

MACHADO DE ASSIS EM MINISSÉRIE LINGUAGEM AUDIOVISUAL E ELEMENTOS DA NARRATIVA EM CAPITU, DE LUIZ FERNANDO CARVALHO

MACHADO DE ASSIS IN A MINISERIES AUDIOVISUAL LANGUAGE AND ELEMENTS OF THE NARRATIVE IN LUIZ FERNANDO CARVALHO'S *CAPITU*

GABRIELA KVACEK BETELLA*
gabrielakvacek@uol.com.br

Particularidades estéticas do romance *Dom Casmurro* e da minissérie *Capitu* revelam a capacidade de discursos literário e audiovisual de representar singularidades da vida social brasileira do passado, bem como apontam problemas existenciais do representante de classe que conduz o enredo, provocando reflexões no presente. O tratamento oferecido à luta de classes pela narrativa de Machado de Assis e pela transcrição, assim como o modo através do qual o drama existencial é exposto, promovem um tipo de recepção entre leitores/espectadores capazes de rever o passado histórico em tempos que pedem tal revisão, ainda que a série televisiva aposte forçosamente no anticonvencional das imagens bem tratadas e da narrativa não linear. Machado apresentou a tensão entre representação e verdade (bem como entre produção de emoção e de reflexão) com a transfiguração do *pathos* de tragédia e a mobilização da figura patriarcal para o viés melodramático. Embora acrescidas de uma ironia orquestrada pelos elementos cênicos na versão audiovisual, tais soluções machadianas tenderiam a perder a força de desmascaramento dos sujeitos sociais, contudo a intensificação do melodrama pode evidenciar o que Machado disfarçou com intenções narrativas menos óbvias.

Palavras-Chave: Literatura e televisão; Machado de Assis; *Dom Casmurro*; Luiz Fernando Carvalho.

Some aesthetical particularities of the novel *Dom Casmurro* and the miniseries *Capitu* reveal the capacity of the literary and audiovisual discourse to represent some singularities of the Brazilian social life from the past, as well as pointing to existential problems of the class representative that leads the plot, instigating reflections in the present. The treatment offered to the class struggle by the Machado de Assis' narrative and by the transcriation, just as the way in which the existential drama is expounded, disclose a kind of reception among readers/viewers which is capable of reviewing the historical past in times that ask for such a revision, even though the television series bets on the non-conventional of the well-treated images and non-linear narrative. Machado presented the tension between representation and truth (as well as between emotion production and reflection) with the transfiguration of the tragic *pathos* and the mobilization of the patriarchal figure to the melodramatic bias. Although increased by the irony orchestrated by the scenic elements, in the audiovisual version such Machadian solutions would be apt to lose their strength

* Professora Assistente, Doutora, Universidade Estadual Paulista, Departamento de Letras Modernas, Assis-SP, Brasil. ORCID: 0000-0003-2977-132X

to unmask the social subjects; on the other side, the intensification of the melodrama can make evident what Machado disguised with less obvious narrative intentions.

Keywords: Literature and television; Machado de Assis; *Dom Casmurro*; Luiz Fernando Carvalho.

Data de recepção: 31/01/2020

Data de aceitação: 31/03/2020

DOI: <https://doi.org/10.21814/2i.2511>

1. Machado e seus narradores

Este estudo tem origem numa pesquisa cujo maior foco de atenção foi o narrador em primeira pessoa que investigamos desde os anos de 1990 até o início dos anos de 2010, com uma proposta de análise e interpretação detida sobre a representação das nuances sociais brasileiras em romances e crônicas de Machado de Assis. Quando as linhas de pesquisa sofreram uma adequação em virtude de questões acadêmicas, mantivemos em artigos esporádicos e na formação de pesquisadores a essência da veia crítica, a saber, a assimilação do pensamento de Roberto Schwarz para aprofundamento em novas vertentes da ficção capazes de incorporar procedimentos da escrita de memórias, autobiografias e diários sob a perspectiva de tipos de classe alta, privilegiada e moldada no regime escravista brasileiro, especialmente no tocante aos romances, contos e crônicas do escritor brasileiro, bem como nas releituras propiciadas pelo audiovisual.

