

CAPITU E DOM CASMURRO: UMA ABORDAGEM SOBRE A LITERATURA E SEU DESDOBRAMENTO PARA OUTRAS LINGUAGENS

CAPITU AND DOM CASMURRO: AN APPROACH ON LITERATURE AND ITS UNDERSTANDING FOR OTHER LANGUAGES

Éthylla Suzanna Corrêa Santos
Instituto Federal do Piauí (IFPI)
ethylla@hotmail.com

Resumo: Em dezembro de 2008, estreou na televisão brasileira mais uma versão de obra literária adaptada para TV. Dessa vez, foi Machado de Assis que teve sua obra prima *Dom Casmurro*, publicada em 1899, recriada no formato de microssérie com o título *Capitu*. A repercussão dessa produção nos círculos artísticos e intelectuais reacendeu alguns debates em torno de conceitos que apontam para a relação entre o “mundo das letras” e o “mundo das imagens”, bem como as relações existentes entre a cultura letrada e a popular, o que despertou o interesse em estudar os liames da relação entre literatura e a linguagem televisiva neste trabalho. Diante disso, este estudo propõe uma reflexão sobre algumas questões que dizem respeito à relação entre a literatura e sua transposição para os meios audiovisuais, tomando como objeto de estudo a microssérie *Capitu*, exibida na Rede Globo e o romance *Dom Casmurro* de Machado de Assis. O trabalho está fundamentado essencialmente nas teorias críticas de Hélio de Seixas Guimarães (2003; 2004), Helen Caldwell (2002).

Palavras-chave: Literatura. Linguagem televisiva. *Dom Casmurro*. *Capitu*.

Abstract: In December 2008, debuted on Brazilian television another version of a literary work adapted for TV. This time it was Machado de Assis who had his masterpiece *Dom Casmurro*, published in 1899, recreated in the format of the microseries with the title *Capitu*. The repercussion of this production in artistic and intellectual circles has reignited some debates around concepts that point to the relation between the "world of letters" and the "world of images", as well as the relations between literate culture and popular culture, which aroused the interest in studying the relationship between literature and television language in this work. Therefore, this study proposes a reflection on some issues that relate to the relationship between literature and its transposition to the audiovisual media, taking as object of study the *Capitu* micro series, shown in Rede Globo and the novel *Dom Casmurro* de Machado de Assis. The work is based essentially on the critical theories of Hélio de Seixas Guimarães (2003; 2004), Helen Caldwell (2002).

Key words: Literature. Television language. *Dom Casmurro*. *Capitu*.

1 LITERATURA E CINEMA: SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS ENTRE OS SISTEMAS SEMIÓTICOS

Os primeiros filmes da história do cinema surgiram a partir de 1900 com as obras *Cendrillon* (1900) e *Le voyage dans la Lune* (1902), tendo como criador o francês George Méliès que assumiria ter se inspirado na literatura, junto aos contos

de fadas e aos livros de Júlio Verne e H. G. Wells, para a construção de seus trabalhos (LEITE, 1984, p. 11). Outros cineastas, como Serguei Eisenstein e Griffith, assumiriam também terem se amparado da literatura para a descoberta de princípios de montagem cinematográfica a partir dos modelos narrativos do romancista inglês Charles Dickens.

A partir de então, as obras cinematográficas ao redor do mundo tiveram na literatura sua fonte mais frutífera: *Guerra e Paz*, de King Vidor, teve como base o livro de Leon Tolstoi; *Diário de um Pároco da Aldeia*, de Robert Bresson, baseado no livro de George Bernanos; *Morte em Veneza*, de Luchino Visconti, inspirado em Thomas Mann, *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola baseou-se em Joseph Conrad (LEITE, 1984, p.11). No Brasil, só a obra de Machado de Assis dá conta de várias adaptações para o cinema, como *Um Apólogo* (curta metragem), de Humberto Mauro e Lúcia Miguel Pereira em 1936. *O Alienista*, dirigido por Nelson Pereira dos Santos em 1939. *A cartomante*, de Marcos Farias, 1974. *D. Casmurro*, direção de Paulo César Sarraceni em 1968, (LEITE, 1984, p.40, 42 e 43). E mais uma vez *Dom Casmurro* adaptado em 2003 sob o título *Dom* com roteiro e direção de Moacyr Góes. Como se vê, há um longo tempo que o cinema recorria à literatura para lhe dar sustentação. Daí pode-se identificar um aspecto importante na história dessa migração entre linguagens, apontado por Cardoso (2003, p. 62):

O cinema, quando surgiu, era, acima de tudo, uma atração de feira, uma novidade tecnológica, “uma invenção sem futuro” como declarou Lumière. Por imperativos de afirmação em termos de estatuto, procurou conjugar-se com artes de nobreza inquestionável, nomeadamente o teatro e o romance, desenvolvendo a sua essência narrativa. O cinema nasce, assim, sob influência de um conjunto de vetores históricos e sociais que o aproximaram da literatura.

