

“CAMADAS DE VIDRO” E O NARCISISMO CÍNICO: COMENTÁRIOS SOBRE MINISSÉRIE *CAPITU*

— GABRIEL CORRÊA

RESUMO

O artigo apresenta uma síntese parcial do caminho interpretativo em que é analisada a minissérie *Capitu*, dirigida por Luiz Fernando Carvalho em 2008. A análise busca explicar as ligações entre a minissérie televisiva, a obra literária original e outras referências, em uma organização formal interna e específica, a qual traz a representação de aspectos da sociedade contemporânea. Para isso, a interpretação é realizada dentro dos pressupostos de uma adaptação literária, dos gêneros televisivos, das condições culturais e técnicas, e por meio dos aspectos específicos da linguagem audiovisual. As conclusões sobre o processo de resignificação do romance de Machado de Assis estão em perspectiva para uma comparação futura.

Palavras-Chave: *Capitu*; *Dom Casmurro*; Luiz Fernando Carvalho; Machado de Assis; Adaptação literária.

ABSTRACT

The article develops a partial synthesis of the interpretative path, through which the mini-series Capitu, directed by Luiz Fernando Carvalho in 2008, is analyzed. The analysis explains the links between the television mini-series, the original literary work and other references, in an internal and specific formal organization, which represents aspects of contemporary society. For this purpose, the interpretation is carried out within the assumptions of a literary adaptation, the television genres, the cultural and technical conditions of production, as well as through specific aspects of the audiovisual language. The conclusions about the reframing process of the Machado de Assis's novel are in perspective for future comparison.

Keywords: *Capitu*; *Dom Casmurro*; Luiz Fernando Carvalho; Machado de Assis; Literary adaptation.

I.

Na trilha sonora, os *riffs* da música "Voodoo Child", de Jimi Hendrix. Nas imagens, recortes de documentos, imagens e mapas antigos da cidade do Rio de Janeiro sobrepostos sendo rasgados. Uma linha de trem corta os mapas e vemos um *take* aéreo da cidade contemporânea. Do plano aberto, o enquadramento fecha no trem grafitado. A visão "subjetiva", na frente da locomotiva, é intercalada por imagens do "presente" e do "passado", até finalmente o trem parar na estação. É nessa "estética de videoclipe" que o narrador da adaptação audiovisual de *Dom Casmurro* é introduzido com exatamente as mesmas palavras do romance: "Uma noite destas, vindo da cidade para o Engenho Novo, encontrei no trem da Central um rapaz aqui do bairro, que eu conheço de vista... e de chapéu." A despeito da fidelidade textual, a fala é ilustrada com um tom de gracejo e com efeitos visuais sobre imagens antigas e genéricas.

Na sequência seguinte, vemos o interior de um trem suburbano da capital carioca onde dois atores estereotipadamente maquiados e vestidos com roupas antigas conversam com gestos exagerados, cercados de figurantes com contrastantes roupas modernas, tal como o cenário. Toda sequência é capturada com efeitos de cores e tons igualmente contrastantes, além de lentes de distorção e da descrição na voz arrastada do narrador... Três *takes* breves a interrompem, evocando um acontecimento central na vida do protagonista: seu casamento com Capitu e, daí, voltamos para dentro do trem suburbano. Irritado por ter sido ignorado pelo personagem mais velho, o jovem interlocutor recitador de poesia sai do trem gritando enfurecido, várias vezes: "Dom Casmurro!"

O narrador conclui essas sequências introdutórias da adaptação evocando uma série de metáforas, que ficam à disposição para o telespectador interpretar como quiser: "A vida pode ser uma ópera, ou uma viagem de mar ou uma batalha". Quando a nova trilha sonora (a ópera de Carlos Gomes, *O Guarani*) ganha destaque, a câmera subjetiva cruza as cortinas vermelhas enormes e adentra no principal cenário usado na minissérie: um enorme salão antigo e com marcas de abandono.

Desse modo, a sequência introdutória do primeiro episódio de *Capitu* antecipa de forma resumida os elementos narrativos que caracterizam a forma audiovisual da minissérie. Para chegarmos à análise desses recursos e, principalmente, ao modo como o romance de Machado de Assis é ressignificado no formato audiovisual em pleno século XXI, é necessária uma apresentação mais geral da minissérie.

II.

A minissérie *Capitu*, em cinco capítulos, foi exibida em dezembro de 2008, ocasião do centenário da morte de Machado de Assis, no horário das 23 horas. Trata-se do último horário destinado para teledramaturgia, em uma programação estabelecida desde o início dos anos 1980. Uma espécie de espaço destinado ao ensaio de novas formas de narrativa televisiva que exploram o uso de fontes literárias, e à elaboração de produtos mais refinados para “um público mais exigente” (GUIMARÃES, 1995, p. 109). Além do romance original, os realizadores da minissérie consideraram parte da fortuna literária acumulada referente ao romance, e que pode ser percebida na dinâmica interna dos episódios. Tal referência é incorporada no processo de composição de alegorias, figurinos, interpretação etc. Durante os ensaios, foram realizados palestras e *workshops* com artistas e equipe técnica, conduzidos por críticos literários, historiadores, psicanalistas e escritores que dialogam com a obra machadiana (cf. CARVALHO, 2008).¹

O diretor Luiz Fernando Carvalho tem um histórico de trabalhos na televisão, tendo realizado novelas, minisséries e especiais, marcados pelo uso da linguagem em diálogo com elementos “cinematográficos”. Na longa carreira, desde os trabalhos como assistente de direção nos anos 1980, Carvalho esteve ligado às adaptações como *Quartas Nobres*, *O Tempo e o Vento* e *Grande sertão: veredas*. Seu primeiro trabalho como diretor foi uma das muitas adaptações do romance *Helena* (1987), também de Machado de Assis. Em entrevista, Carvalho relembra que estreou na direção de telenovelas com a ideia de usar uma linguagem mais próxima da cinematográfica. “Meu primeiro trabalho foi adaptar Helena, para TV Manchete, e naquela época eu repetiria para mim mesmo: Eu vou é fazer um filme!” (apud CARTER, 2018, p. 49). Nos anos seguintes, ele voltou à produção de telenovelas na TV Globo, sendo responsável por novelas que tiveram boa aceitação do público, como *Renascer* (1993) e *Rei do Gado* (1996). Dentre seus principais trabalhos, podemos citar seu único longa lançado até agora, *Lavoura Arcaica* (2001). Carvalho voltou posteriormente para produções de novelas e minisséries televisivas, transitando entre roteiros originais e adaptações literárias, dentre as quais *Capitu*. Nas últimas décadas, fez parte de seu estilo a reutilização de lugares-comuns na composição visual de seus trabalhos, tais como a recorrência: do símbolo de uma rosa, de sombras, do ponto de vista da infância contraposto ao da maturidade severa, da narração sob um “palco”, da menina inspirada no trabalho de Portinari, do *clown*, das danças, de videografismo e bricolagem, de objetos cênicos exageradamente falsos, da indefinição

[1] Quanto às referências cinematográficas, por outro lado, *Dom Casmurro* e outros livros do escritor, já tiveram outras adaptações audiovisuais nas últimas décadas. Luiz Fernando Carvalho parece, deliberadamente, não as usar como referência.

temporal, de lentes que refletem estados subjetivos, da linguagem teatral e da representação do mundo patriarcal (idem). São aqui citados apenas alguns dos elementos recorrentes no trabalho de Carvalho, todos presentes na minissérie *Capitu*.

Interessa ressaltar, nesse breve histórico, que Carvalho esteve quase sempre ligado às produções “criativas” da grade da emissora. Ao longo dos anos, a principal emissora de televisão brasileira estabeleceu o último horário teledramatúrgico para produções menores, mais curtas, artísticas ou experimentais, e que pudessem agradar um público mais exigente, dialogar com a tradição cultural estimada e servir como campo de experimentação para processos de produção que reverberassem de forma comercialmente mais segura para os demais programas da grade. Independentemente do sucesso comercial, Carvalho foi um dos poucos diretores televisivos, dentre os que atingiram grande audiência, que preservou um estilo “autoral”. Tal “privilégio” ocorreu pelo fato de ter ocupado um dos poucos espaços de experimentação na produção televisiva brasileira da época (idem, pp. 46-56).

III.

Nesse estilo pessoal, o diretor evita se referir à minissérie como “adaptação”, e prefere o termo “aproximação” com a obra original, o que já é um ponto de partida de independência para sua interpretação. Se, por um lado, a noção de “fidelidade” estaria descartada, por outro ela reaparece na fala do próprio diretor, na medida em que a relação com o texto original de Machado de Assis seria a de uma transposição muito “fiel”, tal qual nunca realizada em outra adaptação machadiana (CARVALHO, 2008, p. 75). Contraditório? Em partes, já que em toda a minissérie praticamente não há invenção textual dos roteiristas nem dos atores. No máximo, textualmente, há a atualização da linguagem original, de algum termo que tenha caído em desuso, ou a recriação de elementos do discurso indireto livre, transformados na voz direta dos atores. O que há, em geral, são lacunas do texto original, muitos trechos suprimidos e referências históricas ou literárias específicas não citadas. Por isso, a suposta fidelidade do roteiro não é tão literal e deve ser vista apenas como ponto de partida da produção.

