as through the actor's vocal inflection (i.e. through sound-track).

todavia, (e a ressalva é nossa) isso ocorre apenas nos filmes mais clássicos. A exemplo de como isso ocorre no cinema mais tradicional, o teórico argumenta que: “[...] mesmo quando eles empregam a técnica do *voice-over* como um meio de simular a abordagem de primeira pessoa romanesca, o espectador está ciente de um grau de objetividade no que é mostrado [...]”<sup>28</sup> (McFARLANE, 1996, p.18, tradução nossa). A minissérie *Capitu*, como um exemplo de audiovisual que experimenta com as técnicas, para adaptar um romance de narrativa ambígua como *Dom Casmurro* à tela, procurou fugir a essa “objetividade” própria de muitas obras audiovisuais, sobre esses e outros aspectos da minissérie falaremos mais detalhadamente nos capítulos 2 e 3 da Dissertação.

Para McFarlane, a técnica da “consciência restrita” romanesca seria a que mais se aproxima do modo de narrar do cinema tradicional, por conter um ponto de vista mais abrangente do que aquele conferido aos protagonistas, um narrador que olha “por cima dos ombros”, o que também pode ser feito pela câmera, ao mostrar uma ação “por cima do ombro” de um personagem em primeiro plano “[...] dando ao espectador, simultaneamente, o ponto de vista do personagem e um ponto de vista um pouco mais amplo que inclui o personagem”<sup>29</sup> (*ibidem*, p.19, tradução nossa).

No que tange aos elementos que ocupam diferentes funções no texto, o autor entende por *narrativa*, uma série de acontecimentos sequencialmente e consequentemente arranjados e, por *narração*, os modos de apresentação daquela narrativa. Essa distinção equivale, grosso modo, àquela entre *história* e *discurso* (da poética moderna francesa) que, por sua vez, derivaria da distinção entre *fábula* e *trama*, feita pelos Formalistas Russos em 1920. Esta última distinção Ismail Xavier (2003) define da seguinte forma:

Diante de qualquer discurso narrativo, posso falar em fábula, querendo me referir a uma certa história contada, a certas personagens, a uma sequência de acontecimentos que se sucederam num determinado lugar (ou lugares) num intervalo de tempo que pode ser maior ou menor; e posso falar em trama para me referir ao modo como tal história e tais personagens aparecem para mim (leitor/espectador) por meio do texto, do filme, da peça. Uma única história pode ser contada de vários modos; ou seja, uma única fábula pode ser construída por meio de inúmeras tramas, com formas distintas de dispor os dados, de organizar o tempo (2003, p.64).

---

<sup>28</sup> [...] even when they employ a voice-over technique as a means of simulating the first person novelistic approach, the viewer is aware, as indicated earlier, of a level of objectivity in what is shown [...].

<sup>29</sup> [...] giving the viewer both the character's point of view and a slightly wider point of view which includes the character.

Ainda, segundo Xavier, qualquer espécie de discurso pode “ser examinado num grau de generalidade que permite descrever o mundo narrado [...] sem que seja necessário considerar as particularidades de cada meio” (*ibidem*, p.65). Neste caso, o teórico está se referindo àquelas funções narrativas mais independentes da linguagem, que ele define como o “eixo comum da narrativa”, ou seja, são os aspectos referentes a *fabula*, ou *história* contada:

Quem narra escolhe o momento em que uma informação é dada e por meio de que canal isso é feito. Há uma ordem das coisas no tempo e no espaço vivido pelas personagens, e há o que vem antes e o que vem depois ao nosso olhar de espectadores, seja na tela, no palco ou no texto. Em todas essas formas de expressão, o fato de estar presente o ato de narrar permite o uso de categorias comuns na descrição dos elementos que organizam a obra em aspectos essenciais (*ibidem*, p. 64).

As distinções entre *narrativa* e *narração*, *história* e *discurso*, *fábula* e *trama*, podem também ser equiparadas, segundo McFarlane, às definições de Emile Benveniste de *enunciado* e *enunciação*. “A enunciação refere-se às maneiras pelas quais o enunciado é mediado<sup>30</sup>” (McFARLANE, 1996, p. 20, tradução nossa) e essas marcas de enunciação não podem ser suprimidas nem no romance nem no filme, mas, principalmente neste último, de modo que “A enunciação fílmica, em relação à transposição de romances para a tela, é uma questão de adaptação propriamente dita, não de transferência<sup>31</sup>” (*ibidem*, p.20, tradução nossa). Como se vê, nesta última citação, o teórico não acredita em uma “fidelidade” *stricto sensu* na adaptação. Entre as definições acima citadas, McFarlane escolhe *narrativa* para designar os elementos que podem ser transferidos para outro sistema de signos e *enunciação*, para designar os elementos que envolvem processos de adaptação, por estarem intimamente vinculados ao sistema em que se encontram.

Neste trabalho, optamos pelo uso do termo *história* para designar o que pode ser transferido de um meio ao outro, uma vez que o termo *narrativa* parece-nos um pouco difuso neste caso, e ficamos com o conceito de *enunciação* para designar as funções narrativas que estão mais atreladas à linguagem, uma vez que, a nosso ver, este termo designa de modo preciso a maneira como a narrativa ou história se apresenta atrelada a um determinado meio de expressão.

---

<sup>30</sup> Enunciation, that is, refers to the ways in which the utterance is mediated [...].

<sup>31</sup> Film enunciation, in relation to the transposition of novels to the screen, is a matter of adaptation proper, not of transfer.

Embora duvide de uma fidelidade literal, o autor sugere aos cineastas que buscam uma maior proximidade com o texto-fonte, o seguinte:

Subjacentes aos processos aqui sugeridos, na produção da versão cinematográfica mais ou menos fiel, pelo menos, estão aqueles de *transferir* a base narrativa do romance e de *adaptar* esses aspectos de sua enunciação que são considerados importantes de manter, mas que resistem à transferência, de modo a alcançar, através de meios muito diferentes de significação e recepção, respostas afetivas que evocam a memória do telespectador do texto original, sem violá-lo<sup>32</sup> (*ibidem*, p. 21, tradução nossa).

Um dos problemas da fidelidade, segundo o autor, é o fato dela reter apenas um aspecto intertextual do filme, que é o texto-fonte, desconsiderando outros como as condições da indústria cinematográfica e os aspectos sociais e culturais do momento da adaptação. Mas, uma vez que muitos cineastas continuam a tentar reproduzir o romance no filme, além das inevitáveis comparações por parte do público entre as duas obras, o teórico sugere:

[...] a utilização de tais conceitos e métodos que permitam a avaliação mais objetiva e sistemática do que aconteceu no processo de transposição de um texto para o outro. Dada a prevalência do processo, e dado que as interpretações e as memórias do romance-fonte são poderosos elementos determinantes na intertextualidade do filme, há pouco valor em apenas dizer que o filme deveria manter-se de forma autônoma<sup>33</sup> (1996, p. 23, tradução nossa).

Assim, é pela transferência das *funções cardinais* do texto-fonte para o filme, (bem como das funções informantes, como já vimos) que se pode começar a avaliar o grau de proximidade que o cineasta procurou manter com o romance, mas é na adaptação dos *índices*, que, por sua vez, requerem uma adaptação propriamente dita para a outra linguagem, a *adaptation proper*, que entraria a criatividade do cineasta:

---

<sup>32</sup> Underlying the processes suggested here, in the manufacture of the more or less faithful film version at least, are those of *transferring* the novel's narrative basis and of *adapting* those aspects of its enunciation which are held to be important to retain, but which resist transfer, so as to achieve, through quite different means of signification and reception, affective responses that evoke the viewer's memory of the original text without doing violence to it.

<sup>33</sup> [...] is to use such concepts and methods as permit the most objective and systematic appraisal of what has happened in the process of transposition from one text to another. Given the prevalence of the process, and given that interpretations and memories of the source novel are powerful determining elements in the film's intertextuality, there is little value in merely saying that the film should stand autonomously.

A versão cinematográfica de um romance pode manter todas as principais funções cardinais de um romance, todas as suas principais funções do personagem, o seu mais importante padrão psicológico, e ainda, em ambos os níveis de articulação micro e macro, criar no espectador familiarizado com o romance respostas bastante diferentes. A medida disso pode ser determinada por até que ponto o cineasta tem procurado criar seu próprio trabalho naquelas áreas onde a transferência não é possível. Ele pode, é claro, colocar seu próprio selo sobre a obra, omitindo ou reordenando os elementos narrativos que são transferíveis ou inventando novos dos seus próprios: o meu ponto é que, mesmo que ele tenha escolhido aderir ao romance nestes aspectos, ele ainda pode fazer um filme que ofereça uma experiência afetiva e/ou intelectual marcadamente diferenciada.<sup>34</sup> (*ibidem*, p.26, tradução nossa)

Essa “experiência afetiva e/ou intelectual marcadamente diferenciada” sem dúvida ocorre na minissérie aqui analisada, *Capitu*, ainda que esta tenha optado por manter as “principais funções cardinais” do romance, além do seu “mais importante padrão psicológico”, como veremos a partir do capítulo 2.

Outra distinção importante a ser feita entre o romance e o filme, segundo McFarlane, é a de que o romance pode ser caracterizado pela sua linearidade, enquanto o filme é espacial, ou seja, para lermos um romance, temos que interpretá-lo palavra por palavra, uma após a outra, ir seguindo esse “arranjo de símbolos arbitrários” de uma forma linear. Esse modo de leitura por si só contribui para criar uma determinada impressão do texto lido, que, por sua vez, é diferente da experiência quadro-a-quadro do filme. Isso ocorre, segundo o autor, porque o quadro possui um modo de apresentação espacial, fornecendo, assim, de forma simultânea, uma experiência visual mais complexa (pela apresentação de significantes sonoros, visuais e verbais) do que a de qualquer palavra ou sentença em si, que são decodificadas linearmente no texto escrito.

Além disso, a complexidade visual existente no quadro acarreta implicações no momento de adaptar o conteúdo verbal do romance, visto que a forma espacial do filme, por apresentar várias informações ao mesmo tempo ao espectador, faz com que o cineasta tenha menos controle sobre a *mise-en-scène* do que o existente na apresentação linear das palavras no romance, de modo que um dos desafios do

---

<sup>34</sup> The film version of a novel may retain all the major cardinal functions of a novel, all its chief character functions, its most important psychological patterns, and yet, at both micro- and macro levels or articulation, set up in the viewer acquainted with the novel quite different responses. The extent to which this is so can be determined by how far the film-maker has sought to create his own work in those areas where transfer is not possible. He can, of course, put his own stamp on the work by omitting or reordering those narrative elements which are transferable or by inventing new ones of his own: my point is that, even if he has chosen to adhere to the novel in these respects, he can still make a film that offers a markedly different affective and/or intellectual experience.

cineasta seria, então, controlar a *mise-én-scène* para tentar garantir ao espectador a apreensão do significado que se pretende fixar naquele instante.

Outra diferença entre as linguagens ressaltada pelo teórico é o fato das palavras possuírem vocabulário e sintaxe de estruturação, ao passo que as imagens não são finitas como as palavras e possuem convenções para o uso de seus códigos que devemos aprender a interpretar, como, por exemplo, o uso dos códigos extracinematográficos, que também são utilizados em qualquer produção fílmica, que incluem:

(a) *códigos de linguagem* (envolvendo resposta aos acentos particulares ou tons de voz e o que estes podem significar socialmente ou temperamentalmente); (b) *códigos visuais* (a resposta a esses vai além de simples "ver" para incluir a interpretação e a seleção); (c) *códigos não-linguísticos sonoros* (que compreende tanto os códigos musicais como outros auditivos); (d) *códigos culturais* (envolvendo todas as informações que tem a ver com a forma como as pessoas vivem, ou viveram, em determinadas épocas e lugares). Em certo sentido, os códigos cinematográficos podem ser vistos como integração dos quatro anteriores de maneira que nenhuma outra forma de arte o faz. Quando assistimos a um filme, nós compartilhamos com o criador do filme um pressuposto básico de que sabemos os códigos<sup>35</sup> [...] (McFARLANE, 1996, p.29, tradução nossa).

A proposta de McFarlane indica, então, que ao se analisar adaptações fílmicas de romances, devemos considerar as diferenças entre a linguagem verbal, que funciona "simbolicamente", e a linguagem audiovisual, que funciona através de "códigos de execução", além da espacialidade do filme, que lhe confere uma "presença física". Ainda segundo o teórico, "Em certo sentido, a história do filme não tem de ser contada, *porque* ele é apresentado. Contra os ganhos de imediaticidade, a perda da voz narrativa pode, no entanto, ser sentida como a vítima chefe da enunciação do romance<sup>36</sup>" (*ibidem*, p. 29, tradução nossa). Cabe ressaltar que este não é o caso da adaptação aqui analisada, tampouco dos filmes mais experimentais,

---

<sup>35</sup> (a) *language codes* (involving response to particular accents or tones of voice and what these might mean socially or temperamentally); (b) *visual codes* (response to these goes beyond mere 'seeing' to include the interpretative and the selective); (c) *non-linguistic sound codes* (comprising both musical and other aural codes); (d) *cultural codes* (involving all that information which has to do with how people live, or lived, at particular times and places). In a sense, the cinematic codes may be seen as integrating the preceding four in ways that no other art-form does. When we witness a film, we share with the film's maker a basic assumption that we know the codes [...]

<sup>36</sup> In a sense, the film's story does not have to be told *because* it is presented. Against the gains in immediacy, the loss of the narrational voice may, however, be felt as the chief casualty of the novel's enunciation.

uma vez que ambos buscam entre os recursos da linguagem audiovisual testar seus próprios limites, tendo, em muitos casos, obtido êxito, como na minissérie *Capitu*.

Enfim, o cineasta que pretende deslocar uma “realidade pré-existente” em um texto da linguagem escrita do romance para a linguagem audiovisual do cinema ou televisão, procurando aproximar-se daquele (o que ele pode optar por fazer, ou não) precisa, num primeiro momento transferir do romance aqueles aspectos referentes à *história* e adaptar propriamente aqueles outros aspectos referentes à *enunciação*, que resistem à transferência, por estarem ligados às especificidades de cada meio. Finalmente, foi com base na distinção entre os elementos narrativos que procuramos verificar como a minissérie *Capitu* procurou dialogar com o romance *Dom Casmurro*, texto-fonte da adaptação.

## CAPÍTULO 2 - AUTORES, TRAJETÓRIAS E ESTILOS

No primeiro capítulo, introduzimos considerações a respeito da importância de se estudar as mídias, dando ênfase à mídia televisiva, por se tratar de um meio que possui amplo alcance no cotidiano de grande parte das pessoas. Em seguida, falamos da recorrência da circulação de textos entre os diferentes meios e linguagens, que resultam na prática a cada dia mais frequente da adaptação. Ressaltamos uma questão que vem intrigando os teóricos da adaptação, que se refere à análise dos textos derivados baseada no critério exclusivo da fidelidade ao texto-fonte, e vimos que muitos destes teóricos têm concordado quanto à “fidelidade” na adaptação ser não só inviável como também indesejável. Falamos, brevemente, dos modos como o assunto vem sendo tratado recentemente por novas abordagens teóricas, e escolhemos, entre estas, uma perspectiva de análise que distingue o que pode ser transferido ou adaptado de um texto de uma determinada linguagem, como a escrita, para outra, como a audiovisual, neste caso em específico.

Neste capítulo, falamos da trajetória e dos estilos dos autores de ambas as obras aqui analisadas, Machado de Assis (1839-1908), escritor de *Dom Casmurro*, romance que pertence ao cânon da Literatura Brasileira, e Luiz Fernando Carvalho (1960), autor (diretor) da minissérie *Capitu*, que há algum tempo vem se destacando pelos seus trabalhos na televisão e no cinema. Nesse último, possui apenas duas obras que, todavia, foram muito bem recebidas pela crítica especializada. O motivo do resgate dessas trajetórias tem como única função, de forma bastante abreviada, ressaltar que há determinados aspectos estilísticos ou temáticos que se repetem na construção de algumas das obras de ambos os autores, e esses aspectos possuem, alguma relação com as suas respectivas obras aqui analisadas, *Dom Casmurro* e *Capitu*.

No que tange ao romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, que é considerado uma das obras primas do escritor (romancista, poeta, cronista e contista), pode-se dizer que o grande valor atribuído pela crítica e pelo público ao romance decorre do fato da obra ter chegado ao “apuro” do aperfeiçoamento de técnicas e temáticas que já viriam sendo tratadas em outras obras do escritor, dentre elas, o diálogo com o leitor, a narração em primeira pessoa com um ponto de vista

limitado, além de motivos como “ciúme”, “traição”, “adultério”, “vingança”, entre outros, que resultariam na escritura de *Dom Casmurro* como uma “obra aberta”, considerada, atualmente, por teóricos como Senna (2008), e Stam (2008), como um romance de linhagem reflexiva por possuir uma narrativa “autoconsciente”, e este é o modo como a obra é analisada aqui, no tópico 2.1.1.

Quanto à minissérie *Capitu*, que se propôs à complexa tarefa de adaptar para a linguagem audiovisual a intrincada ambiguidade presente no discurso deste romance “autoconsciente” de Machado de Assis, (com o qual poucos cineastas “ousaram” a propor um diálogo<sup>37</sup>), pode-se dizer que o audiovisual televisivo utilizou-se de recursos que foram sendo aprimorados durante a trajetória de Luiz Fernando Carvalho como diretor, tais como algumas adaptações de obras literárias (às quais ele prefere chamar de “diálogos”), que possuem uma relação bastante “respeitosa” e criativa com os textos literários nos quais foram inspiradas. Dentre essas técnicas que vem sendo utilizadas pelo diretor na produção de audiovisuais televisivos é possível destacar-se, por exemplo, a utilização de recursos que aproximam suas obras de uma estética teatral, funcionando como uma espécie de metalinguagem que propõe uma ruptura com a ilusão de representação da “realidade” e continuidade, típicas de muitos dos audiovisuais feitos para a televisão, e também dos filmes mais tradicionais.

Assim, o objetivo deste capítulo é fornecer um parâmetro de sustentação para o nosso argumento de que a minissérie televisiva *Capitu* é uma adaptação que procura manter aspectos importantes do romance *Dom Casmurro*, mesmo atualizando em alguns sentidos a pauta do livro, uma vez que falamos aqui de um romance que “reflete” sobre o seu próprio fazer artístico, e de uma minissérie que, de modo análogo, promove experiências diferenciadas em relação ao próprio formato televisivo em questão.

---

<sup>37</sup> No tópico 2.2.1, falaremos brevemente das outras duas adaptações fílmicas de *Dom Casmurro* *Capitu* (1968) e *Dom* (2003).

## 2.1 Machado de Assis

Um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras e o primeiro a ocupar a cadeira de presidente desta instituição, na qual permaneceu até o fim da sua vida, Machado de Assis (1839 – 1908) tornou-se, ao longo de seus 50 anos de carreira literária, o escritor de maior prestígio no Brasil. De origem mestiça, e proveniente de família humilde, Machado foi batizado pela viúva do Brigadeiro e Senador do Império: Bento Barroso Pereira, o que fizera com que a sua infância, no morro do livramento (RJ), se passasse entre a casa humilde dos pais e o sobrado da madrinha em uma chácara próxima dali (PÉREZ, 2006). Perdendo cedo a mãe, a única irmã e, posteriormente o pai, passou, então, aos cuidados da madrasta, a quem ajudava a vender doces numa escola.

Aos 16 anos estreia na imprensa, sua primeira poesia é de 1855, publicada no periódico *Marmota*, da livraria de Paula Brito, onde eram publicados romances-folhetins dos jovens escritores da época. Machado rapidamente se incorpora a estes, devido à acolhida do proprietário do local. Entre 1856 e 1858, trabalhando como tipógrafo na Imprensa Nacional, conheceu Manuel Antônio de Almeida, que se tornou seu protetor. Logo em seguida, seus poemas já podiam ser equiparados às obras de colegas mais velhos.

Em 1860, é convidado a fazer parte do corpo editorial de *O Diário do Rio de Janeiro*, onde teria permanecido por sete anos, escrevendo crônicas, assuntos literários, artísticos e políticos, o que lhe propiciara o aprimoramento do estilo e a participação de forma ativa na vida da época, através de críticas ao governo, muitas vezes, humorísticas, segundo Pérez.

De 1861 a 1865, Machado de Assis escreveu *Queda que as mulheres têm para os tolos* e tentou obter êxito com a escritura de algumas peças teatrais, mas segundo o biógrafo, ao contrário da “lucidez e independência” que o escritor apresentava em suas crônicas e ensaios críticos; no teatro, ele ainda não teria conseguido se libertar das influências: “Todos esses trabalhos, ingênuos, nada possuem que mereçam uma referência elogiosa, a não ser certo desembaraço de estilo” (PÉREZ, 2006, p. 77). Nesse período, Machado de Assis traduz e cria muito, e apresenta verdadeiro interesse pelo teatro.

Desde então, colaborou em diversos periódicos, usando de diferentes pseudônimos. De 1863 a 1878, publicou vários contos no *Jornal das famílias*. Em 1865, foi sócio-fundador da Arcádia Fluminense, na qual participou de diversos saraus literários. Em 1869, fecha contrato com a livraria Garnier (que editou toda a sua obra), publicando *Contos Fluminenses e Falenas*. Nesse mesmo ano, casa-se com Carolina Augusta Xavier de Novais (com quem passa 35 anos casado, até a morte da cônjuge, em 1904).

Em dezembro de 1873, torna-se primeiro oficial da Secretaria de Agricultura e sua situação financeira começa a estabilizar-se. Muda-se, então, para a rua da Lapa, onde seu trabalho intelectual torna-se intenso. Entre 1872 e 1875, publicou: *Histórias da meia-noite e Americanas*. *Ressureição* (1871) foi seu primeiro romance, depois dele vieram: *A mão e a luva* (1874) e *Helena* (1876). Em 1876, já é reconhecido ao lado de Alencar e Macedo e teria a presença disputada nas reuniões íntimas da sociedade.

Aos 39 anos, publica seu romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que modificaria totalmente os rumos de sua literatura, diferenciando-se dos romances anteriores, e mostrando a influência de novos autores, como Sterne e Xavier de Maistre.

O que importa, agora, são as suas observações o seu modo de ver a vida. A idade com todas as experiências que trouxe, tinha-lhe dado uma nova visão dos homens. Havia perdido, sobre eles, as suas ilusões [...] Conhecia-lhes agora as manhas disfarçadas no convencionalismo das atitudes. E essa lucidez o faz ir além das aparências, para encontrar no fundo das criaturas a sua verdadeira humanidade. E nessa apresentação da visão de seu mundo, tudo é pretexto para ironias e sutilezas. Isso transmitido através da elegante simplicidade de seu estilo – que, nesse novo livro, se apresenta ainda mais límpido e exato – qualidades que farão dele o grande mestre da Língua (PÉREZ, 2006, p.86).

Nesse período, escreve contos nos melhores jornais da época e, em 1882, reúne alguns de seus contos em *Papéis Avulsos*. Em 1883, muda-se para o chalé do Cosme Velho (onde vivera até seu falecimento). Em 1884, publica *Histórias sem data*. Em 1891 lança seu romance *Quincas Borba*. “É *Quincas Borba* um novo passo na evolução de Machado de Assis. [...] apresenta maior coesão, está mais entrosado nas características do romance, atinge um poderoso clima dramático” (*ibidem*, p. 87).

Aos 51 anos, com exceção de Silvio Romero, seria unânime a opinião de ser Machado de Assis o maior escritor brasileiro. Em 1897, ajuda a fundar a Academia Brasileira de Letras, da qual foi eleito presidente, permanecendo no cargo até o fim da vida (1908). Em 1902, é nomeado, pelo presidente Rodrigues Alves, Diretor Geral de Contabilidade do ministério, cargo que também ocupará até morrer.

Segundo Pérez, Machado, a esta altura, já é considerado um dos “melhores cultores internacionais do conto”, e é em 1899, com 60 anos, que publica *Dom Casmurro*, considerado, por muitos, seu mais belo romance, uma vez que reúne, segundo o biógrafo:

[...] todas as surpreendentes aquisições de sua última fase – o seu triste e velado humorismo, os seus finos dons de observador e de analista, as suas delicadas sondagens psicológicas, o requinte da expressão – num romance que é uma das mais belas histórias de amor da nossa literatura. É seu romance mais sofrido, mais humano, e onde aborda, agora com as forças da maturidade, um tema de que está cheia a sua obra: o adultério. E cria, aí, dois tipos – Bentinho e Capitu – que ficarão em posição ímpar, na sua extraordinária galeria de personagens (PÉREZ, 2006, p. 90).

Cabe ressaltar, todavia, que a questão “adultério”, da qual fala o biógrafo, é colocada nesta obra como uma suspeita de um narrador em primeira pessoa que é também protagonista e que, como veremos a seguir, (no tópico 2.2.1) não possui provas concretas de tal fato, sendo seu discurso baseado em impressões, que, por sua vez, não podem ser questionadas, mas, tampouco, aceitas de forma definitiva.

Publica também em 1899 *Páginas Recolhidas* e, em 1901, *Poesias Completas*. Nessa altura, começa a espaçar suas colaborações na imprensa e, em 1904, publica *Esaú e Jacó*, obra que, segundo o Pérez, já não possui “[...] o calor da vida de um *Dom Casmurro*. É uma obra o seu tanto fria, onde Machado olha a vida em torno através de uma certa indiferença” (*ibidem*, p. 90). Nesse mesmo ano, morre sua esposa Carolina, perda que teria deixado o escritor bastante debilitado. Em 1905, lança o volume *Relíquias da Casa Velha*. Em 1907, escreve o seu último romance: *Memorial de Aires*. E em 1908, morre cercado pelos companheiros mais próximos, entre eles Mário de Alencar, José Veríssimo, Euclides da Cunha, Coelho Neto e Raimundo Correia. É decretado luto oficial em sua Homenagem e tanto o velório quanto o enterro foram prestigiados por grande multidão e pelas maiores personalidades brasileiras da época. Rui Barbosa pronuncia o discurso final ao escritor, como representante da Academia Brasileira de Letras.

Afrânio Coutinho (1911-2000), na organização da Obra Completa de Machado de Assis, em 1959, defendia ter havido um amadurecimento progressivo na carreira do escritor, contrariando a opinião corrente até então, de que havia uma divisão nítida e repentina entre dois momentos distintos na sua obra. Para Coutinho, havia, antes, uma continuidade entre esses dois momentos, embora ele admitisse que uma série de fatores ocorridos entre 1869 e 1879 (período entre o casamento e a estabilização da vida do escritor) teriam confluído para a determinação de uma maneira de ser definitiva em sua obra, que aparece, principalmente, após o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880), mas que já poderia ser notada em contos posteriores a 1875, reunidos em *Papéis Avulsos* (1882) e em *Histórias sem data* (1884). Segundo o crítico, Machado teria escrito cerca de 200 contos, que serviram também como laboratório para o aperfeiçoamento de sua técnica, e dentre estes, estariam algumas das obras-primas do gênero.

O biógrafo assinala algumas das divergências e convergências entre as obras das duas fases do escritor:

Em ambas, o gosto psicológico e a propensão à análise de costumes. O humorismo aparece nas duas, embora na primeira não associado ao pessimismo [...] se a primeira etapa estava embebida de sentimentalismo romântico exagerado da época, já estão nela todavia, o erotismo e o sensualismo que caracterizam a segunda e que não foram, portanto, o resultado apenas da contaminação realista. Nos romances da primeira fase encontram-se em germe os recursos técnicos posteriormente desenvolvidos e apurados. Assim acontece com a introspecção, com o desenvolvimento alinear da intriga, com o monólogo interior (em *Ressureição*), o espírito de análise e a penetração psicológica (COUTINHO, 2006, p. 26)

O que o teórico nomeia, então, como “humorismo”, certamente é o que se denomina atualmente como a “ironia” machadiana. Além disso, outra característica que também pode ser encontrada já em obras da primeira fase, como, por exemplo, no primeiro romance, *Ressureição*, são as referências ao leitor (ainda que em proporção menor do que as que se pode encontrar em romances posteriores, como *Dom Casmurro*). Em *Ressureição*, temos um *narrador onisciente intruso* que, ao narrar uma passagem em que o personagem Luís Batista (casado com Clara) planeja conquistar Lívia (a protagonista), antevê a reação do leitor e se antecipa:

Mas a mulher dele? A mulher dele, amigo leitor, era uma moça relativamente feliz. Estava mais que resignada, estava acostumada à indiferença do marido. Dera-lhe a providência essa grande virtude de se afazer aos males da vida. Clara havia buscado a felicidade conjugal com a ânsia de um coração que tinha fome e sede de amor. Não logrou o que sonhara. Pedira um rei e deram-lhe um cepo. Aceitou o cepo e não pediu mais (ASSIS, 2006, V.1, p. 147).

Como se pode notar, o diálogo com o leitor é uma estratégia utilizada desde o primeiro romance de Machado de Assis, e essa estratégia se tornará, mais tarde, um dos principais recursos para criar significação em romances posteriores, como *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*. Voltaremos a isso no tópico seguinte, que trata das narrativas autoconscientes.

Ainda sobre *Ressurreição*, Barreto Filho citado por Coutinho (2006, p. 26) diz que neste livro já se inicia um descolamento do “[...] interesse do acontecimento objetivo para o estudo dos caracteres”. Enfim, para Coutinho, a transição ocorrida na obra de Machado de Assis deve ser encarada como uma:

[...] etapa de crise, em que entraram em conflito e superação as duas tendências: a que se avolumava em seu espírito de grande artista criador, \_ que, justamente, se realiza impondo a sua norma, a que traz dentro de si, \_ e a norma vigente. A vitória, isto é, a realização, decorre, precisamente de sua capacidade de fazer dominar a norma exterior pela sua norma, a nova, a que vem criar uma nova tradição (COUTINHO, 2006, p26).

Tendo em vista que nosso trabalho trata de adaptação, é válido ressaltar que este primeiro romance de Machado de Assis, *Ressurreição* (1871), escrito quase trinta anos antes de *Dom Casmurro* (1899), a nosso ver, guarda alguns traços que remetem-nos a semelhanças com o romance aqui estudado, pois, além de ambos terem como tema central a questão do ciúme, nada existe de “concreto” contra a protagonista Lívia de *Ressurreição*, nem contra Capitu, de *Dom Casmurro*, e em ambos temos protagonistas (masculinos) com um perfil ciumento e desconfiado, além de outras semelhanças que podem ser encontradas entre o temperamento de Félix (*Ressurreição*) e Dom Casmurro.