Ao explorar formas literárias cujo aspecto comum é a narrativa em primeira pessoa, observamos que o ponto de vista das crônicas escritas por Machado após a década de 1880, especialmente nas séries *Bons dias!* e *A Semana*, parece se afinar com os narradores de romances personificados como homens maduros, aposentados, de classe alta, como Brás Cubas, Bento Santiago, Conselheiro Aires. Assim, nossa tese sempre se baseou nas afinidades estética e social entre os pontos de vista de crônicas e romances, parte significativa da estratégia machadiana de representação disposta a superar impasses das formas de realismo num fim de século conturbado de um país de marca escravista e burguesa ao mesmo tempo, definindo-se na posição periférica em relação ao capitalismo mundial. Se Machado cumpriu objetivos marcadamente críticos, mantendo o compromisso com a representação analítica da dinâmica interna das classes sociais, dela se utilizando como matéria literária, no caso dos narradores em primeira pessoa o resultado estético nos encanta por ajustar este lugar do discurso à posição que os sujeitos ocupam na escala social, especialmente entre lugares de poder. Assim, o temperamento dos narradores em primeira pessoa, incluindo as finezas até suas indiscrições, tornam-se, nas palavras de Roberto Schwarz ao analisar as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, “regra de composição narrativa” e “estilização de uma conduta própria à classe dominante brasileira” (Schwarz, 1990, p. 14).

Estendendo a análise para todos os narradores machadianos em primeira pessoa, notamos que ao longo da obra o escritor elegeu a parcialidade do ponto de vista para evidenciar os deslocamentos operados pela narrativa no sentido de espelhar uma tendência social e histórica. Aos narradores como Brás Cubas e Bento Santiago sempre caberá a última palavra, o discurso unilateral, a anulação de uma perspectiva moral e de suas responsabilidades em acontecimentos de todos os níveis. Se a narrativa é incondicionalmente guiada por membros da classe dominante, Machado também tem o cuidado de tornar os condutores parciais o suficiente para que o leitor observe que a narrativa favorece o homem bem-posto, herdeiro, proprietário. Contudo, o autor manipula os elementos da narrativa de modo a fazer o próprio narrador se desmascarar e, num passo adiante, o discurso pode nos levar à conclusão de que não há perspectiva imparcial, seja na narrativa, seja na vida social representada.

A literatura contemporânea desenvolve formas de representação cada vez mais inovadoras, dispostas a dar conta de complicados processos sociais da atualidade ou de releituras do passado. Para tanto, os escritores abandonaram e recusaram padrões

convencionais, discutindo-os, como aconteceu com o romance e suas fórmulas usuais até o século XX, entre as quais a essência do folhetim e a presença do melodrama. Os problemas contemporâneos, afinal, pedem expressões artísticas (em vários campos além da literatura, como o do audiovisual) livres de clichês, mais ‘autorais’, almejando transparecer e estimular uma consciência crítica. A poética contemporânea assimilou uma dimensão política investindo alto na construção de uma linguagem nova, capaz de desenvolver os temas com estruturas que não permitem interpretações redutoras e reproduções banalizadas de questões sociais ligadas, por exemplo, à família, aos gêneros, às classes.

A estrutura dos romances memorialistas e das crônicas de Machado está baseada na relativização da anormalidade através de um narrador comprometido com sua origem de classe, exercendo mais uma de suas perversões (o comando despótico da narrativa) e, ao mesmo tempo, graças ao resultado oferecido ao leitor, explorando os retratos distribuídos por todos os segmentos de classe, sem poupar ações de seus representantes. O conselheiro Aires, personagem ao qual temos acesso por meio do romance de 1904, *Esau e Jacó* (narrado em terceira pessoa) e que se desdobra para narrador no formato de diário em *Memorial de Aires*, de 1908, pode ser visto como o narrador machadiano mais esmerado nos romances, enquanto o narrador da série *A Semana* atinge o melhor nível de elaboração nas crônicas. Ambos se destacam por disfarçarem a exagerada voluntariosidade com muita circunspeção, esta que nos faz acreditar na seriedade do discurso e que levou incautos leitores a confundir o pensamento desses sujeitos com os do autor real.