Essa noção de “fidelidade” textual também é viabilizada por um aspecto central: o jogo cênico com os elementos de teatralidade já presentes nos diálogos do romance original. É como se, ao longo da prosa machadiana, essas pequenas cenas “teatrais” escritas por Machado servissem de retalhos para composição do todo narrativo (CARTER, 2018, p.

198-200). “Em *Capitu* é um uso teatral potencializado, ou seja, algo como uma ‘confissão de sua origem teatral’, uma vez que se trata de uma narrativa fílmica”. Diferentemente da linguagem cinematográfica ou televisiva convencionais, “*Capitu* potencializa seus elementos teatrais constitutivos, o que rompe com o realismo cinematográfico” (BECKER, 2010, p. 61). Visualmente, essa solução formal é bastante engenhosa, pois se de um lado praticamente não há palavra “inventada” pelos roteiristas e atores, por outro lado, em termos de trilha sonora, encenação, interpretação e montagem, há invenção em quase todo aspecto audiovisual colado às palavras. O resultado desse “choque” entre texto e registro audiovisual mostra que não pode haver nada mais “infiel” ao narrador do romance e, ao mesmo tempo, absolutamente fiel.

IV.

O narrador é “recriado” na forma audiovisual por meio do narrador do qual ouvimos não apenas a voz, mas o vemos falando, olhando em direção à câmera e interagindo com os personagens da história que narra, como uma espécie de assombração onipresente (CARTER, 2018, pp. 196-197). Compreendida como entidade ficcional, a “instância narrativa”

é uma voz, mas ela é uma voz com corpo (...). Artaud é que dizia: “Um corpo sem órgãos”. Então é isso: Dom Casmurro é para mim um corpo sem órgãos. Ele não tem organismos, os organismos são os outros personagens. O corpo sem órgãos não morre, ele (...) tem uma potência narradora, ele está aqui transcendendo, estamos no século XXI falando desse corpo do Dom Casmurro. Seus organismos — D. Glória, Bentinho, José Dias e os outros todos — são passíveis de morte e esquecimento; ele, não. Inclusive é essa potência que gera o texto. (CARVALHO, 2008, p. 81)

O narrador da versão televisiva também se refere aos telespectadores ainda como “leitores”, o que reafirma a origem literária dentro do enredo da minissérie. Apesar disso, esse novo narrador não deixa de ser uma criação audiovisual independente, pois ele é dotado de corpo, voz, e de todas as outras características inexistentes em um texto. Como aponta o crítico cinematográfico Marcel Martin, o velho Casmurro “invade” a tela para narrar sua história, o que pode soar como obsessivo e desequilibrado:

Sem dúvida, é no primeiro plano do rosto humano que se manifesta melhor o poder de significação psicológico e dramático do filme, e é

esse tipo de plano que constitui a primeira, e no fundo a mais válida, tentativa de cinema interior. (...) O primeiro plano corresponde (...) a uma invasão do campo da consciência, a uma tensão mental considerável, a um modo de pensamento obsessivo. (apud BECKER, 2010, p. 67)

Trata-se, portanto, de uma “transparência”, mas simulada, na medida em que os elementos metalinguísticos remetem a uma instância criadora não realista, mesmo que eles componham diegeticamente a linguagem audiovisual assumida pela minissérie. Ou seja, ficção sobre ficção. Preserva-se, assim, o universo ficcional dentro de um suposto campo de memória, a qual é subjetiva por definição. Vemos as lembranças do velho Casmurro encenadas naquele palco para o telespectador. Assim, a narração audiovisual em primeira pessoa, que busca a promessa de reconstrução da experiência perdida unindo “as duas pontas da vida”, estrutura a *organização* que reverbera na estrutura temporal, espacial, na relação entre personagens e no enredo.

V.

Entrando na análise das partes, a começar pelo aspecto temporal representado: de um lado, a superfície do enredo está preservada no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX, com as relações sociais de época, a estrutura da família patriarcal brasileira, a economia escravocrata, os meios de transporte característicos, a influência das novidades e tecnologias do período, o aparecimento das pequenas profissões liberais, as polêmicas e assuntos políticos do império, a determinante influência das práticas e da moral católicas etc. Por outro lado, esses elementos fazem parte do primeiro nível do enredo, pois na encenação, as referências temporais também são outras: a começar pela trilha sonora, que vai da música clássica do século XIX às referências de samba e rock do século XX e XXI. Outros elementos visuais misturam ainda mais as épocas e locais das referências utilizadas: inserções de imagens antigas do Rio de Janeiro, cenas de filmes e documentários — a maior parte estrangeiros do início do século passado —, trechos de filmes como *Otelo*, de Orson Welles. A própria concepção estética no figurino e na interpretação dos atores, apesar de remeter ao Rio de Janeiro do século XIX, se torna também pastiche resultante do aproveitamento de um campo de discussão televisiva e teatral estereotipado.

Usamos o termo “pastiche” na concepção de Fredric Jameson, a qual, aliás, parece descrever com precisão a forma como a minissérie dialoga com diversos elementos culturais que utiliza como referência:

O pastiche é, como a paródia, a imitação de um estilo singular ou exclusivo, a utilização de uma máscara estilística, uma fala em língua morta: mas a prática desse mimetismo é neutra, sem as motivações ocultas da paródia, sem o impulso satírico, sem a graça, sem aquele sentimento ainda latente de que existe uma norma, sem a comparação com a qual aquilo que está sendo imitado é, sobretudo, cômico. O pastiche é paródia lacunar, paródia que perdeu seu senso de humor (...). No mundo em que a inovação estilística não é mais possível, tudo o que restou é imitar estilos mortos, falar através de máscaras e com as vozes dos estilos do museu imaginário. (...) Como isto talvez pareça muito abstrato, desejo apresentar alguns exemplos, um dos quais é tão presente que, raramente, ocorreria relacioná-lo às várias manifestações da arte erudita aqui discutida. Esta prática específica do pastiche não é “cult”, mas existe no próprio interior da cultura de massa e é genericamente conhecida como o “filme de nostalgia”. (JAMESON, 1985, p. 19)

A nostalgia toma conta do ar solene com o qual o narrador rememora sua vida passada, trazendo constantemente as “sombras” da infância para o tempo da narração. A encenação se utiliza de um mobiliário antigo combinado com elementos “modernos”, como máquinas fotográficas, filmadoras, projetores, celulares, MP3 *players*, e de outros produtos tecnológicos que colocam o anacronismo no centro da encenação. Desse modo, o período histórico das principais referências forma um arco de um século e meio, cujas fronteiras internas são bastante misturadas.

Quanto à representação espacial, esta se coloca sobre o texto original principalmente por meio das alegorias incorporadas a partir do romance e dos comentadores. Para o crítico Ismail Xavier, o uso corrente da noção de alegoria é herdado “da tradição clássica (...). Etimologicamente *allos* (outro) + *agouerein* (falar em lugar público) — como um tipo de enunciação na qual alguém diz algo, mas quer dizer algo diferente, ou manifesta algo para aludir a uma outra coisa” (apud BECKER, 2018, p. 37). Ainda segundo Xavier, “A alegoria permite uma ruptura com a necessidade de elementos mais verossímeis, ou seja, elementos que reproduzam a realidade na sua materialidade ou de modo naturalista” (idem). Na minissérie, as principais metáforas transformadas em alegorias visuais são: a da vida como uma ópera e dos desvios do destino como a intervenção de um contrarregra. Além delas há a constância dos símbolos em torno do olhar e do mar, e dos atributos de cigana em relação à Capitu.

Começando pelo “palco” principal: a produção se concentrou no edifício do antigo “Automóvel Clube do Brasil”, no centro do Rio de Janeiro, devido a “restrições” de orçamento. Porém, o diretor admite que

essa limitação permitiu dar a unidade visual que buscavam na minissérie. O resultado é que o antigo prédio abandonado e “em ruínas” se tornou um grande “palco” pelo qual passam os atores, no qual são montados e desmontados cenários, e que é completamente reformulado praticamente a cada sequência, por meio de recursos pouco usuais na televisão. Porém, a alegada “falta” de recursos é uma constante nas produções do diretor na TV Globo. Tais limitações atuam como estímulo criativo para soluções estéticas não usuais, mas que dão identidade para as produções (CARTER, 2018, p. 165). No enredo, vale enfatizar que quando Bento passeia pelos “espaços públicos” oitocentistas, o edifício do Automóvel Clube é decorado sempre da mesma forma: paredes cobertas por centenas de recortes sobrepostos de vários tipos de papéis e cores. Essa decoração é tão significativa dentro da minissérie que, dentre as dezenas de cenários, é uma das mais utilizadas e está presente inclusive nas vinhetas de abertura e de encerramento.