Entretanto, há que se ressaltar que, enquanto a interpretação do personagem Bento, de *Dom Casmurro*, fica a critério do leitor, visto que é ele quem narra toda a história; em *Ressurreição*, um narrador onisciente nos oferece certezas a respeito do temperamento dos personagens, chegando a dar sua opinião sobre o protagonista Félix.

Dispondo de todos os meios que o podiam fazer venturoso, segundo a sociedade, Félix é essencialmente infeliz. A natureza o pôs nessa classe de homens pusilâmines e visionários, a quem cabe a reflexão do poeta: 'perdem o bem pelo receio de o buscar'. Não se contentando com a felicidade exterior que o rodeia, quer haver essa outra das afeições íntimas, duráveis e consoladoras. Não a há de alcançar nunca, porque o seu coração, se ressurgiu por alguns dias, esqueceu na sepultura o sentimento da confiança e a memória das ilusões (ASSIS, 2006, p.195, V.1).

Além disso, o personagem Viana, irmão da protagonista Lívia, de *Ressureição*, é tratado pelo narrador, inúmeras vezes, como “parasita”, lembrando o personagem José Dias, “o agregado”, em *Dom Casmurro*. Uma análise mais acurada da relação entre as duas obras, talvez, mereça um estudo à parte, pois não é este o objetivo aqui.

Enfim, Afrânio Coutinho, o organizador e crítico da obra de Machado de Assis, em 1959, já afirmava que o escritor teria se tornado, por meio de muito trabalho, estudo e disciplina, o “Primeiro prosador da língua e maior e mais completo homem de letras no Brasil” (2006, p.23), a ponto de conseguir transpor os moldes vigentes da época, criando uma estética própria. Além disso, como vimos, tanto Coutinho, quanto Pérez, afirmam ser *Dom Casmurro* o romance no qual Machado de Assis teria chegado ao auge de seu aperfeiçoamento técnico, e é justamente essa técnica de escritura que iremos analisar no tópico a seguir.

### 2.1.1 O romance *Dom Casmurro* e a narrativa autoconsciente

***Desde o seu surgimento na era moderna, com Cervantes, o romance vem empreendendo uma espécie de crítica ontológica de si mesmo, crítica esta que se processa não como uma exposição discursiva, mas através da manipulação técnica da forma que visa representar a realidade. Os romancistas de tal linhagem são aqueles que empenhadamente se lançaram a experiências formais cuja finalidade é chamar a atenção do leitor para a ficção como um produto conscientemente articulado e não como um invólucro transparente de conteúdos reais.***

(Marta de Senna, 2008)

Aproximadamente um século após a sua escritura, pode-se dizer que o romance *Dom Casmurro* foi visto pela crítica por via de três diferentes modos de interpretá-lo. A primeira, que perdurou por cerca de sessenta anos após a escritura do romance, na qual havia uma tendência, por parte da crítica, em aceitar as acusações feitas à personagem Capitu pelo marido, o narrador da história. A segunda fase da crítica teve início com a obra de Hellen Caldwell, *The Brazilian Otello of Machado de Assis* (1960), que teria desencadeado um novo paradigma crítico em relação ao romance, visto que, após essa análise, a crítica começa a se voltar para o questionamento do discurso do narrador, Dom Casmurro, e inicia-se uma busca por evidências em favor da defesa da protagonista Capitu<sup>38</sup>. É importante ressaltar que Caldwell não foi a primeira a pôr em dúvida o discurso do narrador, mas foi com a publicação do seu livro que a questão da culpa de Capitu começou a ser, realmente, posta em dúvida (ROUANET, 2008).

Na terceira e mais recente abordagem, o romance é visto como uma construção totalmente perpassada por uma intrincada ambiguidade, presente na narrativa como um todo. *Dom Casmurro* passa a ser considerado como uma “obra aberta”, em que não é possível defender até o fim nenhuma das duas posições anteriores. A culpa ou inocência de Capitu são substituídas pela impossibilidade de dar uma resposta à questão da traição que perpassa o romance. Cabe ressaltar, entretanto, que a desconfiança em relação ao discurso do narrador, atualmente, não deve ser levada a extremos, como ressalta Alfredo Bosi:

Machado timbrou em reconstruir, aprofundar e tonalizar a voz narrativa, o que dá um Bentinho vacilante, vulnerável, temeroso, se não tímido, desde o início de suas relações familiares, impressionável ao extremo e, por longo tempo, apaixonado pela mocinha de origem modesta com quem deseja casar e de fato se casa desfrutando alguns anos de felicidade conjugal. Trata-se de uma história de amor, suspeita, ciúme e desejos de vingança (...). Ignorar o tom com que o drama é narrado, e supor que o autor tenha forjado, o tempo todo, um narrador desprezivelmente caviloso ao qual se deve recusar todo o crédito, é levar a extremos problemáticos a hipótese da dissociação. (BOSI, 1999, p.41 *apud* SENNA, 2008, p. 101)

A recomendação de Bosi vai ao encontro da análise aqui proposta que, reconhecendo as lacunas e contradições presentes (de modo calculado) no discurso do narrador-protagonista do romance, não chega ao extremo de transformá-lo no “vilão” da história, visto que reconhece na obra em questão a presença concomitante

---

<sup>38</sup> O livro de Caldwell foi traduzido no Brasil somente em 2002, mas já vem sendo citado pelos críticos brasileiros há várias décadas.

do *Autor implícito* (nos termos de Booth, 1981) cujo objetivo é justamente tornar o discurso do narrador *pouco digno de confiança* (Booth), a fim de manter uma espécie de narrativa dupla, ambígua que mantém a “obra aberta”.

Não é à toa que *Dom Casmurro* tenha despertado incomum interesse por parte dos leitores e críticos, e sua representatividade entre os romances da literatura nacional pode ser confirmada, por exemplo, se nos atentarmos para o fato de que se trata da obra que mais tem suscitado diálogos e intertextos com outros romances da literatura brasileira, como se pode observar através de textos contemporâneos, que têm como base, mais especificamente, a protagonista do romance, Capitu<sup>39</sup>, além do monumental acervo teórico e crítico existente sobre a obra em questão.

Neste tópico, analisamos a estética machadiana, no que tange ao romance *Dom Casmurro*, tal como ela tem sido abordada contemporaneamente. Para tanto, recorreremos a teóricos como Robert Stam (2008), em *A Literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação*, que dedica um dos capítulos do livro para a análise de romances “autoconscientes” e suas adaptações, dentre os quais está *Brás Cubas*, de Machado de Assis, além de algumas referências às técnicas utilizadas pelo escritor em *Dom Casmurro*. Marta de Senna em, *O olhar oblíquo do Bruxo: Ensaios Machadianos* ([1995] 2008), também aproxima a estética machadiana daquela utilizada por escritores como Fielding e Sterne (século XVIII), de modo que tanto Stam, quanto Senna, vêem a escrita machadiana como pertencente a uma tradição de romances autoconscientes.

Uma das primeiras definições dadas por Stam a respeito das narrativas autoconscientes é a de que: “Romancistas antiilusionistas zombam da estratégia documentária dos escritores que fingem ser os meros editores de correspondências encontradas nas frestas, esconderijos e sótãos do verismo circunstancial” (2008, p.149). No capítulo do seu livro dedicado ao romance autoconsciente, o teórico analisa os escritores: Fielding (em *Tom Jones* e *Inocente Sedutor*), e Machado de Assis (em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*), bem como suas respectivas

---

<sup>39</sup> *Quem é Capitu?*, de Alberto Scheprejer (2008); *Capitu e a mulher fatal* (2003), de Gilberto Pinheiro Passos; *Capitu sou eu* (2003), de Dalton Trevisan; *Capitu Memórias Póstumas* (2005), de Domício Proença Filho; *Amor de Capitu* (1998), de Fernando Sabino; *Capitu e outras evas* (1990), de Michele Yacocca, *Capitu* (2008), de Paulo Emílio Sales e Lygia Fagundes Telles (roteiro da adaptação dirigida por Saraceni em 1968), *Capitu mandou flores: contos para Machado de Assis nos cem anos de sua morte*, (2008), organizado por Rinaldo Arantes, e, excepcionalmente, uma obra que não dialoga com o nome da protagonista, mas sim com o título do romance, *Dom Casmurro e os discos voadores* (2010), de Lucio Manfredi. Vale lembrar que esses exemplos constam aqui a título de informação, não tendo sido feita nenhuma análise específica a respeito dessas obras.

adaptações<sup>40</sup>, mas é do romance *Dom Casmurro* que o teórico retira alguns exemplos da aplicação dessa técnica (da narrativa autoconsciente) nos textos machadianos:

Fabulistas autoconscientes não raro parecem incapazes de contar as histórias direito, tanto no sentido de contá-las seriamente quanto de contá-las de maneira linear e seqüencial. [...] O romancista brasileiro Machado de Assis, como um *raconteur* inapto que se esquece de detalhes cruciais, interrompe seu protagonista Dom Casmurro para corrigir um equívoco: 'Perdoe-me, mas este capítulo deveria ter sido precedido por outro [...]'. Aqui Machado antecipa *Rayuela* (1963), de Cortázar, que convida os leitores a ler os capítulos em duas ordens diferentes. Machado contempla o embaralhamento da ordem dos capítulos, mas decide que seria 'muito incômodo ter que mudar o número das páginas' (No entanto, sabemos que é o próprio Machado, no final, que decide tais assuntos.). (STAM, 2008, p. 150-151)

Colocando o escritor brasileiro dentro de uma tradição reflexiva de romances, a qual pertenceriam Cervantes, Fielding e Sterne, o teórico também atribui a esse tipo de texto o recurso da "autocorreção":

Machado constantemente anatomiza sua própria expressão num desmantelamento metalingüístico obsessivo de sua própria prática. Seu senso crítico está sempre em alerta, pronto para censurar seus próprios lapsos de anticlímax ou vulgaridade. O protagonista narrador de *Dom Casmurro*, por exemplo, num determinado momento alega que sua partida forçada para a Europa provocou mais lágrimas do que as que foram derramadas desde o tempo de Adão e Eva. Instantaneamente lamentando sua hipérbole, ele reconhece o exagero, mas insiste que "é bom ser enfático de vez em quando". Mesmo as metáforas normalmente funcionando como veículos transparentes de analogias, Machado muitas vezes as explica. [...] ele as expõe em seu processo de elaboração, muitas vezes propondo metáforas somente para descartá-las por sua ineficiência. (STAM, 2008, p. 172)

Senna (2008) dedica um dos ensaios do seu livro para uma análise comparativa entre os romances: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, *Tom Jones*, de Fielding, e *Viagem sentimental através da França e da Itália*, de Sterne. A autora também defende o pertencimento de Machado a uma linhagem que inclui os britânicos Fielding e Sterne (século XVIII), dizendo que o escritor brasileiro cria os seus precursores, e que a aproximação entre as três obras

---

<sup>40</sup> Robert Stam não analisa nenhuma obra de Sterne, mas faz referência a Machado ter se inspirado de maneira explícita no romance *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, de Sterne.

deve-se à semelhança da técnica utilizada por ambos, isto é, a narrativa autoconsciente, que a teórica define da seguinte forma:

Em sua *Argumentação contra a morte da arte*, Ferreira Gullar analisa o processo que vai do 'signo à coisa', que leva a arte contemporânea a expor sua materialidade. Ao invés de obliterar o material de que é feita, como o faz a arte bem comportada, a arte contemporânea, confirmando uma estratégia já ensaiada por Michelangelo e Rembrandt (para citar somente dois expoentes) exhibe-o na sua contundência, que perfura a ilusão de realidade, valorizando o fazer e a concretude do sistema sógnico que utiliza. A narrativa autoconsciente opera de modo análogo. (2008, p. 20)

Segundo a autora, a denominação de certas narrativas como "autoconscientes" já viria sendo utilizada há décadas pela crítica anglo-americana. Senna faz referência a um estudo de Robert Alter, de 1969, que trata desse tipo de romance, assinalando a proposição do teórico a respeito do que "[...] em quatrocentos anos do gênero, o empreendimento realista tem sido questionado por romancistas conscientes de que ficções *não* são a realidade, de que 'realismo literário' é uma contradição de termos (*ibidem*, p.20). E também com base no estudo de Alter, a teórica acrescenta:

Desde o seu surgimento na era moderna, com Cervantes, o romance vem empreendendo uma espécie de crítica ontológica de si mesmo, crítica esta que se processa não como uma exposição discursiva, mas através da manipulação técnica da forma que visa representar a realidade. Os romancistas de tal linhagem são aqueles que empenhadamente se lançaram a experiências formais cuja finalidade é chamar a atenção do leitor para a ficção como um produto conscientemente articulado e não como um invólucro transparente de conteúdos reais. (*ibidem*, p.20)

A autora atribui às narrativas de romancistas como Machado, Fielding e Sterne, o intuito de exibirem "sua própria condição de artefato", de modo que, tais narrativas jogariam, assim, com a relação existente entre "o artifício que parece realidade e a realidade em si".

Adicionalmente, os romances autoconscientes, de acordo com Stam, fazem uso da crítica literária em seu "mundo ficcional", sendo que muitas das adaptações desse tipo de romance pecariam justamente neste ponto, pois: "Mesmo incorporando certos dispositivos reflexivos, elas não examinam sua própria prática metalinguisticamente nem incluem discurso crítico dentro do próprio texto" (STAM, 2008, p. 171). Uma das exceções à regra, segundo o teórico, seria a adaptação de

*Memórias Póstumas de Brás Cubas*, feita por André Klotzel (2001), apesar de que teria faltado à adaptação a “[...] perspicaz tendência política oculta no romance, e especificamente sua crítica sutil à escravidão e à sociedade escravocrata (*ibidem*, p. 179)”.

Pode-se dizer que a adaptação televisiva do romance *Dom Casmurro*, aqui estudada, a minissérie *Capitu*, (como veremos no capítulo 3), faz uso extenso do artifício metalinguístico que Stam diz considerar necessário às adaptações de romances reflexivos.

Outro aspecto importante das narrativas autoconscientes é o de que elas necessitam do diálogo com o leitor ou espectador, cuja presença é “inscrita e assinalada” no texto, com o intuito de transferir “[...] o interesse da diegese para a relação textual intersubjetiva que forma uma espécie de enredo paralelo” (STAM, 2008, p.155). Assim, ao contrário das narrativas em “que os acontecimentos parecem falar por si”, onde não existe a figura de um narrador, os textos reflexivos inscrevem o leitor/ espectador “dentro de seu próprio espaço retórico”, de modo que, para Stam, esses textos chegam a oferecer “[...] conselhos a seu público no que diz respeito a certas armadilhas da interpretação” (*ibidem*, p.155), além do interesse se deslocar do ‘significado’ para a interação entre o leitor e o texto.

A nosso ver, todas essas questões levantadas por Stam e por Senna a respeito das narrativas autoconscientes vão ao encontro do romance *Dom Casmurro*, analisado neste trabalho. Em *Dom Casmurro*, como já foi dito, há uma estratégia textual que desacredita o narrador em primeira pessoa do romance, que, segundo Senna (2008), decorre da tensão “brilhantemente alcançada” por Machado de Assis entre as entidades autor e narrador da obra, fazendo com que o narrador seja identificado como um ser dissimulado, que desorienta o leitor, conduzindo-o por “pistas falsas”. Um exemplo dessa “dissimulação”, segundo a teórica, estaria logo no início do romance, quando o narrador dá uma ordem ao leitor (usa o imperativo negativo) para que ele não vá procurar no dicionário o sentido do apelido “casmurro”, mas, se o leitor ousar desobedecer à ordem do narrador, indo consultar dicionários da época, o que ele encontrará é:

[...] como primeira acepção de ‘casmurro’, ‘teimoso, obstinado, cabeçudo’. Só em segundo lugar vem ‘sorumbático, macambúzio, ensimesmado’. Na primeira edição do dicionário de Caldas Aulete, de 1884, plausivelmente a que Machado teria em casa (...), só há a primeira acepção. Depois de *Dom Casmurro* é que o vocábulo passa a ser definido como o narrador alega ser o sentido “que lhe pôs o vulgo”. (*ibidem*, p.84-85)

Além da dissimulação do narrador, a autora também dá exemplos da presença do *autor modelo* na obra (definição que ela empresta de Eco), cabendo ressaltar que, neste trabalho, optamos por utilizar o conceito de *Autor implícito* de Booth (1981), pelo fato do último ter discorrido mais sobre a presença da entidade autor como estratégia textual inerente a qualquer texto. Ao que se pode acrescentar que num romance narrado em primeira pessoa como *Dom Casmurro* torna-se mais difícil encontrar indícios do autor e, por isso, recorreremos à inevitável presença do *autor (implícito)* na obra, tal como tratada por Booth (1981).

Um exemplo a respeito dessa tensão entre as entidades autor e narrador em *Dom Casmurro* é dado por Senna, que diz que o “cabedal cultural e literário do ocidente” é utilizado pelo narrador em benefício de sua exposição, mas também serve para desmenti-lo, como na passagem em que ele imagina o imperador intercedendo junto a sua mãe, Dona Glória, para que ela não o mande para o seminário, explicando, logo em seguida, ao leitor, que a imaginação de Ariosto não é mais “fértil que a das crianças e dos enamorados”. Do que a teórica conclui:

O leitor sabe quem é Ariosto, entende que o parâmetro contra o qual Dom Casmurro dimensiona a imaginação de Bentinho é formidavelmente imaginoso [...] O que talvez lhe escape é que a alusão é a Ariosto, autor de um épico cujo herói-título *enlouquece* ao descobrir que foi preterido pela amada. Não posso deixar de entrever o autor, por trás do narrador, a piscar-me o olho por ter eu, finalmente, atinado com a sua astúcia. Creio que não há como negar que, no capítulo 29, a voz autoral de Machado inscreve no discurso de seu narrador Dom Casmurro um dado fundamental: “há homens que enlouquecem de ciúme”. (SENNA, 2008, p.100)

No final do primeiro capítulo do romance, o narrador explica como fora apelidado de “Dom Casmurro” por um poeta do trem, dizendo que a princípio o título da sua narrativa será este:

[...] se não tiver outro daqui até ao fim do livro, vai este mesmo. O meu poeta do trem ficará sabendo que não lhe guardo rancor. E com pequeno esforço, sendo o título seu, poderá cuidar que a obra é sua. Há livros que apenas terão isso dos seus autores; alguns nem tanto. (ASSIS, 2006, p. 810, V.1)

Se consideramos a sentença final deste enunciado, que diz que alguns livros possuem de seu autor apenas o título, e outros nem mesmo isso, podemos notar já aqui uma espécie de “enigma” proposto na obra, uma vez que não há mais nenhuma referência, “explícita” como esta, no romance, em relação à autoria. A afirmação, sem dúvida, não está ali gratuitamente, e, todavia, parece passar despercebida caso na leitura do texto não seja levada em conta a questão da entidade autor enquanto estratégia textual. Não há dúvidas de que a afirmação acima diz respeito ao próprio romance, restando, então, encontrar uma solução possível para o suposto enigma.

Nossa hipótese é a de que reside aí, no início da narração, a pista para um “enigma” central no romance. Se pensarmos numa tensão entre as entidades autor e narrador presente na obra (defendida por certos teóricos) que gera uma “desconfiança” em relação ao que é narrado, bem como nos muitos diálogos com o leitor existentes no texto, é possível constatar em *Dom Casmurro* este enredo paralelo, comum às narrativas reflexivas do qual falou Stam (2008), que desloca o interesse do significado para a “interação entre leitor e texto”. Ou seja, a cooperação do leitor tão utilizada nos textos reflexivos, como o de Machado, faz-se de extrema importância para o entendimento geral do romance, uma vez que cria, como já dito, uma espécie de “segundo enredo” na obra.

A fim de verificar como ocorre essa tensão entre as entidades autor e narrador do romance faremos uso do conceito de *Autor Implícito*, de Booth (1981), que segundo Chiappini e Leite (2002, p.19) “substitui uma análise crítica e normativa por uma análise retórica”, e ainda, é “[...] extremamente útil para dar conta do recuo do narrador e do jogo de máscaras que se trava entre os vários níveis da narração”. Os autores definem da seguinte forma o conceito de *Autor Implícito* tal como foi desenvolvido por Booth:

Do jogo de distâncias que se instaura entre o AUTOR IMPLÍCITO, o NARRADOR e os personagens, sai preservada a função crítica do AUTOR IMPLÍCITO na criação de um ‘universo ficcional’ e na sua comunicação ao leitor. [...] Isso implica resistir a qualquer psicologismo que leve a confundir FICÇÃO e realidade, personagens e pessoas, autor real e autor representado num mundo feito de palavras. [...] O AUTOR IMPLÍCITO é uma imagem do autor real criada pela escrita e é ele que comanda os movimentos do NARRADOR, das personagens, dos acontecimentos narrados, do tempo cronológico e psicológico, do espaço e da linguagem em que se narram indiretamente os fatos ou em que se expressam diretamente as personagens envolvidas na história (*ibidem*, p. 19-20).

A nosso ver, a citação acima descreve de forma clara a concepção de autor que estamos utilizando neste trabalho, cujo funcionamento veremos a seguir por via do texto de Booth: *A retórica da ficção* (1981). Ou seja, este trabalho não trata do autor empírico da obra, Machado de Assis, e sim do *Autor implícito* que, bem como o narrador, funcionam como estratégias textuais, estão ligados ao universo da história e não ao da realidade empírica.

Tendo em vista essa “predefinição” do conceito de *Autor Implícito* de Booth, feita por Chiapinni e Leite, vale ressaltar que o uso desse tipo de estratégia por Machado de Assis já fora identificado, por exemplo, por Robert Stam, em relação ao romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, embora o teórico, mesmo tendo lido Booth, opte por fazer algumas referências em relação ao autor (empírico) Machado de Assis, quando afirma que a compreensão geral de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* requer uma distinção entre o autor Machado de Assis e o narrador-protagonista do romance, pois enquanto o primeiro era descendente de escravos, o segundo era proprietário de escravos, o primeiro era trabalhador, “produtivo artisticamente”, o segundo era um “preguiçoso privilegiado” e assim por diante.

Enfim, para desacreditar o narrador Brás Cubas, Stam recorre a uma comparação com o autor empírico, a fim de ressaltar que este narrador representa um tipo de sujeito que a própria pessoa do escritor desaprovava. Talvez essa distinção do teórico se deva ao fato de que o ponto de vista de Brás Cubas, se for tomado como sendo o do autor do romance, impede que se possa verificar aspectos importantes da obra, como por exemplo às menções à escravidão, que, segundo o teórico, apesar de raras, existem no texto machadiano, ainda que de forma indireta, ou como “pano de fundo”, a despeito do seu narrador Brás Cubas:

[...] como aponta Roberto Schwarz, *Brás Cubas* é um livro escrito *contra* seu próprio narrador, manifesto na ‘inadequação calculada das atitudes do narrador para com o material que ele mesmo apresenta’. A narração forma um ato de autodescrédito inadvertido, que revela um protagonista- narrador frívolo, vaidoso, cruel, despótico, egoísta e até desumano [...] Neste aspecto Machado antecipa outros escritores que deliberadamente solapam a confiança em seus narradores [...] (STAM, 2008, p. 180).

A afirmação de Schwarz, a respeito do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* ser um livro escrito contra o seu próprio narrador, de certa forma, assemelha-se com o que é proposto neste trabalho, quando se mantém o ponto de vista de que Dom Casmurro é um narrador *pouco digno de confiança*, pois *Dom Casmurro* é

totalmente perpassado pelo ponto de vista deste narrador em primeira pessoa, Bento Santiago, no qual o leitor pode ou não acreditar, uma vez que só conhece a sua versão dos fatos. E como já foi dito, há uma estratégia retórica no romance que faz com que “desconfiemos” deste narrador-protagonista. E, a fim de verificar como essa ambivalência é construída na obra, utilizamos como base os conceitos de *Autor Implícito* e de narrador *pouco digno de confiança*, como tratados por Booth (1981).

Em *Retórica da Ficção*, Booth se utiliza de vários exemplos para mostrar que a ausência total do autor num romance é basicamente impossível. Para tanto, ele faz referência aos inúmeros ataques já feitos à voz autoral e lança a seguinte questão. “O que podemos, realmente, expurgar, se tentarmos afastar o autor do domínio da ficção?” (1981, p.34). Segundo ele, muitos autores pós-Flaubert concordavam que os apelos diretos ao leitor e todos os comentários feitos em nome do autor deveriam ser extintos do texto (*ibidem*, p.34), mas o teórico questiona, então, sobre o que poderia, na realidade, ser considerado como comentário do autor. Além das intrusões pessoais explícitas, segundo Booth, a presença do autor também pode ser verificada toda vez que ele entra ou sai da mente de um personagem, ou através de qualquer visão interior presente na obra, uma vez que esse tipo de visão não existe na vida real.

Nesta linha, temos que objectar a quaisquer declarações fidedignas de um personagem dramatizado e não apenas ao autor que surja com a sua própria voz, porque o acto de narração, tal como desempenhado nem que seja pelo narrador mais profundamente dramatizado é, em si, a apresentação, feita pelo autor, de uma prolongada ‘visão interior’ do personagem. [...] Mas porquê parar aqui? O autor está presente em todos os discursos de qualquer personagem a quem tenha sido conferido o emblema da credibilidade, seja de que modo for. (*ibidem*, p.35)

Muitos dos críticos pararam nesse ponto da questão, segundo o teórico, mas, para que a voz do autor seja realmente extinta, seria necessário: “[...] expurgar a obra de tudo quanto seja identificável como toque pessoal, de todas as alusões literárias ou metáforas coloridas, do recurso a mitos e símbolos – elementos que, implicitamente, conferem juízos de valor” (*ibidem*, p.36). Para Booth, todos esses elementos indicam a presença do autor, além de outros sugeridos por Sartre, como os “indícios da interferência na sequência natural, proporção e duração dos acontecimentos” (*ibidem*, p.36). Vejamos um exemplo dessa última forma de se reconhecer a presença do autor:

Em *The Brothers Karamazov*, por exemplo, a história da conversão do Padre Zossima poderia, logicamente, ser colocada em qualquer altura. Os acontecimentos da história de Zossima têm lugar muito antes do ponto onde a história começa; [...] Onde quer que surjam chamam a atenção para a presença selecionadora do autor, [...] Não é por acaso, mas por escolha deliberada, que Dostoievski nos dá a história de Zossima na sequência do sonho de Ivan sobre o Grande Inquisidor. A história de Zossima entende-se como um juízo sobre os valores implícitos no sonho, tal como tudo quanto acontece a Ivan posteriormente constitui uma crítica explícita às suas próprias idéias (*ibidem*, p.37).

Essa maneira de se reconhecer a presença do autor também é importante na análise do romance aqui estudado, uma vez que em *Dom Casmurro* há certas idas e vindas que, sem dúvida, fazem parte da “presença selecionadora” do autor, como ressaltou Stam, ou seja, fazem parte da *intencionalidade* da obra.

A simples narração de qualquer história presente na tradição popular, segundo Booth, bem como a simples escolha entre as várias formas que essa história pode assumir na tradição seria suficiente para trair o autor. Em última instância, escolher por contar a história de um determinado personagem, ou por escrever um determinado romance, como *Madame Bovary*, segundo o teórico, é tão indicativo da voz do autor quanto, por exemplo, os comentários diretos de Fielding. E o teórico conclui:

Tudo quanto *mostra* serve para *contar*; a linha entre mostrar e contar é sempre, em certa medida, arbitrária. Em resumo, o juízo do autor está sempre evidente a quem saiba procurá-lo. Se a forma particular que assume vem prejudicar ou auxiliar é uma outra questão complexa, uma questão que não pode resolver-se por fáceis referências a regras abstratas. [...] é preciso não esquecer que, embora o autor possa, em certa medida, escolher os seus disfarces, não pode nunca optar por desaparecer (*ibidem*, p.38).

Além disso, para o teórico, todo drama necessita de uma dose de relato, visto que algumas partes da ação se prestam melhor a serem relatadas do que encenadas, cabendo ao dramaturgo e ao romancista decidir por quem este relato será feito, sendo que para este último haveria uma gama mais variada de opções disponíveis. Desse modo, para Booth, todos os “narradores e observadores”, seja na primeira ou terceira pessoa, podem optar por transmitir-nos sua história através de cenas, sumário, quadro, ou, ainda, do modo mais comum, que seria a combinação dos dois (drama e relato, ou cena e sumário).

Quanto aos modos como este relato pode ocorrer, o teórico diz que é preciso ir além de meras classificações de ponto de vista, que se resumem a variações de

“pessoa” e grau de onisciência, uma vez que esse tipo de distinção nada diz de importante, a menos que seja descrito o “modo como qualidades particulares de cada narrador se relacionam com efeitos específicos” (BOOTH, 1981, p. 166). Assim, as distinções mais importantes a serem destacadas em relação ao efeito narrativo dizem respeito a saber se o narrador é ou não “dramatizado individualmente” e se suas crenças e características são, ou não, partilhadas pelo *Autor implícito*, que seria o *alter ego* do autor, nos termos do teórico.

Até o romance que não tem um narrador dramatizado cria a imagem implícita de um autor nos bastidores, seja ele diretor de cena, operador de marionetes ou Deus indiferente que lima, silenciosamente, as unhas. Este autor implícito é sempre distinto do <<homem a sério>> - seja o que for que pensemos dele – que cria uma versão superior de si próprio, um *alter ego*, tal como cria a sua obra [...]. Enquanto o romance não se referir diretamente a este autor, não há diferença entre ele e o narrador não-dramatizado implícito [...] (*ibidem*, p. 167).

No caso do romance *Dom Casmurro*, o narrador em primeira pessoa é dramatizado e desacreditado pela sua narrativa. A narração em primeira pessoa, neste caso, produziu um discurso ambíguo e suspeito devido às próprias contradições que apresenta. Quanto ao *Autor implícito* no romance, voltaremos em seguida, por enquanto, ficamos nas considerações sobre a narração.