Percebe-se aí que o cinema conscientemente, numa estratégia para se afirmar no cenário artístico cultural, aproveitou-se do caráter também narrativo tal qual a literatura e o teatro – já então fixados como grandes manifestações artísticas da humanidade –, para ganhar, talvez, credibilidade e se firmar no “patamar” das artes.

Não tardaria para que fossem levantadas discussões sobre essa simbiose, considerando que alguns questionamentos trariam à tona divergências entre os

críticos de cada parte. Questões como a livre adaptação, fidelidade e infidelidade à obra adaptada, qualidade da obra adaptada, hierarquização do livro como patrimônio cultural e domínio de massa no qual estão envolvidos os filmes etc., acenderiam calorosos debates no meio artístico. Corseuil (2005, p. 317), refletindo sobre esse ponto, destaca que:

Quando um texto literário é adaptado para o cinema, é comum ouvirmos comentários e lermos análises a respeito da “fidelidade” ou “infidelidade” do filme em relação ao romance ou peça em que se baseia. Leitores de um romance vão assistir a sua adaptação para o cinema com certas expectativas, dentre as quais pode se incluir uma hierarquia de valores que definem o romance como obra original, legítima e representativa de uma certa época ou sociedade. O filme, por sua vez, é visto como obra que pode ser, até certo ponto, criativa, mas que está necessariamente em condição de dependência ao romance adaptado.

É possível entender, então, que, ao assistir a um filme adaptado de um romance ou peça teatral, o leitor, agora também espectador, por força de inevitável comparação, acabará tecendo um julgamento de valor à obra adaptada, seja positivo ou negativo. Nesse sentido, tais julgamentos acabarão por acarretar num nivelamento desproporcional entre ambas, pois, ainda de acordo com Corseuil (2005, p. 318):

qualquer comparação entre um filme adaptado e o texto literário poderá ser mais produtiva se levadas em conta, tanto as especificidades de cada meio como as similaridades das narrativas adaptadas, e, a partir daí, propor uma reflexão crítica sobre os efeitos que a adaptação conseguiu ou não criar.

Assim, não seria muito acertado julgar um filme a partir de considerações que tomem por critério a fidelidade à obra adaptada. Pode ser mais adequado levar em conta as semelhanças e diferenças entre os dois sistemas semióticos, considerando, assim, um diálogo entre os dois, para, a partir daí, ter uma posição menos falaciosa, de fundo qualitativo e hierarquizante de qualquer parte, diante do filme e da obra adaptada. Em todo caso, deve-se considerar o fato de que toda adaptação é uma difícil transposição de signos de mídias muito diferentes, pois se trata de uma troca de correspondência entre o “mundo da palavra” e o “mundo da imagem”.

Dessa maneira, quando se trata do grau de fidelidade ou infidelidade que guardam os filmes perante a obra de literatura, vale lembrar ainda outro aspecto

importante presente numa adaptação que diz respeito às interpretações individuais da obra literária por parte dos que vão produzir a obra (roteiristas, editores, figurinistas, iluminadores, maquiadores, diretores etc.), pois cada um também é um leitor e como tal, tem, naturalmente, sua própria interpretação, sua própria visão acerca do livro e é por meio desta que produzirá seu trabalho, fazendo as alterações e atualizações que forem pertinentes ao seu processo criativo e às exigências dos recursos utilizados no cinema.

Quando a obra literária é adaptada para qualquer meio audiovisual, essa transposição é feita por roteiristas e diretores que fazem grande parte do trabalho do leitor, escolhendo imagens, rostos, cenários, roupas e cores de acordo com o que acham mais fiel – ou não – em relação à obra original. (FALCINI, 2009, p. 23).