Nesse ponto, é importante colocar um parêntese para compreender que esses “signos teatrais” permitem justamente o oposto de uma representação realista, ou pelo menos de uma que almejasse a verossimilhança. A teatralidade dá forma às alegorias, as quais, por sua vez, dão o tom do enredo. O espaço cênico se transforma a cada sequência, sempre por meio da projeção de imagens e do uso de projetores, da manipulação de mobiliário antigo, de figurinos de época estilizados, de estruturas cênicas que remetem a animais, a carros, a bondes, a trens e navios, sem que haja em nenhum momento um mínimo de representação realista. Mesmo as imagens e as sequências rodadas fora do salão do Automóvel Clube Brasil, nas ruas do centro carioca, também não podem ser lidas como representações realistas, pois nelas também ocorre um estranhamento, mas sem prejuízo para o enredo. Interpretações estilizadas em meio a um cenário urbano contemporâneo, figurinos antigos entre figurantes de roupas modernas, montagens que mostram as mesmas ações ocorrendo em espaços diferentes: tudo isso não afeta o sentido de continuidade no enredo.

Recorrendo a Roman Jakobson em seu ensaio “Decadência do cinema”, deparamo-nos com a preocupação do autor em delimitar a matéria-prima da arte audiovisual: “Material cinematográfico são precisamente os objetos reais. (...) Outrossim, lembramos que o signo é, precisamente, material de todas as artes, assim, o âmago do trabalho dos cineastas consiste em transformar elementos do próprio mundo real (sonoro e imagético) em significante na composição do filme. Determina-se aí a essência cinematográfica em contraste com a teatral. Todo fenômeno

do mundo externo se transforma em signo na tela”. (apud NONATO, 2013, pp. 21-22)

No cenário principal do salão, são vários os objetos pendurados indicando a separação dos espaços — espelhos, lenços e tecidos, cortinas ou varais —, por meio dos quais os personagens e o narrador estabelecem contato visual entre as cenas, cruzando uma “fronteira” para interagir ou testemunhar o que se passa “do outro lado”. Esse procedimento segue literalmente a metáfora da vida como um teatro: inúmeras vezes o narrador e outros personagens atravessam entradas marcadas por cortinas que se abrem e se fecham para eles.

Da mesma forma, a fotografia da minissérie é especialmente marcada pelo uso, dos mais variados modos, de lentes de aumento, de grande angulares e filtros de distorção, que se colocam entre a câmera e a cena filmada. Essas lentes chegam inclusive a ser manipuladas como objetos cênicos pelo próprio narrador. Também são inúmeros os usos de feixes de luz, de difusão e contraluz, que se ressaltam mais do que os atores, os cenários e os objetos cênicos. Tudo parece muito propositadamente translúcido, sendo a luz capaz de captar a poeira no ar, as ranhuras dos tecidos, os detalhes das íris dos atores etc. O esquema de iluminação também cria nas paredes em ruínas inúmeros jogos de “inquieta sombras”, as quais são evocadas pelo narrador e emergem em seus momentos mais soturnos, ilustrando medos e memórias. Essas silhuetas (ou seja, “sombras”) são facilmente identificáveis e remetem aos personagens que assombram o velho Casmurro. Sobre as paredes, sobre o teto e até sobre o chão, são projetadas imagens de jardins, de cenários urbanos do centro antigo do Rio de Janeiro, dos escravizados de Dona Glória, do céu estrelado e até das ondas do mar. Para Carolina Moura,

Outro papel importante da iluminação nesta obra é conferir às cenas um caráter de espetáculo. Assim, o desenho da luz não obedece à realidade e vem acrescido de cor. Tinge um personagem ou todo um ambiente favorecendo uma emoção, uma ideia, um ponto de vista do protagonista em relação ao que está nos contando. Algumas vezes há também o teatral foco de luz. (MOURA, 2015, p. 338)

O mesmo pode ser dito sobre a interpretação dos atores, pois as relações entre os personagens se dão não apenas pelo diálogo ou pelo olhar com registro realista, mas muitas vezes por meio da dança coreografada, que sobrepõe sexualidade às brincadeiras de Capitu e Bentinho, homoafetividade à relação entre Escobar e Bentinho, ou que funciona

como solução para que os próprios atores manipulem os cenários em cena e recriem novos ambientes. A atuação farsesca não se restringe ao narrador, pelo contrário. Ela se aplica também a personagens como Dona Glória, cujas “pausas dramáticas” parecem traduzir em imagem as descrições da personagem feitas pelos especialistas durante a fase de ensaios sobre, por exemplo, como o narrador do romance “monumentaliza” a descrição materna (cf. CARVALHO, 2008).

As diversas referências musicais também criam um verdadeiro caleidoscópio de temas.² Além da já citada caracterização em múltiplas linhas temporais, a diversidade de músicas nos permite supor um certo apelo popular dentro das potenciais faixas de público televisivo. Elas também são usadas como ferramenta para caracterizar os personagens e os acontecimentos do enredo: a reiterada música “Elephant Gun” serve de “moldura” para os encontros do jovem casal Bentinho e Capitu, assim como o folk e o rock estão ligados à excitação juvenil do protagonista (nesse mesmo contexto, o fato de uma versão estilizada da música “Iron Man” ser a trilha de entrada do personagem Escobar é bastante sugestivo da influência do personagem sobre Bentinho). As músicas “clássicas” que remetem às operetas caracterizam comicamente situações que envolvem Tio Cosme, José Dias e prima Justina. Já o ritmo dos instrumentos de samba e o som da cuíca remetem à certa “brasilidade” das “afrancesadas” da Rua do Ouvidor. No caso das trilhas com trechos de Tchaikovsky e Samuel Barber, são referências a um tempo anterior, à extinta autoridade de Matacavalos e de parentes já falecidos. De forma semelhante, Carlos Gomes traduz uma sisudez anacrônica de certos hábitos e posturas solenes, uma vez que remete não apenas à música “clássica” brasileira, mas também aos seus diversos usos radiofônicos ao longo do século XX. Em suma, o efeito de sentido do qual participa cada canção parece se dar não apenas pelo enredo, mas também pelas referências que elas trazem consigo.

Quanto ao elenco, conforme previsto no *Projeto Quadrante*, ele é composto principalmente por atores “locais” que não fazem parte do circuito televisivo, e que não são rostos conhecidos do grande público. Com exceção das atrizes que interpretam Dona Glória (Eliane Gardini) e a versão adulta de Capitu (Maria Fernanda Cândido), o elenco como um todo era relativamente anônimo para um público televisivo da época. Esse conjunto se soma e se contrasta ao caráter de “estrelas” característico das duas personagens mulheres tão determinantes na vida do protagonista, versão brasileira do “star-system” hollywoodiano que, por si só, já é significativo em relação ao peso da influência delas sobre Bentinho. Por exemplo, não é uma opção uma personagem interpretada por Maria

[2] As referências vão da música clássica (Carlos Gomes, Tchaikovsky, Debussy, Brahms, Verdi, Alan Khachaturian e Samuel Barber) até as referências nacionais e internacionais populares contemporâneas (Fred Astaire, Jimi Hendrix, Pink Floyd, Sex Pistols, Janis Joplin, The Bad Plus, Beirut, CocoRosie, Nelson Cavaquinho, Caetano Veloso, Marcelo D2 e Manacá — cuja vocalista é a atriz Letícia Persiles, que interpreta a Capitu jovem).

Fernanda Cândido carregar ou não consigo os símbolos de uma celebridade “global”. Ela é uma atriz famosa, ponto. Tal efeito é ampliado pela *mise-en-scène* que valoriza a entrada da personagem-título na história, estendendo ao máximo a expectativa, apenas na metade do penúltimo episódio. No trecho em que a atriz aparece pela primeira vez, ela se aproxima, precedida por suas sombras e silhuetas, estendendo ao máximo o suspense, como se ela viesse de várias partes simultaneamente, na contraluz e com um véu que impede visualizar seu rosto imediatamente com nitidez. A primeira troca de olhares com Bento é mais demorada, com ela observando-o de cima, em um *take* bastante longo — um dos mais longos de toda a minissérie, que é marcada por uma edição de imagens bastante entrecortada, rápida e dinâmica.