A circunspeção sobrava a Aires e faltava a Bentinho, narrador de *Dom Casmurro* (1899), romance em que Machado explora a forma de narrativa subjetiva que praticava desde a composição das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880). Como sabemos, o romance é narrado pelo advogado Bento Santiago, sexagenário e respeitável herdeiro de uma família de posição do século XIX. Esse senhor acredita que sua esposa, já falecida no momento da composição do livro que reconstitui suas memórias, teria traído o dedicado marido. Além de justificar a traição, a narrativa recompõe os fatos de modo a deixar o leitor ciente de que a menina Capitu já arquitetava planos de deixar o apertado vestido de chita e desejava usar luxuosos chapéus graças à ascensão social promovida pelo casamento. O cálculo da menina da ‘casa ao pé’ aparece em diversas passagens do romance, temperado pela prosa sedutora do filho de dona Glória, como neste comentário exemplar:

Como vê, Capitu, aos quatorze anos, tinha já ideias atrevidas, muito menos que outras que lhe vieram depois; mas eram só atrevidas em si, na prática faziam-se hábeis, sinuosas, surdas, e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos. Não sei se me explico bem. Suponho uma concepção grande executada por meios pequenos. Assim, para não sair do desejo vago e hipotético de me mandar para a Europa, Capitu, se pudesse cumpri-lo, não me faria embarcar no pacote e fugir; estenderia uma fila de canoas daqui até lá, por onde eu, parecendo ir à fortaleza da Laje em ponte movediça, iria realmente até Bordéus, deixando minha mãe na praia, à espera. Tal era a feição particular do caráter da minha amiga; pelo que, não admira que, combatendo os meus projetos de resistência franca, fosse antes pelos meios brandos, pela ação de empenho, da palavra, da persuasão lenta e diuturna, e examinasse antes as pessoas com quem podíamos contar. Rejeitou tio Cosme, era um "boa-vida", se não aprovava a minha ordenação, não era capaz de dar um passo para suspendê-la. Prima Justina era melhor que ele, e melhor que os dois seria o Padre Cabral, pela autoridade, mas o padre não havia de trabalhar contra a Igreja; só se eu lhe confessasse que não tinha vocação...

— Posso confessar?

— Pois, sim, mas seria aparecer francamente, e o melhor é outra cousa. José Dias...

— Que tem José Dias?

— Pode ser um bom empenho.

— Mas se foi ele mesmo que falou...

— Não importa, continuou Capitu; dirá agora outra cousa. Ele gosta muito de você. Não lhe fale acanhado. Tudo é que você não tenha medo, mostre que há de vir a ser dono da casa, mostre que quer

e que pode. Dê-lhe bem a entender que não é favor. Faça-lhe também elogios; ele gosta muito de ser elogiado, D. Glória presta-lhe atenção; mas o principal não é isso; é que ele, tendo de servir a vocês falará com muito mais calor que outra pessoa.

— Não acho, não, Capitu.

— Então vá para o seminário.

— Isso não.

— Mas que se perde em experimentar? Experimentemos; façam que lhe digo. Dona Glória pode ser que mude de resolução; se não mudar, faz-se outra cousa, mete-se então o Padre Cabral. Você não se lembra como é que

foi ao teatro pela primeira vez há dous meses D. Glória não queria e bastava isso para que José Dias não teimasse; mas ele queria ir, e fez um discurso, lembra-se?

— Lembra-me; disse que o teatro era uma escola de costumes.