O adaptador vai, dessa forma, em sua leitura da obra literária, fazer uma tradução do livro para a linguagem cinematográfica, por essa via, é natural que ele preencha com novos significados sua criação, fazendo ampliações ou reduções no enredo do livro, como também mantenha em seu filme um diálogo com todo o universo da cultura, não apenas com a obra literária em que se espelhou. Assim:

Os filmes podem estabelecer uma relação com o texto literário que varia em grau de intensidade, expandindo, criticando e reatualizando o texto original. Além dessa flexibilização, o termo adaptação passou a ser utilizado para definir qualquer relação de uma forma de expressão com outra, envolvendo meios artísticos como a música, o teatro, a dança, ou a pintura. (ANDREW, 1984, apud CORSEUIL, 2005, p. 317).

Seguindo essa ótica, o cinema tem “nas mãos” uma diversidade de possibilidades intertextuais, das quais ele se apropria e recria, o que também pode ser entendido, na comparação de literatura e cinema, como ilustração da dimensão intertextual que há nas produções cinematográficas quando estas transpõem para as telas essas relações entre artes.

Quanto às semelhanças e diferenças existentes entre literatura e cinema, elas são inumeráveis em suas formas e funções. Em todo caso, vale destacar, basicamente, que à primeira vista as duas linguagens se distanciam quando tomadas isoladamente, pois enquanto que a primeira é uma expressão que se concretiza homoganeamente a partir da palavra escrita, o segundo, por sua vez, é

de todo heterogêneo, uma vez que se realiza através de expressões visuais e sonoras. Todavia, “tal como as palavras contam uma narrativa literária, as imagens funcionam do mesmo modo relativamente à narrativa fílmica” (CARDOSO, 2003, p. 65), ou seja, a função é essencialmente a mesma: narrar histórias.

Mas, não só o cinema se utilizou da literatura, esta também teve aquele como fonte de inspiração, já que filmes com grande sucesso de público também inspiraram romances, tendo seus roteiros adaptados para livros e que são encontrados nas livrarias como versões de filmes de grandes cineastas como Ingmar Bergman e Federico Fellini (LEITE, 1984, p.12). Sobre essa tendência, Leite (1984, p. 12) detecta que:

Por outro lado, a literatura contemporânea passou também a receber influências do chamado “estilo cinematográfico”. Assim elementos específicos da linguagem cinematográfica passaram a ser utilizados na composição literária: montagem paralela, cortes, sucessão de planos (apesar de que romances clássicos como “guerra e paz” de Tolstoi já se utilizavam deste estilo “cinematográfico” muito antes do próprio cinema.

Fica, então, evidente que com o passar dos tempos esse hibridismo literário-cinematográfico deixa refletir uma assimilação recíproca de recursos e técnicas narrativas entre essas linguagens aproximando e evidenciando cada vez mais a relação entre filme e livro.

Todas as divergências e convergências que envolvem a já delicada e intensa relação entre literatura e cinema são apenas algumas das discussões pelas quais são alvos as obras adaptadas de livros, já que debates mais fervorosos aparecem quando se trata de *best-sellers* e bilheteria. Estas questões são mais que naturais quando se analisa o fato de ser o cinema, considerado a “sétima arte”, um veículo de comunicação de massa que como tal, às vezes, apresenta maior preocupação com a arrecadação monetária em oposição ao compromisso com o estético em si.

2 DOM CASMURRO, O LIVRO; CAPITU, A MICROSSÉRIE: ROMPENDO BARREIRAS

Escrita por Euclides Marinho, tendo como colaboradores Daniel Piza, Edna Palatnik e Luís Alberto de Abreu, “Capitu” teve como grande idealizador Luiz Fernando Carvalho, diretor da microssérie e responsável pelo projeto conhecido como Projeto Quadrante que pretende levar à TV brasileira obras da literatura

nacional, sendo *Capitu* a segunda parte desse projeto que começou com a versão de *A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna.

Capitu apresenta uma proposta de transportar o caso de amor e dúvidas entre Bentinho e Capitu para o século XXI, repleta de inovações embaladas por *rock and roll*, samba e *jazz*, o que demarca, assim, uma aparência jovial – na expectativa mesmo de aproximar o público jovem a Machado de Assis – mostrada em formato de ópera.

Em *Capitu*, o diretor Luiz Fernando Carvalho opta por utilizar o texto machadiano sem distanciar-se profundamente do texto de partida, na expectativa de haver um maior diálogo com o livro. Por esse caminho, no decorrer da microssérie, tanto a narração de *Dom Casmurro*, como as falas das personagens são mantidas como no original – salvo pequenas adequações necessárias para melhor eloquência das falas e compreensão do público. Apesar do anseio de não se afastar tanto do texto do livro, pode-se perceber que a releitura da obra de Machado resultou em uma mistura entre o clássico e o moderno feita pelo diretor de *Capitu*.