Já Bento adulto é interpretado por Michel Melamed, um ator com longa carreira no teatro e participações em programas de televisão, mas que ainda era um rosto relativamente desconhecido do público televisivo. Essa diferença é significativa na medida em que, segundo o crítico Paulo Emílio Sales Gomes, uma das especificidades de qualquer personagem cinematográfico é se cobrir e carregar consigo os significados e valores que invariavelmente estão associados ao ator que o interpreta (cf. GOMES, 2009). Algo semelhante, agora relacionado à idade, pode ser dito sobre a diferença da aparência entre a atriz que interpreta a jovem Capitu e o ator que faz Bentinho. No enredo, ela é mais nova do que ele, mas entre os atores, a diferença de idade é muito maior e inversa, sendo a atriz Leticia Persiles anos mais velha que o garoto César Cardadeiro, e isso é determinante na representação da diferença de maturidade entre a menina-mulher e o menino-mimado.

Quanto à caracterização do figurino, a equipe trabalhou com a diretora de ressaltar as características dos personagens por meio de suas roupas. O figurino de Capitu jovem, por exemplo, foi concebido como uma roupa clara e mais simples para as primeiras cenas, de forma que remetesse ao caráter infantil e mais pobre da personagem. Ao longo da trama, o figurino da atriz foi ganhando mais camadas de outros tecidos, saias volumosas sobre crinolinas, adornos nos cabelos, elementos que remetem à imagem de uma cigana, até chegar aos longos e volumosos vestidos da versão adulta. Metaforicamente, a intenção explícita da figurinista responsável foi se inspirar na imagem das ondas do mar, assim como na da “fruta dentro da casca”. A esse respeito, Mariana Millecco escreve:

Como suas roupas, Capitu só faz aumentar os territórios de seu domínio, conquistando a tudo e a todos. (...) Apesar de ter muitas camadas, o

vestido de Capitu possui certa leveza; há displicência em sua sedução, uma inconsequência aparente. (...) Suas camadas são enfeitadas com os caquinhos que ela reúne, são detalhes de florzinhas, fitas e rendas, pequenas intromissões e achados, coisas que Capitu junta e guarda ao longo do tempo, seus acúmulos, suas memórias em registro físico, literal e metafórico. (MILLECCO, 2017, pp. 111-113)

No segundo episódio, o capítulo “Curiosidades de Capitu”, vemos a personagem trazendo pela primeira vez adereços de “cigana”. No terceiro episódio, o capítulo “Dissimulação”, ela volta a aparecer com um vestido de menina-mulher ainda mais “madura”, ao questionar quem seria Escobar, aquele novo amigo de Bento. Mas é no último episódio, o capítulo “Enterro”, que o visual da personagem aparece “completo”: com um imenso vestido, cheio, quase todo preto, enquanto ela chora silenciosamente ao lado do caixão de Escobar.

Pensando na sobreposição de sentidos inerentes à linguagem audiovisual, os gestos e o tom de voz dos atores se somam aos diálogos originais, os quais, por mais fidedignos que fossem, teriam sempre acrescentadas as camadas de sentido dadas pela interpretação. É por meio dela que o narrador explicita várias vezes o tom irônico de muitas das colocações que no livro estavam apenas sugeridas, tais como aquelas sobre os elementos religiosos, e são invariavelmente referidas com claro tom de deboche por Michel Melamed. Ou seja, aquilo que era uma possibilidade no enredo do livro se torna certeza por meio da pré-interpretação do diretor e da corporificação dada na voz e nos gestos dos personagens.

Por exemplo, o velho Casmurro não poupa conotações obscenas no tom da fala e dos gestos no quarto episódio, ao se referir a Capitu como “uma mocetona!”. Mas, logo ele se corrige: “Mocetona é vulgar.” Ou então, no quinto episódio, o capítulo “Um Filho”, o narrador lembra que “as horas de maior encanto e mistério eram as de amamentação. Quando eu via o meu filho chupando o leite da mãe, e toda aquela união da natureza para a nutrição...” etc. Apesar da sequência começar com cenas singelas e sentimentais, ela termina com o comentário do narrador, ele mesmo, chupando o próprio dedo... Em seguida, no capítulo “O Regresso”, o narrador ainda se refere a Ezequiel: “Tu eras perfeito nos teus caminhos, desde o dia da tua criação. Quando seria o dia da criação de Ezequiel?”. Nessa hora, passando a língua entre os lábios, ele parece imaginar uma resposta lasciva, antes de mudar o tom de sua fala para o melancólico e, em seguida, animar-se exageradamente e mudar de assunto. Outro exemplo é quando fala sobre os olhos claros do filho, parecendo ressaltar para o telespectador, por meio de gestos e expressões, que os próprios

olhos são castanhos.

Por fim, do mesmo modo, a maquiagem também é um elemento fundamental na caracterização dos personagens, principalmente quanto ao “semblante” do narrador. São tantas as possibilidades de sentido que precisaríamos de mais espaço para explorar sua caracterização e o conjunto de uma interpretação *clownesca* que contrasta com outros elementos, ressaltando o efeito de farsa que mistura elementos impressionistas, melodramáticos e de ópera bufa.

VI.

Chegando finalmente às possibilidades de leitura do enredo, existem interpretações cujos pontos já foram enfatizados pela crítica literária machadiana, os quais vale a pena citarmos de passagem. Resumindo uma das leituras mais difundidas, a do crítico Roberto Schwarz, foi identificada em um primeiro momento a interpretação (do ponto de vista ingênuo de Bentinho) sobre a infeliz história de amor infantil fadada ao fracasso, seja por causa da traição, seja por causa dos ciúmes. Em outro nível (do ciumento Bento Santiago), há também a leitura que considera o peso dos argumentos do bacharel narrador, o qual acusa e julga, transformando o romance em uma grande busca do “desastre/pecado original”, o qual condenaria a esposa e seria o álibi para todas as ações posteriores do protagonista. Há também a leitura, a contrapelo (do velho narrador Casmurro), que ressalta a posição de classe superior do patriarca, o qual reduziria os elementos de civilidade, individualização e esclarecimento, representados por personagens como Capitu e Escobar, a meras justificativas para suas ações impositivas e violentas, metaforicamente ou não (cf. SCHWARZ, 1997).³

No caso da minissérie, independentemente da leitura tomada pelo espectador sobre qual “enredo” seguir, tal escolha se torna visualmente mais difícil, pois essas três faces do narrador estão, não apenas em termos de enredo, mas também em termos de figuração, interpretação e etc., bem delimitadas e até interagindo entre si, fazendo com que a ênfase interpretativa isolada sobre qualquer uma delas se torne praticamente impossível.

Ainda sobre as possibilidades de leitura de outros aspectos do enredo, como já dito, a imagem da “fruta dentro da casca” serve de metáfora para sua caracterização, parecendo sempre haver um significado a ser retirado de dentro do outro, sem que isso exclua o significado “exterior”. Por exemplo, nas cenas no seminário em que Bentinho lamenta as saudades de Capitu, ele divide esses momentos com a tentação e o

[3] A partir daqui, Schwarz avança em sua leitura crítica sobre o aproveitamento do romance, mas, como procuraremos demonstrar, seus argumentos sobre o romance não encontrariam correspondência na minissérie.

despertar da sexualidade ao sonhar com as "afrancesadas" da Rua do Ouvidor, as quais perturbam seu sono adolescente. Importante ressaltar mais uma vez que não estamos tratando apenas do romance, mas da forma como essas relações se transformam em imagem na adaptação audiovisual. O paralelo do olhar que atravessa os lençóis nos varais, seja para ver as brincadeiras com Capitu, seja para observar as "afrancesadas", estabelece no primeiro plano da minissérie, mais uma vez, a afirmação de uma relação que é sugerida e precisa ser interpretada pela leitura do romance.

Aprofundando ainda mais essa cena da dança sedutora em volta de Bentinho, há outras coreografias significativas, por exemplo, da dança dos jovens seminaristas (dentre os quais Escobar é o dançarino destacado), os quais, assim como as "afrancesadas", também deixam mostrar as cintas-ligas que escondem sob a roupa de seminaristas. A possibilidade de interpretação da atração homoafetiva fecha um arco de possibilidades que vai de Escobar, passa pelas "afrancesadas" (presentes pontualmente na adolescência de Bentinho, e ostensivamente na velhice de Dom Casmurro) e vai até o amor do protagonista por Capitu. Essa cadeia de eventos, sugerida no romance, é visualmente concretizada na minissérie.

Outros exemplos não menos importantes são a representação das segundas e terceiras intenções de José Dias, os desmandos e a postura decadente de tio Cosme e de prima Justina, assim como a tragicomicidade no destino do funcionário público Pádua, seja nos percalços profissionais, seja nas intenções de casar a filha com o jovem herdeiro da Rua de Matakavalos. Mais uma vez, o que era uma construção interpretativa sobre esses personagens, e que só poderia se dar ao longo da leitura, aparece na forma audiovisual previamente corporificada, o que, por sua vez, também direciona as possibilidades de interpretação do telespectador.