— Justo; tanto falou que sua mãe acabou consentindo, e pagou a entrada aos dous... Ande, peça, mande. Olhe, diga-lhe que está pronto a ir estudar leis em São Paulo.

Estremeci de prazer. S. Paulo era um frágil biombo, destinado a ser arredado um dia. em vez da grossa parede espiritual e eterna. Prometi falar a José Dias nos termos propostos. Capitu repetiu, acentuando alguns como principais; e inquiria-me depois sobre eles, a ver se entendera bem, se não trocara uns por outros. E insistia em que pedisse com boa cara, mas assim como quem pede um copo de água a pessoa que tem obrigação de o trazer. Conto estas minúcias para que melhor se entenda aquela manhã da minha amiga; logo virá a tarde, e da manhã e da tarde se fará o primeiro dia, como no Gênesis, onde se fizeram sucessivamente sete. (Assis, 1992, pp. 829–830)

No melodrama tradicional ou na comédia de costumes do século XIX já apareciam algumas questões sociais, o que certamente continua a acontecer na ficção posterior, incluindo o cinema. Contudo, os novos cineastas de meados do século XX não se satisfaziam com as soluções melodramáticas e procuravam representar experiências históricas utilizando modelos diferentes, com tendências mais analíticas – esse cinema, com raras exceções, além de ressaltar a diferença entre cinema popular e cinema crítico, sentiu muita dificuldade de comunicação com o público, o que levou boa parte dos realizadores a retornar às fórmulas convencionais e aos esquemas dramáticos tradicionais (Xavier, 2003, p. 131). Alguns resultados atestam a eficiência de mercado, a competência do formato e do conteúdo, graças à capacidade de certos filmes na denúncia de verdades encobertas, na representação da realidade de cada país. Guardadas as proporções, a minissérie *Capitu* investe nas duas frentes, como se devesse manifestar uma herança que resultasse na linguagem audiovisual nova e ao mesmo tempo pudesse conservar a essência melodramática que faz boa parte dos brasileiros se recordar do enredo em que o viúvo supostamente traído rememora sua história de amor.

Publicado em 1899, *Dom Casmurro* conta em 148 capítulos uma história reconstruída por um homem de classe alta mergulhado em suas memórias após desistir de escrever sobre jurisprudência, filosofia, política e depois de abandonar a pesquisa para compor uma “História dos Subúrbios”. Ele supostamente nos revela a *sua* história a partir do presente de que compartilham a velhice e um final de século, voltando ao passado da sua infância e adolescência e conduzindo o enredo por meio dos acontecimentos envolvidos pelo cenário da casa materna, na presença de seus comensais, passando pelo namoro e o casamento com a vizinha Capitu, a amizade com Escobar, até revelar o ciúme e a suspeita do narrador de ter sido traído pela esposa e pelo amigo. Compõem a trama diversos episódios monitorados pela primeira pessoa: o nascimento do filho Ezequiel, a morte de Escobar, o afastamento da esposa, do filho e o desaparecimento de ambos. Ao final da narrativa, voltamos ao presente do sexagenário solitário, com inúmeros exemplos de narrativa autorreflexiva, em que “o estilo se corrige a si próprio”, dissecando a expressão, muitas vezes com uma autoironia (Stam, 1981, p. 69) passível de interpretações diversas que incluem a manipulação da verdade pelo narrador e, noutro extremo, as especulações sobre o autoengano. De qualquer forma, a presença do narrador é fortemente marcada pelo seu tom de comentário em todo o livro.

O papel de Bentinho na série *Capitu* muda de lugar, como se liderasse o coro das personagens ou anunciasse cada cena. No entanto, ele preserva a função explicativa e condutora absoluta. Essencialmente, a postura do narrador concebido em 1899 e a do corifeu¹ forjado em 2008 representam parte de um comportamento autoritário e conservador, digamos “preso à sua classe e a algumas roupas” e, não bastasse isso, “sem problema resolvido, sequer colocado”, se é possível torcer os versos de Carlos Drummond de Andrade² para definir a ausência de uma genuína confissão de *mea-culpa* em Bentinho.