O que há, pois, é uma atualização da obra para satisfazer à época atual. Esse fato é justificado quando se pensa na noção de que a relação dialógica entre o leitor e o texto é uma questão de destaque na história da literatura e que uma obra literária pode atualizar-se com o passar dos anos, como assevera Zilberman (1989, p. 33):

A possibilidade de a obra se atualizar como resultado da leitura é o sintoma de que está viva; porém, como as leituras diferem a cada época, a obra mostra-se mutável, contrária à sua fixação numa essência sempre igual e alheia ao tempo.

A atualização é feita, desse modo, pelo leitor que passa a apropriar-se do texto literário, inculcando-lhe significações particulares de acordo com as expectativas da época, de modo a atualizá-la, reforçando a sua atemporalidade. Nessa perspectiva, constata-se que na recepção das obras ao longo dos tempos um leitor contemporâneo poderá, eventualmente, ser provocado a fazer uma ressignificação do passado ou, a partir de inferências próprias, recriar uma obra literária através de outras linguagens como é caso da linguagem cinematográfica presente na microssérie *Capitu* que também traz muito do teatro, música e coreografia.

Já nas cenas iniciais a microssérie *Capitu* indica as marcas dos procedimentos que vão guiar a versão do livro de Machado de Assis: luxo, fantasia, o inusitado, tudo embalado por rock. Essa abordagem lúdica e jovial tem interesse especial, considerando a expectativa de seus idealizadores em trazer para o público, em especial o público jovem, uma “aproximação” televisiva à obra ficcional de Machado de Assis, geralmente tido para a maioria dos jovens como sendo chato e de difícil compreensão. Ainda que alguns capítulos do livro tenham sido suprimidos na série e alguns se apresentem de forma não linear à narrativa original, sem embargo para o resultado final, o diretor optou por manter a linguagem do livro, fazendo a transposição do texto original, representando com imagens, as linhas de Machado de Assis.

“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.” (ASSIS, 1995, p. 13), assim começa o livro, e também *Capitu*. O cenário é o mesmo: a cidade do Rio de Janeiro. Todavia, há na microssérie um entrecruzamento das épocas quando imagens e sons do século XIX intercalam-se com outras do século XXI, até que as duas épocas se encontram num choque temporal reconhecível logo nas primeiras cenas, quando Dom casmurro e seu “poeta do trem” (sic) viajam com passageiros comuns dos dias atuais, no atual trem central pintado com arte em grafite e mesmo contrastando a vestimenta dos dois elegantes senhores oitocentistas entre pessoas comuns, tudo corre normalmente no ambiente.

Essa fusão de épocas ocorre em determinadas passagens da narrativa de forma inusitada como, por exemplo, na passagem do livro em que o narrador explica a origem do apelido “Dom Casmurro” e também do título do livro, e o atribui como autoria do “poeta do trem” que “com pequeno esforço, sendo o título seu, poderá cuidar que a obra é sua” (ASSIS, 1995, p. 13), o personagem que representa o poeta aparece na série sendo fotografado por várias pessoas e por fim é dado um *close* na sua imagem através da captura de uma moderna câmera digital. Isto pode ser observado em outras cenas, a citar, a que representa o capítulo do livro *Embargos de terceiros* em que o personagem de Bento Santiago aparece falando ao celular. Um pouco antes, na cena de *Uns Braços* que representa a passagem em que Bentinho e Capitu vão ao baile, todos na cena aparecem dançando e a música lhes chega por pequenos fones de ouvido que cada personagem carrega.

Esse tipo de recurso só confirma a proposta inovadora que norteou a microssérie, de apresentar uma narrativa que foge do convencional de forma ousada e inventiva, reunindo literatura, teatro, cinema, ópera e televisão. Isto é decorrente de uma atualização estética, comprovando o objetivo da minissérie de não ser somente uma reprodução fiel, mas também arriscar uma aproximação com o telespectador, para que este se apropria da narrativa de forma que saiba identificar as sutilezas dos contrastes semânticos e visuais presentes na obra, sem, é claro, se distanciar do fato de que se trata de uma consagrada obra literária adaptada para a TV.