Booth faz distinção entre os *Narradores dramatizados* (como é o caso do romance aqui estudado) e os *Narradores não dramatizados*. Sobre esse último, o teórico ressalta que a maior parte das histórias costuma ser apresentada passando pelo consciente de um “eu” ou “ele”, sendo que, muitas vezes, “[...] sentimos tanto interesse no efeito sobre a mente e coração desse narrador, como em vir a saber que *mais* o autor tem a contar-nos” (*ibidem*, p.167). Ou ainda, “Em ficção, logo que encontramos um < eu>, estamos conscientes de uma mente que experimenta e cujas opiniões sobre a experiência se entropõem entre nós e o acontecimento” (*ibidem*, p. 167). Quando não há esse “eu” visível, o leitor pode cair no erro, segundo o teórico, de achar que não há essa mediação na história.

Quanto aos *Narradores dramatizados*, como é o caso do narrador Dom Casmurro, o teórico afirma que alguns deles chegam a ser construídos pelo autor de forma tão nítida quanto os demais personagens da obra que apresentam e, nesse caso, muitas vezes, são bastante diferentes do *autor implícito* que os cria. Além disso, segundo Booth, eles podem não receber o rótulo de narradores, visto que todas as falas e gestos narram, ou ainda, esses narradores podem estar disfarçados

para dizer à audiência aquilo que ela “precisa” saber: “[...] Mensageiros de regresso para contarem o que o oráculo disse, esposas tentando convencer o marido de que o negócio é pouco ético [...] todos estes exercem frequentemente mais efeito sobre nós que sobre aqueles a quem, oficialmente se dirigem [...]” (*ibidem*, p.168). Na ficção moderna, os autores optaram por filtram as suas narrativas através dos chamados <<centros de consciência>> na terceira pessoa ou “refletores”. A crítica moderna, segundo Booth, muito defendeu as vantagens desse tipo de narração impessoal, que se assemelha aos “olhos da câmara”, mas, para o teórico, tudo depende do efeito que se busca produzir.

Entre esses *narradores dramatizados*, o teórico distingue ainda entre os simples observadores e os agentes narradores, que são aqueles que produzem, em menor ou maior grau, “efeito no curso dos acontecimentos”. Esses observadores e agentes narradores, segundo Booth, ainda podem ser subdivididos por serem conscientes de si, conscientes de si como escritores, ou ainda, por não demonstrarem consciência de estarem a escrever ou refletir uma obra literária. Seguindo as definições do teórico até aqui, temos, no caso do romance *Dom Casmurro*, um *narrador dramatizado*, agente na história e que tem consciência do seu papel de escritor.

O relato direto de acontecimentos, segundo Booth, através da cena, ou do sumário, ou da junção de ambos, pode ser feito por narradores em primeira ou terceira pessoa para transmitir as suas histórias. Havendo também o comentário, que pode ser utilizado por esses narradores e relacionado com a questão principal “por inúmeras formas e graus”. O teórico ressalta, entretanto, que todas essas distinções entre cena e sumário, *mostrar* ou *contar*, ou que tipo de comentário realizado, só serão úteis na medida em que o tipo de narrador que os utiliza seja especificado. Ou seja, essas definições dadas por Booth ajudam a compreender a escolha do narrador em primeira pessoa no romance *Dom Casmurro* e a intencionalidade do seu discurso.

Enfim, para chegar ao nosso narrador *pouco digno de confiança*, vale ressaltar as variações de distanciamento que segundo o teórico podem existir em qualquer narração:

Quer estejam ou não envolvidos na ação como agentes ou receptores, narradores e refletores na terceira pessoa diferem consideravelmente, conforme o grau e espécie de distanciamento que os separa do autor, do leitor e dos outros personagens da história. Em qualquer experiência de leitura, há um diálogo implícito entre autor, narrador, os outros personagens e o leitor. Cada um destes quatro pode ir, em relação a cada um dos outros, desde identificação a completa oposição, sobre qualquer eixo de valores morais, intelectuais, estéticos ou mesmo físicos (BOOTH, 1981, p.172).

A citação acima pretende mostrar as várias distinções que o teórico aponta sobre os tipos de distanciamentos que podem existir nos textos entre as entidades textuais, mas, tanto para o teórico, quanto para este trabalho, há um distanciamento que interessa mais:

Para fins práticos, o mais importante destes tipos de distanciamento é, talvez, o que fica entre o narrador falível ou pouco digno de confiança e o autor implícito que se faz acompanhar pelo leitor no seu juízo sobre o narrador. Se se discute ponto de vista com o fim de descobrir a sua relação com efeitos literários, então as qualidades morais e intelectuais desse narrador não podem, certamente, deixar de ser mais importantes para o nosso juízo do que o fato de ele ser referido como “eu” ou “ele”, ou de ser privilegiado ou limitado. Se descobrimos que ele não é digno de confiança, transforma-se o efeito total da obra que ele nos transmite (*ibidem*, p. 174).

O autor deixa claro, todavia, que a terminologia que utiliza para designar esse tipo de narrador não é adequada, sendo que, por falta de uma melhor, chamou “[...] ao narrador *fidedigno* quando fala ou atua de acordo com as normas da obra (ou seja, do autor implícito) e *pouco digno de confiança* quando o não faz” (*ibidem*, p.174). Embora os narradores *fidedignos* também façam uso da ironia, sendo muitas vezes “potencialmente enganadores”, a ironia por si só não é suficiente para torná-los pouco confiáveis, bem como não ser digno de confiança não implica, necessariamente em mentir, o que acontece, algumas vezes é que “o narrador engana-se, ou pensa ter qualidades que o autor não lhe deu” (*ibidem*, p.175).

Vale ressaltar ainda que, tanto os narradores *fidedignos* como os *pouco dignos de confiança*, como é o caso do narrador Dom Casmurro, aqui estudado, podem contar ou não com a “corroboração” e “correção” por parte de outros narradores da obra, (pois, segundo Booth, todas as falas e gestos narram):

Às vezes, é quase impossível inferir se o narrador é falível e até que ponto; outras vezes, a corroboração explícita ou testemunhos contraditórios facilitam a inferência. Corroboração e correção diferem radicalmente, note-se, dependendo de virem de dentro da ação, de modo que o agente narrador possa beneficiar de uma delas, quer mantendo-se no bom caminho, quer mudando de ideias [...]; ou de virem de fora, ajudando o leitor a corrigir e reforçar as suas próprias ideias em relação às do narrador (*ibidem*, p. 175).

No caso do narrador Dom Casmurro, apesar de se tratar de um narrador *pouco digno de confiança*, por ser posto em dúvida pela própria narrativa, também existem corroborações em relação ao seu discurso, se considerarmos, por exemplo, a definição que José Dias (segundo o narrador) dá aos olhos de Capitu, definindo-os como “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”, ou seja, não foi o narrador a primeira pessoa a notar algo “estranho” nos olhos de Capitu. Porém, mais tarde, é o próprio José Dias quem faz uma correção a uma suspeita de Bento Santiago, quando este acredita que sua mãe, Dona Glória, estivesse agindo de um modo frio e distante com Ezequiel e Capitu (sugerindo que a mãe teria suspeitado de algo); ao que o agregado responde com veemência, segundo o próprio narrador: “Apalpei José Dias sobre as maneiras novas de minha mãe; ficou espantado. Não havia nada, nem podia haver cousa nenhuma, tanto eram os louvores incessantes que ele ouvia ‘à bela e doce Capitu’” (ASSIS, 2006, v.1, p. 921).

Pode-se pensar que as corroborações e correções têm um papel fundamental para garantir a ambiguidade do romance, e, para dar um último exemplo, entre vários desse tipo presentes na obra, podemos citar ainda outra correção ao discurso do narrador, que é a comparação feita por Gurgel, pai de Sancha, entre Capitu e sua falecida esposa, concluindo que: “Na vida há dessas semelhanças assim esquisitas” (*ibidem*, p. 892). Para aproveitar a circunstância, deixemos dito que este capítulo intitulado *O retrato* (LXXXIII) pode ser considerado como uma das manifestações da presença do *autor implícito*, propondo uma dúvida sobre a semelhança que mais tarde Dom Casmurro encontrará entre seu filho Ezequiel e seu amigo Escobar (capítulo CXXXII do romance: *O debuxo e o colorido*). Certamente, o capítulo *O retrato* tem outra função no romance se não a de propagar a dúvida, sendo interessante notar que o narrador relata esse acontecimento sem refletir ou comentar sobre ele, o que sugere uma “falta de consciência”, deste, sobre o que é colocado no capítulo em questão.

É justo lembrar, todavia, que mais tarde a própria Capitu (capítulo CXXXVII) irá corroborar com o discurso do narrador, confirmando haver uma semelhança entre o falecido amigo e o filho Ezequiel: “Sei a razão disto; é a casualidade da semelhança... A vontade de Deus explicará tudo... Ri-se? É natural; apesar do seminário não acredita em Deus; eu creio...” (*ibidem*, p. 938). Enfim, as corroborações e correções são fundamentais para a criação da dúvida sobre a “sinceridade” do discurso do narrador em primeira pessoa.

Agora que assinalamos o porquê do narrador Dom Casmurro poder ser caracterizado como *pouco digno de confiança*, vamos ao *Autor-implícito*, que, como vimos acima, pode se manifestar de inúmeras maneiras numa obra, e, segundo Booth, em todas elas ele está presente, basta que saibamos procurá-lo. Essa estratégia textual, como foi visto, pode ser reconhecida de diversas maneiras em um texto, no caso de *Dom Casmurro*, já identificamos um primeiro “enigma” proposto na fala do narrador, quando sugere no final do primeiro capítulo do livro que há romances que não possuem dos seus autores nem mesmo o título.

Verificamos, ainda, outra passagem com sentido metafórico que pode fazer referência à tensão entre as entidades, narrador e *Autor implícito* na obra. Tal metáfora corresponde a um trecho do capítulo *A Ópera*, onde o narrador reconta uma história da criação, tal como lhe fora narrada por um velho tenor Italiano, Marcoline. Em resumo, segundo a história, a vida é uma ópera, encenada no palco do mundo, cuja poesia é de Deus e a melodia é do Diabo. O que nos interessa aqui são as consequências da execução da ópera que, segundo a história, decorrem de uma recusa por parte de Deus (o poeta) em assistir ao ensaio proposto pelo músico (Satanás), além de ter concordado de antemão em dividir com este os direitos autorais: “Foi talvez um mal esta recusa; dela resultaram alguns desconcertos que a audiência prévia e a colaboração amiga teriam evitado” (ASSIS, 2006, v.1, p. 818). A partir daqui, a narração parece adquirir um duplo sentido, propondo uma metáfora que pode indicar a tensão no texto entre as entidades: narrador e *Autor-implícito*. Vejamos o respectivo excerto do capítulo IX do romance:

*Com efeito, há lugares em que o verso vai para a direita e a música para a esquerda. Não falta quem diga que nisso mesmo está o além da composição, fugindo à monotonia, e assim explicam o terceto do Éden, a ária de Abel, os coros da guilhotina e da escravidão. Não é raro que os mesmos lances se reproduzam, sem razão suficiente. Certos motivos cansam à força de repetição. Também há*

*obscuridades; o maestro abusa das massas corais, encobrando muita vez o sentido por um modo confuso. As partes orquestrais são aliás tratadas com grande perícia. Tal é a opinião dos imparciais. Os amigos do maestro querem que dificilmente se possa achar obra tão bem acabada. Um ou outro admite certas rudezas e tais ou quais lacunas, mas com o andar da ópera é provável que estas sejam preenchidas ou explicadas, e aquelas desapareçam inteiramente, não se negando o maestro a emendar a obra onde achar que não responde de todo ao pensamento sublime do poeta. Já não dizem o mesmo os amigos deste. Juram que o libreto foi sacrificado, que a partitura corrompeu o sentido da letra, e, posto seja bonita em alguns lugares, e trabalhada com arte em outros, é absolutamente diversa e até contrária ao drama (ASSIS, 2006, V.1, p. 818).*

Como se pode notar, por via de uma análise acurada deste trecho do capítulo, a explicação detalhada parece não se resumir à execução da ópera no palco, que, por si, já é uma metáfora da vida na terra<sup>41</sup>, sendo que o maestro corresponde ao Diabo, e o poeta a Deus. Mas, a descrição começa a escorregar, ainda, para significantes que lembram muito mais a recepção “dissonante” do próprio romance (*Dom Casmurro*), do qual, alguns críticos dizem: “há lugares em que o verso (o discurso do narrador) vai para a direita e a música (o tom, o sentido do texto) para a esquerda”, ou seja, não seria justamente isto o que se diz da ambiguidade do romance, quando se sugere que a narração não é totalmente confiável?

Continuando, na segunda linha do excerto: “Não falta quem diga que nisso mesmo está o além da composição, fugindo à monotonia [...]”; ora, sabemos que, ao contrário de alguns romances realistas e naturalistas<sup>42</sup>, *Dom Casmurro* fornece a dúvida em relação à traição, indo, deste modo, “além” desse outro tipo de composição, talvez, para “fugir à monotonia” dessas certezas de certo “realismo”. Este trecho pode ser encarado, ainda, como um indício de autoconsciência presente no romance a respeito da recepção, pois, se a ambiguidade foi meticulosamente construída pelo autor, os efeitos que o texto poderia vir a produzir nos leitores também fazem parte de uma “intencionalidade” presente na obra, se consideramos, por exemplo, o conceito de *leitor-modelo* de Umberto Eco (1979), que entende o leitor como uma estratégia textual, aquele leitor a quem o texto se destina e que não corresponde ao leitor empírico da obra.

Para não nos estendermos demais nessa análise, propomos apenas que se façam as seguintes substituições de termos do excerto cima citado do livro:

<sup>41</sup> O capítulo IX do romance se encontra de forma integral no final da dissertação. Anexo B.

<sup>42</sup> (nos quais a questão do adultério é trabalhada de forma explícita, como *Madame Bovary* e *O primo Basílio*)

- *Maestro*, por narrador;
- *Poeta*, por autor (*implícito*);
- *Ópera*, por texto (a narrativa do romance);
- *Massas corais*, por demais personagens da trama;
- *Imparciais*, por leitores imparciais;
- *Amigos do maestro*, por amigos do narrador (isto é, leitores que acreditam na hipótese da traição de Capitu);
- *Amigos deste (do poeta)*, por amigos do *Autor-implícito*;
- *Libreto*, por livro, ou romance;
- *Partitura*, por narração;
- *Letra*, por enredo paralelo, oculto nas lacunas do livro.

Feitas essas substituições, teremos aqui uma provável metáfora a indicar a tensão existente no texto entre as entidades *Autor-implícito* e narrador, ou seja, há um segundo sentido intrincado nessa parte do capítulo que decorre de uma “lógica da substituição”<sup>43</sup>.

Além disso, se considerarmos estas linhas do texto: “Não é raro que os mesmos lances se reproduzam, sem razão suficiente. Certos motivos cansam à força de repetição. Também há obscuridades [...]” (*ibidem*, p.818), veremos que não se trata somente de uma metáfora utilizada para falar da vida, comparando-a a uma ópera, mas também das características do próprio romance em questão, uma vez que o narrador utiliza de repetições para convencer o leitor de que foi traído pela esposa, como intitular dois capítulos como “Olhos de ressaca” (32 e 123), e utilizar vários outros para comprovar a dissimulação que alega haver em Capitu<sup>44</sup>, além de afirmar que há leitores “obtusos” que só se fazem entender à força da repetição, e talvez também seja essa a causa da ironia contida na redundância do nome de um dos capítulos do romance: *Em que se explica o explicado* (CXIV).

E, uma vez que falamos em ironia, cabe ressaltar que o excerto acima analisado do capítulo *A ópera*, como uma metáfora que explicita mais uma vez a autoconsciência da narrativa em questão, pode ser justificado também por uma ironia presente no capítulo subsequente, intitulado como: *Aceito a teoria* (cap. X), no

---

<sup>43</sup> Quanto aos termos: “lógica da substituição”, foi o título dado a um ensaio de Marta de Senna (2008) que teve como objetivo verificar em textos de Machado de Assis essa estratégia textual utilizada pelo escritor. Além disso, outros estudiosos também propuseram estudos sobre metáforas e alegorias presentes no romance em questão, dos quais se pode citar Rouanet (2008), Schwarz (1991) e Marchezan (2008).

<sup>44</sup> Capítulo 15, “Outra voz repentina”, capítulo 23, “O penteado”, e capítulo 38, “Que susto meu Deus!”.

qual o narrador faz a seguinte afirmação sobre a história que lhe fora narrada pelo velho tenor Marcolini:

Que é demasiada metafísica para um só tenor, não há dúvida; mas a perda da voz explica tudo, e há filósofos que são em resumo tenores desempregados. Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque minha vida se casa bem a definição. (*ibidem*, p. 819)

Como se pode observar, o próprio narrador adverte ao leitor (pois, segundo ele, há leitores que só conseguem entender à força da repetição) que é “demasiada metafísica para um só tenor”, complementando, de forma claramente irônica, com uma generalização: “Há filósofos que são em resumo tenores desempregados”, ou seja, só cabe ao leitor inferir que não há uma relação de contiguidade necessária entre ser tenor e ser filósofo. E ele completa: “Mas a perda da voz explica tudo”. Lembremos, então, aqui, daquelas tentativas romanescas em se extinguir a voz autoral em busca de uma suposta “nitidez” ou “objetividade”, que Booth mostra que são tão ilusórias quanto a presença de qualquer narrador onisciente em um romance.

Entretanto, a ironia deste trecho vai mais longe. Ao alegar que a verossimilhança é muitas vezes toda a verdade, o narrador demonstra sua consciência sobre o uso da retórica, ele sabe que para a retórica mais importante do que dizer a verdade é fazer com que o discurso pareça verdadeiro. O que não deve causar surpresa, uma vez que Bento Santiago, o narrador do romance, não esqueçamos, é formado em Direito, logo, espera-se que ele conheça bem o domínio da retórica, e é muito provável que essa seja uma das artimanhas do *Autor-implícito* ao criar um narrador personagem com essa formação.

Enfim, é com base nesta concepção do romance *Dom Casmurro* como uma narrativa autoconsciente, cuja intrincada ambiguidade é fornecida, em grande parte, por uma tensão entre as entidades textuais do narrador e do *autor implícito*, que partiremos, então, para a análise da adaptação do romance à minissérie *Capitu*, com o propósito de verificar como o audiovisual em questão se aproxima ou dialoga com o romance de Machado de Assis, ou seja, como faz para “[...] exhibir os truques da própria mágica” (Senna, 2008) ao adaptar um romance autoconsciente. Isto é o que começaremos a analisar no tópico 2.2.1 da dissertação, mas, antes disso, vamos

mostrar um pouco da trajetória autoral do diretor da minissérie, Luiz Fernando Carvalho, no tópico seguinte.

## 2.2 Luiz Fernando Carvalho

O diretor Luiz Fernando Carvalho nasceu em 1960, no Rio de Janeiro, numa família de classe média. Começou o curso de Arquitetura que, mais tarde foi substituído pelo de História da Arte, além de ter se formado em Letras. Mas, foi com cinema e televisão que ele trabalhou ainda jovem. Aos 18 anos era estagiário no núcleo Usina de Teledramaturgia da emissora Rede Globo, onde conheceu Walter Carvalho, diretor de fotografia, com quem acabou formando uma parceria posterior.

Da sua formação em Letras, talvez, tenha surgido o interesse em dirigir audiovisuais criados a partir de obras literárias, como mostra um dos seus primeiros trabalhos como diretor, o curta-metragem *A espera* (1986), escrito e dirigido por Carvalho, com a codireção de Maurício Farias, e inspirado no livro *Fragmentos de um discurso amoroso* (1977) de Roland Barthes. Este curta recebeu prêmios de melhor filme, melhor atriz e melhor fotografia no festival de Gramado, sendo também premiado como melhor curta (Concha de Oro) no festival de San Sebastian (Espanha); além de receber o Prêmio Especial do Júri no festival de Saint Therèse (Canadá).

Nesse primeiro trabalho, o diretor já lançava mão de um recurso que retomaria vinte anos mais tarde na produção da minissérie *Capitu* (2008) aqui analisada. No filme, a atriz Marieta Severo interpreta o narrador da história, e esta inserção de um personagem que representa o narrador também é feita na minissérie *Capitu*, neste caso, pelo ator Michel Melamed. Ou seja, em ambos os trabalhos há um narrador-personagem que olha para o espectador, ao invés da narração ocorrer pela técnica mais frequente do *voice-over*.

No ano seguinte, 1987, Carvalho dirigiu duas telenovelas para a extinta emissora Rede Manchete, a primeira foi *Helena*, inspirada no romance homônimo de Machado de Assis, e a segunda foi *Carmem*, que fazia referência à personagem da novela homônima do escritor Prosper Mérimée (1845), que também foi transformada em Ópera pelo compositor Georges Bizet (1875).

A partir de 1988, todos os demais trabalhos televisivos do diretor são produzidos na emissora Rede Globo. Em 1988, Carvalho codirigiu com Reynaldo Boury a telenovela *Vida nova*, de Benedito Rui Barbosa. No ano seguinte, também dividiu com Boury e Paulo Ubiratan a direção da telenovela *Tieta*, de Aguinaldo Silva, Ana Maria Moretzsohn e Ricardo Linhares, cuja personagem título foi inspirada no romance de Jorge Amado *Tieta do Agreste* (1977). Em 1990, praticamente com a mesma equipe de *Tieta*, Carvalho dirigiu novamente com Boury e Ubiratan a minissérie: *Riacho doce*, também de autoria de Aguinaldo Silva e Ana Maria Moretzsohn, inspirada no romance homônimo de José Lins do Rego, escrito em 1939. No ano seguinte, codirigiu com Ubiratan o especial *Os homens querem paz*, de Péricles Leal.

Em 1992, dirigiu outra produção dos mesmos autores de *Tieta*, Aguinaldo Silva, Ana Maria Moretzsohn e Ricardo Linhares, a telenovela *Pedra sobre Pedra*, com direção Geral de Paulo Ubiratan e codireção de Carvalho e Gonzaga Blota. Em 1993, dirigiu junto a Emílio Di Biasi e Mauro Mendonça Filho a telenovela *Renascer*, de Benedito Rui Barbosa.

Em 1994, Carvalho dirige o especial *Uma mulher Vestida de Sol*, adaptação para a tela da primeira peça de teatro escrita por Ariano Suassuna, em 1947, quando o escritor ainda era estudante de Direito na UFP, tendo escrito a peça por ocasião de um concurso de dramaturgia, do qual ela foi vencedora, e este teria sido o mote que impulsionou Suassuna à dramaturgia, segundo Oliveira (2009)<sup>45</sup>. A autora afirma que o Especial de 1994 foi o primeiro trabalho de Suassuna a ser transmitido no meio televisivo e que teria nascido aí uma amizade entre o escritor e o diretor, por ocasião de Carvalho ter procurado Suassuna, que acabou colaborando para a produção do audiovisual. Vejamos um trecho da entrevista concedida por Suassuna à Oliveira, a respeito do Especial *Uma mulher Vestida de Sol* dirigido por Carvalho:

---

<sup>45</sup> A Dissertação de Mestrado de Fernanda Areias de Oliveira (2009) analisou a minissérie *A pedra do reino* (2007), de Luiz Fernando Carvalho, baseada no romance de Ariano Suassuna, intitulado: *O Romance d' A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai e Volta* (1971).

Suassuna: [...] ele foi comigo, fizemos uma viagem juntos pelo sertão da Paraíba, ele viu as casas onde eu passei a infância, ele via as fazendas de coisa... No fim, estava era tempo de chuva, o sertão tava chovido, molhado, a peça se passava no tempo de seca, aí ele disse, ele me chama mestre: “Mestre o que você acha de a gente fazer como uma peça de teatro?”. Daí eu disse: “Excelente!”. Ele aí fez como uma peça de teatro, um cenário de teatro e ficou uma beleza, ficou excelente. (SUASSUNA *apud* OLIVEIRA, 2009, p.52)

Para Oliveira, esses antecedentes presentes na trajetória do diretor interessam para a análise da minissérie *A Pedra do Reino* (2007), diálogo com a obra de Suassuna, o *Romance d’ A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai e Volta* (1971); enquanto que, a nós, interessa por apresentar recursos que são utilizados por Carvalho na produção da minissérie *Capitu* (2008), uma vez que, segundo a autora, Carvalho se utiliza neste Especial de recursos que procuram romper com a ilusão de realidade, tudo é teatral: cenário, iluminação, um cavalo de mentira, flores de papel e etc. Ou seja, um dos recursos utilizados pelo diretor na minissérie *Capitu* (2008), que é o de romper com uma ilusão de “realidade”, como veremos no tópico seguinte, já estava presente nessa transposição do texto de Suassuna, em 1994.

Além de que, como já vimos, o narrador dramatizado em *Capitu* também já havia sido utilizado pelo diretor no seu curta *A Espera*, de 1986. Cabendo ressaltar, entretanto, que as alusões feitas aqui não visam, de modo algum, propor uma crítica à reutilização de recursos por parte do diretor, mas sim a uma analogia com o que falamos anteriormente a respeito dos antecedentes do romance *Dom Casmurro* que podem ser encontrados em obras anteriores do escritor, como a temática do ciúme, por exemplo. Ou seja, queremos ressaltar o estatuto das obras, antes como produtos do desenvolvimento das técnicas utilizadas pelos dois autores aqui estudados, do que como consequência de pura “inspiração” artística.

Em 1995, Carvalho dirige outro Especial baseado em obra de Ariano Suassuna: *A Farsa da Boa Preguiça* (1960). Neste mesmo ano, começa a dirigir juntamente com Ary Coslov a segunda versão da telenovela *Irmãos coragem*, de Dias Gomes e Marcilio Moraes, mas é substituído por Reynaldo Boury e Carlos Araújo, para iniciar a direção da novela *O Rei do Gado* (1996) de Benedito Rui Barbosa, codirigida por Carlos Araújo, Emílio di Biasi e José Luiz Villamarim.

Em 1998, dirigiu em coprodução com o canal GNT, Globosat, Vídeo-filme e Raquel Couto o documentário *Que teus olhos sejam atendidos*, resultado de uma

viagem ao Líbano para a produção do longa *Lavoura Arcaica* (2001) adaptação do romance homônimo de Raduan Nassar (1975).

*Lavoura Arcaica*, embora seja o único longa metragem da carreira de Carvalho, recebeu inúmeros prêmios: Melhor atriz (Juliana Carneiro da Cunha) e Melhor Fotografia no *Grande Prêmio BR de Cinema*, além de mais 11 indicações neste festival. No *Festival de Montreal*, ganhou o prêmio de Melhor contribuição Artística. No *Festival de Brasília*, foi premiado como Melhor Filme, Melhor Ator (Selton Mello), Melhor Atriz Coadjuvante (Juliana Carneiro da Cunha) e Melhor Ator Coadjuvante (Leonardo Medeiros). Ganhou o Prêmio do Público, na *Mostra de Cinema de São Paulo*. No *Festival de Cartagena* recebeu prêmios de Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Fotografia e Melhor Trilha Sonora. No *Festival de Havana*, recebeu o Prêmio Especial do Júri, Melhor Ator (Selton Mello), Melhor Fotografia e Melhor Trilha Sonora.

Ainda em 2001, Carvalho dirigiu a minissérie *Os Maias*, de Maria Adelaide Amaral, adaptação cuidadosa do romance homônimo de Eça de Queirós, que foi exibida em quarenta e quatro capítulos, e segundo Oliveira (2009) teria tido um custo total para a emissora Rede Globo aproximado em cerca de dez milhões, porém, apesar de todo o apuro na produção, a obra dividiu bastante a crítica e obteve uma média de audiência de 15 pontos por capítulo, metade do que fora esperado pela emissora. As opiniões a favor da minissérie atribuíram a baixa audiência ao estranhamento do público em relação à linguagem queirosiana e às inovações do audiovisual; mas, para outros, teria sido justamente a excessiva “fidelidade” ao romance a causadora de um ritmo na minissérie que seria “destoante” daquele do suporte televisivo, causando, assim, o estranhamento do público.

Todavia, Carvalho também obteve sucesso de audiência com algumas de suas obras, entre os dias 11 e 21 de Janeiro de 2005 foram ao ar, no horário das 23h, por ocasião do aniversário de 40 anos da Rede Globo, a minissérie *Hoje é dia de Maria*, projeto que viria sendo trabalhado pelo diretor desde 1995, quando pedira a Carlos Alberto Soffredini<sup>46</sup> um roteiro para um Especial de uma hora e meia, que fora ampliado por Luís Alberto de Abreu para a minissérie de oito capítulos. O roteiro buscou elementos folclóricos e míticos em contos populares compilados por Câmara Cascudo, Mário de Andrade e Sílvio Romero. A minissérie recebeu inúmeros elogios

---

<sup>46</sup> Carlos Alberto Soffredini faleceu em 2001, antes da estréia da minissérie.

de críticos e telespectadores e obteve excelentes índices de audiência, tanto que entre os dias 11 e 15 de outubro do mesmo ano (2005) foram ao ar mais cinco episódios de *Hoje é dia de Maria: Segunda Jornada*. É interessante notar algumas das várias inovações presentes na obra:

A minissérie foi toda gravada em um grande domo, o antigo palco onde foi realizado o Rock in Rio III. O espaço, com formato circular, como uma representação do globo terrestre, foi todo reciclado para a produção. A estrutura foi montada sobre o solo natural, de terra, sem base de concreto. Internamente, seu cenário era composto por um ciclorama, todo pintado à mão, de 170m de comprimento por 10m de altura, que circundava toda a extensão da cúpula. O painel é resultado do trabalho do artista plástico Clécio Regis e sua equipe. A tela pesava mais de uma tonelada e consumiu 2.170 litros de tinta. Conforme Maria mudava de paisagem, o ciclorama era repintado, sem precisar ser desmontado<sup>47</sup>.

Outro aspecto interessante na obra foi o reaproveitamento de material pelas equipes de arte, de materiais “aposentados” a até mesmo sucata, tanto para o figurino quanto para a iluminação, bem como o envelhecimento de objetos utilizados em cena para adequá-los à estética da minissérie. Profissionais do grupo de Teatro de Bonecos “Giramundo” ajudaram a criar o clima lúdico da obra, como relata o mesmo site de memórias da Rede Globo. O mesmo tipo de produção foi realizado na segunda jornada, de acordo com o site:

Para ambientar a segunda jornada da pequena Maria, foi construída, dentro do domo utilizado na primeira produção, uma cidade de aproximadamente 2300m de área. Eram quatro quarteirões com trânsito nas avenidas, casas e lojas, um teatro, uma rodoviária e uma orla, com um pedaço de mar. Trabalhando com o mesmo conceito da primeira jornada, em que o espaço retratado pela narrativa é um espaço simbólico, a cidade foi toda construída em papelão e papel plotado e seus habitantes são bonecos. Para os bonecos figurantes, o artista plástico Raimundo Rodrigues e sua equipe construíram cerca de 120 cabeças, com diferentes expressões, que se revezavam em quinze corpos articuláveis de madeira e fibra de vidro. Entre as cabeças, 20 foram preparadas para ter articulação nos olhos e boca, como bonecos de ventríloquo<sup>48</sup>.