Observamos que a trama se inicia em 1899, com o solitário viúvo a explicar o título do livro que escreve, cuja origem estaria na alcunha dada recentemente por um jovem poeta ofendido com a soneta do velho enquanto lhe recitava versos durante um curto percurso de trem. A cena é narrada na abertura do livro e transposta para a série de Luiz Fernando Carvalho com ajustes que valem alguns comentários. O final do primeiro capítulo do romance explica como a alcunha vingou sob tolerância do apelidado, hábil em tirar proveito do que poderia ser humilhante e em perverter o sentido em favor da manutenção do domínio da situação. Bentinho suaviza o nome de etimologia controversa e se apropria de um novo caráter oferecido pelo alto título honorífico:

No dia seguinte entrou a dizer de mim nomes feios, e acabou alcunhando-me Dom Casmurro. Os vizinhos, que não gostam dos meus hábitos reclusos e calados, deram curso à alcunha, que afinal pegou. Nem por isso me zanguei. Conteí a anedota aos amigos da cidade, e eles, por graça, chamam-me assim, alguns em bilhetes: "Dom Casmurro, domingo vou jantar com você."--"Vou para Petrópolis, Dom Casmurro; a casa é a mesma da Renania; vê se deixas essa caverna do Engenho Novo, e vai lá passar uns quinze dias comigo."--"Meu caro Dom Casmurro, não cuide que o dispense do teatro amanhã; venha e dormirá aqui na cidade; dou-lhe camarote, dou-lhe chá, dou-lhe cama; só não lhe dou moça." Não consultes dicionários. Casmurro não está aqui no sentido que eles lhe dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo. Dom veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo. Tudo por estar cochilando! Também não achei melhor título para a minha narração - se não tiver outro daqui até ao fim do livro, vai este mesmo. O meu poeta do trem ficará sabendo que não lhe guardo rancor. E com pequeno esforço, sendo o título seu, poderá cuidar que a obra é sua. Há livros que apenas terão isso dos seus autores; alguns nem tanto. (Assis, 1992, p. 809)

O casmurro faz questão de hierarquizar suas relações: próximo dele, com o direito de convidá-lo utilizando o epíteto por escrito estão os amigos da cidade, mais distantes são os vizinhos fofoqueiros e muito longe, incapaz de novo contato, está o inventor do apelido, colocado em seu devido lugar e esvaziado de força crítica. Como se dissesse algo parecido com a expressão-título da canção de Johnny Alf, “o que vem de baixo não me atinge”, Bentinho manipula o que poderia ser uma afronta e a transforma em elemento importante dentro das relações de subordinação instauradas em todo o romance. Esse jogo aparentemente ingênuo traduz uma atitude típica de Bentinho e de sua gente. Na verdade, o texto é regido por um movimento consciente, que minimiza a importância de um acontecimento e manipula o seu significado. Ao contrário do que se afirma sobre a fúria ciumenta e histérica do narrador, reacesa nesse momento, o motor quizilento é tremendamente racional.

O primeiro capítulo da série dirigida por Luiz Fernando Carvalho transforma o encontro entre Bento Santiago e um poeta de trem numa manifestação revoltada do moço que não tem a atenção do vizinho de assento no vagão de subúrbio. A alcunha aqui é

¹ No século VI a.C., na Grécia, surge o primeiro ator quando o corifeu Téspis destaca-se do coro e, avançando até a frente do palco, declara estar representando o deus Dionísio. O personagem mostrado na série televisiva assume a postura do que teria sido o primeiro passo para o teatro como o conhecemos hoje.