A aproximação entre livro e versão televisiva ganha substância no molde operístico dado à *Capitu*, o que vem corresponder com astúcia à famosa analogia feita no livro por um amigo tenor do personagem Dom Casmurro quando aquele compara a vida com uma ópera, e esta analogia é aceita pelo próprio Casmurro. Assim, tal qual Casmurro, a microssérie também aceita a teoria e toma ao pé da letra esta comparação, levando para a TV uma espécie de ópera-rock, apesar de não reproduzir essa passagem do livro. Diz o narrador, falando diretamente ao leitor: “Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez a toda verdade, mas porque a minha vida se casa bem à definição. Cantei um *duo* terníssimo, depois um *trio*, depois um *quartuor*” (ASSIS, 1995, p. 25). Dom Casmurro toma para si a visão do amigo e vai dando pistas sobre o que vai tratar no decorrer da sua narrativa: sua vida em trechos de óperas, um *duo*, um *trio* e um *quartuor*. Neste sentido, entendida como um espetáculo teatral e musical ao mesmo tempo, a ópera é, historicamente, a representação alegórica de acontecimentos, dos conflitos do desejo humano e a série *Capitu* reporta para um antigo clube no centro do Rio de Janeiro a representação dos conflitos de *Dom Casmurro*.

Como em qualquer espetáculo, seja teatral, cinematográfico, o papel da luz exerce influência significativa. Em *Capitu*, não é diferente, refletores e holofotes se movimentam em cada cena atuando em níveis dramáticos significativos para o entendimento da narrativa e de forma inteligente, a série traz uma importante leitura das fases adolescente e adulta de Bento Santiago. Assim, durante toda a microssérie a luz tem um aspecto sombrio, como a narrativa aparenta ser, todavia na fase da infância de Bento Santiago (Dom Casmurro) há um pouco mais de

luminosidade, marcada com uma luz branca. Já na fase mais madura, a iluminação fica com ares pesados, cores mais avermelhadas, e há nas imagens contrastes com regiões mais claras e escuras.

Esses efeitos das luzes tem um potencial importante, assim como as projeções assombreadas que estão presentes em quase todas as cenas o que demarca a importância dada à evocação de Bento Santiago: “Aí vindes outra vez, inquietas sombras” (ASSIS, 1995, p. 15). Nesta cena, no primeiro capítulo de *Capitu*, Dom Casmurro, repete enfaticamente essa passagem, à medida que vão surgindo sombras dos personagens, como que fantasmas representando suas lembranças também sombrias e que não o abandona.

Quanto aos personagens, em *Capitu*, eles ganham forma quase caricatural, de modo semelhante ao livro, pois tomam uma dimensão cômica e extravagante como a representação de prima Justina, cujos gestos e expressões são exagerados, beirando o grotesco. José Dias pode ser comparado com uma espécie de bufão no salão, já Escobar, traz em si, as características e lacunas apresentadas no livro: “era um rapaz esbelto, olhos claros, um pouco fugitivos, como as mãos, como os pés, como a fala, como tudo.” (ASSIS, 1995, p. 86). Contudo, há de se destacar o enfoque interpretativo dado à figura do Escobar de *Capitu*, já que a relação entre os amigos Escobar e Bento Santiago se distancia dos padrões na versão televisiva de Dom Casmurro, pois que há nas conversas e gestos entre os supostos rivais insinua, sem zombaria, mas sutilmente, uma situação homoerótica.

No entanto, a caracterização mais dramática está na figura do Dom Casmurro na sua fase anciã, pois a decrepitude é exagerada em um tom tragicômico. O personagem anda curvado com o auxílio de uma bengala, há sobre a sua face pálida uma forte sombra preta na região dos olhos que o deixa com aspecto de palhaço triste. Em algumas cenas o apelo dramático sobre a figura de Dom Casmurro é perfeitamente justificado, pois procura dar força interpretativa nos sentidos o que o próprio texto do livro propõe, observa-se, por exemplo, no diálogo entre Bento e José Dias:

- Capitu como vai? [...]
- Tem andado alegre, como sempre; é uma tontinha. Aquilo enquanto não pegar algum peralta da vizinhança, que case com ela... Estou que empalideci; pelo menos, senti correr um frio pelo corpo todo. A notícia de que ela vivia alegre, quando eu chorava todas as

noites, produziu-me aquele efeito, acompanhado de um bater de coração, tão violento, que ainda agora cuido ouvi-lo. Há alguma exageração nisto; mas o discurso humano é assim mesmo, um composto de partes excessivas e partes diminutas, que se compensam, ajustando-se. (ASSIS, 1995, p. 93-94).