Além de todas essas e outras inovações e detalhes de produção de *Hoje é dia de Maria*, outro detalhe importante, segundo o site de memórias da emissora, teria sido a câmera de alta definição para cinema, utilizada pela primeira vez na América Latina, (a câmera Digital Viper, da Thompson), com “resolução quase cinco vezes superior às outras HDs existentes no mercado”. Todos esses recursos

---

<sup>47</sup> Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/>

<sup>48</sup> Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/>

diferenciados para o suporte televisivo resultaram numa boa recepção do público e da crítica, uma vez que a minissérie também recebeu vários prêmios nacionais e internacionais<sup>49</sup>.

Em 2007, entre 12 a 16 de junho, no horário das 22h, foi ao ar em cinco episódios a minissérie *A Pedra do Reino*, de autoria de Luiz Fernando Carvalho, Luís Alberto de Abreu e Bráulio Tavares. Inspirada no romance já citado de Ariano Suassuna, *O Romance d' A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai e Volta* (1971). A minissérie seria a primeira das quatro obras a compor o *Projeto Quadrante* da Rede Globo, mas segundo Oliveira (2009), que analisou a minissérie em questão, o resultado foi positivo do ponto de vista da crítica especializada, porém, negativo quanto aos índices de audiência, que variou entre 9 e 11 pontos na grade, em um horário que costuma ser de 30 pontos. Este resultado, segundo a autora, teria sido previsto pelo próprio autor do romance-fonte, Ariano Suassuna, como este ressaltou em entrevista à Oliveira:

Quando a gente começou a pensar *A Pedra do Reino*, eu digo: “Ninguém espere por outro *Auto da Compadecida* não”. Não vai ser, primeiro porque é uma obra mais complexa e segundo porque a abordagem de Luiz Fernando Carvalho é completamente desvinculada de qualquer sucesso. Eu disse lá ao pessoal da Globo: “Que vai ser um êxito eu não tenho a menor dúvida, porque eu conheço o Luiz Fernando Carvalho, conheço as ideias dele, já vi realizar, já trabalhei com ele em duas ocasiões e...eu o conheço. Mas... é...o público não vai entender grande coisa não...e não vai gostar como gostou do *Auto da compadecida* não. (SUASSUNA *apud* OLIVEIRA, 2009, p. 121)

É importante ressaltar que Suassuna não está fazendo aqui, de modo algum, uma crítica à adaptação feita por Guel Arraes de sua obra *O Auto da Compadecida*, muito pelo contrário, ele afirma gostar muito da obra de Arraes também; mas completa: “Eu me entendo melhor com o Luiz Fernando. Porque o Luiz Fernando, como eu, é inclusive acusado de arcaico. De ser um arcaico [...] E como eu sou também [...]” (SUASSUNA *apud* OLIVEIRA, 2009, p. 57).

<sup>49</sup> Segundo o site Memória Globo a minissérie foi agraciada com os prêmios: *Input International Board TAIPEI* 2005; foi finalista no *International Emmy Awards* 2005, nas categorias Minissérie para TV e Melhor Atriz (Carolina Oliveira); *Hors Concours BANFF* Canadá 2006; nomeação e exibição no *Prix Jeunesse International* Alemanha 2006; Grande Prêmio da Crítica APCA 2005; Prêmio Qualidade Brasil 2005, nas categorias Melhor Projeto Especial de Teledramaturgia, Melhor Autor de Teledramaturgia (Carlos Alberto Soffredini com adaptação de Luís Alberto de Abreu e Luiz Fernando Carvalho), Melhor Atriz Revelação de Teledramaturgia (Carolina Oliveira) e Melhor Diretor de Teledramaturgia (Luiz Fernando Carvalho); Prêmio Mídia 2005 (Midiativa); Prêmio ABC 2006, na categoria Melhor Fotografia Programa de TV (José Tadeu Ribeiro); Prêmio Contigo! 2006, nas categorias Diretor (Luiz Fernando Carvalho) e Atriz Infantil (Carolina Oliveira).

Enfim, *A Pedra do Reino*, de Carvalho, também apresenta semelhanças com a minissérie *Capitu*, aqui analisada, e, dentre elas, está a estética teatral, a inserção de um narrador-personagem dentro de cena, bem como a própria direção de fotografia de Adrian Teijido (que se repetiu na minissérie *Capitu*), sendo que em *A Pedra do Reino* a direção de fotografia foi realizada juntamente com José Tadeu Ribeiro, e ambos receberam o prêmio de Melhor Direção de Fotografia da Associação Brasileira de Cinematografia (ABC) em 2008.

Entre 9 a 13 de dezembro de 2008, foi ao ar, em cinco episódios, a minissérie *Capitu*, escrita por Euclides Marinho, com colaboração de Daniel Piza, Luís Alberto de Abreu e Edna Palatnik, com texto final e direção de Luiz Fernando Carvalho, inspirada no romance *Dom Casmurro* de Machado de Assis. A obra foi realizada por ocasião do centenário da morte do escritor (1908). Como foi dito, a direção de fotografia de *Capitu* foi realizada por Adrian teijido, o mesmo de *A Pedra do Reino* (2007), e a direção de arte foi do artista plástico Raimundo Rodrigues, que também realizara essa função em *A Pedra do Reino* e nas duas jornadas de *Hoje é Dia de Maria* (2005). O figurino, por sua vez, foi produzido por Beth Filipecki, que já trabalhara com o diretor em *Os Maias* (2001) e em *Lavoura Arcaica* (2001). *Capitu* foi a segunda minissérie do *Projeto Quadrante* da Rede Globo e a audiência de 15 pontos na grade, não foi má, segundo o diretor, visto que foi passada quase na madrugada, depois das 23h. Mas, ainda assim, as duas outras obras que fariam parte do projeto da Rede Globo não chegaram a ser concretizadas pela emissora. Falaremos mais a respeito da minissérie no tópico seguinte.

O último trabalho televisivo do diretor, até o momento, foi a minissérie, *Afinal, o Que Querem as Mulheres?* (2010), de autoria de João Paulo Cuenca, Cecília Giannetti e Michel Melamed, que foi transmitida em seis episódios, entre 11 de novembro e 16 de dezembro, com texto final e direção de Luiz Fernando Carvalho.

### 2.2.1 Minissérie *Capitu*: Atemporalidade e expressionismo na obra de Luiz Fernando Carvalho

*O livro e o filme nele baseados são vistos como dois extremos de um processo que comporta alterações de sentido em função do fator tempo, a par de tudo o mais que, em princípio, distingue as imagens, as trilhas sonoras e as encenações da palavra escrita e do silêncio da leitura [...] sendo portanto de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos.*

(Ismail Xavier, 2003)

*Há uma frase do escritor que me orientou ao longo desse trabalho, “a realidade é boa, o realismo é que não presta para nada”.*

(Luiz Fernando Carvalho, 2008)

*Talvez eu tenha me agarrado um pouco àquela ideia Borgeana de que o tempo não é linear, que o tempo é um espiral e que você contém dentro de você todos os outros tempos vividos.*

(Luiz Fernando Carvalho, 2008)

Mesmo sendo uma das obras literárias mais conhecidas e respeitadas no Brasil, o romance *Dom Casmurro*, considerado, muitas vezes como sinônimo de Literatura, tem sido alvo de um número restrito de adaptações, se comparada a outras obras, até mesmo do próprio escritor, como as que correspondem aos romances de sua chamada “primeira fase”. Segundo dados do livro *Fusões: Cinema, televisão, livro e jornal* (2007) - que faz um levantamento de todas as adaptações cinematográficas de romances brasileiros feitas entre 1906 a 2000, a única adaptação de *Dom Casmurro* existente dentro do respectivo período é o filme *Capitu*, dirigido por Paulo César Saraceni em 1968, com roteiro de Lygia Fagundes Telles. Posteriormente ao referido estudo, temos também outra adaptação cinematográfica “inspirada” no romance em questão, o filme *Dom*, dirigido por Moacyr Goés em 2003.

Segundo Guimarães (2003), as adaptações televisivas de romances no Brasil costumavam dar preferência aos romances romântico e realista do século XIX, mais especificamente àqueles de maior apelo “melodramático”, narrativa linear e enredo movimentado, o que fez com que tenha havido uma maior tendência em se adaptar

textos como os de José de Alencar, alguns da primeira fase de Machado de Assis, bem como romances de outros autores estrangeiros que também apresentavam essas características. Desse modo, costumavam ficar de fora das adaptações televisivas:

[...] grande parte da ficção do século XX e os textos de maior experimentação do final do século XIX. Exemplo eloqüente da leitura que a televisão faz da tradição literária é dado pela obra de Machado de Assis, da qual só chegaram à TV, em várias versões, *A mão e a luva*, *Helena* e *Iaiá Garcia*, os romances mais românticos, melodramáticos e convencionais do escritor, em detrimento de obras como *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro* (GUIMARÃES, 2003, p. 97).

Considerando-se que o texto de Guimarães data de 2003, vale lembrar que a única adaptação existente do romance *Dom Casmurro* até a escritura do artigo citado, era o filme de Saraceni de 1968. Quanto ao fato das adaptações televisivas terem excluído os textos de “maior experimentação do final do século XIX”, sabemos que isso se enquadra bem a romances como *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*, por serem consideradas as obras mais experimentais de Machado de Assis, sendo que o primeiro é tido normalmente como o “divisor de águas” na obra romanesca do escritor.

Pode-se dizer que a minissérie *Capitu* (2008) propõe um modo de representação bastante diverso das duas outras adaptações (cinematográficas) existentes de *Dom Casmurro*. O filme *Capitu* (1968), de Paulo Cesar Saraceni, com roteiro de Lygia Fagundes Telles e Paulo Emílio Sales Gomes, mantém um estilo de época e põe em cena apenas a última parte do romance, recuperando, através de poucos diálogos e *flashbacks*, partes referentes aos outros dois terços do livro, como mostra Zamberlan (2007), que realizou uma análise do roteiro do filme (publicado em livro) na sua Dissertação, intitulada: “*Dom Casmurro sem Dom Casmurro*”.

Já o filme *Dom*, de 2003, dirigido por Goés, transpõe a história do romance para os finais do século XX, início do século XXI, modificando todo o enredo, transportando o contexto histórico, o espaço geográfico, atualizando a linguagem, os nomes dos personagens e seus papéis sociais, enfim, o filme se caracteriza mais como uma espécie de comentário do romance (segundo a classificação proposta por

Wagner, citada no tópico 1.2 da dissertação), pois substitui até mesmo o desfecho trágico do livro por um final um mais “feliz<sup>50</sup>”.

A minissérie *Capitu* (2008), por outro lado, optou por um modo de representação composto por elementos teatrais, que possui antecedentes em obras anteriores de Luiz Fernando Carvalho, tais como o Especial de 1994, *Uma mulher vestida de Sol*, as duas jornadas de *Hoje é Dia de Maria* e a *Pedra do Reino*.

Em *Capitu*, o espectador é lembrado o tempo todo que está diante de um universo ficcional, através de diversos recursos metalinguísticos utilizados na obra; ou seja, a minissérie rompe com a ilusão de “realidade”, tradicionalmente construída através de elementos que simulam uma continuidade entre as partes, que são utilizados, geralmente, em muitos filmes e minisséries menos “experimentais”.

No jardim da casa de Bento, por exemplo, onde são encenados momentos do namoro do casal de adolescentes, o muro que separa a sua casa da de Capitu é desenhado no chão, bem como as árvores e plantas (**Figura 1**). Este recurso (de cenário desenhado e composto por poucos objetos) já fora utilizado, por exemplo, no filme *Dogville*, de Lars Von Trier, lançado na França em 2003.

---

<sup>50</sup> Em *Dom* (2003) embora a protagonista Ana morra em um acidente de trânsito, seu marido, Bento, que não suportava o ciúme e desconfiança que sentia pela esposa, assume o menino de dois anos, mesmo sem ter certeza da paternidade da criança, para ficar com o que considerava ser a única coisa que lhe restou de sua relação com Ana.



**Figura 1** - Bento e Capitu conversam no jardim

Outros exemplos, entre os vários que compõem a obra, que podem ser citados no que tange ao rompimento com um tipo de representação “realista” (própria de muitos audiovisuais televisivos e também de certo cinema), refletindo a cerca sobre do próprio fazer artístico, é a cena em que Bento e Escobar conversam na sacada da casa deste último, que fica em frente ao mar. Os amigos estão numa varanda, com vistas para algo que se “parece” com o mar, porém, acima da água, nos deparamos com uma cortina vermelha de teatro (**Figura 2**).



**Figura 2** – Bento e Escobar conversam na sacada em frente ao “mar”, sobreposto por uma cortina de teatro.

Outros exemplos são: o mar em que o personagem Escobar morre afogado (**Figura 3**), que é feito de um material semelhante ao plástico, e o cavalo de Tio Cosme, feito de ferro e madeira (**Figura 4**).



**Figura 3** - Escobar se afogando num mar artificial



**Figura 4** - Cavalo do Tio Cosme, feito de madeira e ferro.

Sobre a utilização desses recursos que rompem com a ilusão de realidade, Carvalho mostra consciência de perceber a metalinguagem presente na construção do romance de Machado de Assis:

Quanto a idéia de trabalhar em um espaço que não fosse a realidade em si, mas que se constituísse como sendo a representação de uma determinada realidade, assim como se dá quando estamos diante das linhas de um livro, sempre me interessou. Tenho exercitado esse caminho desde *Hoje É Dia de Maria*, mas, confesso, agora de uma forma mais rigorosa. [...] Procuo pela imaginação, como quem faz uma sugestão: "Esse desenho poderia ser o verdadeiro quintal de Capitu?" Estou propondo aos espectadores um jogo com a imaginação, um exercício ténue de visibilidades. [...] Não é uma narrativa que desloca do tempo histórico, uma narrativa glamourosa, falsa, alienante; mas sim, uma pequena tentativa de trabalhar no espaço misterioso da ficção, assim como está colocado no modo escolhido por Machado de Assis, que se faz distanciado da fabulação em várias passagens, enfim, *Capitu* é um relato que existe entre a realidade e a imaginação de todos nós<sup>51</sup>.

Ou seja, a afirmação do diretor de que tentou trabalhar no espaço misterioso da ficção e sua interpretação do romance que infere que Machado de Assis teria

<sup>51</sup> Entrevista concedida por Luiz Fernando Carvalho ao jornal Estadão em 18/12/2008. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,machado-e-alegorico-fala-de-uma-coisa-para-dizer-outra,290274,0.htm>

escolhido um modo que se faz “distanciado da fabulação em várias passagens”, vai ao encontro do que ressaltamos (no tópico 2.1.1), a respeito de teorias recentes que consideram o romance *Dom Casmurro* como uma narrativa autoconsciente. Desse modo, Carvalho, ao ser capaz de reconhecer a metalinguagem presente na construção do romance, que dialoga com seu próprio gênero de texto, foi, por consequência, capaz de criar uma adaptação metalinguística, como Stam (2008) defendeu que deveriam ser as adaptações de romances autoconscientes.

Além da estética teatral, sobre a qual falaremos mais especificamente no capítulo 3 (tópico 3.4, deste trabalho), pode-se dizer que a minissérie também produz um efeito de atemporalidade, ao fundir elementos do século XIX (em que o romance foi escrito), com elementos do século XXI, tornando contíguos tempos bastante distantes entre si.

Já na primeira cena, temos uma vista aérea atual da cidade do Rio de Janeiro, que vai se aproximando até chegar a um metrô grafitado, que a câmera começa a acompanhar (**Figura 5**). De repente, o metrô entra num túnel e, ao sair do outro lado, já não é mais o metrô, mas sim um trem. As imagens estão em preto e branco (**Figura 6**), causando o efeito de que o metrô entrou no túnel do tempo. O túnel representa, assim, a passagem, a conexão entre o presente e o passado. Porém, a transição não é definitiva, como poderia se esperar, e as imagens coloridas da cidade atual e do metrô começam a se intercalar com as imagens antigas em preto e branco do trem, ilustrando de antemão uma relação que será recorrente na obra, o diálogo entre elementos “antigos” e “contemporâneos”.

Há que se ressaltar, ainda, a este respeito, que o fato da imagem do metrô grafitado ser apresentada antes das imagens em preto e branco do trem pode estar aludindo ao fato de se tratar de um olhar do século XXI que está voltado para um romance do século XIX. Vejamos as respectivas imagens abaixo:

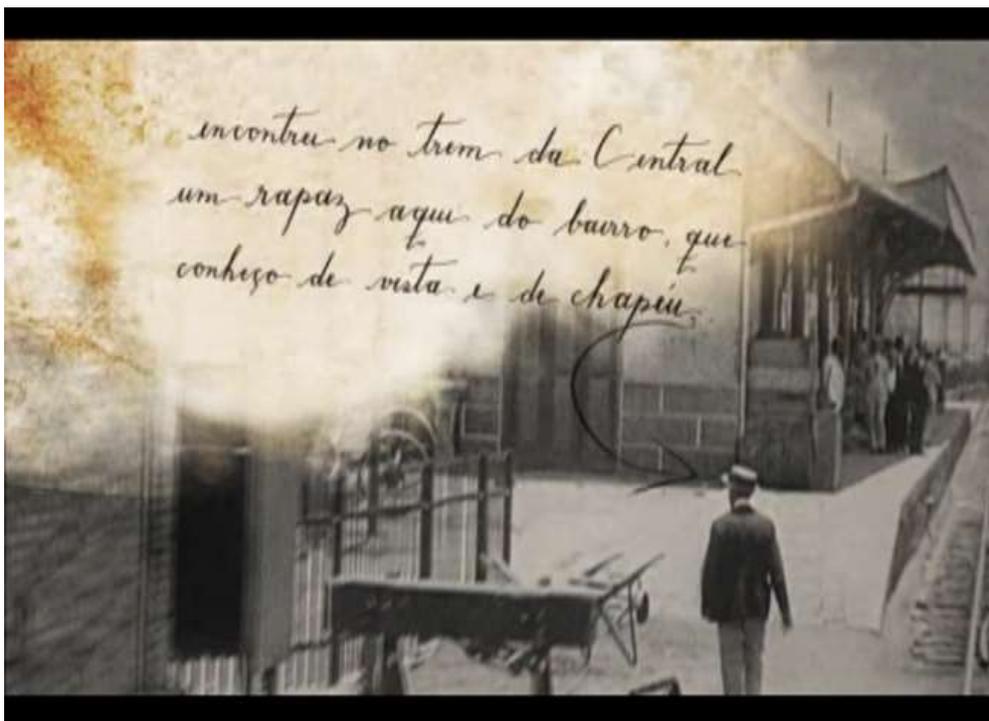


**Figura 5** - Rio de Janeiro atual



**Figura 6** - Foto antiga da cidade do Rio de Janeiro

Na sequência, vemos outro recurso que é retomado algumas vezes na minissérie, que são trechos do romance *Dom Casmurro* que, ao mesmo tempo em que são narrados em *voice-over*, são sobredits com bico de pena às imagens de arquivo em preto e branco, fazendo referência, mais uma vez ao século XIX, como mostra a imagem a seguir:



**Figura 7** - Trecho do romance escrito a bico de pena sobre a imagem que remete ao século XIX

Os recursos sonoros, a exemplo da música, também tiveram papel fundamental para criar essa tensão entre elementos antigos e atuais na minissérie, ajudando a criar um efeito de “atemporalidade” na obra, uma vez que misturam estilos de diferentes épocas:

A trilha sonora da minissérie mistura às composições originais de Tim Rescala e Chico Neves, músicas clássicas, músicas de rock internacionais e músicas da banda Manacá, cuja vocalista é Letícia Persiles, atriz que interpreta Capitu jovem. A banda carioca, que mistura rock com elementos de música folclórica, também fez uma releitura, especialmente para a série, da música “Quem Sabe”, de Carlos Gomes. Em um dos episódios, os personagens escutam a canção em aparelhos de MP3<sup>52</sup>.

A música *Elephant Gun*, da banda Beirute, (que gravou o seu primeiro disco em 2006, encabeçada pelo americano Zach Condon), tornou-se sucesso de rádio após ter sido trilha da minissérie, e mistura elementos do “indie rock com o folk”. *Elephant Gun* (tradução: arma de matar elefantes) funciona como um *Leitmotiv* da personagem Capitu na trama, pois ela se repete várias vezes na minissérie quando a personagem já está em cena, e também para anunciar a sua entrada ao narrador-

<sup>52</sup> Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u473633.shtml>

personagem. Uma das funções do *leitmotiv*, grosso modo, é denotar um motivo que compõe o contexto dramático, sendo que, neste caso, a música em questão evoca, entre outras coisas, a fascinação que a presença de Capitu provoca em Bentinho/ Bento Santiago/ Dom Casmurro.

Outra trilha que também se repete na minissérie é a música *Iron Man*, de Black Sabbath, que é usada na primeira vez em que o personagem Escobar aparece, e também em outros momentos em que ele entra novamente em cena. A trilha é um “heavy metal” e a tradução da letra se refere a “homem de ferro”, que pode ser uma alusão à virilidade que o personagem Bento vê no amigo, uma vez que ele acredita ser Escobar, e não ele próprio, o pai Ezequiel, além de outras alusões à sua insegurança existentes no romance, como o momento em que Bento apalpa os braços do amigo nadador: “Apalpei-lhe os braços como se fossem os de Sancha. Custa-me esta confissão, mas não posso suprimi-la [...] mas ainda senti outra coisa; achei-os mais grossos e fortes que os meus, e tive-lhes inveja; acresce que sabiam nadar” (ASSIS, 2006, V. 1, p.924). Podendo-se acrescentar que, toda vez que música *Iron man* toca, Bento está presente, o que pode indicar que esse “homem de ferro”, da trilha, se refere ao modo como Escobar é visto pelo amigo.

A personagem Dona Glória também é apresentada por duas trilhas internacionais significativas, a primeira é *Godfather theme* (Guns and Roses), a trilha do filme *O Poderoso Chefão*, de Francis Ford Coppola, e a segunda é a música *God Save The Queen* (Deus Salve a Rainha), da banda Sex Pistols. Ambas as trilhas fazem referência ao status social da matriarca e ao seu poder sobre as pessoas que a cercam. O ritmo criado pela Guitarra da banda Sex Pistols cria uma tensão (por lembrar a atualidade) com o peso das vestimentas negras da matriarca e com próprio papel exercido por Dona Glória na sociedade carioca da época, como dona de propriedades e escravos (**Figura 8**).



**Figura 8** - Vestimenta negra de Dona Glória contrasta com as roupas brancas das duas escravas.

A fotografia acima, que mostra duas escravas sustentando a exuberância do vestido de Dona Glória, pode ser pensada como uma metáfora visual para a situação social da época do romance, visto que a matriarca pertencia à elite do século XIX, que, por sua vez, era sustentada pelo trabalho escravo, pois a trama de *Dom Casmurro* inicia em 1857, e a lei Áurea, a lei de libertação dos escravos, foi assinada apenas em 1888.

Ainda, quanto ao efeito de “expor a sua condição de artefato” (para usar as palavras de Senna sobre o romance autoconsciente), pode-se ressaltar também que o cenário onde a minissérie se passa é um casarão em ruínas do século XIX (situado no centro do Rio de Janeiro) onde o narrador-protagonista, Bento Santiago, conta a sua história, rodeado apenas pelas paredes e colunas do prédio monumental e vazio (**Figura 9**), ou seja, não é uma casa comum, onde alguém possa viver, pois não há mobílias, do que se pode concluir que, se não é um lugar habitável, estamos lidando com uma representação que foge ao “realismo”.



**Figura 9** - Vazio do casarão

A respeito do cenário, ilustrado na figura acima, Luiz Fernando Carvalho traça um paralelo entre o espaço no qual filmou a sua minissérie e acontecimentos da época em que viveu o escritor Machado de Assis:

[...] corriam os anos das grandes invenções, era o final do século, a ideia do progresso a ideia de que, com o final do segundo reinado, a república traria um grande progresso, então o interessante é que Machado já se antecipava, e, cético, dizia ser uma novidade que já nascia em ruínas, devendo sua existência ao trabalho escravo, portanto a ideia da ruína também está colocada na encenação da série. No centro da cidade, encontrei um cenário que é um palácio, praticamente em ruínas, decadente e abandonado, mas que serviu como uma luva à nossas necessidades de produção da minissérie<sup>53</sup>.

Além do cenário e das cortinas que, como veremos no terceiro capítulo remetem a um palco de teatro, a própria atuação dos atores também é bastante expressiva e, em alguns momentos, recorre ao exagero, o que é reforçado, ainda, pelo congelamento da imagem dos mesmos em pleno momento de atuação, como para reforçar a gravidade daquele instante, o que acaba dando um aspecto de exagero à encenação. O figurino imita as roupas do século XIX, porém, a personagem Capitu deixa à mostra uma tatuagem pertencente à atriz Letícia

<sup>53</sup> Esta fala foi transcrita do DVD da minissérie, da parte intitulada *Fragmentos*. O prédio a que o diretor se refere é o Automóvel Clube do Brasil, no centro do Rio de Janeiro.

Persilles, que a interpreta na fase adolescente. Recurso que também acena para o fato de que junto com a personagem está a atriz, ou seja, onde a “construção” da obra é mostrada novamente.

Por via desses deslocamentos temporais e elementos ligados a uma estética teatral, a minissérie tenta mostrar, segundo o diretor (no DVD da minissérie), a atemporalidade do romance de Machado de Assis. Mas, a escolha desse modo de representação utilizado na obra também pode ser justificada se pensarmos na própria mudança ocorrida do século XIX para a modernidade no que tange ao tipo de representação dos dois períodos, como distingue Tânia Pelegrini, que diz que o mais importante princípio formal das narrativas denominadas como realistas e naturalistas tinham como base:

[...] os efeitos corrosivos do tempo, como reflexo da mecanização e trivialização de todos os aspectos da vida social e individual. [...] O domínio do instante sobre o permanente, o sentimento de que cada fato é efêmero e transitório, a ideia de que a realidade não é um estado, mas um processo, e de que 'não podemos banhar duas vezes nas águas do mesmo rio' transforma a realidade num *continuum* que assume um caráter de incompletude e inexorabilidade. Em suma, a impressão do momento único e fugaz, que nunca mais se repetirá, é a base da narrativa desse período, formalmente expressa numa linguagem referencial, ancorada na minuciosa lentidão das descrições de fatos, lugares e pessoas (PELEGRINI, 2003, p.19-20).

Pelegrini explica algumas das mudanças irreversíveis ocorridas nas narrativas modernas, em relação àquelas do século XIX, afirmando que uma das principais causas dessa mudança seria a concepção Bergsoniana de tempo, pela qual o relógio deixa de ser o único mensurador da passagem das horas. Essa concepção também “descobre como dado essencial a simultaneidade dos conteúdos de consciência, englobando presente, passado e futuro num amálgama que flui ininterruptamente.” (*ibidem*, p.21). De modo que o “fluxo de consciência” no romance resultaria, segundo a autora, dessa mudança na concepção do tempo, e também tem algo em comum com a técnica cinematográfica que estaria iniciando. Assim, o tempo deixa de ser contínuo e sua direção irreversível, ele pode “[...] parar, inverter-se, repetir-se, fazer avançar ou retroceder a ação, dando forma à simultaneidade”. Trata-se, agora, do tempo da imagem móvel [...] Não mais o tempo da imagem fixa, do quadro ou da fotografia [...] (*ibidem*, p.22).

A mudança na concepção de tempo, devido, entre outras coisas, ao “olho da câmera”, mais especificamente, à montagem cinematográfica, interferiu também na maneira de se perceber e representar o espaço, que:

[...] perde seu caráter estático, passa a ser dinâmico, fluido e ilimitado, heterogeneamente construído e descontínuo, como o tempo que agora o conduz. Seu principal elemento também passa a ser a simultaneidade; a distância pode ser abolida, e os mais diferentes e longínquos lugares aparecem postos em contigüidade. [...] Esse tipo de representação da realidade materializa a bidimensionalidade, pois acomoda vários mundos possíveis, fragmentos de ordens diferentes colocados lado a lado, os quais aparentemente nada têm em comum, mas são a transposição literária da colagem e da montagem (PELEGRINI, 2003, p. 24).

O objetivo da autora é mostrar os efeitos do cinema na constituição da Literatura Moderna, mas, para o nosso trabalho, interessam as suas contribuições a respeito dos modos de representar dos dois períodos, bem como para salientar que: “[...] nas narrativas contemporâneas as realidades ficcionalmente representadas” não são “únicas, mas plurais, incluindo ‘mundos possíveis’ no tempo e no espaço” (PELEGRINI, 2003, p. 24). A minissérie *Capitu* ao unir em sua composição elementos de épocas distintas, mantendo um diálogo contínuo entre esses elementos, propõe essa junção de “mundos possíveis”, descrita por Pelegrini.

Para a análise da estética da minissérie, é importante verificar também certos aspectos da obra que se aproximam a recursos utilizados em obras do início do século XX, obras, estas, que foram posteriormente agrupadas pelo rótulo de Expressionistas. Esses aspectos serão resgatados aqui, tal como foram definidos por Cánepa (2006), em seu texto: *O Expressionismo Alemão*, no qual a autora defende que as características do movimento expressionista são a princípio atemporais, podendo ser usadas por tempos e culturas distantes daqueles do momento de vanguarda europeia. É o caso da obra aqui analisada, que tem quase um século de distância daquele movimento artístico.

O termo Expressionismo, segundo Cánepa, foi usado em 1911, pelo crítico alemão Herwarth Walden, para diferenciar obras fovistas do norte da Europa, de obras impressionistas, expostas em Berlim e, posteriormente, veio a ser aplicado “com significações variáveis, à poesia, à dança e à música (antes de 1914), e também ao teatro e ao cinema (depois de 1919)” (CÁNEPA, 2006, p. 59).