² Referimo-nos ao poema “A flor e a náusea” e, sobretudo, ao sentimento aludido pelo poeta mineiro. O narrador machadiano não se confessa inadaptado, não retira a máscara para revelar a face descomposta pelas mudanças em seu contexto.

pronunciada em tom desafiador e ofensivo, com gestos exagerados de manifestante. Na nova versão, o confronto de gerações é ousadamente mais explícito que no romance. Há uma operação curiosa envolvendo forma de narrar e conteúdo de significados: o casmurro continua apático e o rapaz verborrágico, no entanto este passa de subordinado pelo discurso de Bentinho a insolente, desrespeitador dos mais velhos, revoltado com a falta de consideração... O registro audiovisual dá voz e gesto a quem não pôde responder ao casmurro livresco, colocando o protagonista em situação vexatória real e, por que não dizer, situando-o em novos tempos em que seu domínio parece menor. Se a intermídia apresenta o elemento visual fundido conceitualmente com as palavras, no dizer de Dick Higgins (1984), contudo, a minissérie relê Machado e mantém a arrogância de Bentinho, e ainda se dispõe a arriscar uma vingança sobre o protagonista no resultado da recepção produtiva, enfiando o velho senhor num decrépito trem de subúrbio a ouvir insolências.

2. Revisando *Dom Casmurro*

Em 2008, o centenário da morte de Machado de Assis despertou vários meios para produções que envolveram a obra do escritor. A minissérie *Capitu* foi uma das realizações mais ousadas, com uma concepção bastante original, envolvendo cenário teatral, figurinos com inspiração barroca, nuance romântica e uma linguagem que conseguiu adequar passagens literais do romance à montagem e às interpretações rebuscadas. Uma trilha sonora incrivelmente variada misturou Giuseppe Verdi a Jimi Hendrix, Tchaikovsky ao metal de Black Sabbath, Carlos Gomes a Janis Joplin, Debussy a Nelson Cavaquinho, Brahms a The Sex Pistols. Grafismos e elementos visuais como as cartelas de intertítulos para anúncio de capítulos, fotos e filmagens antigas, recursos de montagem intercalada de cenas e demais elementos são outros ingredientes que atravessam a narrativa visual, muito analisada por trabalhos acadêmicos competentes, que ressaltaram desde as relações intersemióticas com o romance de Machado de Assis, até o caráter pós-moderno e o diálogo com o Neobarroco. Mais que um exercício de adaptação e contemporização de um dos mais famosos romances da literatura nacional, contudo, a série televisiva pode ser analisada como uma proposta de revelação em cores destacadas do projeto literário machadiano.

No contexto desta pesquisa, tivemos longos embates a discutir os conceitos que melhor eluciaríamos a relação entre as obras de Machado de Assis e Luís Fernando Carvalho. Atravessamos os estudos interartes, as teorias da intermedialidade, da adaptação e chegamos até às discussões que revisam as próprias bases dos conceitos, como o pensamento original de Irina Rajewsky (2010) que, ao considerar a concepção ampla de intermedialidade, lembra que ela procede da suposição de fronteiras tangíveis, especificidades e diferenças entre as mídias – portanto, toda referência à intermedialidade presume uma fixação de limites entre as mídias em contato. No entanto, Rajewsky ressalta que a questão das fronteiras midiáticas discerníveis é cada vez mais debatida, deixando o conceito de intermedialidade em averiguação. Além disso, vários fenômenos podem ser designados como intemidiáticos, provavelmente desde os manuscritos com iluminuras, a ópera, até a adaptação de obras literárias para o audiovisual, os quadrinhos, a ekphrasis revisitada, a escrita cinematográfica. Normalmente, fala-se em cruzamento de fronteiras entre os “meios” para a produção de uma nova forma, porém essa concepção não foi eficaz para contemplar os fenômenos que julgamos mais próximos de “complexas mudanças energéticas e sinérgicas envolvidas na migração trans-mídia” (Stam, 2008, p. 41). Sendo assim, passamos a utilizar um conjunto teórico que mais se aproxima da ideia de abordagem transartística, hábil ao trazer à luz novas formas de relacionamento

entre a literatura e o audiovisual, quando nos deparamos com o potencial de incorporação das artes pelo audiovisual, partindo do discurso literário.