Essa passagem, do capítulo “Uma ponta de lago”, se refere ao intenso ciúme que Bento Santiago sente quando informado por José Dias sobre Capitu, quando ele ainda se encontrava no seminário. Na cena que corresponde a esta passagem na microssérie, Dom Casmurro aparece em prantos, com jatos de água esguichando por orifícios acoplados junto às orelhas; na cena seguinte, ele levanta a sobrecasaca de onde aparece um coração artificial que se movimentava à imitação mesmo de batidas cardíacas, em seguida ele o pega nas mãos e justifica o arrebatamento pedindo para que se leve em conta a “emoção do primeiro amor”. Sem dúvida que as excentricidades dessas representações, notadamente propositais, se justificam no sentido de dar ao texto uma leveza e conseqüentemente aproximá-lo do público atual.

Além disso, a caracterização exagerada de Dom Casmurro em *Capitu* mostra a intenção de apontar aquele sujeito sombrio e ciumento que se mostra na narrativa machadiana, ao tempo que é arruinado e transtornado por sua consciência conturbada, seguindo este viés exagerado, Dom Casmurro vai dar forma a seu relato em *Capitu*.

No romance, Dom Casmurro aparece, como se sabe, na posição de narrador autodiegético, ou seja, a narrativa, de carácter autobiográfico através de uma voz *off*. Em *Capitu*, o titular da fala também é Dom casmurro, todavia, este, em um contrassenso inovador, não só contará a história, a partir de recorrentes digressões, mas também mostrará sua história.

Para essa situação de “narrar” e “mostrar”, a partir de estudos voltados para o foco narrativo, Friedman (apud Silva, 1990, p. 29), destaca o posicionamento de um estudioso do tema:

Então, mais adiante, nossa principal distinção é entre ‘narrar’ e ‘mostrar’, as seqüências das nossas respostas deveriam proceder por graus de um extremo ao outro: do relato à intervenção, da exposição à apresentação, da narrativa ao drama, do explícito ao implícito, da idéia à imagem.

Assim, Friedman coloca o narrar e o mostrar em polos opostos. Em *Capitu*, todavia, há a confluência entre os dois, uma realização incomum – se se levar em consideração a posição em que o narrador se coloca de narrar ao tempo que mostra –, em que este vai contracenar com os acontecimentos de suas recordações, tão presentes e tão profundas que se materializam para ele como fantasmas, frutos da sua imaginação, ou de sua loucura. O fato é que, em *Capitu*, semelhante a *Dom Casmurro*, há um narrador que participa dos eventos que são evocados do passado, a partir de suas lembranças, revivendo de perto, como que em uma viagem no tempo, os desprazeres de outra época.

Em várias passagens da microssérie, essa estética ousada e incomum, dá uma forte expressividade ao enredo, pois possibilita ao expectador ver Dom Casmurro desmoronando em cena, enfim, ganhando uma feição de frágil e vencido, contrastando com o Dom casmurro do romance que se mostra na maior parte da narrativa seco, desdenhoso e indiferente.

Pode-se concluir, dessa maneira, que o que *Capitu* pretende fazer é análogo ao livro, quando da reflexão de Dom Casmurro: “meu fim evidente era atar na velhice as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui.” (ASSIS, 1995, p. 14), assim, a microssérie traz concretizada para a TV um encontro de duas fases da vida do velho Casmurro, representada no decorrer dos capítulos. Porém, o marco inicial desse encontro é representado em uma das cenas mais emocionantes da série, quando o jovem Bentinho dá as mãos ao velho Dom Casmurro, atando, enfim adolescência na a velhice para compor a ópera de um homem só.