No que tange à pintura, de onde surgiu o nome do movimento, havia uma “doutrina que envolvia o uso extático da cor e a distorção emotiva da forma,

ressaltando a projeção das experiências interiores do artista no espectador” (DENVIR, 1977, p.4 *apud* CÁNEPA, 2006, p.59). Embora o movimento seja comumente ligado à Alemanha, nas artes plásticas, tornaram-se representativas as obras de Vincente Van Gogh (holandês) e de Edvard Munch (norueguês), ambas do final do século XIX. É deste último a obra pictórica mais comumente associada ao movimento: *O grito*, de 1893 (CÁNEPA, 2006, p.59). Das artes citadas, contudo, interessa-nos, aqui, apenas às que dizem respeito ao cinema e ao teatro. Cabendo ressaltar, porém, que essa “distorção emotiva da forma” própria das pinturas expressionistas também é um dos elementos identificados na minissérie, e foi realizado por via de um recurso inédito utilizado pelo diretor com o objetivo de ressaltar a emoção do narrador-personagem. Trata-se da distorção da imagem, que reaparece em inúmeros momentos da minissérie, produzindo, por assim dizer, uma experiência, “sensorial”, ligada à visão:

*Capitu* conta com uma novidade: a criação de uma retina de cerca de 30 cm de diâmetro, cheia de água, para criar dimensão ótica a partir da refração da água. Apelidada de “lente-Dom Casmurro” por seu criador, o diretor Luiz Fernando Carvalho, ela foi usada nas cenas de Dom Casmurro e nas que representam o seu ponto de vista observando determinada situação, ou seja, suas memórias e fantasias. A lente foi encaixada à frente da câmera para dar à imagem uma textura aquosa, como o mar de ressaca dos olhos de Capitu, e também simbolizar o estado psicológico de Dom Casmurro, personagem que flutua ou é arrastado pelas águas do tempo<sup>54</sup>.

Esse recurso produz um efeito bastante significativo na obra, ajudado a expressar vários sentimentos do narrador, como tensão emocional, vertigem, e a própria falta de nitidez sobre o que viu ou está a narrar, como mostram a imagem a seguir (**Figuras 10 e 11**).

---

<sup>54</sup> Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/>



**Figura 10** - Distorção da forma atrelada a emoções do narrador, Bento saindo do velório de Escobar com José Dias.



**Figura 11** - Distorção da forma, o olhar sonolento do narrador vê o poeta do trem.

Como foi dito no tópico 1.3 da dissertação, o uso deste recurso inédito (a retina cheia de água) serve para criar a impressão visual de que o discurso está sendo mediado, algo inovador na adaptação de romances narrados em primeira pessoa, que, segundo McFarlane, nunca produzem a mesma sensação da narração em primeira pessoa dos romances, uma vez que a câmera mostra de forma objetiva. Este recurso utilizado em *Capitu* produz um efeito de visão “embaçada”, dando a idéia de que o narrador não vê os acontecimentos do passado que está a narrar de forma muito nítida, ou seja, o audiovisual procura transpor essa visão do romance como uma história mediada por um narrador- protagonista.

Dentre as raízes estéticas do movimento Expressionista, segundo Cánepa, está o *Sturn und Drang* (tempestade e ímpeto), corrente filosófica do período pré-romântico alemão, final do séc. XVIII, (*ibidem*, p. 57). A origem do expressionismo no cinema teria ocorrido na Alemanha, após o fim da Primeira Guerra, com o filme de Robert Wiene, *O gabinete do dr. Caligari*, de 1920, que tornou-se rapidamente um clássico, devido ao seu enredo de pesadelo e cenários bizarros e:

[...] provocou discussões a respeito das possibilidades artísticas e expressivas do cinema. Relacionando-se com um dos movimentos de arte mais importantes da época – o *expressionismo*-, o filme indicou novas relações entre filme e artes gráficas, ator e representação, imagem e narrativa (Robinson 2000, p.7). Seu conceito revolucionário surpreendeu e atraiu o público intelectual que até então raramente havia dado atenção ao cinema, e a curiosidade gerada em torno dele ajudou a reabrir o mercado externo cinematográfico que estava fechado para a Alemanha desde o começo da guerra (CÁNEPA, 2006, p. 55).

Este filme, aliado a outros, também sombrios e enigmáticos, do mesmo período, segundo Cánepa, levou à constituição da escola cinematográfica que ficou conhecida como expressionista, nome que derivara do Expressionismo, vertente de arte moderna que se tornou popular na Alemanha após a Primeira Guerra. Segundo a autora, os filmes que ficaram conhecidos sobre o rótulo genérico de “expressionistas” “[...] constituíam uma experiência cinematográfica autoral e sofisticada - só que promovida de maneira calculada pelos produtores [...] para obter precisamente o efeito de uma experiência artística superior” (ELSAESSER 2000, p.18 *apud* CÁNEPA, 2006, p.69). De modo que, mais do que padrões estéticos rigorosos, o que havia, na verdade, era o uso, por parte dos produtores alemães, do título e da “credibilidade de sua vanguarda artística mais popular” (CÁNEPA, 2006,

p.69). Quanto às estratégias mais recorrentemente usadas na composição das obras cinematográficas do período, temos que:

Os filmes feitos depois de *Caligari* apresentavam uma junção única de diferentes aspectos ligados à *mise-em-scène* (luz, decoração, arquitetura, distribuição das figuras e sua organização em cena), que resultava numa ênfase na composição, reforçada por maquiagem e figurino estilizados. Nesses filmes, personagens e objetos se transformam em símbolos de um drama eminentemente plástico, causando, às vezes, a impressão de que uma pintura expressionista havia adquirido vida e começado a se mover [...] (*ibidem*, p.70).

Quanto à estrutura narrativa, a autora afirma que o cinema expressionista demonstrava uma autoconsciência estética, típica de sua vanguarda, utilizando-se por vezes da narrativa – moldura para “justificar o caráter fantasioso” das histórias (*ibidem*, p. 77). Como ilustra a imagem abaixo, a “moldura” também foi um elemento utilizado na minissérie *Capitu*, e, talvez, sua significação tenha a ver com o fato da história ser moldada por via do discurso do narrador-personagem, Dom Casmurro.



**Figura 12** - Sugestão de "narrativa moldura" na minissérie

Quanto aos temas recorrentes dos filmes denominados pelo rótulo de expressionistas, a autora diz que eles possuem uma unidade temática, que gira em torno de psicopatas, duplos demoníacos, monstros, loucos e tiranos, e cita um estudo de Lotte Eisner (1985, p.82) que, ao falar sobre a temática proposta por estes

filmes, defende o fato de que eles: [...] poderiam representar uma continuidade do romantismo em um novo meio de expressão, que se prestava especialmente bem para as experiências irrealistas. Vemos aqui uma possível ligação entre a utilização dos recursos expressionistas na minissérie com uma referência existente no romance ao romantismo alemão, por via de uma referência existente no capítulo II de *Dom Casmurro*, ao *Fausto* de Goethe, ícone do romantismo Alemão (o que veremos no tópico 3.5 da dissertação).

No que tange às peças de teatro do respectivo período, ligadas ao movimento:

[...] faziam do mundo interno do personagem o único elo entre os diversos elementos da trama abrindo mão das noções tradicionais de estruturação de cena segundo os princípios de unidade espaço-temporal (Matos 2002, p.59). Encenava-se, no palco, o próprio desenvolvimento psicológico dos personagens, num tipo de narrativa em que, com frequência, somente o personagem central realmente 'existia', sendo os outros, na maioria das vezes, projeções distorcidas da mente do herói (ROSENFELD 1993, p.284 *apud* CÁNEPA, p. 61).

Aqui, podemos notar uma convergência entre as características do teatro expressionista e a encenação proposta na minissérie, onde o narrador Dom Casmurro rememora os demais personagens de sua história, ou seja, todos os demais personagens, assim como no teatro expressionista podem ser “projeções distorcidas” de sua mente, uma vez que a história é toda perpassada pelo seu discurso.

A teórica aponta, ainda, outras descrições oferecidas por Rosenfeld a respeito dessas peças teatrais, como o fato dos palcos serem quase vazios, e a iluminação modelar os traços fisionômicos “a partir de focos baixos ou laterais”, e ainda: “Ao insólito da iluminação correspondia a maquiagem que transformava os rostos dos atores em máscaras, cujo tratamento exagerado podia levar à caricatura e ao grotesco” (ROSENFELD, 1993, p.310 *apud* CÁNEPA, 2006, p.62).

O recurso da iluminação a modelar os traços fisionômicos a partir de focos baixos ou laterais é ilustrado abaixo (**Figura 13**) e veremos mais especificamente sobre isso no tópico 3.5 da dissertação.



**Figura 13** - Iluminação *Low Key*

Na minissérie em questão também utilizou-se uma pintura no rosto do narrador, que, antes do final, é removida por ele, juntamente com um bigode falso, elementos que remetem à utilização de uma máscara durante a sua narração, como ilustra a figura abaixo.



**Figura 14** - O narrador retira a pintura do seu rosto que, junto com um bigode falso, formam um tipo de máscara.

Segundo Cánepa, finalmente, a “revelação de impulsos criativos que brotam de um nível primitivo da vida emocional faz com que o Expressionismo possa ser identificado com uma tendência atemporal [...]” (*ibidem*, p.56), ou ainda, por uma definição de Roger Cardinal, esta vertente de arte moderna “[...] deve ser vista como a mais recente – embora também a mais veemente – afirmação desse princípio de alinhamento da criatividade com os impulsos emocionais e instintivos do ser humano” (CARDINAL, 1988, p.25 *apud* CÁNEPA, 2006, p. 56).

Como se pode verificar, há semelhanças entre aspectos da minissérie *Capitu* e recursos utilizados na estética Expressionista, cabendo ressaltar, entretanto, que esses recursos são mais recorrentes nas cenas em que o narrador aparece sozinho. Porém, como veremos mais detalhadamente no tópico 3.5, através da análise da sequência: *O desespero*, essas características não se restringem àquelas circunstâncias, colaborando para a significação em outros trechos da minissérie *Capitu*; bem como para fazer distinções entre determinadas atmosferas que podem ser inferidas a partir da escrita do romance.

### CAPÍTULO 3 - DO LIVRO AO AUDIOVISUAL

Neste capítulo iremos analisar comparativamente o romance *Dom Casmurro* (1899) de Machado de Assis e sua adaptação audiovisual para a minissérie *Capitu* (2008), de Luiz Fernando Carvalho, que foi transmitida pela emissora Rede Globo de telecomunicações no período de 09 a 13 de dezembro de 2008, no horário das 23:00 h. Nossa análise foi realizada a partir da obra no seu formato de DVD vídeo, cuja ficha técnica está em anexo no final da dissertação como: *Capitu* (Anexo A).

A análise é feita com base na proposta de McFarlane (1996), que se utiliza de teorias a respeito da estrutura narrativa, cujas definições ajudam a distinguir as funções mais facilmente transferíveis de um meio narrativo ao outro, daquelas que podem ser apenas adaptadas, por resistirem à transferência e estarem ligadas à linguagem do meio. A proposta do teórico é válida, como já foi dito, por fornecer um parâmetro para a análise que leva em conta as diferenças entre suportes, formatos, linguagens, gêneros, e contextos de produção. Dessa forma, pretende-se identificar como é construída a adaptação e a significação que proporciona aos espectadores do século XXI, através do estudo dos elementos que compõem a linguagem audiovisual, tais como câmera, iluminação, edição, cenário, figurino, som e etc.

Vale ressaltar que, mesmo se tratando de um audiovisual televisivo, utilizaremos, na análise, de conceitos próprios da linguagem cinematográfica, uma vez que se trata de um programa filmado e os aspectos técnicos da produção do gênero narrativo, ou ficcional, na televisão e no cinema apresentam pontos semelhantes (NAGAMINI, 2004, p. 50). Um exemplo disso é o caso de *O Auto da Compadecida*, de Guel Arraes, que foi filmado em película e planejado para o cinema e para a televisão, e tem colocado em discussão, no Brasil, as possibilidades de convergência entre as duas formas culturais (OROFINO, 2006, p. 159). Essa convergência entre obra fílmica e televisiva deve-se, em parte, a curta extensão do formato minissérie, que possibilita a sua adesão aos recursos cinematográficos, se comparada a outros programas seriados televisivos.

Assim, a análise aqui realizada visa um estudo comparativo das duas obras que, ao considerar o que é próprio de cada texto, procura desvincular-se do critério “problemático da fidelidade”, que insiste em subsistir, apesar de todos os esforços que têm sido feitos no sentido oposto. Para Stam (2006), as novas abordagens

sobre as adaptações audiovisuais ainda podem se referir a adaptações bem feitas ou mal feitas, desde que o parâmetro utilizado, para tanto, seja a “[...] atenção à ‘transferência de energia criativa’, ou às respostas dialógicas específicas, a ‘leituras’ e ‘críticas’ e ‘interpretações’ e ‘reelaboração’ do romance original” (p.51) e, não por noções “rudimentares de fidelidade”.

Desse modo, com base na proposta de McFarlane (1996), verificamos neste capítulo em primeiro lugar, qual é a *história* contada no romance, a fim de verificar se a adaptação procurou mantê-la e, para tanto, fizemos um levantamento do ponto de vista formal da minissérie, ou seja, como ela se apresenta em relação às subdivisões do romance. Em seguida, utilizamos outro quadro, referente aos 53 capítulos iniciais do romance, para identificar o quanto de funções *cardinais* e *catalisadoras* (ações principais e secundárias da *história* do romance) foram mantidas na adaptação. Por último, nos detivemos na identificação de como a minissérie procurou adaptar os *índices* do texto-fonte, que, por estarem atrelados à linguagem escrita, requerem uma adaptação propriamente dita para a linguagem audiovisual, que ocorre por via da busca de equivalentes entre os dois sistemas de signos.

Enfim, procuramos verificar, neste capítulo, como a minissérie, no seu intuito de manter a ambiguidade do romance no audiovisual, procurou *transferir* os elementos narrativos importantes ao recontar da *história* e utilizou da criatividade para adaptar os elementos ligados à *enunciação*, com vistas a manter também a sua autonomia enquanto obra, não se restringindo a uma mera tentativa de transposição do romance-fonte.

### 3.1 Estrutura narrativa do romance *Dom Casmurro*

O livro inicia com o narrador explicando o porquê de ter escolhido para seu texto o título de *Dom Casmurro*, dizendo que fora apelidado dessa forma por um poeta do trem, e que a alcunha tinha por objetivo designar seus hábitos de homem calado e metido consigo, sendo que “Dom” veio por ironia, para atribuir-lhe ares de fidalgo. No segundo capítulo, ele conta os motivos que o levam à escritura do livro: “atar as duas pontas da vida, restaurando na velhice a adolescência” (ASSIS, 2006,

p. 809). A partir daí, começa a reconstituir a história de como seu romance com Capitu, sua vizinha, iniciou ainda na adolescência de ambos, instigado pela denúncia de José Dias (agregado há anos em sua casa) que lembrara à mãe de Bentinho da antiga promessa que havia feito de mandá-lo para o seminário, acrescentando que a nobre senhora deveria apressar-se para não correr o risco dos dois adolescentes “pegarem de namoro”. Bentinho acaba tendo que ir para o seminário contra sua vontade, e lá conhece Escobar, que se torna seu melhor amigo.

Capitu, inconformada com a separação entre ela e Bentinho, tenta encontrar maneiras para reverter a situação, como convencer o próprio José Dias a voltar atrás nos conselhos que dera à Dona Glória, e dissuadi-la da ideia de tornar Bentinho um padre. Contudo, quem acaba encontrando uma solução para o problema é Escobar, o amigo seminarista, que sugere a Bentinho pedir a sua mãe para cumprir a promessa de outra forma, oferecendo ao altar um padre que não seja ele, mas um órfão, por exemplo. E foi o que se fez. Combinaram ainda de sair juntos do seminário, uma vez que Escobar também não desejava ser padre, mas comerciante. Bentinho deixou o seminário aos 17 anos e foi estudar direito, voltando bacharel cinco anos depois.

Na volta para casa Bento fica sabendo por José Dias que todos, lá, já desconfiam de seu interesse por Capitu e que o aprovam. Desta vez, o agregado lhe elogia inúmeras qualidades da moça. O narrador-personagem conta ainda que Escobar, estabelecendo relações comerciais com o pai de Sancha, melhor amiga de Capitu, acabou casando com a filha e, também, que o amigo foi o “terceiro” na troca de cartas entre ele e Capitu, enquanto ambos estavam distantes um do outro.

Daí em diante, o narrador resume ao máximo a história. Até aqui temos aproximadamente dois terços do livro, ao passo que, daqui para o final, só restarão mais 60. Da conversa com José Dias, o narrador dá um salto para a sua “lua-de-mel” na Tijuca. A partir daí ele narra os primeiros anos de casados, os ciúmes que tinha da esposa, a amizade próxima entre eles e o casal Escobar e Sancha, a necessidade que surge de ter um filho, o nascimento de Ezequiel, o surgimento da dúvida relacionada às semelhanças entre Ezequiel e Escobar, a morte do amigo no mar, e a crescente desconfiança que o atormenta em relação à fidelidade de Capitu.

Finalmente, o desfecho trágico, que é a separação de ambos, quando Bento decide mandar Capitu e Ezequiel para a Europa, embora, frente à sociedade

continue mantendo as aparências. Temos ainda a volta de Ezequiel, já moço, da Europa e a indiferença do pai em relação a ele. Sem ter alternativa, Bento fica com o filho por um tempo, mas sente um grande alívio quando este sai em uma viagem de estudos pela Grécia, Egito e Palestina, e, um alívio ainda maior quando sabe de sua morte nas mediações de Jerusalém. Ao chegar ao fim de sua narrativa, o narrador-personagem conclui que realmente não há dúvidas de que foi traído pela sua mulher e o seu melhor amigo.

### **3.2 Estrutura narrativa da minissérie *Capitu*: Adaptação própria das subpartes do romance**

A minissérie *Capitu*, dirigida por Luiz Fernando Carvalho, foi apresentada na televisão entre os dias 09 e 13 de dezembro de 2008 no horário das 23h, em cinco episódios com duração de aproximadamente 40 min. cada um. Este trabalho teve como objeto de análise a minissérie no suporte DVD vídeo, cuja ficha técnica está anexa ao final da dissertação como: ANEXO A.

Quanto ao texto de *Capitu*, segundo o diretor, Luiz Fernando Carvalho (2008), não contém “uma vírgula” que não seja do romance de Machado de Assis. Nossa análise depreendeu que o texto da minissérie realmente faz uso extenso do romance, com pequenas e raras modificações em relação a vocabulário, que, em certos momentos, foi substituído por um modo de falar mais próprio do século XXI, mas que, justamente por serem pouco recorrentes, dificilmente são perceptíveis.

O audiovisual se utiliza, ainda, de intertítulos, que servem de referência explícita às subdivisões dos capítulos do livro, com a diferença de que o romance é dividido em 148 capítulos e a minissérie apresenta 84 intertítulos, mas ainda que não haja correspondência total entre os “nomes” dados às subpartes de ambas as obras, a minissérie inseriu nos capítulos que contém as funções *cardinais* da história (ou seja, aquelas ações “que constituem o esqueleto irreduzível da narrativa” nos termos de McFarlane) conteúdos relativos àqueles outros capítulos que possuem uma função mais de ligação entre as partes (por exemplo, os digressivos), que trabalham de modo análogo ao das funções *catalisadoras* da narrativa.

Essas funções catalisadoras, que representam ações “menores”, ou de suporte às ações principais, aparecem normalmente no romance como comentários ou digressões do narrador-protagonista em relação às ações em geral, enquanto, na minissérie, elas são apresentadas diretamente ao espectador por via de um personagem-narrador quinquagenário que reconstitui através da lembrança a sua história, revivendo-a, emocionando-se com ela, e falando diretamente ao espectador. Esta adaptação feita pela minissérie da narração em primeira pessoa do romance (que poderia ter sido realizada, simplesmente pelo uso do *voice-over*), pode-se dizer que, do modo como foi transplantada para o audiovisual, resgata aquele diálogo do narrador com o leitor, muito presente em *Dom Casmurro*, sendo que, agora, o narrador olha de frente para o telespectador.

Em relação à cronologia dos capítulos, os 84 intertítulos da minissérie seguem, de modo geral, a ordem presente no romance, com algumas exceções, como os intertítulos *A ópera*, *Dona Glória*, *Um soneto*, *Um seminarista*, *O tratado*, que têm suas ordens cronológicas alteradas na composição do audiovisual, o que ocorre devido ao procedimento de montagem do novo enredo, que precisa fazer a ligação entre os capítulos e, para tanto, utiliza de recursos próprios da linguagem cinematográfica, como veremos a seguir.

Luiz Fernando Carvalho também colocou seu “selo” na nova obra ao inserir (entre outros elementos que veremos a seguir) dois intertítulos na minissérie que não correspondem a nenhum dos capítulos do livro (embora o conteúdo corresponda), um deles é: *Beata*, *Carola*, *Papa-missas*, que faz referência à expressão utilizada pela personagem Capitu do romance no capítulo intitulado *Um plano*, e esta inserção talvez se deva ao arrojamento da própria expressão, que confere um maior impacto à chamada do capítulo, tendo em vista que foi utilizada por Capitu, como um xingamento à Dona Glória, a quem a família da jovem também era, de certa forma, agregada, como ressaltou Roberto Schwarz (1991) ao afirmar que a protagonista mostrava a sua individualidade, mesmo fazendo parte da “parentela” (termo de Schwarz) que circundava a viúva Dona Glória, proprietária de terras e escravos e representante de uma classe abastada da época.

Há também a inserção do intertítulo *O final*, mas antes de irmos para a sua significação, vejamos, primeiramente, na tabela abaixo, como ocorre a subdivisão das partes da minissérie em relação ao romance, sendo necessário ressaltar que a tabela mostra uma visão ampla e rápida da estrutura geral das duas obras, porém,

não compreende o conteúdo presente em cada uma das subdivisões da minissérie, que, como já foi dito, aglomeram em cada uma de das partes, conteúdos referentes a mais de um capítulo do romance.

As linhas em branco correspondem aos intertítulos que não encontram correspondência nas duas obras, tanto do livro para a tela, como da tela para o livro, as linhas coloridas referem-se aos títulos que são equivalentes nas duas obras.

**Tabela 2** - Tabela comparativa entre os capítulos do romance *Dom Casmurro* e os capítulos da minissérie *Capitu*

CAPÍTULOS <i>DOM CASMURRO</i>		INTERTÍTULOS <i>CAPITU</i>		Adaptação própria
I	Do título			Inicia a minissérie, sem o intertítulo
II	Do livro	2º	Do livro	
III	A denúncia	3º	A denúncia	
IV	Um dever amaríssimo			
V	O agregado	4º	O agregado	
VI	Tio Cosme	5º	Tio Cosme	
VII	Dona Glória	10º	Dona Glória	adiado
VIII	É tempo			
VIX	A ópera	1º	A ópera	antecipado
X	Aceito a teoria			
XI	A promessa			
XII	Na varanda	6º	Na varanda	
XIII	Capitu			
XIV	A inscrição	7º	A inscrição	
XV	Outra voz repentina			
XVI	O administrador interino	8º	O administrador interino	
		9º	"Beata Carola papa-missas"	título inexistente no romance.
XVII	Os vermes			
XVIII	Um plano	11º	Um plano	
XIX	Sem falta			
XX	Mil padre nossos e mil ave-marias	12º	Mil padre nossos e mil ave-marias	
XXI	Prima Justina	13º	Prima Justina	
XXII	Sensações Alheias	14º	Sensações Alheias	
XXIII	Prazo dado	15º	Prazo dado	
XXIV	De mãe e de servo			
XXV	No passeio público	16º	No passeio público	
XXVI	As leis são belas	17º	As leis são belas	
XXVII	Ao portão			
XXVIII	Na rua			
XXIX	O imperador	18º	O imperador	
XXX	O santíssimo			
XXXI	As curiosidades de Capitu	19º	As curiosidades de Capitu	

XXXII	Olhos de ressaca	20º	Olhos de ressaca	
XXXIII	O penteado			
XXXIV	Sou homem			
XXXV	O protonotário apostólico	21º	O protonotário apostólico	
XXXVI	Idéia sem pernas e idéia sem braços			
XXXVII	A alma é cheia de mistérios	22º	A alma é cheia de mistérios	
XXXVIII	Que susto, meu Deus.			
XXXIX	A vocação	23º	A vocação	
XL	Uma égua			
XLI	A audiência secreta			
XLII	Capitu refletindo			
XLIII	Você tem medo?	24º	Você tem medo?	
XLIV	O primeiro filho	25º	O primeiro filho	
XLV	Abane a cabeça, leitor.			
XLVI	As pazes	26º	As pazes	
XLVII	A senhora saiu			
XLVIII	Juramento do poço	27º	Juramento do poço	
XLIX	Uma vela aos sábados			
L	Um meio-termo			
LI	Entre luz e fusco			
LII	O velho pádua			
LIII	A caminho	28º	A caminho	
LIV	Panegírico de Santa Mônica			
LV	Um soneto	30º	Um soneto	adiado
LVI	Um seminarista	29º	Um seminarista	antecipado
LVII	De preparação			
LVIII	O tratado	33º	O tratado	adiado
LIX	Convivas de boa memória			
LX	Querido opúsculo			
LXI	A vaca de Homero			
LXII	Uma ponta de lago	31º	Uma ponta de lago	
LXIII	Metades de um sonho			
LXIV	Uma idéia e um escrúpulo			
LXV	A dissimulação	32º	A dissimulação	
LXVI	intimidade	34º	intimidade	
LXVII	Um pecado	35º	Um pecado	
LXVIII	Adiemos a virtude	36º	Adiemos a virtude	
LXIX	A missa	37º	A missa	
LXX	Depois da missa	38º	Depois da missa	
LXXI	Visita de escobar	39º	Visita de escobar	
LXXII	Uma reforma dramática			
LXXIII	O contra-regra	40º	O contra-regra	
LXXIV	A presilha	41º	A presilha	
LXXV	O desespero	42º	O desespero	
LXXVI	Explicação	43º	Explicação	

LXXVII	Prazer das dores velhas			
LXXVIII	Segredo por segredo	44º	Segredo por segredo	
LXXIX	Vamos ao capítulo			
LXXX	Venhamos ao capítulo			
LXXXI	Uma palavra	45º	Uma palavra	
LXXXII	O canapé	46º	O canapé	
LXXXIII	O retrato	47º	O retrato	
LXXXIV	O chamado	48º	O chamado	
LXXXV	O defunto			
LXXXVI	Amai, rapazes			
LXXXVII	A sege			
LXXXVIII	Um pretexto honesto			
LXXXIX	A recusa			
XC	A polémica			
XCI	Achado que consola			
XCII	O diabo não é tão feio como se pinta			
XCIII	Um amigo por um defunto	49º	Um amigo por um defunto	
XCIV	Idéias aritméticas	50º	Idéias aritméticas	
XCV	O papa	51º	O papa	
XCVI	Um substituto	52º	Um substituto	
XCVII	A saída	53º	A saída	
XCVIII	Cinco anos			
XCIX	O filho é a cara do pai			
C	"Tu serás feliz, Bentinho".	54º	"Tu serás feliz, Bentinho".	
CI	No céu	55º	No céu	
CII	De casada	56º	De casada	
CIII	A felicidade tem boa alma	57º	A felicidade tem boa alma	
CIV	As pirâmides			
CV	Os braços	58º	Os braços	
CVI	Dez libras esterlinas	59º	Dez libras esterlinas	
CVII	Ciúmes do mar			
CVIII	Um filho	60º	Um filho	
CIX	Um filho único	61º	Um filho único	
CX	Rasgos da infância			
CXI	Contado depressa			
CXII	As imitações de Ezequiel	62º	As imitações de Ezequiel	
CXIII	Embargos de terceiro	63º	Embargos de terceiro	
CXIV	Em que se explica o explicado			
CXV	Dúvida sobre dúvidas	64º	Dúvida sobre dúvidas	
CXVI	Filho do homem			
CXVII	Amigos próximos	65º	Amigos próximos	
CXVII	A mão de Sancha	66º	A mão de Sancha	
CXIX	Não faça isso, querida!			
CXX	Os autos			
CXXI	A catástrofe	67º	A catástrofe	
CXXII	O enterro	68º	O enterro	
CXXIII	Olhos de ressaca			

CXXIV	O discurso	69º	O discurso	
CXXV	Uma comparação			
CXXVI	Cismando	70º	Cismando	
CXXVII	O barbeiro			
CXXVIII	Punhado de sucessos			
CXXIX	A D. Sancha			
CXXX	Um dia...			
CXXXI	Anterior ao anterior			
CXXXII	O debuxo e o colorido			
CXXXIII	Uma ideia	71º	Uma ideia	
CXXXIV	O dia de sábado	72º	O dia de sábado	
CXXXV	Otelo	73º	Otelo	
CXXXVI	A xícara de café	74º	A xícara de café	
CXXXVII	Segundo impulso	75º	Segundo impulso	
CXXXVIII	Capitu que entra	76º	Capitu que entra	
CXXXIX	A fotografia	77º	A fotografia	
CXL	Volta da igreja	78º	Volta da igreja	
CXLI	A solução	79º	A solução	
CXLII	Uma santa	80º	Uma santa	
CXLIII	O último superlativo	81º	O último superlativo	
CXLIV	Uma pergunta tardia			
CXLV	O regresso	82º	O regresso	
CXLVI	Não houve lepra			
CXLVII	A exposição retrospectiva			
CXLVIII	E bem, e o resto?	83º	E bem, e o resto?	
		84º	O final	Inserção

É possível perceber que as modificações referentes aos títulos das subpartes são bem restritas (um total de sete) do todo de 84 intertítulos que compõem o audiovisual. Entretanto, como já mencionado, a divisão acima não diz respeito a todas as funções narrativas que foram transferidas do romance à adaptação, uma vez que algumas subpartes da minissérie transpõem conteúdos de mais de um capítulo do romance, muitas vezes, englobando o conteúdo de dois, três, ou mais capítulos do livro que, geralmente, dizem respeito às passagens digressivas do narrador, ou seja, aquelas mais difíceis de serem postas em cena. Entretanto, para que se tenha uma visão mais ampla de como as funções *cardinais* e *catalisadoras* do romance foram transpostas para a minissérie propusemos, no tópico a seguir, um recorte do objeto, a fim de realizar uma análise mais acurada do conteúdo transposto.