O que ocorre então com as muitas possibilidades de leitura da minissérie *Capitu*? Inspirada pela tradição crítica em relação ao romance, mas independente dela, a minissérie apresenta uma história de amor infantil frustrada pelo ciúme, destinada a aproximar a obra clássica do grande público massificado. Mas também é uma história sobre o protagonismo feminino (dado pelo próprio título) que é negado e submetido à arbitrariedade do mando patriarcal. Outra possibilidade de leitura é a crítica às elites nacionais, representadas pela classe do protagonista. Ou, finalmente, uma forma cínica de crítica a esses elementos sociais, cujas conclusões estão pressupostas, de forma superficial, resultando no esvaziamento do potencial crítico das representações.

Questionar o cinismo que fundamenta a coexistência de todas essas possibilidades, por meio da análise das partes até aqui apresentadas da

minissérie, é o que faremos adiante.

VII.

Tentar compreender todos esses elementos apontados separadamente, e extrair deles uma resposta sobre o que a minissérie baseada no clássico centenário pode significar hoje, nos levou a pensar em uma imagem lançada pelo próprio diretor, ao tentar explicar o processo de criação artística de *Capitu*. Luiz Fernando Carvalho se refere à minissérie como uma estrutura em “camadas de vidro”, as quais se sobrepõem em busca de um significado:

Tudo isso me interessou muito. Aquela ideia de camadas que o texto traz e que nos dá a sensação de que não está acontecendo nada e quando nos damos conta, do meio para o final, principalmente no último terço do livro, somos tomados por uma emoção devastadora. (...) O conjunto desses planos narrativos todos, que ele [Machado] costura divinamente, e que talvez venha de sua experiência como cronista da época — cronista de jornal, digo —, fez com que ele conseguisse trançar a narrativa e passar, com sabor, de um tom para outro. (...) A escrita de Machado (...) dialoga bem com inúmeros movimentos, inclusive com as correntes do surrealismo, como o dadaísmo, que trabalha mais com assemblages, colagens, repetições, affiches, cartazes, cartelas e com a proposta de distanciamento entre obra e espectador, dando um valor à costura, à construção de uma estrutura, quanto ao tempo. Na minha opinião, de certa forma, Dom Casmurro é montado assim, (...) como um Duchamp, por exemplo. Ele também está construindo as suas camadas de vidro, nos fazendo ver outras coisas, criando nas entrelinhas, no pensamento. (CARVALHO, 2008, pp. 78-80)⁴

A ideia das camadas não é nada original, aliás, ela reverbera ideias recorrentes na crítica literária sobre Machado de Assis (e esse é um dos principais motivos pelos quais ela é pertinente). O homem subterrâneo, a retórica de verossimilhança, a fenda que nos permite encarar os olhos do humor por trás da máscara, o pensamento histórico sob um “tecido infinitamente complexo de inverdades”, as leituras à contrapelo: diversas são as imagens usadas pela crítica para explicar uma ideia da “realidade” com uma ou mais camadas aparentes, que se dão tanto na linguagem utilizada quanto na sociedade representada.⁵

Como estamos tratando do trabalho de Luiz Fernando Carvalho, fiquemos com sua sugestão sobre as “camadas de vidro”. Nessa pers-

[4] Mais do que aproveitamento crítico, a citação deve ser lida como fonte de informações sobre o ponto de vista do diretor.

[5] Claro, estamos simplificando as referências às imagens usadas por críticos literários como Augusto Meyer, Silvano Santiago, Alfredo Bosi, John Gledson e Roberto Schwarz. Mas essas imagens alegóricas (simplificadas) parecem ser a forma como elas são recolocadas na minissérie, como uma espécie de “compêndio” da fortuna crítica machadiana. Não há espaço aqui para discorrer apropriadamente, indo para além da minissérie, sobre o aproveitamento crítico de cada uma dessas imagens neste curto espaço.

pectiva, o fato é que, na minissérie, sobre um texto original relativamente preservado, são sobrepostas soluções audiovisuais que não se anulam e que são inspiradas nesse mesmo original, assim como nas referências trazidas pelo próprio diretor e sua equipe, além das referências culturais indiretamente disponíveis no repertório geral.

Se pensarmos na própria estrutura da linguagem cinematográfica, é como se tais “camadas” dialogassem com a noção de “edição vertical”, afinal, a linguagem audiovisual se materializa sempre em uma camada visual que se sobrepõe, formalmente, a outra, sonora ou não. Vale lembrar que essas duas “bandas” (sonora e visual), podem também ser subdivididas. Enquanto o som é a soma das vozes dos atores, dos sons ambientes, dos efeitos extradiagéticos e da trilha sonora, a parte visual é composta pelo movimento, juntamente com os enquadramentos, com a interpretação dos atores, com o uso das cores etc. Isso sem falar no próprio campo de profundidade em si, com vários níveis de distanciamento da câmera que estabelecem as relações entre enquadramento e encenação (cf. BAZIN, 2014).

Essa estrutura pode ser percebida a começar pelo fato de que, na adaptação de *Dom Casmurro*, o texto original é relativamente preservado sob todas as camadas de som e imagem. Quanto ao processo de criação, a equipe técnica e o elenco não receberam a descrição do trabalho a ser realizado, mas apenas as coordenadas de referências e improviso, cujo resultado final é organizado pelo diretor. Além disso, na linguagem final da minissérie, a forma se constitui como um trajeto que traz consigo, atravessando e acumulando, linguagens de diferentes suportes: a minissérie *Capitu* é um produto televisivo que se vale de recursos e de estética cinematográfica, a qual retrabalha signos e a linguagem teatral com o intuito de representar uma história originalmente literária. Apesar das possíveis semelhanças, evitamos o uso do termo “imagens híbridas”, por compreender que, no fim das contas, as diferentes linguagens não aparecem em pé de igualdade, estando todas, por fim, emolduradas na tela da linguagem televisiva que se reinventa ao incorporá-las. Por exemplo, apesar das muitas referências à lógica teatral na representação, elas funcionam como parte integrante dos recursos técnicos da linguagem audiovisual que viabilizam as principais características da condução da narração. Como argumenta Carolina Moura,

O enquadramento do personagem [narrador] nestes momentos em que ele comenta algo conosco, é próximo, ou até, muito próximo, restringindo-se a partes de seu rosto às vezes. E é usada uma lente grande angular que causa uma deformação na imagem aproximando-a daquela

proporcionada apenas por um “olho mágico”. Isto é, embora o cenário seja majestoso e amplo, estes momentos de conversa com o espectador são muito íntimos e exigem proximidade, como se aquele que nos fala revelasse-nos o maior segredo de sua vida, o que de fato o é. Nesses momentos, inclusive, o tom da fala também é mais baixo, revelando a pouca distância entre ele e seu interlocutor, o que não acontece no teatro convencional. (MOURA, 2015, p. 322)

Essa forma se torna significativa também quando vista a partir do enredo. Já que estamos diante do espaço da memória e da narrativa do velho Casmurro, não se trata de pensar se a Capitu da Rua da Glória estava na de Matacavalos etc., pois, todos os personagens estão em última instância nas lembranças do narrador. Seria mais fácil perguntar (e comprovar) se o bacharel ciumento já não estava dentro do inocente e ex-futuro seminarista.

Da mesma forma, também se tocam os diferentes planos temporais: tanto na narração, fazendo o velho memorialista ir e vir entre o tempo da escrita e o tempo narrado, quanto na encenação, colocando o narrador fisicamente em épocas diferentes. As referências temporais se sobrepõem também na trilha musical, no figurino, ou nas imagens anacronicamente colocadas lado a lado, simulando uma continuidade impossível e dando status de atemporalidade para o todo narrativo. No fim, as referências mais parecem se equivaler na indiferenciação de significações mais profundas, afinal, o que importa se as imagens sobrepostas em preto e branco sejam das primeiras décadas do século XX na Europa, enquanto a narrativa se passa meio século antes no Brasil?⁶ O que importa se as máquinas digitais e espelhos antigos coexistem para representar os mesmos sinais de vaidade? Em termos narrativos, a relação que se dá entre elementos tão díspares cumpre a função de estabelecer um universo ficcional de todo distante da realidade, em que o mais significativo não é a origem das referências, mas o fato delas se contraporem a uma realidade histórico-socialmente localizável. Em outras palavras, apesar de tantas referências históricas e culturais concretas, o tempo-espaco da minissérie se torna tão irreal quanto uma completa fantasia. Ressalta-se, porém, que não estamos falando de um universo fantasioso qualquer, mas de uma fantasia que é projeção de uma das referências mais estimadas na tradição literária nacional, a qual é mesclada a uma miríade de outras referências populares contemporâneas...