2.1 Capitu rouba a cena e se desdobra em mulher do séc. XXI

Desconsiderando sua sedutora beleza, o que se sabe de Capitu na microssérie é tão incerto quanto o fato de ser ela culpada ou não de adultério. O que sabemos de sua personalidade são informações obtidas de fontes duvidosas ou revestidas por intrigas, como é o caso das considerações de José Dias acerca da heroína. Ao menos é isso que se constata ao ler o livro. No entanto, nada comprova o que foi dito sobre ela pelo narrador. É assim, envolvida nessa esfera enigmática e turva que Capitu se desprende do livro e vai para o imaginário do leitor,

perpetuando-se como uma das personagens femininas mais fascinantes da literatura nacional. Sobre ela, Nejar (2007, p. 89) ressalta que:

Em dom casmurro, a genial criação de Capitu, a de “olhos de ressaca”, e a sua ligação com bentinho, tão discreta quanto subterrânea, gera não apenas o olhar oblíquo, mas também a inquietante dubiedade do que percebe sem perceber. Por sinal, interessa-nos mais o fato de haver Machado de Assis criado Capitu, uma das figuras mais ambíguas e carnis (a alcova do que é velado) de nossa literatura, uma metáfora da mulher de sempre, do que ela haver ou não traído seu marido. Pintou a “Mona Lisa” de sua e nossa imaginação, a *Mona Lisa verbal*, com o rosto aquecido de silêncio e os “olhos de ressaca”.

Assim, elevada ao *status* de obra de arte, a imagem dúbia de Capitu ganha destaque, sobressaindo-se mais que a própria suspeita que a envolve. Patentes defesas direcionam atenuar o semblante de fútil e leviana da moça delineado no Dom Casmurro, no qual desde pequena era vista como ambiciosa, que visava grandezas e superfluidades. Caldwell (2002, p. 103) é uma das que defendem a protagonista e assevera que:

Santiago quer nos fazer acreditar que Capitu [...] comete adultério simplesmente pelo prazer de enganar e tem medo de que a circunstância casual da semelhança de Ezequiel com Escobar possa desgraçá-la e separá-la de seu marido. Mas mesmo se aceitarmos o argumento de Santiago, para nós Capitu não perde seu encanto, assim como não perde para Santiago. Por quê? Por que não acreditamos realmente em sua culpa, ou pelo menos não da forma como explicada – assim como Santiago.

O levantamento da suspeita de Bento Santiago em relação à esposa, parece não ser suficiente para convencer os leitores, mesmo com todos os argumentos que aquele apresenta. Não obstante, a dúvida quanto Capitu culpada ainda não cessaria como não cessou em Bento Santiago e ela seria ainda reverenciada. Capitu tornara-se mito, a esfinge pronta para devorar quem ousasse decifrá-la, foi o que ocorreu a Bento Santiago, pois:

Não podia tirar os olhos daquela criatura de quatorze anos, alta, forte e cheia, apertada em um vestido de chita, meio desbotado. Os cabelos grossos, feitos em duas tranças, com as pontas atadas uma à outra, à moda do tempo, desciam-lhe pelas costas. Morena, olhos

claros e grandes, nariz reto e comprido, tinha a boca fina e o queixo largo. (ASSIS, 1995, p. 29)

Tal é a descrição de Capitu, sob o olhar enfeitiçado de Dom casmurro. Todo esse clima de suspense e encantamento é transposto para a microssérie *Capitu*, quando o romance de Bento e Capitu, ganha feições sensuais e apaixonadas.

A jovem Capitu da série não foge muito àquela descrição física de Dom Casmurro, todavia traz no braço uma grande tatuagem representando uma Capitu que se liberta dos vetos do século XIX, para se identificar com a juventude do século XX, trazendo, assim, as marcas de modernidade que a produção televisiva dá à obra literária – tatuagem que seguirá na fase adulta de Capitu. O perfil da personagem na minissérie é desenhado de forma interessante, pois esta se apresenta sensual, insinuante, cuidando em cada gesto, para potencializar a sedução, dando força “ao olhar” que tanto impressiona, comunica e gera comentários.

A dança e a música têm expressões significativas em *Capitu*, há uma cena em especial que a protagonista na fase adolescente aparece dançando ao som de pop rock, com ela, o jovem Bentinho. A cena é a representação da brincadeira que imitavam uma missa, porém o tom dado ao ritual era o de sedução. Os movimentos de Capitu lembram gestos ciganos, ao que parece ter ela incorporado a famosa comparação dada a seus olhos por José Dias: de “cigana oblíqua e dissimulada”.

“Quem dirá que esta pequena tem quatorze anos? Parece dezessete.” (ASSIS, 1995 p. 32) assevera o pai de Capitu. Na microssérie, Capitu aparenta visivelmente ser mais velha que Bentinho. Este se apresenta pequeno e frágil perto de Capitu, pois esta é mais decidida, com postura mais ativa e imponente nas duas fases da trama. Em contrapartida, Bentinho já tomava ares introspectivos.