### 3.3 Transferência das funções *cardinais* e *catalisadoras* da primeira parte do romance para a minissérie

A fim de oferecer uma amostragem de como as funções *cardinais* (*nucleares*, ou ações principais) e *catalisadoras* (*satélites*, ou ações menores) foram transferidas do romance para a tela, nos termos de McFarlane, com o intuito de recompor a *história* (termo utilizado, aqui, em oposição a *enunciação*, como vimos no primeiro capítulo deste trabalho), realizamos uma análise de como foi feita a transposição dos primeiros 53 capítulos do livro para o audiovisual.

A justificativa da escolha dos 53 capítulos iniciais do romance para a análise da transferência das funções *cardinais* e *catalisadoras* deve-se ao fato de termos, aqui, uma unidade significativa, que corresponde aproximadamente a um terço do livro, se pensarmos que a história pode ser dividida, a critério de análise, em três partes: a primeira, que corresponde ao início do romance até a ida de Bentinho para o seminário, a segunda que compreende a sua estada no seminário e seus estudos em São Paulo, terminando com a sua volta para casa como Bacharel em direito, e a última parte, que vai do casamento com Capitu à separação entre ambos e o fechamento do romance.

Adaptando uma parte daquela tabela comparativa que usamos anteriormente, iremos mostrar, agora, como o conteúdo relativo à primeira parte do romance está disposto na minissérie.

**Tabela 3** – Transferência de funções *cardinais* e *catalisadoras* da primeira parte do romance *Dom Casmurro* para a minissérie *Capitu*.

CAPÍTULOS DOM CASMURRO		INTERTÍTULOS CAPITU		CONTEÚDOS
I	Do título			Transfere
II	Do livro	2º	Do livro	Transfere
III	A denúncia	3º	A denúncia	Transfere
IV	Um dever amaríssimo			Liga
V	O agregado	4º	O agregado	Transfere
VI	Tio Cosme	5º	Tio Cosme	Transfere
VII	Dona Glória	10º	Dona Glória	Transfere
VIII	É tempo			Liga
VIX	A ópera	1º	A ópera	Adapta (este capítulo e o seguinte foram

				transferidos inicialmente para a adaptação, mas excluídos da versão final, como mostra o Dvd da obra).
X	Aceito a teoria			-
XI	A promessa			Transfere
XII	Na varanda	6º	Na varanda	Transfere
XIII	Capitu			Transfere
XIV	A inscrição	7º	A inscrição	Transfere
XV	Outra voz repentina			Transfere
XVI	O administrador interino	8º	O administrador interino	Transfere
		9º	"Beata Carola papa-missas"	Inserção de título
XVII	Os vermes			-
XVIII	Um plano	11º	Um plano	Transfere
XIX	Sem falta			-
XX	Mil padre nossos e mil ave-marias	12º	Mil padre nossos e mil ave-marias	Transfere
XXI	Prima Justina	13º	Prima Justina	Transfere
XXII	Sensações Alheias	14º	Sensações Alheias	Transfere
XXIII	Prazo dado	15º	Prazo dado	Transfere
XXIV	De mãe e de servo			-
XXV	No passeio público	16º	No passeio público	Transfere
XXVI	As leis são belas	17º	As leis são belas	Transfere
XXVII	Ao portão			-
XXVIII	Na rua			Adapta
XXIX	O imperador	18º	O imperador	Transfere
XXX	O santíssimo			-
XXXI	As curiosidades de Capitu	19º	As curiosidades de Capitu	Transfere
XXXII	Olhos de ressaca	20º	Olhos de ressaca	Transfere
XXXIII	O penteado			Transfere
XXXIV	Sou homem			Transfere
XXXV	O protonotário apostólico	21º	O protonotário apostólico	Transfere
XXXVI	Ideia sem pernas e ideia sem braços			-
XXXVII	A alma é cheia de mistérios	22º	A alma é cheia de mistérios	Transfere
XXXVIII	Que susto, meu Deus.			Transfere
XXXIX	A vocação	23º	A vocação	Transfere
XL	Uma égua			-
XLI	A audiência secreta			Transfere
XLII	Capitu refletindo			Transfere
XLIII	Você tem medo?	24º	Você tem medo?	Transfere
XLIV	O primeiro filho	25º	O primeiro filho	Transfere
XLV	Abane a cabeça, leitor.			Transfere
XLVI	As pazes	26º	As pazes	Transfere
XLVII	A senhora saiu			Transfere
XLVIII	Juramento do poço	27º	Juramento do poço	Transfere
XLIX	Uma vela aos sábados			-
L	Um meio-termo			-

LI	Entre luz e fusco			Transfere
LII	O velho pádua			Transfere
LIII	A caminho	28º	A caminho	Transfere

Como ilustra a tabela acima, apenas o conteúdo de nove capítulos do romance, do total de cinquenta e três que compõem a primeira parte do livro, não foram transplantados para o audiovisual, podendo-se inferir que a edição foi realizada com vistas a não delongar demais a adaptação, uma vez que os conteúdos relativos aos capítulos em questão (esses que não foram transferidos) são constituídos em grande parte por digressões e comentários do narrador, ou seja, são mais difíceis de serem transportados para a nova linguagem, a audiovisual, e para o novo suporte, a televisão.

Mais especificamente, esses conteúdos suprimidos dizem respeito àquelas funções narrativas *catalisadoras* ou *satélites*, que seriam as ações “secundárias” que ajudam a enraizar as funções *cardinais* (ou nucleares) a um determinado tipo de realidade. De modo que a supressão dessas funções *catalisadoras*, em última instância, não causa maiores danos ao recontar da *história*, por serem funções menos importantes do que as *cardinais* (ou *nucleares*) para a reconstituição da *narrativa* (ou *história*). As *cardinais*, por sua vez, como ressaltou McFarlane, devem ser mantidas ao máximo numa adaptação que pretenda lembrar em grande parte a *história* de um determinado texto literário que serviu como fonte. Sendo que a aproximação maior ao romance, como resalta o teórico, irá depender também de quanto o cineasta procurou buscar equivalentes na linguagem audiovisual para aqueles significantes do texto escrito que, por estarem atrelados à linguagem do meio, resistem à transferência, requerendo uma adaptação propriamente dita para o outro sistema de signos.

Cabe ressaltar, todavia, que a tabela acima não expressa tudo o que foi transferido e adaptado do romance para a minissérie, pois mesmo os capítulos mais significativos do livro não são transferidos “na íntegra” para o audiovisual, ou melhor dizendo, mesmo dos capítulos mais significativos para o “resgate” da história, foram transferidas as funções narrativas mais importantes, ou seja, aquilo que Mc Farlane chamou, a partir da denominação de Barthes, de *funções cardinais*, que formam o “esqueleto irredutível” da narrativa, de modo que a supressão de qualquer uma dessas funções pode “descaracterizar” a *história* original. O que não acontece na

minissérie em questão, visto que as *funções cardinais* foram mantidas, bem como as *informantes* (dados de significação imediata, como nomes, idades e etc) e grande parte das *catalisadoras*, que são as ações menores que ajudam a caracterizar a *história*.

Há que se ressaltar, ainda, que o fato de se tratar de um romance com um alto número de digressões do narrador em primeira pessoa, que servem para criar a atmosfera da obra, bem como tentar convencer o leitor da sua história, estes capítulos digressivos, ou que servem como comentários às ações dos demais personagens, foram, algumas vezes, transferidos em forma de excertos e narrados pelo personagem narrador (atuante) da minissérie, ou seja, apenas a ideia central contida na digressão foi transferida e colocada na forma de relato ou comentário do narrador da minissérie (que, às vezes aparece em *voice-over*, em outras, pessoalmente), sendo que, neste caso, aquelas funções transferidas do romance serviram como ligação entre os capítulos. Mas, em outros momentos, esses comentários e digressões do narrador, tendo função indicial, ou seja, ajudando a criar uma determinada impressão ou atmosfera, foram adaptados propriamente (nos termos de McFarlane) para a linguagem audiovisual, como veremos nos tópicos a seguir (3.4, 3.5 e 3.6).

Todavia, o fato de algumas partes do romance serem mais importantes para a reconstituição da *história*, não significa, de modo algum, que as outras funções sejam menos importantes, pelo contrário, no caso do romance *Dom Casmurro* são justamente os comentários e digressões do narrador que ajudam a criar o significado final do texto, que é visto (ao menos mais recentemente) como uma “obra aberta”, onde não se pode acreditar totalmente no narrador que conta a história, mas também não se pode defender até o fim a opção contrária, a de que ele esteja mentindo, porque o que se percebe é que ele é guiado por impressões, que, a partir do momento que vamos o conhecendo melhor, podemos achar que podem ser verdadeiras ou não. Há no romance, indícios que vão em ambas as direções, já citamos neste trabalho algumas delas, e estendê-las não é o caso aqui, pois seria se delongar demais.

Em todo caso, se essas funções *indiciais* não podem ser transferidas diretamente para a outra linguagem, a minissérie *Capitu*, encontrou uma maneira própria de conseguir resgatá-las, através da difícil tarefa de fazer com que os personagens envolvidos na trama conseguissem representar de forma ambígua, ou

seja, especialmente no que tange à representação dos protagonistas do romance, Capitu e Bento, que, na minissérie, tiveram que se desdobrar em quatro atores para representar: Capitu jovem, Capitu adulta, Bentinho, Bento Santiago e Dom Casmurro (os dois últimos foram representados pelo mesmo ator, Michel Melamed). Ou seja, a atuação desses personagens, e também dos demais, precisou ser um tipo de representação que pudesse significar tanto uma coisa quanto a outra, ou seja, condenar a absolver a protagonista Capitu ao mesmo tempo, ao que se pode acrescentar que a “Lente de Dom Casmurro”, recurso citado no tópico 2.2 da dissertação, também teve papel significativo para acentuar essa ambiguidade, propondo a “confusão mental” ou “nebulosidade” da visão do narrador, regido muitas vezes, por extrema passionalidade, ou mesmo por orgulho, por transtorná-lo a ideia de que uma jovem de classe social tão inferior a sua, fosse, como ele mesmo diz mais mulher do que ele era homem.

Vale ressaltar que um desses capítulos digressivos, *A ópera* antes de ser propriamente adaptado, (como veremos no tópico a seguir) chegou a ter a sua narrativa transferida quase integralmente para a minissérie, porém, na versão final, acabou sendo editado e anexado ao DVD da obra, como “Papel Avulso”. Esse fato só vem confirmar a proposta de McFarlane de que alguns elementos narrativos funcionam de forma indicial, ou seja, têm como função criar uma determinada atmosfera na obra e, portanto, requerem uma busca de equivalentes na outra linguagem. A tentativa de transferência desse capítulo, talvez tenha feito com que a direção da minissérie percebesse que alguns elementos teriam que ser adaptados para a nova linguagem, uma vez que, certos capítulos digressivos e filosóficos funcionam melhor na dinâmica do suporte livro do que na do suporte televisivo.

### **3.4 *A ópera: “Deus é o poeta. A música é de Satanás”, adaptação própria em Capitu de índices do capítulo IX de Dom Casmurro***

Antes de começar a contar a história do seu enamoramento pela vizinha Capitu, o narrador-protagonista do romance, Bento Santiago (Dom Casmurro) diz que tudo começou numa tarde de novembro, quando ouviu José Dias denunciar à sua mãe, Dona Glória, que ele (Bento) poderia “pegar de namoro” com a vizinha Capitulina. O narrador diz que tudo que acontecera até aquele momento teria sido

como uma espécie de ensaio, antes dos personagens entrarem em cena, comparando a vida a uma ópera. Ele conta que tal comparação costumava ser feita por um velho tenor italiano, que um dia resolvera lhe narrar a história da origem de tal definição. Para mostrar, então, ao leitor o seu modo de ver a vida, o narrador Dom Casmurro destina o capítulo *A Ópera* para recontar a história que ouvira do velho tenor Marcoline. A fim de compreendermos a natureza da adaptação do conteúdo deste capítulo do romance para a minissérie *Capitu*, iremos transcrever abaixo trechos do capítulo em questão. No Anexo B, da dissertação, disponibilizamos o texto completo desse capítulo. Vejamos, então, a história narrada pelo tenor:

*Deus é o poeta. A música é de Satanás, jovem maestro de muito futuro, que aprendeu no conservatório do céu. Rival de Miguel, Rafael e Gabriel, não tolerava a precedência que eles tinham na distribuição dos prêmios. Pode ser também que a música em demasia doce e mística daqueles outros condiscípulos fosse aborrecível ao seu gênio essencialmente trágico. Tramou uma rebelião que foi descoberta a tempo, e ele expulso do conservatório. Tudo se teria passado sem mais nada, se Deus não houvesse escrito um libreto de ópera do qual abrisse mão, por entender que tal gênero de recreio era impróprio da sua eternidade. Satanás levou o manuscrito consigo para o inferno. Com o fim de mostrar que valia mais que os outros, e acaso para reconciliar-se com o céu, — compôs a partitura, e logo que a acabou foi levá-la ao Padre Eterno.*

—Senhor, não desaprendi as lições recebidas, disse-lhe. Aqui tendes a partitura, escutai-a emendai-a, fazei-a executar, e se a achardes digna das alturas, admiti-me com ela a vossos pés...

—Não, retorquiu o Senhor, não quero ouvir nada.

—Mas, Senhor...

—Nada! nada!

*Satanás suplicou ainda, sem melhor fortuna, até que Deus, cansado e cheio de misericórdia, consentiu em que a ópera fosse executada, mas fora do céu. Criou um teatro especial, este planeta, e inventou uma companhia inteira, com todas as partes, primárias e comprimárias, coros e bailarinos.*

—Ouvi agora alguns ensaios!

—Não, não quero saber de ensaios. Basta-me haver composto o libreto; estou pronto a dividir contigo os direitos de autor.

*Foi talvez um mal esta recusa; dela resultaram alguns desconcertos que a audiência prévia e a colaboração amiga teriam evitado com efeito, há lugares em que o verso vai para a direita e a música, para a esquerda. Não falta quem diga que nisso mesmo está o além da composição, fugindo à monotonia, e assim explicam o terceto do Éden, a ária de Abel, os coros da guilhotina e da escravidão. Não é raro que os mesmos lances se reproduzam, sem razão suficiente. Certos motivos cansam à força de repetição. Também há obscuridades; o maestro abusa das massas corais, encobrindo muita vez o sentido por um modo confuso. As partes orquestrais são aliás tratadas com grande perícia. Tal é a opinião dos imparciais. [...]*

—*Esta peça, concluiu o velho tenor, durará enquanto durar o teatro, não se podendo calcular em que tempo será ele demolido por utilidade astronômica. O êxito é crescente. Poeta e músico recebem pontualmente os seus direitos autorais, que não são os mesmos, porque a regra da divisão é aquilo da Escritura: "Muitos são os chamados, poucos os escolhidos". Deus recebe eu ouro, Satanás em papel.*

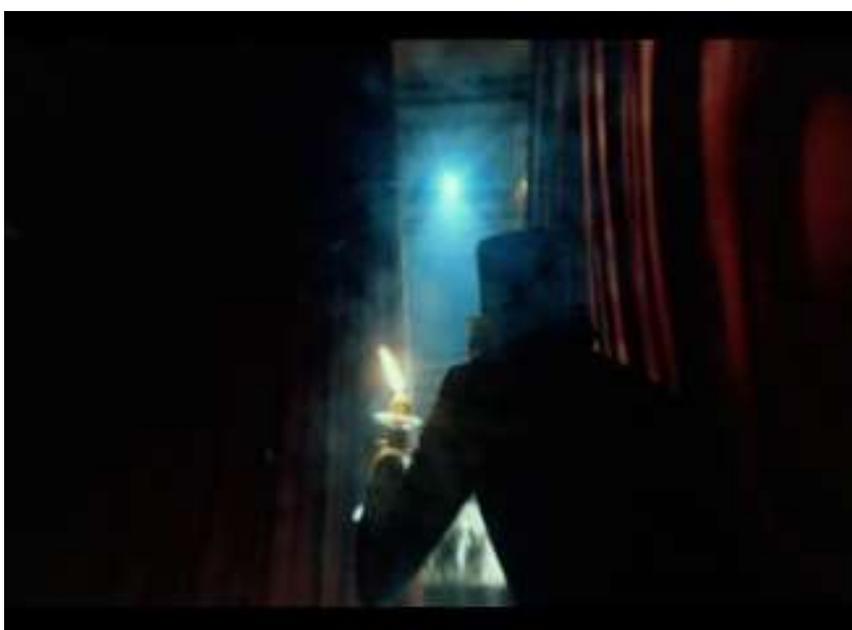
—*Tem graça...*

—*Graça? bradou ele com fúria; mas aquietou-se logo, e replicou: Caro Santiago, eu não tenho graça, eu tenho horror à graça. Isto que digo é a verdade pura e última. 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. Este cálix (e enchia-o novamente), este cálix é um breve estribilho. Não se ouve? Também não se ouve o pau nem a pedra, mas tudo cabe na mesma ópera...* (ASSIS, 2006, v. 1, p, 817, 818).

Os excertos acima destacados do capítulo IX de *Dom Casmurro*, intitulado *A ópera* servem para mostrar a postura cética do narrador perante a vida, pois no capítulo seguinte, intitulado como *Aceito a teoria*, ele diz que a história além de ser verossímil, o que, às vezes, já é toda a verdade, também define bem a sua própria vida: “Cantei um *duo* terníssimo, depois um *trio*, depois um *quatuor* [...]” (*ibidem*, p.819).

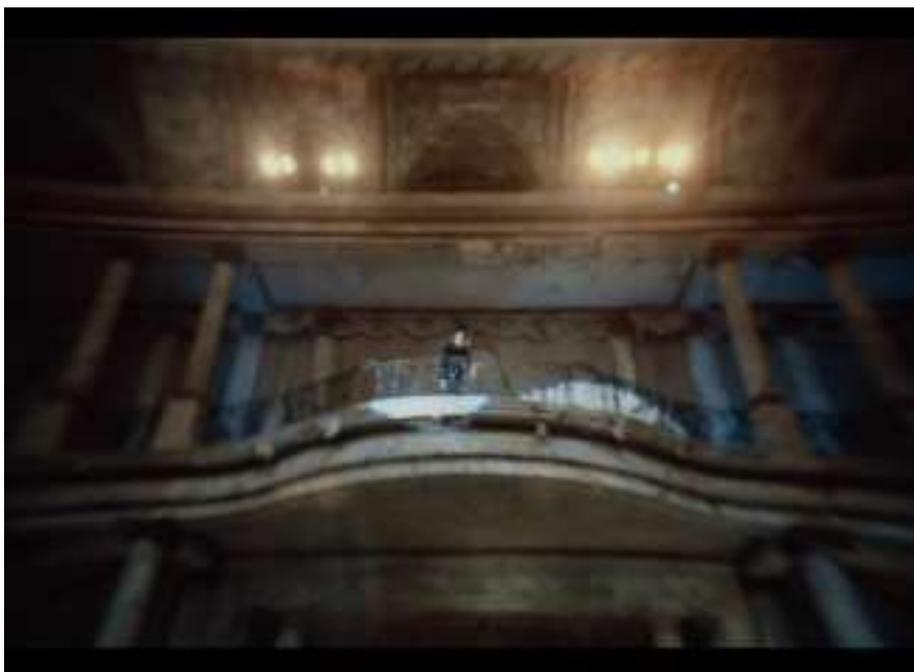
Esta parte da narrativa do romance não foi *transferida* diretamente para a minissérie, embora, como já foi dito no tópico anterior, um dos extras do DVD da obra mostra que a narrativa deste capítulo do romance havia sido transferida inicialmente, sendo editada, entretanto, na versão final da minissérie. Certamente, isso ocorreu devido ao fato do capítulo em questão funcionar de uma forma *indicial*, ou seja, o que importa não é a *enunciação* em si, que, no caso, dependeria da linguagem do meio em que se encontra, mas sim o sentido que o conteúdo deste capítulo imprime sobre o romance como um todo; a atmosfera que o narrador quer criar ao comparar a vida a uma ópera indicando sua postura cética diante da vida. Ele assume acreditar na teoria de que o mundo seria como um palco de teatro feito por Deus para que os atores (os homens) executassem esta Ópera, cuja poesia é de Deus, mas a melodia é do Diabo, e ambos dividem os direitos autorais, mas a divisão não é justa, por ser Deus mais exigente com os homens do que o diabo, uma vez que aquele recebe em ouro, enquanto este recebe em papel. Este capítulo do romance nos remete também àquele conto de Machado, *A igreja do Diabo*, que abre o volume *Histórias sem data*, publicado em 1886, quatro anos antes da publicação do romance *Dom Casmurro*.

A minissérie *Capitu* também se utiliza de um cenário que lembra um palco de teatro, um espaço fechado e delimitado, onde os personagens estão a encenar a história. Essa encenação, por sua vez, também é (conscientemente) exagerada (em alguns momentos apenas), principalmente no início da minissérie, quando a imagem dos atores congela em algumas passagens, reforçando seus gestos e expressões faciais. A presença de cortinas vermelho-escuras, ao estilo teatral (**Figura 9**), que aparece várias vezes durante a obra, abrindo-se e fechando-se reforça a ideia do palco de teatro.



**Figura 15** - Cortinas ao estilo teatral.

Outra característica presente no cenário da minissérie é o vazio do espaço onde o narrador quinquagenário, Dom Casmurro, narra a história (como assinalado no capítulo 2) que é reforçado muitas vezes pela monumentalidade das colunas de um casarão antigo que serviu de cenário para a obra, acentuado, ainda, várias vezes pelo recurso de câmera do *Contra-plongé* (**Figura 10**), que ajuda a ampliar a grandiosidade do espaço físico, além da falta de móveis e objetos no local. Todos esses recursos unidos podem ser vistos como uma metáfora visual para a solidão do Casmurro, ressaltada por ele, no segundo capítulo do romance, intitulado *Do livro*.



**Figura 16** - *Contra-plongé* acentua a dimensão do casarão do narrador – personagem, Dom Casmurro

Se considerarmos então, a afirmação do narrador do romance, de que “A vida é um ópera”, presente no excerto acima, é possível justificar a escolha da adaptação por um espaço e representação que, em determinados momentos da obra, estão ligados a uma encenação teatral. Ou seja, a adaptação propriamente dita, neste sentido, está ligada à pista deixada pelo narrador logo no início do romance, de modo que a minissérie procurou recursos na linguagem audiovisual, como o cenário, a *mise-en-scène*, e a própria representação dos atores, a fim de evocar o tom pessimista do narrador, que considera a sua (trágica) vida como uma Ópera, escrita por Deus e musicada pelo Diabo, encenada no palco do mundo.

A representação exagerada dos atores em alguns momentos também teria como objetivo ressaltar o formato operístico e não- realista da obra.

Todos os personagens são vistos sob a ótica da memória do narrador. Seus familiares, por exemplo, aparecem como caricaturas, exagerados nos traços que mais se destacavam aos olhos de Bentinho. Escobar, em sua juventude, é visto dançando ousadas coreografias, até em cima da mesa do refeitório do seminário, ao som de Iron Man, da banda de Heavy metal Black Sabbath<sup>55</sup>.

Há que se considerar ainda, para o entendimento do estilo teatral da adaptação, a peça de Shakespeare a que o romance faz referência em mais de uma

<sup>55</sup> Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/>

ocasião e a qual costuma ser relacionado, o *Otelo* de Shakespeare, que também trata de ciúme e traição e que teria influenciado, segundo Azevedo (2008), alguns contos do escritor como *Três tesouros perdidos* (1858), *Astúcias de marido* (1866), *Questão de vaidade* (1864) e *Onda* (1867). Além desses, há outras obras mais conhecidas do escritor que também trataram de ciúme ou traição, como o seu primeiro romance, *Ressurreição* (1872), e o conto *A cartomante* (1884).

Todavia, no caso do romance *Dom Casmurro*, vale ressaltar que há exceções à opinião geral no que tange ao intertexto com a peça do dramaturgo inglês, Marta de Senna (2008, p. 84) retoma uma posição de Helder Macedo, de que *Otelo* seria uma pista falsa dentro do romance, uma vez que a peça de Shakespeare que mais se assemelha a *Dom Casmurro* seria *Hamlet* “[...] porque nesta peça se coloca, de forma genialmente complexa, o problema da loucura, da desrazão, aliado à (ou oriundo da) incapacidade de decidir do herói” (*ibidem*, p.84).

Ao que se pode acrescentar que, quando o protagonista do romance assiste à peça de Shakespeare no capítulo livro CXXXV intitulado *Otelo*, o modo como a interpreta, a seu favor, na opinião de Roberto Schwarz pode ser analisado como uma maneira distorcida de ver as coisas:

A certa altura para buscar distração vai ao teatro, onde vê o *Otelo*. Em lugar de entender que os ciúmes são maus conselheiros e as impressões podem trair, Bento conclui de forma insólita: se por um lençinho o mouro estrangulou Desdêmona, que era inocente, imaginem o que deveria eu fazer a Capitu, que é culpada! A indicação ao leitor não poderia estar mais clara, o narrador distorce o que vê, deduz mal, e não há razão para aceitar a sua versão dos fatos (SCHWARZ, 1991, p.89).

Cabendo acrescentar, entretanto, que o fato do narrador não ser digno de confiança não faz com que seja provada a inocência de Capitu, e é justamente nisso que consiste a riqueza da obra, pela ambiguidade intrincada numa narrativa que condena e absolve ao mesmo tempo, como afirma Sérgio Paulo Rouanet (2008).

Mas a adaptação propriamente dita (McFarlane, 1996) do conteúdo do capítulo *A ópera* não se resume à representação próxima ao teatral, uma vez que o capítulo em questão do romance, através da remissão às figuras de Deus e do Diabo como poeta e músico da ópera da vida, respectivamente, remetem ao paradoxo bem x mal, que é retomado também em trilhas sonoras que compõe o audiovisual, como é o caso da música *Desabafo*, de Marcelo D2, que é usada como uma ligação entre dois capítulos da minissérie, cuja letra é transcrita a seguir:

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

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

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

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

[refrão]

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

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

[refrão]

Deixa,deixa,deixa  
Eu dizer o que penso dessa vida  
Preciso demais desabafar!

Além da música *Desabafo*, que remete ao paradoxo bem/ mal, exposto no capítulo IX do romance, há também a música de fechamento da minissérie, *Juízo final*, de Nelson Cavaquinho que retoma e reforça a ideia do modo como o narrador do romance vê a vida. Há que se ressaltar, porém, que a música em questão, num

primeiro momento pode parecer mais otimista do que a visão de mundo do narrador do romance, porém, se prestarmos atenção no sexto verso “Quero ter olhos pra ver, a maldade desaparecer”, podemos notar que a visão do mal existente e predominante é mantida ainda aqui.

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

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

Repete a música 2 vezes:

O amor...será eterno novamente

Assim, a minissérie se utiliza também da adaptação propriamente dita (*adaptation proper*) para buscar equivalentes na linguagem audiovisual para esses *índices* do romance contidos no capítulo *A Ópera*, neste caso, utilizando-se também de recursos extracinematográficos como a música. Cabe ressaltar que os elementos sonoros são considerados extracinematográficos porque, em certos casos, podem criar uma tensão com os demais elementos da *mise-en-scène* como ressaltou McFarlane (1996).

### 3.5 “Aí Vindes outra vez, inquietas sombras?”: O expressionismo na minissérie, *adaptação própria* de *índices* do romance

*A minha tentativa foi toda esta, deixar a fantasmagoria da minha Capitu, a fantasmagoria do meu Dom Casmurro, num ponto tal, que seja capaz de dialogar com a imaginação do espectador.*

(Luiz Fernando Carvalho, 2008).

*Apareceis de novo, oh sombras vaporosas,  
Que meus olhos enchestes, outrora, riosas?  
Conseguirei por fim reter-vos junto a mim?  
Que atração exerceis! Conseguis, de uma em uma,  
Manter-me envolto em sonhos, mergulhado em bruma,  
Renova-se o meu ser miraculosamente,  
Bafejado do sopro que exalais ardente.*

*Convosco vem lembranças velhas e distantes,  
Sombras da adolescência, alegres, deslumbrantes,  
Como lendas antigas que o tempo não apagasse.  
Reacende em mim o amor, a amizade renasce,  
Logo desperta a dor, repete-se a dorlência  
Do curso complicado e duro da existência  
Renascem os bens de outrora, as horas juvenis,  
E, felizes, que o tempo preservar não quis.*

*Os meus cantos de agora, estes não são amados  
Por quantos os ouviam, outrora, deslumbrados;  
Dissiparam-se os sons tão bons e tão amigos.  
Já se perdem bem longe os seus ecos antigos.  
Meus cânticos de hoje os quer a multidão,  
Seu aplauso e clamor me ferem o coração.  
Os que meus velhos cantos tanto admiraram  
Perdidos pelo mundo enfim se dispersaram.*

*Assalta-me a saudade em tudo o que é passado,  
Daquele mundo suave e espiritual, amado;  
Paira ainda no ar harmonioso um canto,  
Qual som de harpa eólia, as cordas vão vibrando,  
Domina-me a emoção e não contenho o pranto  
Meu rude coração logo se abrande, enquanto  
A realidade atual se torna mais distante  
E o passado renasce, ardente, impressionante.*

(Goethe, *Fausto*, 1974).

O excerto, acima, pertence à tradução, de Silvio Meira (1974), do poema *Fausto*<sup>56</sup>, de Wolfgang Goethe, escritor conhecido como a figura mais ilustre do Romantismo Alemão, e que destacamos aqui por se tratar de um dos primeiros intertextos explícitos no romance *Dom Casmurro*, e que servirá à análise, realizada neste tópico, sobre os recursos expressionistas utilizados na minissérie *Capitu*.

Vejamos a referência presente no segundo capítulo do romance:

*Foi então que os bustos pintados nas paredes entraram a falar-me e a dizer-me que, uma vez que eles não alcançavam reconstituir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns. Talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras, como ao poeta, não o do trem, mas o do Fausto: **Aí vindes outra vez, inquietas sombras?**... (grifo nosso) Fiquei tão alegre com esta idéia, que ainda agora me treme a pena na mão. Sim, Nero, Augusto, Massinissa, e tu, grande César, que me incitas a fazer os meus comentários, agradeço-vos o conselho, e vou deitar no papel as reminiscências que me vierem vindo. Deste modo, viverei o que vivi, [...] Eia, comecemos a evocação por uma célebre tarde de novembro, que nunca me esqueceu. Tive muitas outras, melhores ou piores, mas aquela nunca se apagou do meu espírito. É o que vais entender, lendo. (ASSIS, 2006, v.1, p. 810-811).*

<sup>56</sup> Segundo Silvio Meira, o tradutor da versão aqui citada da obra, o poema o Fausto de Goethe foi iniciado pelo escritor em 1774 e concluído somente em 1824.