A estrutura em camadas está também na própria alegoria das ruínas arquitetônicas e históricas sobre a qual a minissérie também se vale. Independentemente dela aparecer como paródia de um conceito benja-

[6] “Mera” consequência do descompasso técnico entre Brasil e Europa, na virada dos séculos XIX e XX.

miniano que corre o risco de ser difundido em uso vulgar, o fato é que as locações secundárias no centro antigo do Rio de Janeiro e no antigo prédio abandonado do Automóvel Clube (que antes havia sido o antigo Cassino Fluminense, em meados do século XIX; local da Assembleia Constituinte Republicana, em 1890; e base para comícios como o de João Goulart durante o baile militar em 30 de março de 1964, por exemplo) caíram como uma luva para um cenário repleto de significações históricas latentes. Da mesma forma, cenários, figurinos e maquiagem são usados para, simbolicamente, agregar significados à superfície dos atores sem ofuscá-los. Igualmente, as luzes atravessam tecidos, rendas e frestas do cenário. Além disso, um dos principais elementos que estabelecem sentido na separação e junção entre os espaços cênicos são as grandes cortinas vermelhas, objeto teatral por excelência, que a todo momento correm, se abrem e se fecham, permitindo a entrada e a saída da câmera subjetiva, do narrador e dos demais personagens, cortinas que atuam verdadeiramente como reguladoras da interação entre os cenários. De acordo o teatrólogo Pavis Patrice, a cortina é

a barreira entre o que é olhado e quem o olha, a fronteira entre o que é semiotizável e o que não o é [o público]. Como a pálpebra para o olho, a cortina protege o palco do olhar; introduz, por sua abertura, no mundo oculto, o qual se compõe ao mesmo tempo do que é concretamente visível na cena e do que pode ser imaginado, nos bastidores, com os "olhos do espírito", como diz Hamlet, e, portanto, numa outra cena. (apud NONATO, 2013, p. 46)

O resultado de tudo isso, como vimos, é a representação do espaço subjetivo da memória do narrador, afinal são essas lembranças que dão vida ao enredo e à encenação. Mais do que isso, a centralidade desse ponto de vista está socialmente "autorizada" pelo próprio enredo, uma vez que Bento Santiago, desde antes do nascimento, é o centro das atenções e das disputas de todos aqueles personagens. De fato, Capitu é quem lhe dá vida existencial (afinal "não há" Bentinho narrado antes do seu amor ser denunciado por José Dias, assim como não existe Bento Santiago após a separação), e isso é visualmente concretizado na encenação da minissérie. Por outro lado, também não há história, memória e nem vida dos demais personagens sem narração do velho Casmurro. A vida social precede a existencial. As diversas camadas de sentido da história se estabelecem, portanto, a partir do protagonista criador, ou seja, dentro do universo ficcional que corresponde à narrativa de suas memórias.

Um tanto frágil, outro tanto doentio, o narrador-personagem trans-

parece todo tempo um claro deboche melancólico em relação às posturas inocentes da infância, mas quando trata das angústias não superadas na fase adulta, a interpretação é de ressentida e franca ironia. Já o trabalho de edição expõe metalinguisticamente a elaboração desse falseamento, corroborando com uma *mise-en-scène* igualmente farsesca, sobre a qual o narrador-protagonista parece nunca perder o controle sobre a representação de suas lembranças. Temas mais “sérios” podem trazer efeitos de sentido estereotipados quando somados a uma encenação e interpretação característica. Eles podem perder a sisudez quando contrapostos aos elementos cômicos e bufos, os quais parecem pedir para serem relidos em chave irônica. Não se trata da eliminação ou concorrência de interpretações e leituras, mas sim da sobreposição delas, cujos efeitos mais interessantes não devem levar a desconsiderar *a priori* uma leitura ou outra.

VIII.

Com tal transparência polissêmica, as principais questões levantadas pela minissérie são apresentadas no fluxo de lembrança que puxa o fio condutor da trama. A esse fio, se ligam a ironia e a paródia maledicentes em relação aos acontecimentos do enredo: as paixões e esperanças da infância, os comportamentos familiares arcaicos e ressentidos, enfim, um revisionismo interesseiro e parcial. Desse modo, a linguagem da minissérie *Capitu* é marcada por constantes e controlados efeitos de distanciamento. Mas não se trata de um “distanciamento” que revela ao público as condições reais de produção da minissérie, e que permitiria questionar os limites da representação. Pelo contrário: trata-se de uma simulação de distanciamento, a qual abre espaço para fazer correr em paralelo e de modo não explicitado, linhas interpretativas compreensíveis pelo espectador, pois elas já foram traduzidas em metáforas visuais desde o princípio.

Se o distanciamento brechtiano pode trabalhar em todos os níveis, inclusive nos aspectos produtivos e extraestéticos, no caso de *Capitu*, o distanciamento está longe do brechtiano, pois ele é simulado e pouco revela de novidade. Parece, aliás, ser o inverso disso. Citando um comentário de Roberto Schwarz sobre o conto “Pai contra a Mãe”, de Machado de Assis, tal distanciamento pareceria ser “protobrechtiano (quer dizer, maldosamente didático)” (SCHWARZ, 2015). Ou seja, ao dar forma audiovisual ao texto, incorporando parte da fortuna crítica do romance, dá-se corpo à ironia cínica, à interpretação grotesca, ao deboche rancoroso, à homossexualidade reprimida, à violência etc. A imagem televisiva “pré-interpreta” as lacunas e sombras ressentidas do narrador, em seguida

[7] Citando outro exemplo: em "Atualidade em Brecht", Roberto Schwarz comenta uma cena da peça Santa Joana dos Matadouros, na qual a personagem principal é golpeada pelos capitalistas. "Por engenhosos que sejam, os encadeamentos e sobressaltos (...) não abrem maiores perspectivas, para além de aprofundarem a mesma coisa, e pouco diferem de seus equivalentes na imprensa diária, cuja agitação faz parte da estática de nossos dias. Ao passo que os reflexos grotescos na literatura clássica vivem plenamente. Por quê? O riso diante dos golpes dos capitalistas (...), em especial quando vêm vestidos de alusões ilustres, talvez seja de um tipo novo. Não se trata, como antigamente, de detectar o interesse escuso sob a fórmula respeitada. Pelo contrário, o interesse antissocial é o ponto de partida notório, e a piada está na ingenuidade dos que ainda não sabem disso. (...) Nesse sentido, as citações clássicas deturpadas são uma espécie de análogo da disposição de reorganizar a legalidade em causa própria" (SCHWARZ, 1999, pp. 147).

[8] Citando outro exemplo: ao comentar a aparente "evasão da política", que na verdade se mostra "reconsideração e (...) uma distância em relação às políticas", algo completamente aplicável ao universo social fantasioso da sociedade fluminense representada na minissérie, Christian Dunker destaca que, a partir da Retomada do cinema nacional, a "teoria do desmascaramento, herdeira

as exibe com gracejo, preservando a forma crítica (inócua) e, agora, sem surpresa para o espectador. O resultado é que o conservadorismo ressentido não se afirma apesar de descartar e oprimir os focos de esclarecimento da realidade social representada, mas se afirma justamente por causa desse descaramento, da confissão vaidosa do crime, da opressão cínica e da exposição do Outro (da esposa, da família, da sociedade e da norma burguesa em geral). É nesse narcisismo cínico que está a força na qual o protagonista afirma a própria identidade. Politicamente, no Brasil contemporâneo, nada mais atual.⁷

Voltando ao tema: a viravolta, portanto, dada pela forma da minissérie é não haver mais a possibilidade de uma leitura inocente da trama, pois já está tudo explicitado. Muitas podem ser as ênfases do olhar do espectador: desde as infelicidades da história de amor infantil até a impossibilidade do desenvolvimento do indivíduo como ser autônomo esclarecido em uma sociedade moderna fundada sobre o signo patriarcal.⁸ O fato é que a transparência entre as camadas de sentido tira a profundidade delas, deixando tudo iluminado, ou seja, as leituras continuam múltiplas, mas todas têm agora um elemento em comum: são conscientemente cínicas sobre seu descolamento da realidade e de sua articulação, afinal, somente uma subjetividade cínica é capaz de conciliar essas contradições.

Ao contrário do romance, o narrador-protagonista de *Capitu* a todo momento parece explicitar a possibilidade de farsa e o logro de sua narração. Ele não se leva a sério do início ao fim, e faz questão que o leitor também não o leve. Pode ser que leve, ou não, tanto faz. O que é mais significativo é o efeito sadicamente pragmático do protagonista em expor os destinos infelizes de seus personagens e, sobretudo, a infelicidade de sua própria trajetória, que também não parece ser simulada. Trata-se de certa subjetividade que submete tudo (ela mesma, personagens, trama, referências, citações) a um processo narrativo de autoexposição espetacular, em que a própria possibilidade de farsa, pelo privilégio do ato ser exposta, torna-se instrumento de afirmação narcisista e cínica do narrador.