É possível demonstrar, portanto, que a transcrição³ de *Dom Casmurro* em *Capitu* reafirma aspectos da linguagem e da visão de mundo que se contrapõe sutilmente a uma lógica da elite brasileira, sem pretensões de superá-la, porém deixando a marca da inteligência perturbadora. A minissérie dirigida por Luiz Fernando Carvalho possui efeitos de representação muito contundentes, a começar por um Bentinho patético, alquebrado, desfeito e fantasmático que recompõe sua história e nos conta delícias e desgraças por meio da encenação de alguns capítulos de sua vida. Logo de início, somos apresentados à imagem da degradação através de um sujeito ridicularizado, como se as cenas devolvessem ao texto uma verdade escondida. No âmbito da trama do romance, o movimento de contraposição ao domínio da classe de Bentinho pode ser visto na ascensão dos representantes das classes sem meios privilegiados de origem – seguida pelo infortúnio que provoca a morte da personagem Escobar, o *self-made man*, e a manobra em nome do bom-tom que resulta no afastamento da heroína Capitu, menina pobre que se torna uma Santiago com o casamento, um meio possível para uma mulher de meados do século XIX melhorar de vida. Capitu consegue, ao menos por bons anos de sua vida, aquilo que foi tão desejado por Helena, e ao mesmo tempo impedido para Estela e Eugênia, embora tenha sido conseguido por Iaiá e Guiomar, para citar algumas das protagonistas machadianas. Se a inteligência e o cálculo de Capitu e Escobar ameaçam ou não a pose da elite, o que temos é a tentativa de disfarce de uma desestabilização no romance de Machado de Assis. Na minissérie, Bentinho é representado de modo a sugerir sua decadência, em parte causada pela perturbadora relação com a moça de Matacavalos.

Neste momento, nossos interesses se contaminam com uma proveitosa expansão de diretrizes de estudo. Ao retomar as conclusões da pesquisa e especialmente as análises de determinadas cenas de *Capitu*, nosso percurso continua ganhando, se não pela qualidade da investigação, ao menos pela inestimável liberdade de apreciar uma transcrição envolvendo diferentes linguagens, prática crítica e criativa, além de nova proposta de leitura. Desse modo, pudemos exercer na pesquisa o que Haroldo de Campos (2015) afirma sobre a proporção entre sedução e dificuldade, que se impõe sobre a transcrição:

[...] quanto mais difícil ou mais elaborado o texto poético, mais se acentuaria aquele traço principal da impossibilidade da tradução. No caso da recriação, dar-se-ia exatamente o contrário: “quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. (Campos, 2015, p. 85)

Seria desnecessário afirmar que tal proporção nos redime de qualquer acanhamento e nos faz discordar com a posse do texto machadiano por uma linha de pesquisa ou enfoque crítico, que tantas leituras e posturas acadêmicas estabelecem. Nesse sentido, a continuidade desta pesquisa foi cada vez mais libertadora.

2.1. Transcriando frutas e cascas

Na produção audiovisual que transcria *Dom Casmurro* em 2008, a direção de arte cumpre um projeto cuidadoso, cujas fontes de inspiração podem ser vistas como assimilações criativas de alto nível. Para definir a visualidade do romance de Machado, elementos de luz, cores, texturas e espaços caracterizam as cenas e formam um conceito visual que se

³ Utilizamos neste e em outros trabalhos o termo criado por Haroldo de Campos (2015), evitando ao máximo termos mais generalizantes.