Na minissérie *Capitu*, quando o narrador- personagem termina de dizer estas últimas palavras do capítulo acima do romance: “é o que vais entender lendo”, uma cortina de teatro se abre e aparece a Capitu jovem dançando ao som da música *Elephant Gun*, e, conforme ela dança, vai desenhando com um giz (na ponta de um pedaço de pau) uma linha no chão, que o narrador personagem (Casmurro) se esforça para seguir. Vemos, aqui, a interação do narrador, no momento da escritura do livro, com suas memórias do passado, que são como fantasmas a assombrar-lhe o presente, uma vez que:

*O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor nem 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; mais falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo (ibidem, p.810).*

Esta vontade de restaurar na velhice a adolescência produzem um diálogo explícito, como se pode notar, com os versos citados acima, extraídos do *Fausto*, de Goethe. “Assalta-me a saudade em tudo o que é passado/ Daquele mundo suave e espiritual, amado”, desse modo, tanto no romance, como na cena mencionada da minissérie *Capitu*, pode-se notar uma semelhança com os últimos versos do excerto do poema de Goethe: “A realidade atual se torna mais distante/ E o passado renasce, ardente, impressionante”, uma vez que, tanto no romance quanto na minissérie, é perceptível o deslumbramento do narrador diante da possibilidade de reviver o passado.

Contudo, não é nosso objetivo, aqui, estabelecer relações entre as características da estética romântica nas artes, com as características da vanguarda estética expressionista, de modo que, ressaltamos apenas, a relação já mencionada no tópico 2.2.1 deste trabalho, a respeito do novo meio, o cinema, se prestar muito bem, como destacou Cánepa (2006), às experiências “irrealistas”, que já caracterizavam do movimento romântico. No caso da adaptação televisiva de *Dom Casmurro*, essas experiências se restringem à encenação das memórias do narrador, Dom Casmurro, no audiovisual.

Passemos, agora, ao estudo de um exemplo da utilização desses recursos expressionistas na minissérie *Capitu*.

Tal como mostrou a tabela do início deste capítulo, a obra é subdividida em 85 partes, cujos subtítulos correspondem, com apenas duas exceções, aos títulos das subpartes do romance *Dom Casmurro*. Dentre essas subdivisões da minissérie, está o capítulo *O desespero*, que é uma sequência de planos de 2 min. e 40 seg., aproximadamente, que será analisada neste tópico, com objetivo de apontar como ocorre esse efeito expressionista em alguns momentos da minissérie.

O capítulo *O desespero* fala de um acesso de raiva que ele, o narrador-protagonista, tivera na juventude, após ter presenciado Capitu olhar para um rapaz da vizinhança enquanto ambos conversavam à janela (capítulo LXXIII do livro, *O contra-regra*). Segundo o narrador, aquela seria a segunda vez que ele fora acometido pelo ciúme, e aquele olhar de Capitu para o rapaz da vizinhança, que também retribuiu o olhar, soara para ele (Bentinho) como “a trombeta do juízo final”, sendo que, não conseguindo raciocinar com o “coração em chamas”, saiu correndo pelo corredor. O capítulo *O Desespero* (LXXVI), no qual ele relata o que aconteceu depois disso, está transcrito na íntegra abaixo, pois se trata de um capítulo curto, onde o narrador fala das sensações que teve após ter sido acometido pelo ciúme:

*Escapei ao agregado, escapei a minha mãe não indo ao quarto dela, mas não escapei a mim mesmo. Corri ao meu quarto, e entrei atrás de mim. Eu falava-me, eu perseguia-me, eu atirava-me à cama, e rolava comigo, e chorava, e abafava os soluços com a ponta do lençol. Jurei não ir ver Capitu aquela tarde, nem nunca mais, e fazer-me padre de uma vez. Via-me já ordenado, diante dela, que choraria de arrependimento e me pediria perdão, mas eu, frio e sereno, não teria mais que desprezo, muito desprezo; voltava-lhe as costas. Chamava-lhe perversa. Duas vezes dei por mim mordendo os dentes, como se a tivesse entre eles. Da cama ouvi a voz dela, que viera passar o resto da tarde com minha mãe, e naturalmente comigo, como das outras vezes; mas, por maior que fosse o abalo que me deu, não me fez sair do quarto e Capitu ria alto, falava alto, como se me avisasse; eu continuei surdo, a sós comigo e o meu desprezo. A vontade que me dava era cravar-lhe as unhas no pescoço, enterrá-las bem, até ver-lhe sair a vida com o sangue...* (ASSIS, 2006, V1, p. 885-886).

As figuras abaixo contêm apenas alguns fotogramas mais significativos para a análise da sequência adaptada à minissérie. Em resumo, ela mostra como a fúria de Bentinho o fizera desejar ser padre por um instante, a fim de vingar-se de Capitu. Em seu pensamento, ele a via ajoelhada, a pedir-lhe perdão, extremamente arrependida do que lhe fizera. Porém, essa fúria aumenta ainda mais quando ele é surpreendido, em seus pensamentos, pelo riso de Capitu, que se encontrava no

quarto ao lado; com Dona Glória, desfilando e divertindo a viúva com seus trejeitos. Ao ouvir o riso de Capitu, o narrador conta que fora resgatado de seus devaneios, indo até a porta do quarto da mãe, para conferir o que estava acontecendo. Ao se deparar com alegria da moça, enquanto ele se martirizava pelo ciúme que o corroía, Bento diz que sentiu vontade de esganá-la até ver “sair-lhe a vida com o sangue”. Daí em diante começam a ser intercalados planos que mostram o narrador, furioso, ao lembrar aquele momento de seu passado, com as imagens dele, na sua juventude, no momento em que o fato ocorrera.

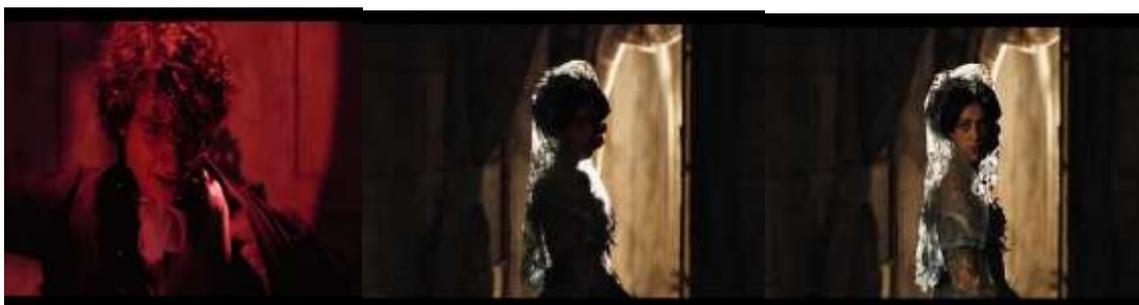
Para a análise da sequencia, tivemos que dividi-la em duas partes, sendo que a primeira, ilustrada abaixo, termina quando Bento ouve o riso de Capitu:



**Figura 17** - Fotogramas: 1, 2, 3



**Figura 18** - Fotogramas: 4, 5, 6



**Figura 19** - Fotogramas: 7, 8, 9



Figura 20 - Fotogramas: 10,11,12



Figura 21 - Fotogramas: 13, 14, 15

As imagens acima ilustram alguns momentos mais significativos da primeira parte da sequência de planos de: *O desespero*. O primeiro fotograma tem como única finalidade mostrar como ocorrera a ligação da sequência anterior com esta que está sendo analisada aqui, que é por via de um intertítulo (**Figura 17 - Fotograma 1**). Além desse intertítulo colocado entre as duas sequências, a continuidade entre elas também ocorre pelo próprio movimento do personagem, que, na sequência anterior, corria para o seu quarto, enquanto que, nesta, o personagem entra no quarto correndo. Marcel Martin chama esse tipo de ligação de “Analogia de conteúdo dinâmico”. Segundo ele, trata-se de uma “ligação de ordem plástica” que serve para ligar movimentos idênticos entre dois seres diferentes ou “[...] do mesmo ser em dois momentos sucessivos de seu deslocamento” (2003, p. 89) (**Figura 17 - Fotograma 2**).

A sequência inicia, com um movimento de câmera panorâmico que acompanha a corrida de Bento da direita para a esquerda, até que ele encosta-se a uma parede. Em seguida, outra panorâmica da esquerda para a direita mostra-o caminhando até sua cama e subindo em cima da mesma. Em cima da cama, Bento,

furioso, diz que se tornará padre de uma vez, para ver o desgosto e a desolação no rosto de Capitu (**Figura 17- Fotograma 3**).

Um *travelling* para frente começa então a aproximar o espectador cada vez mais do personagem, ao mesmo tempo em que a iluminação do quarto que, até então, parece vir da esquerda para a direita e iluminar a parte do fundo do ambiente, começa a ser substituída por uma luz rubra, que substitui gradativamente a luz principal pela luz das velas dos candelabros e projeta a sombra do personagem na parede, bem como acentua o contorno de uma cruz negra atrás de sua cabeça.

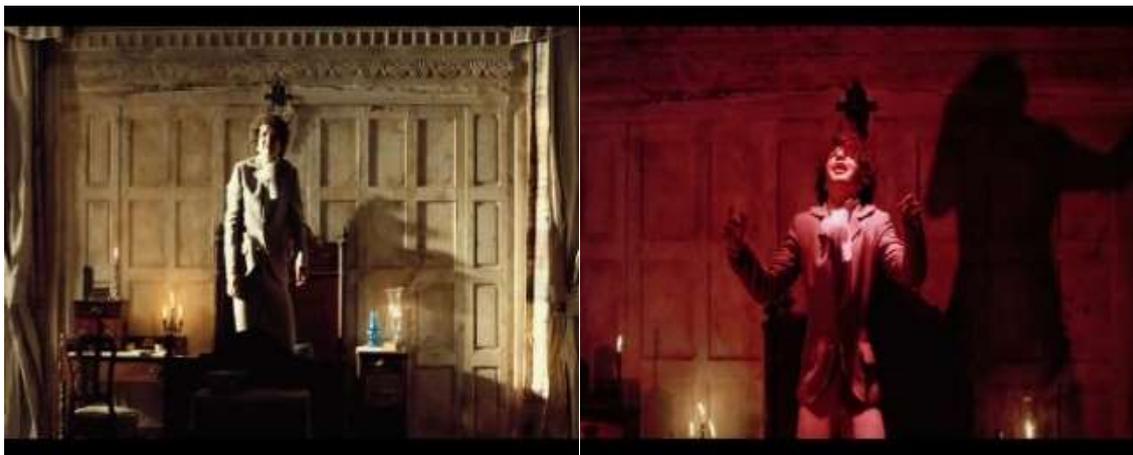
Nessa nova iluminação, Bento olha para cima, vê uma luz forte e uma batina começa a cair sobre o seu corpo (**Figura 18 - Fotogramas 4, 5 e 6**), ele abaixa a cabeça e olha para a porta de seu quarto, onde a figura de um vulto começa a se tornar visível, e, de repente, ele percebe que é Capitu. Um novo *raccord* de olhar (AUMONT, 2007) de Bento mostra Capitu à porta do quarto. Sua figura está de costas e começa a se tornar nítida por via da transição que se dá pela iluminação, que vai do escuro para ao claro. (**Figura 19 - Fotogramas 7, 8 e 9**).

O uso do *campo* e o *contracampo* faz parecer que os dois personagens estão conversando. O diálogo entre os dois se resume à Capitu pedindo perdão a Bento, que a insulta de “perversa” diversas vezes, até que, gradativamente, a figura de Capitu, ajoelhada pedindo perdão, começa a desaparecer por uma transição da luz clara para a escura (**Figura 20 Fotogramas 10, 11 e 12**).

Bento aparece então em *primeiro plano* (MARTIN, 2003, p. 181) repetindo várias vezes a palavra “perversa” para Capitu (**Figura 21 – Fotograma 13**), mas a sua interlocutora já desaparecera de vez. De repente, ele ouve risos, e um corte nos leva para o que seria a segunda subsequência dentro desse capítulo, na qual o personagem aparece novamente em *primeiro plano*, num ambiente onde a luz é mais difusa, e a fotografia torna-se totalmente diferente da anterior; ele encontra-se junto a uma porta, que é do quarto de sua mãe, onde observa silencioso e apático, uma cena de Capitu que, para ele, demonstrava a indiferença da moça em relação a um acontecimento que o deixara transtornado (**Figura 21- Fotogramas 14 e 15**).

Nessas duas subsequências narradas acima, podemos reconhecer vários elementos expressionistas, pois, quando a luz principal é substituída pela iluminação *low-key* (TURNER, 1997, p. 62), o fogo do candelabro é acentuado, bem como uma cruz negra, às costas do protagonista, e a sombra do personagem aparece projetada na parede. De modo que, é possível fazer algumas inferências a partir da

junção desses elementos. O tipo de iluminação *low-key* utiliza poucas luzes atenuantes, “[...] obtendo assim sombras nítidas e densas [...]” (*ibidem*, p.62). A *low-key* tende a produzir um efeito expressivo, como podemos observar comparando as duas imagens da sequência:



**Figura 22** - Mudança de iluminação

A luz que ilumina a face do personagem vem de baixo e está posicionada à sua frente; logo, não é dos candelabros, pois as velas estão às suas costas. Além disso, a sombra de Bentinho está bastante alta, o que reafirma o fato da luz vir de baixo. Torna-se, então, bastante paradoxal o fato de termos uma fotografia tão expressionista, exatamente no momento em que uma batina cai do alto sobre o personagem. A vela também é um objeto muito ligado ao misticismo, à religião e à morte; esse elemento, unido à tonalidade rubra e ao elemento fogo, pode ser considerado uma união que remete a uma simbologia ligada ao inferno. A sombra pode remeter ao duplo, um dos temas recorrentes na estética Expressionista. Neste caso, o duplo pode referir-se à questão do bem e do mal, pois Bento vê cair sobre ele uma vestimenta religiosa, a batina, porém, isso acontece unicamente devido à fúria e ao ódio que nutria naquele instante pela namorada. A Capitu que ele vê surgir na porta do seu quarto está vestida de azul e com um véu sobre a cabeça, lembrando a imagem de uma santa suplicante, que, ajoelhada não cansa de pedir perdão ao amado.

Toda esta sequência que se inicia quando a iluminação começa a mudar e o *travelling* aproxima o personagem do espectador é uma projeção de um momento interior de Bento, algo que se confirma quando ele ouve os risos de Capitu no quarto

ao lado e vai conferir o que está acontecendo. Este barulho o faz despertar de seu transe. A ambientação aqui é outra, tomando tons mais realistas, o que reforça a ideia de que o momento anterior fora de introspecção de Bento. Logo, tanto a batina quanto a Capitu “santa e submissa” foram meras projeções da mente do personagem. Portanto, se considerarmos a grande admiração que o personagem nutria por sua mãe, a ponto de mandar gravar em seu túmulo a palavra “santa”, podemos pensar que a imagem que Bento vê de Capitu é o modo como ele a projeta, ou melhor, como desejava que ela realmente fosse. Pode-se pensar aqui numa comparação feita pelo personagem Bento entre Capitu, sua amada, e Dona Glória, a mãe, que ele considerava uma santa.

Pode-se dizer, ainda, que sendo Bento Santiago um narrador quinquagenário, que está resgatando suas memórias para compor seu livro é o único personagem que realmente existe no momento da sua narração, pois todos os outros não passam de “fantasmas”, de “sombras” do passado que continuam a “assombrar” o seu presente. Esta característica, como vimos em *Cánepa* (2006), também fez parte do teatro expressionista, onde normalmente apenas um ator estava realmente presente no palco.

Encenava-se, no palco, o próprio desenvolvimento psicológico dos personagens, num tipo de narrativa em que, com freqüência, somente o personagem central realmente ‘existia’, sendo os outros, na maioria das vezes, projeções distorcidas da mente do herói (ROSENFELD, 1993 *apud* CÂNEPA, 2006, p. 61).

Ou seja, no “palco da minissérie”, tal como no teatro expressionista, também tem um único personagem realmente “existente”, que encena no palco o seu desenvolvimento psicológico, num ambiente com cortinas vermelhas que se abrem e fecham várias vezes durante a obra, evocando, mais uma vez, o vínculo da obra televisiva com o teatro.

Voltando, então, à segunda subsequência; um primeiro plano<sup>57</sup> de Bento à porta do quarto de sua mãe (**Figura 21 - Fotograma 14**), nos mostra que o plano anterior encenava a subjetividade do personagem. A transição para o outro campo se dá novamente pelo olhar do personagem, que vê um ambiente iluminado por uma luz lateral da esquerda, onde Capitu desfila e brinca alegre com Dona Glória (**Figura**

---

<sup>57</sup> Todas as definições de planos que utilizamos aqui foram retiradas do livro do Antônio Costa, 1989, p. 180-181.

**21 - Fotograma 15**), como já foi dito. Aqui são intercalados dois *primeiros planos* de Bento na porta, com dois *planos gerais* que mostram o quarto onde estão Capitu e Dona Glória.

No último *plano geral* do quarto, uma panorâmica começa a deslizar para a direita (**Figura 23, fotogramas 16 e 17, abaixo**), passa pelas cortinas e mostra o narrador-protagonista, Bento, em *primeiríssimo plano*, que retoma a narração da história, revivendo a fúria daquele momento passado (**Figura 23, fotograma 18**).



**Figura 23** - Fotogramas: 16, 17, 18

Enquanto o narrador fala, são intercalados planos de três campos diferentes: o *plano geral* do quarto onde está Capitu (**Figura 24, fotograma 19**); um *primeiro plano* de Bento jovem, encostado contra a parede de seu quarto, sentindo um ódio incontrolável de Capitu (**Figura 24, fotograma 20**), e o *primeiríssimo plano* do narrador, relembrando, com muita fúria, aquela emoção passada. (**Figuras 24 - Fotogramas 21**).



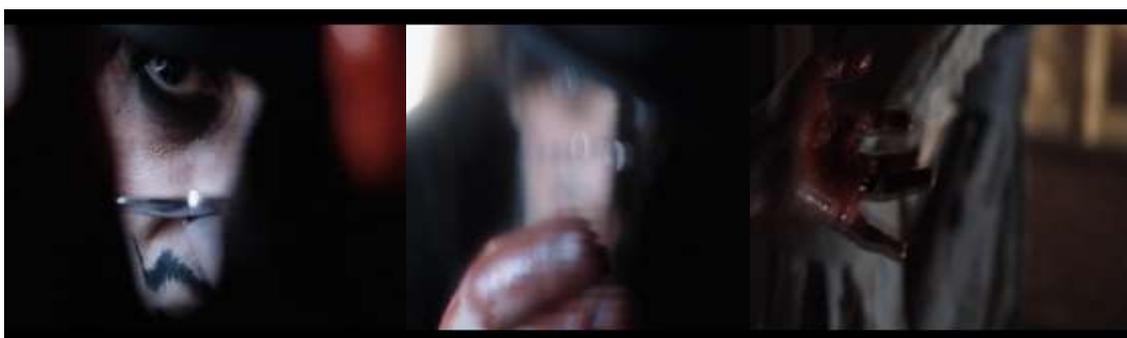
**Figura 24** - Fotogramas: 19, 20, 21

Abaixo, (**Figura 25 – Fotograma 22**) um *plano detalhe*, mostra o chapéu e parte do rosto do narrador olhando para baixo, e um *raccord* de olhar é usado novamente

para fazer a ligação deste plano com o próximo, que é um *plano detalhe* das mãos do narrador cobertas de sangue (**Figura 25 - fotograma 23**). Depois disso há outro corte para o *plano geral* de Capitu (que não ilustramos aqui) e, em seguida, um *plano seqüência*, que intercala imagens do rosto e mãos do narrador, como mostram as **Figura 26 - Fotogramas 25, 26 e 27**).



**Figura 25** - Fotogramas 22, 23, 24



**Figura 26** - Fotogramas: 25, 26, 27

O *plano detalhe* da mão do narrador coberta de sangue (**Fotograma 27**, acima) direciona o olhar para a direita e outro corte mostra Bento, jovem, em *primeiro plano* (**Figura 27 - Fotograma 28**, abaixo), chorando desesperado no quarto, enquanto uma trilha sonora de ópera se aproxima do seu clímax, ele olha rapidamente para cima, e enquanto se abaixa encostado à parede, olha para cima, e temos, então um plano que mostra uma forte luz no teto, que são luzes de holofotes. (**Figura 27, Fotograma 29**, abaixo). Pode-se dizer que essa luz abre a terceira e última subseqüência dentro desse capítulo, o que é reforçado pela trilha sonora que, quando a luz aparece, passa de uma ópera crescente para uma valsa.

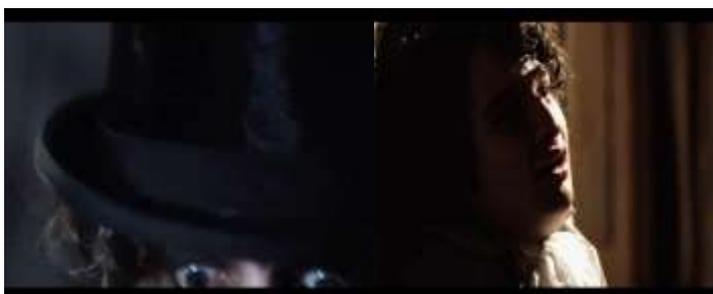
Vemos, então, um *plano detalhe* de parte do rosto do narrador, todo sujo, com os olhos muito abertos, espantados, como se de repente tivesse se dado conta do

seu estado anterior, que o levava a desejar arrancar a vida de Capitu com as próprias mãos. (**Figura 27 – Fotograma 30**)



**Figura 27** - Fotogramas: 28, 29, 30

Outro *plano detalhe* mostra o chapéu do narrador enquanto ele abaixa a cabeça e mais um corte mostra um *primeiríssimo plano* do Bentinho jovem igualmente apático pelos sentimentos que acabara de experimentar (**Figura 28, fotogramas 31 e 32, abaixo**).

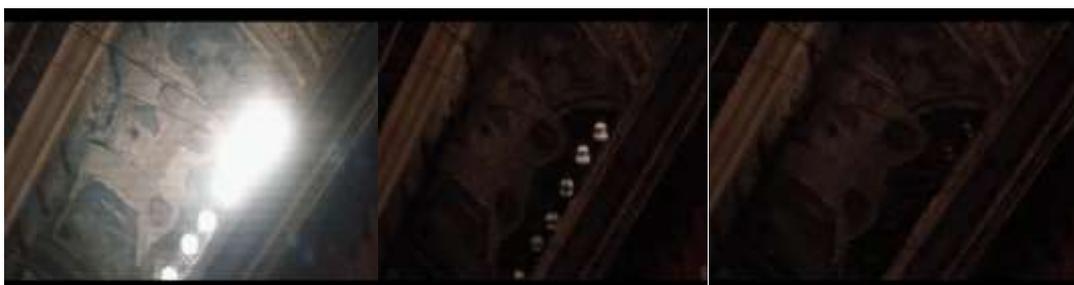


**Figura 28** - Fotogramas: 31, 32

Daqui em diante; o final dessa última subsequência intercala alguns *primeiros planos* do narrador escondendo-se atrás de uma cortina branca (**Figura 29 – Fotogramas 33, 34 e 35**) que sugerem que ele esteja envergonhado pelos sentimentos que acabara de expor, com *planos detalhes* da mão pegando a cortina. Na última imagem em que o narrador aparece, ele olha levemente para cima, onde luzes começam a se apagar gradativamente, até escurecerem de vez (**Figuras 29 e 30 - Fotogramas 36, 37, 38 e 39**), de forma que a transição, referente ao final do capítulo se dá novamente pela iluminação. Aqui, nota-se novamente um vínculo da obra com a estética e as convenções teatrais: o uso da luz para abrir e fechar as cortinas.



**Figura 29** - Fotogramas: 34, 35, 36



**Figura 30** - Fotogramas: 37, 38, 39

Assim, pode-se dizer que a segunda subsequência mostra o auge da fúria do narrador-protagonista, enquanto a terceira e última funciona como se fosse a “calmaria” depois de um forte vendaval. As imagens sugerem que tanto o Bento jovem, quanto o narrador quinquagenário, parecem, num segundo momento, sentir vergonha por serem capazes de sentimentos tão “vis” e, por fim, esta mudança de estado mental é reforçada também através do uso da música (Ópera para Valsa) e bem como pela iluminação.

De modo geral, pode-se dizer que a sequência aqui escolhida para a análise ilustra alguns aspectos que são recorrentes na obra como um todo, como, por exemplo, a importância da fotografia para a compreensão da minissérie, visto que, como pudemos verificar nesse recorte, com apenas 2 minutos e 40 segundos de duração, o recurso da iluminação foi usado várias vezes para criar significação. Esse tipo de iluminação utilizado em várias partes da minissérie pode ser associado àquele que caracterizou a estética expressionista no cinema (nos anos 20), o que é acentuado pela maquiagem do rosto do narrador, que também é bastante marcada e no final da minissérie ele a limpa, ressaltando a pintura que cobre o rosto, o que também era utilizado pelas obras expressionistas.

Além disso, o uso acentuado do *primeiríssimo plano*, do *plano detalhe* e do *primeiro plano*, associados aos ambientes vazios colocados na obra, faz com que a personagem se torne o elemento central da minissérie. O espectador adquire uma maior proximidade com as emoções e sentimentos dos personagens, do narrador, principalmente, e, como se trata da adaptação de um romance muito conhecido por sua ambiguidade, o destaque à performance dos atores acabou colaborando para o efeito de ambiguidade como um todo.

Pode-se dizer que a iluminação e a fotografia na minissérie estão bastante atreladas às fases pelas quais o narrador-personagem passa, pois no momento presente da sua narração, em que ele já se tornou o Casmurro, há um uso constante desses recursos que causam um efeito expressionista. Um aspecto muito importante de se notar é a ironia com que o narrador do romance inicia a sua narração sobre a casa que construiu no Engenho Novo, dizendo: “Vivo só, com um criado” (ASSIS, 2006, V. 1, p. 809), pois, sabendo que o romance se passa num momento do século XIX em que a escravidão era vigente, possivelmente seu criado seria negro, de modo que essa fala adquire o sentido crítico de mostrar como a elite da época, da qual Dom Casmurro (personagem) fazia parte, não considerava os criados alguém, uma vez que “viver só” é o oposto de viver com mais alguém, ou seja, “com um criado”. E pode-se dizer que essa crítica é adaptada para a minissérie, na qual o criado é mostrado como uma sombra projetada na parede, como ilustra a imagem:



**Figura 31** - Criado apresentado como uma sombra

Uma vez que falávamos da iluminação e da fotografia como criadores de determinadas atmosferas no audiovisual, cabe ressaltar que, nas cenas da infância do casal, a iluminação se parece mais com a luz natural, principalmente, no que tange ao jardim onde eles brincavam e à casa de Capitu. A utilização de uma iluminação semelhante à luz natural, ou seja, à luz do “sol”, nestes casos, sugere uma “naturalidade” e “ingenuidade” da infância, em relação aos momentos tensos e tortuosos de certos períodos da vida adulta do casal, bem como do presente vazio, solitário e “assombrado” do Casmurro quinquagenário. Vejamos, pois, a iluminação da infância.



**Figura 32** - Iluminação simulando a luz natural na infância / adolescência do casal - casa de Capitu

Além da iluminação, a cor das vestimentas também contribui para uma fotografia que ajudou a criar “atmosferas” na obra.

Recursos visuais do teatro orientaram o desenho das roupas e a escolha das cores, valorizando elementos que dessem o tom e o ritmo do teatro operístico. [...] Segundo a figurinista, a forma mais arredondada facilitou a fusão das diferentes épocas. [...] A intenção foi provocar o espectador com vestimentas que ganham diferentes formas pelo movimento dos atores e da câmera. As roupas de Capitu foram cortadas obliquamente, tal como seu olhar enviesado de cigana. O volume de seus vestidos se expande em novas cores através de efeitos especiais. [...] Na juventude, ela veste roupas claras, com colagens de folhas, flores e coisas que encontra no chão. As espumas das ondas do mar de seu olhar de ressaca estão representadas na anágua da saia, que tem várias camadas de tecidos luminosos e transparentes. A tatuagem no braço da atriz Letícia Persiles representa mais uma flor do quintal da menina. Quando vira mulher e casa com Bentinho, Capitu ganha cores quentes, típicas de uma cigana<sup>58</sup>.

Enfim, como pudemos verificar, vários dos recursos próprios da linguagem audiovisual, como o figurino, a lente inédita criada para distorcer a imagem, bem como a iluminação e a fotografia, colaboraram para a aproximação com emoções e sentimentos expressos através de palavras no romance, ou seja, a minissérie fez sua própria leitura de *Índices* encontrados no romance, que podem ser inferidos por via do discurso do narrador, do seu “tom”. De modo que as características expressionistas não estão, necessariamente, no texto de Machado de Assis, mas constituíram um recurso utilizado na “adaptação propriamente dita” do audiovisual contemporâneo em relação a *Índices* do romance, ou seja, os recursos que criam um efeito expressionista na minissérie constituem, a nosso ver, um modo bastante feliz com o qual *Capitu*, de Luiz Fernando Carvalho, procurou dialogar com o *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, no que tange à sua intrincada ambiguidade.

### **3.6 “E bem, e o resto?”: Adaptação própria de um *índice* do romance, o narrador pouco digno de confiança em o “Final” da minissérie**

O último capítulo do romance (CXLVIII), intitulado: *E bem, e o resto?* É transposto para a minissérie dividido em duas partes. A primeira mantém o nome do capítulo como no livro, bem como a primeira parte do conteúdo relativo a este, que corresponde a seguinte fala do narrador: “Agora, por que é que nenhuma dessas caprichosas me fez esquecer a primeira amada do meu coração? Talvez porque

<sup>58</sup> Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/>

nenhuma tinha os olhos de ressaca, nem os de cigana oblíqua e dissimulada” (ASSIS, 2006, V. 1, p. 944).