As diversas instâncias narrativas da minissérie ficam submetidas a um mesmo fim: pesam pouco as referências literárias ou históricas (algumas delas, totalmente subtraídas); pesa pouco o destino dos personagens, eles servem mais como meio para construção da personalidade do narrador; pesa pouco a veracidade dos fatos, pois eles são apresentados como potencialmente falsos ou deturpados desde o princípio da trama; pesam pouco possíveis alusões a temas como sujeição feminina na sociedade, marca do conflito e da condição da personagem-título. Tudo pesa pouco

em comparação à representação de uma subjetividade manipuladora que a tudo submete. Parodiando uma frase de contexto diverso: o casamento de Bento e Capitu acabou, mas a cada vez que ele é relatado, não acabou nem nunca acabará, pois é preciso derrotar de novo e sempre o ressentimento histórico dos vencidos (cf. ARANTES, 2014, p. 287). Assim, Capitu traz como representação central um conjunto social (incluindo a legitimação por meio do debate público) submetido ao cinismo da argumentação, em essência, plástico, que tem como resultado a manutenção espetacular de uma ordem social repressora, que se impõe por meio da autoridade das referências que evoca, atualiza, ignora e submete, ou seja, de uma ideologia cínica e acrítica. “Cinismo” esse que, segundo o crítico literário Terry Eagleton, reflete a noção de paródia nos objetos estéticos contemporâneos:

Nos artefatos mercantilizados do pós-modernismo, o sonho vanguardista de uma integração de arte e sociedade retoma de forma monstruosamente caricatural; (...) É como se o pós-modernismo representasse a cínica e tardia vingança da cultura burguesa contra seus antagonistas revolucionários, cujo desejo utópico de uma fusão entre arte e práxis social é tomado, distorcido e zombeteiramente voltado contra eles próprios como realidade distópica. O pós-modernismo, nessa perspectiva, arremeda a resolução formal de arte e vida social tentada pela vanguarda, ao mesmo tempo que impiedosamente a esvazia de seu conteúdo político. (EAGLETON, 1995, pp. 53-54)

Tentando sugerir a expansão do nosso horizonte de reflexão sobre a estrutura das camadas de significado que se sobrepõem, seria essa a mesma subjetividade cínica que relegou a “existência” de Capitu a um descartável detalhe, porém central, que dá forma à narrativa da minissérie? Em paralelo, tal lógica reflete igualmente o processo que relega a verdade do conhecimento histórico como mais um elemento submetido aos relatos memorialísticos díspares. Esses, por sua vez, compõem as inúmeras narrativas construídas com efeitos bastante práticos, mas sem o necessário compromisso factual, e que perpassam e formam nossa compreensão sobre a realidade. Trata-se da consciência cínica que cobre as lacunas de interpretação sobre diferentes processos sociais de identificação, os quais compõem nossa realidade social e, sem a fundamentação de uma consciência histórica, ficam à disposição de uma ideologia qualquer.⁹

Destacar a existência de uma autoconsciência narcisista e cínica como organizadora de tantas camadas de sentido era nosso objetivo para

do problema do declínio da figura paterna, exige outro tipo de anatomia da decadência, dos impasses da vida conjugal na forma-família, da asfixia institucional, que aparecem como capítulos ultrapassados da hipótese gasta sobre nosso liberalismo mal concluído. (...) É preciso reconhecer que agora sofremos de outra maneira”. Como exemplo dessa “mutação” que reconfigura “personagens que dão corpo social à função da imago paterna”, Dunker cita o filme *Lavoura Arcaica* (2001), também de Luiz Fernando Carvalho, no qual “vemos a típica anatomia moral da paternidade, dividida entre os exageros do poder endogâmico e o declínio de sua autoridade real; a novidade, porém, é que essa divisão não assume a função de denúncia ou desmascaramento, mas a intimidade impossível (...), espécie de estetização do fracasso da nomeação (...). Os cínicos da nova geração não estão interessados na crise da família, (...) não demandam a recuperação dos espaços íntimos, (...) mas as confissões pessoais e a câmera bisbilhoteira.” (Dunker, 2015, pp. 86-87). Ora, o que é o narrador da minissérie Capitu, representante máximo da crise moral da família patriarcal, senão esse novo cínico?

[9] Citando outro exemplo: interessante conjecturar se essa autoconsciência cínica do “centenário” narrador da minissérie, preso às tantas referências a um passado estilizado, porém esvaziado de conteúdo e cego às ameaças do futuro imediato, não seria do mesmo tipo de outros “personagens” que circularam

nos meios literários durante a primeira década deste século. Penso mais especificamente em um texto do cineasta João Moreira Salles e no protagonista de Leite Derramado. Ao comentar "O Andarilho", Paulo Arantes não deixa de ter no horizonte os narradores machadianos, para explicar que tipo de subjetividade parece ganhar asas no contexto social e econômico brasileiro de alguns anos atrás. Salles descreve o sujeito preso à sua realidade histórico-social e, por causa disso, onipotente sobre ela. Ao "Andarilho", "resta por certo a obrigação de ser brasileiro, ofício maçante para quem se sente em casa no mundo, esse de não poder deixar de se comprometer por um país que continuará a ser medíocre. (...) Nunca se viu nem se verá expectativas decrescerem tão drasticamente esbanjando tamanha animação. Aliás, já vimos e a semelhança é tanto mais impressionante porque não foi buscada pelo cineasta-repórter: Brás Cubas, sem tirar nem pôr, mas o Brás Cubas enfim decifrado por Roberto Schwarz, justamente um Brás Cubas especialista em "desmanchar expectativas no nascedouro", e no qual chega a ser grandioso "o ânimo vital da mediocridade". Tempo morto e agitação vertiginosa. (...) Mas nada disso justificaria um retrato retroverso do Brasil atual, muito menos congelado num Bentinho centenário como estilizado no Leite derramado: o preço, o epílogo previsível de uma imensa periferia-desmanche, igualmente estilizada até o osso." (ARANTES, 2014, p. 349).

formular algumas questões.¹⁰ Seria apenas a subjetividade cínica capaz de dar conta da coexistência de sentidos em desagregação, tão díspares e contraditórios, nas formas de representação contemporâneas? Pensando exclusivamente no formato televisivo, seria desse modo que produtores atualizam seu "fluxo" televisivo, propositada e estruturalmente polissêmico, com programação politicamente diversa? Seria pela ficção, que agrada ao público contrário a determinadas políticas, ao mesmo tempo que o noticiário da mesma emissora exalta as consequências econômicas dessas mesmas políticas? (cf. WILLIAMS, 2016). Seria desse modo, como mais uma camada dentre outras, segmentada e rebaixada, que a referência a um autor estimado pela tradição crítica se atualiza na cultura popular difusa (como folclore urbano moderno)? Ou seja, seguindo os questionamentos feitos pelo crítico Roberto Schwarz, seria esse o significado das "inquieta sombras" ressignificadas como projeto de nação não formada, cujas "partes vão se desligar umas às outras", já que o setor "avançado" está já integrado à "dinâmica mais moderna da ordem internacional"? O "processo formativo terá sido uma miragem que a bem do realismo é melhor abandonar", reduzindo a referência à tradição cultural a "um elemento que pode ser utilizado no mercado das diferenças culturais"? Sobre esse aspecto, nossa hipótese parece continuar confirmando um de seus diagnósticos, feito há mais de duas décadas, de que o "sistema literário nacional parece um repositório de forças em desagregação" (SCHWARZ, 1999, pp. 57-58).

IX.

Sem acrescentar muito ao que já foi dito, um último olhar sobre o encerramento da minissérie exemplifica melhor a interação das ideias de teatralidade, da estrutura em camadas transparentes e do narcisismo cínico. Nos dois últimos capítulos do quinto episódio, "E bem, e o resto?" e "Final", começamos ouvindo a trilha melancólica de uma caixinha de música. O narrador arruma o relógio e algumas páginas escritas com trechos do início do romance, vemos os detalhes da caixinha, a pena e a tinta com as quais as memórias estariam sendo escritas, e finalmente, o protagonista-narrador começa a tirar a própria maquiagem em frente ao espelho. A trilha de nostalgia infantil, cercada de elementos que remetem ao tempo e ao próprio ato de escrever, simulam a união das "duas pontas da vida".

O narrador Casmurro reflete sobre a falta presente no centro simbólico de sua vida: "Agora, por que é que nenhuma dessas caprichosas me fez esquecer a primeira amada do meu coração?". Ele se olha no espelho, em um gesto muito similar àquele que a Capitu jovem fizera

antes. “Talvez porque nenhuma delas tinha os olhos de ressaca, nem os de cigana oblíqua e dissimulada”. Sem as camadas de figuração, o ator representa qual camada da personalidade do personagem? Assim, em frente ao espelho, as três caracterizações do protagonista (Bentinho, Bento Santiago adulto e velho Casmurro) podem se encontrar.