Apesar dos corrosivos ciúmes de Dom Casmurro – que na versão televisa são mais evidentes – Capitu ganha a autonomia que na narrativa do livro é suprimida ficando “sem voz”: ela é o que o narrador diz ser. Apesar de ser ainda Dom Casmurro o grande mediador dos acontecimentos na microssérie Capitu perde o véu da dissimulação e se mostra autêntica. Vem como que libertada dos mais de cem anos de castigo por uma culpa que jamais se firmara como verdade ou mentira plena.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desdobramento da literatura em outras linguagens comprova seu caráter polivalente, no que diz respeito à sua carga semântica, que propicia o nascimento de outros sentidos, novas leituras. Atribuir feições novas à obra de arte literária, independentemente do suporte em que ela possa vir representada, possibilita a sua manutenção, a sua permanência nas sociedades de várias épocas.

Livros e minisséries de TV em suas relações de dinamicidade apontam para uma fonte rica e complexa, percorrendo pelo caminho da recriação literária. Na transposição de um texto literário para o televisivo, no entrelace que há entre a cultura da palavra e cultura da imagem, já não se considera “fidelidade” ou “infidelidade”, considerando, pois, que toda adaptação necessariamente e inevitavelmente transforma o texto do qual parte, já que se vale de signos e códigos diferentes em sua construção. Trata-se, enfim, de dois domínios, dois sistemas comunicativos bastante diferentes, tanto na constituição, quanto no modo de produção e recepção.

Capitu se insere em um contexto de trabalhos de Luiz Fernando Carvalho que compreendem textos literários de destaque nacional e os apresentam em versão televisiva de forma que rompe com os modelos dramatúrgicos tradicionais. Apesar de que, de um lado a produção, por seu caráter e fim mesmo de comercialização, não se diferenciou das práticas da indústria cultural, utilizando um meio externo a ela para adaptá-lo para o seu uso comercial. De outro, o processo de criação em *Capitu* ganhou refinamentos próprios em relação às práticas convencionais.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Mauro. **Especial TV**: clássicos no papel e na telinha. In: Revista de História.com.br. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos/especial-tv-classicos-no-papel-e-na-telinha>.
- ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Ática, 1995.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BOSI, Alfredo. **Folha explica Machado de Assis**. São Paulo: Publifolha, 2002. Disponível em

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

CAPITU. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Rio de Janeiro, Rede Globo de TV, 2008. DVD (aprox.2 horas).

CARDOSO, Luís Miguel Oliveira de Barros. **Literatura e cinema**: Dissídios e Simbioses. In. NASCIMENTO, Evando; OLIVEIRA, Maria Castellões de [et al.]. *Literatura em perspectiva*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2003, p. 61 – 76.

CORSEUIL, Anelise Reich. **Literatura e cinema**. In: *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Org. BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. 2ed.re. e ampl. Maringá: Ednem, 2005, p. 317 – 326.

FALCINI, Mayra. **Traiu ou não traiu?**. In: *Revista Conhecimento Prático: literatura*. São Paulo: Escala Educacional, edição nº 25, 2009, p. 20 – 23.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Os leitores de Machado de Assis**: o romance machadiano e o público de literatura no século19. São Paulo: Nankin Editorial: Edusp, 2004.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **O romance do século XIX na televisão**: observações sobre a adaptação de *Os Maias*. In. PELLEGRINI, Tânia [et al.]. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: editora Senac – Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 91 – 114.

LEITE, Sérgio Lara. **A literatura no cinema**. Belo Horizonte: Imprensa oficial, 1984.

NEJAR, Carlos. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2007.

RONCARI, Luiz. **Dom Casmurro e o retrato do país**. In: COELHO, Márcia.

FLEURY, Marcos (organizadores). *O bruxo do Cosme Velho: Machado de Assis no espelho*. São Paulo: Alameda, 2004, p. 79 – 99.

SANTOS, Guilherme William Udo. **Adaptação de obras literárias para a televisão** – A criação do segundo original de *Os Maias* e *A Pedra do Reino*. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste – Rio de Janeiro – 7 a 9 de maio de 2009.

SILVA, Maria de Fátima Pessoa Viana. **Oprimidos em foco**: ponto de Vista e formas de representação em contos de Mário de Andrade. Dissertação de Mestrado: João Pessoa: Mestrado em letras da UFPB, 1990.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo: Ática, 1989.