Enquanto profere estas palavras, o Dom Casmurro da minissérie, sentado em frente a uma penteadeira, limpa a maquiagem que cobre seu rosto e retira um bigode falso, o que remete à retirada de uma máscara que ele teria utilizado durante a sua narrativa.

A adaptação, por sua vez, acrescenta à *história* do romance uma última subdivisão, com a inserção do intertítulo o *Final*, inexistente no livro, onde continua, todavia, a última narração de *Dom Casmurro* que corresponde à seguinte fala do narrador:

*Mas não é este propriamente o resto do livro. O resto é saber se a Capitu da Praia da Glória já estava dentro da de Matacalos, ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente. Jesus, filho de Sirach, se soubesse dos meus primeiros ciúmes, dir-me-ia, como no seu cap. IX, vers. 1: "Não tenhas ciúmes de tua mulher para que ela não se meta a enganar-te com a malícia que aprender de ti". Mas eu creio que não, e tu concordarás comigo; se te lembras bem da Capitu menina, hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca. E bem, qualquer que seja a solução, uma cousa fica, e é a suma das sumas, ou o resto dos restos, a saber, que a minha primeira amiga e o meu maior amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me... A terra lhes seja leve! Vamos à "História dos Subúrbios. (ibidem, p. 944).*

Mas a diferença, aqui, não consiste na mera inserção de um intertítulo na minissérie, mas sim da utilização de recursos da linguagem audiovisual para adaptar *propriamente* o *índice* mais importante do romance, o *narrador pouco digno de confiança*, (nos termos de Booth, 1981). Para tanto, o audiovisual televisivo apresenta o narrador protagonista quinquagenário travestido com roupas e objetos pertencentes aos demais personagens da história que narra:



**Figura 33** – Narrador Dom casmurro, travestido com adereços de todos os demais personagens da história que ele narra

Pode-se dizer que essa “composição” do narrador funciona como uma espécie de metonímia visual, a sugerir que os personagens são, de certa forma, parte dele, ou melhor, passaram por seu crivo de “contador de história”; portanto, foram mediados pelo seu discurso, e sabemos que nenhum discurso é imparcial. Do que se pode depreender que, nessa cena final, a minissérie deixa evidente a sua tentativa de aproximação com aquele que seria o principal *índice* do romance: o narrador *pouco digno de confiança* de *Dom Casmurro*. Ao que se pode acrescentar ainda que, na cena anterior a esta, na minissérie, o narrador aparece limpando a pintura que cobre o seu rosto e retirando um bigode falso, o que sugere, mais uma vez, que existe alguém por trás de uma máscara. Se pensarmos no texto escrito, a máscara poderia ser considerada como a verossimilhança do discurso do narrador, uma vez que se trata de um conhecedor da retórica, que admite que, muitas vezes, a verossimilhança vale mais do que a própria verdade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“E bem, e o resto?”. O resto não é saber se a minissérie *Capitu* é ou não “fiel” ao romance *Dom Casmurro*, uma vez que nos deparamos, aqui, com duas linguagens distintas, escrita e audiovisual; que possuem seus próprios códigos e convenções para a criação de significados, bem como especificidades, relativas aos suportes, livro e televisão e os contextos sociais que abrigam a cada uma das duas obras; que se distanciam entre si em mais de um século, mudando também, desta forma, o horizonte de expectativas dos leitores / espectadores em relação às obras. Como vimos, no primeiro capítulo da dissertação, todos esses elementos precisam ser considerados no momento da análise, bem como as intenções existentes por trás de cada adaptação. Uma vez que essas intenções podem desencadear certas características na obra derivada, que devem ser observadas de acordo com as motivações que impulsionam cada tipo de adaptação.

No caso da minissérie *Capitu*, temos uma adaptação realizada por ocasião do centenário da morte do escritor Machado de Assis. Motivo que pode ter contribuído para que a produção do audiovisual optasse por manter a dúvida presente no romance; bem como todos os principais aspectos necessários à recomposição da *história* do livro, homenageando, assim, o texto de Machado. Tanto que, se fôssemos classificar essa adaptação segundo as categorias de Andrew, Wagner e Cartmell, a minissérie poderia ser aproximada da categoria da *fidelidade na transformação* (Andrew), que, segundo o teórico, é o tipo de adaptação mais difícil de ser realizada, uma vez que costuma ser tratada em relação à “letra” e ao “espírito” do texto-fonte. Entende-se, nesse caso, que a obra audiovisual tentou reproduzir algo “essencial do texto original”.

*Capitu* também se aproximaria, grosso modo, da categoria que Wagner e Cartmell definiram como *transposição*, em que “um romance é dado diretamente na tela com um mínimo de interferência aparente”. O que não ocorre, por exemplo, na primeira tentativa de adaptação cinematográfica do romance: o filme *Capitu* (1968), que restringe o seu foco na fase adulta do relacionamento do casal, iniciando a história a partir do casamento de Capitu e Bento. A minissérie também se difere do tipo de adaptação do romance realizada no filme *Dom* (2003), que modifica em muitos aspectos a história do livro; mudando desde o nome dos personagens até os

aspectos geográficos e históricos-sociais; podendo aproximar-se da categoria de adaptação como *empréstimo*, nos termos de Andrew, ou, *comentário* nos termos de Wagner e Cartmell.

Mas não é esse, exatamente, o ponto final a ser avaliado aqui, em relação à adaptação televisiva do romance. O “resto” é saber que a ampla gama de significados que podem ser inferidos a partir da leitura de *Dom Casmurro* não está, e nem poderia estar, dentro da minissérie *Capitu* como a “fruta dentro da casca”, porque, declaradamente, não foi esta a intenção do autor da minissérie. Podendo-se acrescentar ainda as diferenças existentes entre uma linguagem que se caracteriza pela espacialidade e a outra pela linearidade. Enquanto, na linguagem escrita, construímos significados atribuindo sentido às palavras uma após a outra, na linguagem audiovisual, temos uma combinação de elementos simultâneos para a criação de significados; cabendo ao diretor controlar a *mise-en-scène*, a fim de assegurar o sentido que se quer produzir, uma vez que a variedade de elementos contidos dentro de um único quadro pode desviar o espectador do sentido pretendido pela obra naquele determinado instante, como ressaltou McFarlane.

Como procuramos mostrar em nossa análise, a adaptação transferiu os elementos mais significativos, relativos à *história* do romance: as principais funções *cardinais*, *catalisadoras* e *informantes*, ou seja, os elementos mais facilmente transferíveis de um meio narrativo para outro, segundo a proposta de McFarlane (1996). Ao que se pode acrescentar ainda que Luiz Fernando Carvalho, juntamente com toda a sua equipe de produção, como direção de arte, figurino, direção de fotografia, trilha sonora e etc., buscou nos recursos da linguagem audiovisual elementos que, de certa forma, equivalassem àqueles do texto-fonte no que tange aos *índices* do romance, isto é, elementos que podem ser inferidos a partir da leitura do livro, como, por exemplo, a ambiguidade presente na narrativa, decorrente do próprio discurso *pouco digno de confiança* do narrador.

Esses *índices*, como vimos, para que sejam mantidos, necessitam da busca de equivalentes no outro sistema para o qual o texto está sendo transportado, ou seja, requerem uma adaptação propriamente dita para o outro meio, e é na escolha desses elementos, na adaptação desses *índices* que, segundo McFarlane, o cineasta pode criar a sua própria obra. Pode-se dizer que a minissérie *Capitu* adaptou os índices do romance *Dom Casmurro* de forma bastante criativa e inovadora; utilizando-se, para tanto, de recursos como os elementos teatrais,

colagens, iluminação do tipo “expressionista” (em alguns momentos), além da inovação da “lente de Dom Casmurro”, os figurinos, o aproveitamento de recursos materiais, o cenário, a fusão de tempos distintos, entre outras coisas.

Vimos também que alguns dos recursos presentes na minissérie, no que tange ao respectivo formato audiovisual televisivo, podem ser encontradas em obras anteriores do próprio Luiz Fernando Carvalho, como *A Pedra do Reino* e *Hoje é dia de Maria*; sendo possível reconhecer, por via dessas e de outras obras do diretor, uma maneira própria de produzir audiovisuais televisivos, ou seja, é possível verificar traços estilísticos recorrentes nas obras de Luiz Fernando Carvalho.

Verificamos, ainda, que a minissérie *Capitu*, ao mesmo tempo em que manteve uma relação “respeitosa” com o romance de Machado de Assis, manteve, por outro lado, a sua própria autonomia. Quem, ao ouvir tocar a música *Elephant Gun*, da banda Beirute, não lembrará da “Capitu menina” de Carvalho, a jovem atriz Letícia Persilles? Pode-se dizer que autonomia da obra decorre, entre outras coisas, do fato de que a minissérie não dialoga apenas com o romance, mas também com o próprio contexto histórico em que está inserida, além de dialogar com o próprio suporte e o formato como já foi dito. Assim, por intermédio da minissérie *Capitu*, pode-se dizer que Carvalho procurou estabelecer uma ponte entre um romance consagrado da Literatura Brasileira e os leitores/ espectadores/ internautas de nossos tempos.

Quanto ao fato do diretor manter o ponto de vista da minissérie semelhante ao do romance, só vem comprovar a atualidade do texto de Machado de Assis, uma vez que, após mais de um século da escritura do livro, seria de se esperar que a adaptação procurasse revisar ou questionar o ponto de vista do texto-fonte. Todavia, pelo fato mesmo de *Dom Casmurro* ser uma obra aberta, na qual sequer sabemos se o adultério realmente aconteceu, parece mais interessante, para uma adaptação que pretenda “pôr em cena” a *história* do romance, dialogar com as experimentações formais propostas pelo próprio Machado de Assis. Como reivindicou Robert Stam, ao sugerir adaptações metalinguísticas para os romances autoconscientes. Ou seja, uma obra audiovisual que dialogue com seu próprio formato, assim como o romance dialogou com o seu próprio gênero de texto.

É possível perceber, ainda, uma semelhança entre o perfil dos autores das duas obras aqui analisadas. Tanto Machado de Assis, quanto Luiz Fernando Carvalho, nos seus respectivos tempos e meios de expressão artística, conseguem

promover mudanças estéticas significativas, sem, contudo, desvincularem-se definitivamente da tradição. Ao que se pode acrescentar que Machado provou ser um escritor “moderno”, no melhor sentido do termo, enquanto Carvalho é “arcaico”, também no melhor sentido do termo, como destacou Suassuna a respeito do diretor (em Oliveira, 2009). Ou seja, ambos os autores são “atemporais”, na medida em que conseguem estabelecer uma ponte entre momentos temporais distantes.

Assim, verificamos que a minissérie *Capitu* procurou *transferir* todos os elementos essenciais ao recontar da *história* de *Dom Casmurro*, procurando, dessa forma, aproximar-se do texto de Machado de Assis. Mas, por outro lado, também mostrou sua autonomia, ao propor um distanciamento estético e ressaltar o distanciamento temporal de mais de um século existente entre a produção das duas obras, contrapondo elementos do século XXI a elementos que remetem ao século XIX.

É possível afirmar, então, que a minissérie seguiu de forma bastante consistente aqueles critérios que seriam fundamentais a uma obra audiovisual que tenha por objetivo se aproximar do texto literário no qual foi inspirada; ao mesmo tempo em que soube se utilizar de forma bastante criativa da adaptação “propriamente dita” para impor sua autonomia. Utilizamos, aqui, o termo aproximar, porque durante a análise comparativa entre as duas obras, percebemos que trata-se de um romance articulado de tal forma que a cada leitura surge um novo “oceano” de significações novas e de detalhes significativos.

Vale dizer que o próprio Luiz Fernando Carvalho<sup>59</sup>, afirma com veemência não acreditar em “adaptações” de romances como meras transposições de um suporte para o outro, por crer, inclusive, que as adaptações achatam, ou reduzem o texto literário, preferindo substituir o termo “adaptação” por “diálogo” com o texto-fonte e, segundo ele, foi por isso que optou por dar à minissérie o título de *Capitu*, e não *Dom Casmurro*. Valendo ressaltar, entretanto, que ele confirma ter tentado reproduzir um “ensaio sobre a dúvida”. Do que se pode inferir que, talvez, seja justamente essa consciência por parte da produção da minissérie de que adaptações audiovisuais não podem, nem devem, ser “fiéis” ao texto escrito, que fez com que *Capitu* se tornasse uma espécie de “ensaio” televisivo consistente da *história* do romance *Dom Casmurro*, ao invés de simplesmente um “ensaio sobre a

---

<sup>59</sup> Essas falas do diretor Luiz Fernando Carvalho encontram-se nos extras do DVD da minissérie

dúvida” como sugeriu o próprio diretor. E mais que isso, uma obra autônoma, com “presença própria no tempo e no espaço” (Hutcheon, 2010).

Por fim, queremos ressaltar que este trabalho não pretende, de forma alguma, dar conta da riqueza presente na minissérie *Capitu*, tão pouco do seu texto-fonte de inspiração, o romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Em última instância, o que se pôde verificar é que dois textos de diferentes linguagens, suportes e épocas distantes podem vir a produzir um diálogo proveitoso e criativo em que ambas as obras saiam ganhando, e o público mais ainda.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Antônio de; REIMÃO, Sandra (org.) **Fusões: Cinema, televisão, livro e jornal**. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2007.
- ANDREW, Dudley. The sources of films. In: NAREMORE, James (org.). **Film adaptation**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000, p. 29-37.
- ASSIS, Machado de. Dom Casmurro. In: ASSIS, Machado de. **Obras completas**. 3 volumes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- AUMONT, Jacques; et al. **A Estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas- SP: Papirus, 2007.
- BOOTH, Wayne. Contar e mostrar. In: **Retórica da ficção**. Lisboa: Arcádio, 1981.
- BOOTH, Wayne. Tipos de narração. In: **Retórica da ficção**. Lisboa: Arcádio, 1981.
- CANCLINI, Néstor García. **Leitores, Espectadores, Internautas**. Tradução Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- CÁNEPA, Laura Loguercio. O expressionismo Alemão. In: MASCARELLO, Fernando (org.) **História do cinema mundial**. Campinas-SP: Papirus, 2006, p. 55-89.
- CHIAPINI, Ligia; LEITE, Moraes. **O foco narrativo**. 10ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2002 (Série Princípios).
- CLÜVER, Claus. Estudos interartes: Conceitos, Termos, objetivos. In: **Literatura e Sociedade**. Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada. Nº 2, F.F. H; 1997. USP, p. 37-55.
- COSTA, Antônio. **Compreender o cinema**. Tradução de Nilson Moulin Louzada. 2ª Ed. São Paulo: Globo, 1989.
- COUTINHO, Afrânio. Estudo Crítico: Machado de Assis na Literatura Brasileira. In: ASSIS, Machado de. **Obras completas**. 3 volumes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, v.1, p. 23-65.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.

DINIZ, Taís Flores Nogueira. **Literatura e Cinema: Tradução, hipertextualidade, reciclagem**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

ECO, Umberto. O leitor modelo. In: Leitura do texto literário. **Lector in fabula**. A cooperação interpretativa nos textos literários. Tradução de Maria Brito. Lisboa, Portugal: Editorial Presença, 1979, p. 53-70.

GOETHE, Wolfgang. **Fausto**. Tradução de Silvio Augusto de Bastos Meira. São Paulo: Editora Três, 1974. Coleção Biblioteca Universal / Alemanha.

GOMES, Márcia. Ficção Seriada Televisiva e Adaptação de Obras Literárias: as idéias no fluxo das mídias. Natal-RN: **INTERCOM**, 2008, 1-15.

GUIMARÃES, Hélio. O romance do século XIX na televisão: Observações sobre a adaptação de Os Maias. In: Pellegrini, Tânia [et al]. **Literatura, cinema, televisão**. São Paulo: Senac- Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 91-113.

HUTCHEON, Linda. Começando a teorizar a adaptação: O quê? Quem? Por quê? Como? Onde? Quando? In: **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas. In: Pellegrini, Tânia [et al]. **Literatura, cinema, televisão**. São Paulo: Senac-Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 37-59.

KELLNER, Douglas. Por um estudo cultural, multicultural e multiperspectívico. In: Kellner, Douglas. **A cultura da mídia: Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru: EDUSC, 2001.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MCFARLANE, Brian. Backgrounds, Issues, and a New Agenda. In: **Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation**. Clarendon Press, Oxford University Press: Oxford, 1996, p. 1-30.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: Pelegrini, Tânia et. al. **Literatura, cinema, televisão**. São Paulo: Senac-Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 15- 37.

PÉREZ, Renard. Esboço biográfico: Machado de Assis e sua circunstância. In: ASSIS, Machado de. **Obras completas**. 3 volumes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, v.1, p. 68-92.

OROFINO, Maria Isabel. **Mediações na produção de TV: um estudo sobre O auto da compadecida**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

SANDERS, Julie. What is adaptation? In: **Adaptation and Appropriation**. New York, USA, 2008, p. 17-25.

STAM, Robert. O romance autoconsciente: De Henry Fielding a David Eggers. In: **A Literatura através do Cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação**. Tradução de Marie – Anne Kremmer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

\_\_\_\_\_. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**. Tradutor desconhecido. N. 51, Florianópolis, jul./dez. 2006, p. 19-53.

SENNA, Marta de. **O olhar oblíquo do bruxo: ensaios machadianos**. 2ª ed rev. e modificada. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008. – (Coleção língua de fogo).

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: Pelegrini, Tânia et. al. **Literatura, cinema, televisão**. São Paulo: Senac-Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 61-89.

## ENDEREÇOS ELETRÔNICOS

AZEVEDO, Silvia Maria. Machado de Assis e o Otelo de Shakspeare. **Machado de Assis em linha**. Ano 1, Nº 2, dez. 2008. Disponível em: <http://machadodeassis.net/download/numero02/num02artigo02.pdf>. Acesso em: 10/02/2012.

CARVALHO, Luiz Fernando. Machado é alegórico fala de uma coisa para dizer outra. In: **estadão.com.br**. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,machado-e-alegorico-fala-de-uma-coisa-para-dizer-outra,290274,0.htm> Acesso em: 12/05/2011

MARCHEZAN, Luiz Gonzaga. As metáforas da casa e do mar em Dom Casmurro. **Anpol**. V.1. Nº 24, 2008, p. 55-70. Disponível em: <http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/rev/issue/view/1/showToc> Acesso em: 13/02/2012.

OLIVEIRA, Fernanda Areias. Dissertação de mestrado. **Um novo olhar para a teledramaturgia. A Pedra do Reino: Um diálogo televisivo por Luiz Fernando Carvalho**. São Paulo, 2009. Disponível em: [http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=189318](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=189318) Acesso em: 02/01/ 2012.

ROUANET, Sergio Paulo. Dom Casmurro alegorista. Rev. **USP**, São Paulo, n. 77, maio 2008, p. 126- 134. Disponível em [http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-99892008000200011&lng=pt&nrm=iso](http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-99892008000200011&lng=pt&nrm=iso). Acesso em: 11/02/ 2012.

SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de Dom Casmurro. In: **Novos Estudos**. CEBRAP. Nº 29, março de 1991, p. 85-97. Disponível em <[http://xa.yimg.com/kq/groups/23217705/944264334/name/20080624\\_a\\_poesia\\_envenenada.pdf](http://xa.yimg.com/kq/groups/23217705/944264334/name/20080624_a_poesia_envenenada.pdf)> Acesso em 05/09/ 2011

SOBRINHO, Wanderely Preite. Capitu estréia com linguagem teatral e mistura de moderno e antigo. In: **Folha Online**. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u477338.shtm> Acesso em: 14/07/2011.

ZAMBERLAN, Cesar Adolfo. **Dom Casmurro sem Dom Casmurro**, 2007. Disponível em:

[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.do?select\\_action=&co\\_autor=80179](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.do?select_action=&co_autor=80179) Acesso em: 02/12/ 2011.

Capitu leva elementos contemporâneos à obra de Machado. In: **Folha Online**. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u473633.shtml>. Acesso em 14/07/2011.

Desabafo. In: **Letras / Terra**. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/marcelo-d2/1331318/>. Acesso em 02/12/2011.

Minissérie Capitu. In: **Memória Globo**. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-268970,00.html>. Acesso em: 02/01/2012

Trilha sonora Minissérie Capitu. In: **Teledramaturgia**. Disponível em: [www.teledramaturgia.com.br/tele/capitut.asp](http://www.teledramaturgia.com.br/tele/capitut.asp). Acesso em: 05/01/2012

Biografia Luiz Fernando Carvalho. In: **Tiro de letra**. Disponível em: <http://www.tirodeletra.com.br/biografia/LuizFernandoCarvalho.html>. Acesso em: 03/02/2012.

Biografia Luiz Fernando Carvalho. In: **Hoje é dia de Maria**. Disponível em: <http://hojeediademaria.globo.com/Hojeediademaria/prosa.html>. Acesso em: 03/02/2012.

Dom Casmurro. Disponível em: <http://www.fuvest.br/download/livros/casmurro.pdf>. Acesso em: 05/01/2012.

**FILMOGRAFIA**

CARVALHO, Luiz Fernando de (direção). **Capitu**. Rede Globo, dezembro de 2008, 2008. Minissérie.

GÓES, Moacyr (direção). **Dom**. Diler & Associados / Warner Bros. (91min.), 2003.

SARACENI, Paulo Cezar. (Direção). **Capitu**. Imago: (143 min.), 1968.

TRIER, Lars Von (direção). **Dogville**. Lions Gate Entertainment / California Filmes (177 min.): França, 2003.

## ANEXO A – Ficha Técnica – Minissérie: *Capitu*

**Minissérie:** Capitu

**Formato:** DVD (Disco 1: Episódios 1, 2 e 3, Disco 2: Episódios 4 e 5 + fragmentos + papel avulso).

**Ano:** 2008-2009

**Produzido por:** Globo Marcas

**Elenco:** Michel Melamed, Maria Fernanda Cândido, Eliani Giardini **Apresentando:** Letícia Persiles, Cesar Cardareiro, Pierre Baitelli, Rita Elmôr, Antonio Karnewale, Sandro Chistopher, Charles Fricks, Bellatrix, Isabella Bicalho, Thelmo Fernandes, Vitor Ribeiro, Alan Scarpari e Emilio Pitta. **Ator convidado:** Paulo José. **As crianças:** Fabrício Reis e Beatriz Souza.

**Escrito por:** Euclides Marinho **Colaboração:** Daniel Piza, Edna Palatnik, Luís Alberto de Abreu **Texto final:** Luiz Fernando Carvalho

**Cenografia e produção de arte:** Raimundo Rodriguez

**Produção de arte:** Isabela Sá

**Figurino:** Beth Filipecki

**Direção de fotografia:** Adrian Tejjido

**Edição:** Márcio Hashimoto Soares

**Música original:** Tim Rescala

**Trilha Sonora:** Chico Neves

**Direção Geral:** Luiz Fernando Carvalho

### TRILHA SONORA

**Quem sabe** - Manacá e Chico Neves (tema de Capitu e Bentinho)

**Casmurro minimal (instrumental)** - Tim Rescala e Chico Neves

**Lamento** - Manacá (tema de Capitu)

**Desejado** - Manacá

**Gymnocapitu (instrumental)** - Tim Rescala e Chico Neves

**Elephant gun** - Beirut (tema de Capitu e Bentinho)

**Besh o drom (keep on walking) (instrumental)** - Fanfare Ciocarlia

**Baile strauss (instrumental)** - Chico Neves

**Glória (instrumental)** - Tim Rescala e Chico Neves  
**O diabo** - Manacá (tema de Capitu)  
**O ciúme (instrumental)** - Tim Rescala e Chico Neves  
**Abertura capitu (instrumental)** - Tim Rescala  
**Minhas lágrimas** - Caetano Veloso  
**Mentira (instrumental)** - Tim Rescala e Chico Neves  
**O tempo (instrumental)** - Tim Rescala e Chico Neves  
**Canto de ossanha** - Manacá  
**Juízo final** - Nelson Cavaquinho (tema de locação)  
**Desabafo** - Marcelo D2 (tema de locação)  
**Oh! Lord won't you buy me a mercedes benz** - Janis Joplin (tema de Bentinho)  
**Godfather theme** - Guns N' Roses (tema de Dona Glória)  
**Money** - Pink Floyd (tema de Bentinho)  
**Carinhoso** - Toquinho (tema de Bentinho)  
**God save the queen** - Sex Pistols (tema de Dona Glória)  
**Dies irae** - Giuseppe Verdi (tema de Capitu)  
**Teatro das seis** - Eletro (tema de Capitu)  
**Voodoo child (slight return)** - Jimi Hendrix (tema de Escobar)  
**Faca de ponta** - Manacá (tema de Bentinho)  
**Adagio for strings** - Samuel Barber (tema de Capitu)  
**Jesus loves me** - Coco Rosie (tema de Betinho)  
**Iron Man**- Black Sabbath (tema de Escobar)

## ANEXO B – Capítulo IX do Romance *Dom Casmurro*

### CAPÍTULO IX / A ÓPERA

Já não tinha voz, mas teimava em dizer que a tinha. "O desuso é que me faz mal", acrescentava. Sempre que uma companhia nova chegava da Europa, ia ao empresário e expunha-lhe todas as injustiças da terra e do céu; o empresário cometia mais uma, e ele saía a bradar contra a iniquidade. Trazia ainda os bigodes dos seus papéis. Quando andava, apesar de velho, parecia cortejar uma princesa de Babilônia. Às vezes, cantarolava, sem abrir a boca, algum trecho ainda mais idoso que ele ou tanto - vozes assim abafadas são sempre possíveis. Vinha aqui jantar comigo algumas vezes. Uma noite, depois de muito Chianti, repetiu-me a definição do costume, e como eu lhe dissesse que a vida tanto podia ser uma ópera, como uma viagem de mar ou uma batalha, abanou a cabeça e replicou:

—A vida é uma ópera e uma grande ópera. O tenor e o barítono lutam pelo soprano, em presença do baixo e dos comprimários, quando não são o soprano e o contralto que lutam pelo tenor, em presença do mesmo baixo e dos mesmos comprimários. Há coros numerosos, muitos bailados, e a orquestração é excelente...

—Mas, meu caro Marcolini...

—Quê...

E depois, de beber um gole de licor, pousou o cálix, e expôs-me a história da criação, com palavras que vou resumir.

Deus é o poeta. A música é de Satanás, jovem maestro de muito futuro, que aprendeu no conservatório do céu. Rival de Miguel, Rafael e Gabriel, não tolerava a precedência que eles tinham na distribuição dos prêmios. Pode ser também que a música em demasia doce e mística daqueles outros condiscípulos fosse aborrecível ao seu gênio essencialmente trágico. Tramou uma rebelião que foi descoberta a tempo, e ele expulso do conservatório. Tudo se teria passa do sem mais nada, se Deus não houvesse escrito um libreto de ópera do qual abrisse mão, por entender que tal gênero de recreio era impróprio da sua eternidade. Satanás levou o manuscrito consigo para o inferno. Com o fim de mostrar que valia mais que os outros, e acaso para reconciliar-se com o céu, — compôs a partitura, e logo que a acabou foi levá-la ao Padre Eterno.

—Senhor, não desaprendi as lições recebidas, disse-lhe. Aqui tendes a partitura, escutai-a emendai-a, fazei-a executar, e se a achardes digna das alturas, admiti-me com ela a vossos pés...

—Não, retorquiu o Senhor, não quero ouvir nada.

—Mas, Senhor...

—Nada! nada!

Satanás suplicou ainda, sem melhor fortuna, até que Deus, cansado e cheio de misericórdia, consentiu em que a ópera fosse executada, mas fora do céu. Criou um teatro especial, este planeta, e inventou uma companhia inteira, com todas as partes, primárias e comprimárias, coros e bailarinos.

—Ouvi agora alguns ensaios!

—Não, não quero saber de ensaios. Basta-me haver composto o libreto; estou pronto a dividir contigo os direitos de autor. Foi talvez um mal esta recusa; dela resultaram alguns desconcertos que a audiência prévia e a colaboração amiga teriam evitado. Com efeito, há lugares em que o verso vai para a direita e a música, para a esquerda. Não falta quem diga que nisso mesmo está a além da composição,

fugindo à monotonia, e assim explicam o terceto do Éden, a ária de Abel, os coros da guilhotina e da escravidão. Não é raro que os mesmos lances se reproduzam, sem razão suficiente. Certos motivos cansam à força de repetição. Também há obscuridades; o maestro abusa das massas corais, encobrendo muita vez o sentido por um modo confuso. As partes orquestrais são aliás tratadas com grande perícia. Tal é a opinião dos imparciais.

Os amigos do maestro querem que dificilmente se possa achar obra tão bem acabada. Um ou outro admite certas rudezas e tais ou quais lacunas, mas com o andar da ópera é provável que estas sejam preenchidas ou explicadas, e aquelas desapareçam inteiramente, não se negando o maestro a emendar a obra onde achar que não responde de todo ao pensamento sublime do poeta. Já não dizem o mesmo os amigos deste. Juram que o libreto foi sacrificado, que a partitura corrompeu o sentido da letra, e, posto seja bonita em alguns lugares, e trabalhada com arte em outros, é absolutamente diversa e até contrária ao drama. O grotesco, por exemplo, não está no texto do poeta; é uma excrescência para imitar as *Mulheres Patúscas de Windsor*. Este ponto é contestado pelos satanistas com alguma aparência de razão. Dizem eles que, ao tempo em que o jovem Satanás compôs a grande ópera, nem essa farsa nem Shakespeare eram nascidos. Chegam a afirmar que o poeta inglês não teve outro gênio senão transcrever a letra da ópera, com tal arte e fidelidade, que parece ele próprio o autor da composição; mas, evidentemente, é um plagiário.

—Esta peça, concluiu o velho tenor, durará enquanto durar o teatro, não se podendo calcular em que tempo será ele demolido por utilidade astronômica. O êxito é crescente. Poeta e músico recebem pontualmente os seus direitos autorais, que não são os mesmos, porque a regra da divisão é aquilo da Escritura: "Muitos são os chamados, poucos os escolhidos". Deus recebe em ouro, Satanás em papel.

—Tem graça...

—Graça? bradou ele com fúria; mas aquietou-se logo, e replicou: Caro Santiago, eu não tenho graça, eu tenho horror à graça. Isto que digo é a verdade pura e última. 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. Este cálix (e enchia-o novamente), este cálix é um breve estribilho. Não se ouve? Também não se ouve o pau nem a pedra, mas tudo cabe na mesma ópera...