Sendo o espelho um objeto que materializa a imagem humana, por analogia, ver-se refletido no espelho é um modo de o sujeito construir um saber sobre si mesmo, como se o espelho lhe devolvesse uma imagem de outros acerca dele mesmo. Para Jacques Lacan, a fase na qual o ser humano se reconhece como indivíduo é denominada justamente a fase do espelho, uma vez que “a criança distingue no espelho os objetos familiares da casa e também o seu objeto por excelência, a mãe, que o segura nos braços em frente ao espelho. Mas distingue sobretudo sua própria imagem. É daí que a identificação primária, [a formação do Eu] extrai alguns dos seus caracteres principais: a criança vê-se como um outrem, e ao lado de um outrem. Este outro outrem garante-lhe que o primeiro é mesmo ele”. (apud NONATO, 2013. p. 85)

Como bom narcisista que é, o personagem volta a mergulhar nostalgicamente no passado quando abre a caixinha com um pequeno espelho e vê refletida a regressiva e não superada imagem de Bentinho adolescente, sorrindo inocentemente. É nessa hora que a trilha estereotipada “Elephant Gun”, junto com todas as suas conotações amorosas adolescentes idealizadas, retorna junto com as saudosas “inquieta sombras” de sua vida.

A câmera passeia pelas fotos da penteadeira, mostra as fotos de Capitu e de Escobar, uma voz chama o protagonista (metamorfoseado em Bentinho jovem), que se vira para olhar, mas já a versão adulta de Michel Melamed que é mostrado olhando. No palco de sua memória, com luzes se apagando e se acendendo, marcando a entrada e saída dos personagens, eles surgem como imagens fantasmagóricas e se congelam sem vida nas sombras, enquanto o velho Casmurro, extasiado, busca cada um deles, em vão: a jovem Capitu cigana, que dança riscando o chão; a Capitu adulta que chama carinhosamente pelo marido; os três viúvos, muito alegres e todos de branco; assim como um igualmente extasiante José Dias.

Fim da música, corte para a vinheta do último capítulo. “Mas não é este propriamente o resto do livro.” Abrem-se as grandes cortinas vermelhas e o velho Casmurro está do lado de lá do cenário que serviu para representação das cenas que se passaram na casa de Matacavalos. Através da lente distorcida, vemos a silhueta do ator se aproximar completamente travestido. A câmera se aproxima e ele levanta o véu que cobre o rosto. O

[10] Não estamos falando sobre “princípio de composição” ou “redução estrutural”, essas ideias seriam outra coisa. Nossa aproximação com esses dois conceitos exigiria mais reflexão e fundamento.

protagonista, exagerando uma tendência de sua própria caracterização, maquiagem e figurino, ao longo de toda a minissérie,

veste saias, lenço e brincos como os de Capitu — lembrando uma cigana —, sua barba evoca Escobar, seu colar é idêntico ao que dona Glória usava; além disso, em suas mãos estão os óculos de tia Justina e a bengala de Tio Cosme [além do terço de Dona Glória]. De modo concreto, deparamo-nos com uma multiplicidade identitária: Dom Casmurro é construído por essas outras personagens. Talvez ele tenha perdido sua identidade; talvez ele esteja constituído, naquele instante, por todas as “inquietas sombras” que habitam suas reminiscências. Por fim, as cortinas fecham-se: o espetáculo da memória é encerrado. (BECKER, 2010, p. 73)

Sobre a caracterização do narrador, o diretor explica que está “materializada nesta cena a composição de uma personagem incerta, vazia, constituída pelas outras figuras, pelas personagens que já não existem mais ou que continuam a existir tão-somente dentro dele” (2008, p. 81). Enquanto isso, o narrador cita a famosa passagem bíblica do capítulo IX, versículo I: “Não tenhas ciúmes da tua mulher...” etc. Porém, em um movimento retórico muito característico do narrador autoritário e cínico, ele acusa Capitu em seguida, não apesar da citação que fez, mas por causa da passagem bíblica evocada. “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.” Após um longo *take*, que segura a tensão e novamente destoa da edição entrecortada de toda a minissérie, o narrador, como sempre, desconversa, anunciando a “História dos Subúrbios” e as cortinas se fecham sobre ele. Em uma última tomada, de suas costas, por de trás das cortinas, vemos ele sozinho desabando tristemente sobre si mesmo. Sobre esse último *take*: trata-se de um literalmente “apagar das luzes” do espaço cênico utilizado. Em seguida a cortina se fecha. “A maioria das vezes que a cortina aparece está em movimento de abertura, porém, aqui ela se fecha, indicando que a história chegou ao fim, que acabou o espetáculo e a espetacularização de si empreendida pelo narrador.” (NONATO, 2013, p. 91).

De volta para fora daquele espaço cênico, voltamos a ver a tomada aérea dos “subúrbios” do Rio de Janeiro contemporâneo, com as mesmas sequências do caminho do trem que misturam passado e presente. Na trilha sonora, um samba de Nelson Cavaquinho que canta a chegada do Juízo Final, e que lembra a promessa do “Serás feliz, Bentinho”, com a esperança de ver, em um futuro incerto, o “Sol brilhar mais uma vez” e o

“Amor ser eterno novamente”. Esperança, muito bonita, mas que, no final, trata-se também de uma referência musical popular brasileira estimada do passado, que traz expectativas simbólicas tão descoladas da realidade quanto o último mergulho fantasioso do narrador nas idealizações da infância e da vida que não viveu (ou na lógica de significação fantasiosa que percorre a minissérie toda).

Não é de hoje que Carlos Gomes, Nelson Cavaquinho, Machado de Assis, Luiz Fernando Carvalho, entre outros (junto com o conhecimento de áreas não artísticas, ou com referências inescapáveis da indústria cultural), compõem o vasto e complexo campo de referências do debate público corrente, utilizados fortemente como instâncias legitimadoras de novas produções culturais contemporâneas. Assim sendo, diegeticamente na minissérie como um todo e nesta última sequência em especial, as memórias do narrador e as caracterizações dos personagens se somam umas às outras, as referências artísticas, sociais e históricas também se sobrepõem, criando encenações espetaculosas, fechadas em si mesmas e fadadas a se sustentarem sobre a superfície contraditória de falsas esperanças nostálgicas, infantilizadas ou utópicas, as quais apenas o ressentimento cínico é capaz de suportar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANTES, Paulo Eduardo. *O novo tempo do mundo*. São Paulo: Boitempo, 2014.

BAZIN, André. *O que é cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BECKER, Caroline Valada. *Dom Casmurro e Capitu: poéticas da palavra e da imagem*. Trabalho de conclusão de graduação - Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

BIANCHI, G. S.; COCA, A. P. "Diálogo e Ruptura. O Processo de Híbridação entre linguagens na criação da microssérie Capitu". In: *Rumores*, n. 18, v. 9, 2015.

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

CARTER, Eli Lee. *Reimagining Brazilian Television. Luiz Fernando Carvalho's contemporary vision*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2018.

DUNKER, Christian. *Mal-estar, sofrimento e sintoma*. São Paulo: Boitempo, 2015.

EAGLETON, Terry. "Capitalismo, Modernismo e Pós-Modernismo". In: *Crítica Marxista*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

GOMES, Paulo Emílio Salles. "A personagem cinematográfica". In: ROSENFELD, Anatol et al. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Literatura em televisão. Uma história das adaptações de textos literários para programas de TV*. 1995. 1v. (várias paginações). Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP.

MILLECCO, Mariana. "No princípio era o texto. Dom Casmurro no papel, Capitu na tela". In: *Machado Assis em linha*. São Paulo, n. 20, v. 10, pp. 110-133, abril, 2017.

FILYPECKI, Beth. Entrevista a Mariana Millecco e Ana Cláudia Suriani da Silva. *Machado Assis em linha*. São Paulo, n.20, v. 10, pp.147-153, abril, 2017.

MOURA, Carolina Bassi de. *A direção e a direção de arte. Construções poéticas da imagem em Luiz Fernando Carvalho*. 2015. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

NONATO, Livia Martins. *Teatralidade na obra audiovisual Capitu*. Dissertação - Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, 2013.

SCHWARZ, Roberto. *Duas Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SCHWARZ, Roberto. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia Das Letras, 1999.

SCHWARZ, Roberto. (Entrevista). "Passado Remexido" [Entrevista a Sylvia Colombo]. In: *Folha de S. Paulo*, São Paulo 18 mai. 2015.

WILLIAMS, Raymond. *Televisão. Tecnologia e Formação Cultural*. São Paulo: Boitempo, 2016.

GABRIEL CORRÊA – Desenvolve pesquisa de doutorado sobre Adaptações Literárias no Brasil e na Rússia, pelo Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP. Autor de *“Há diferença? Se há diferença, desmancha-se”*. *Representação histórica nas crônicas Gazeta de Holanda, de Machado de Assis*. (Prismas, 2017). Ensaio apresentado à disciplina “Percursos Recentes da Produção Cultural Brasileira: Corpo e Trabalho na Literatura e no Cinema”, ministrada pela professora Ana Paula Sá e Sousa Pacheco, no primeiro semestre de 2020. Contato: gabriel@usp.br.