combina com o roteiro num concerto modernizante, cujo resultado estético pode ser apreciado por amostras significativas da minissérie, como nas cenas que pretendemos analisar. Nosso objetivo é revelar em que medida o ponto de vista é modificado ou reforçado pelo audiovisual, noutras palavras, podemos demonstrar como a encenação de *Capitu* e seu próprio ponto de vista revisa o foco narrativo de *Dom Casmurro*, cujo texto é regido por um movimento consciente, que minimiza a importância de um acontecimento e manipula o seu significado. Ao contrário do que se afirma sobre a fúria ciumenta e histórica do narrador do romance, reacesa no momento em que pretende acertar as contas de sua vida, o motor quizilento é tremendamente racional. Se, por um lado, a leitura corre o risco de perdoar os excessos do narrador (incluindo sua verve melodramática ao representar sua realidade), por outro também pode captar a astúcia da dissimulação no discurso. Nos dois casos, é possível ver força literária. Quanto à capacidade de reprodução da matéria social, ou seja, de conteúdos repletos de preconceito de classe, de exercício de poder, de zombaria, vale circunstanciar a leitura para evitar identificações entre a recepção de Machado no início do século XX e no início do século XXI.

A proposta renovadora da adaptação teledramatúrgica do romance surpreende, pois aparentemente se livra da discussão sobre o compromisso ideológico firmado entre os conteúdos da obra e seus espectadores. Inclui uma linguagem audiovisual capaz de mesclar elementos novecentistas e contemporâneos, dialoga com vários gêneros teatrais (desde os mais elitizados como a ópera, até os mais populares como o melodrama, a farsa, teatro de bonecos, mambembe, etc.), com o cinema antigo e recente, pontua cenas com referências atemporais e escolhe uma trilha sonora que, embora não tenha sido composta para a série, apresenta alguns momentos de interesse, como a canção-tema da personagem Capitu⁴, cuja melodia reaproveita ritmos da Europa Oriental, como uma espécie de empréstimo de acordes típicos de canções ciganas, especialmente vindos de instrumentos específicos, aparentemente perfeita para a personagem-título da série, descrita como “cigana oblíqua e dissimulada” na definição consagrada por José Dias, o agregado que se esforça talvez ainda mais que Bentinho na manutenção de certa ordem familiar. Curiosamente, tanto a definição quanto a insistência em reforçar características enganadoras da filha do Pádua escondem um tipo de manifestação preconceituosa que atravessou os tempos, o livro e os espaços. Portanto, a canção que se tornou tema promocional da série corre o risco de sedimentar uma hostilidade étnica – Capitu era quase uma cigana – que cresce quando entra em cena a jovem atriz Letícia Persiles, com seus grandes olhos verdes, seus pés descalços e seu vestido semiarmado, na sua primeira aparição na série.

A ambientação das primeiras cenas de *Capitu*, por sinal, reflete bastante a cenarização e figurinos de certos filmes de Emir Kusturica, especialmente *Underground, mentiras de guerra (Podzemlje, 1995)* e as cenas do casamento, sobretudo a atmosfera de sonho em que se movem os personagens, ainda que sob uma farsa na película do diretor sérvio. A dimensão cigana também vem emprestada de alguns momentos de *Vida cigana (Dom za vesanje, Emir Kusturica, 1988)*, longa-metragem cuja origem é a série televisiva de cinco horas de duração. A trama desta produção, assim como a de Bentinho, é uma espécie de ‘formação às avessas’ e uma das cenas marcantes é o sonho do jovem protagonista, de

⁴ A canção do gênero *Indie Folk* é *Elephant Gun*, do grupo norte-americano Beirut, cujo líder, Zachary Francis Condon, ou simplesmente Zach Condon, é autor de todas as faixas gravadas no EP (Extended Play) *Elephant Gun*, de 2007. Natural do estado do Novo México, nos EUA, Condon aprendeu a tocar vários instrumentos, entre os quais o acordeão, o ukelele, o trompete e o bandolim, presenças obrigatórias em certas melodias folclóricas, especialmente da música cigana. O álbum *Gulag orkestar* (2006) é declaradamente resultado das influências que o líder do grupo teria recebido dos filmes de Federico Fellini, dos metais tocados em funerais sicilianos e da música dos Bálcãs, sobretudo de Goran Bregovic.

forte conotação sexual, que envolve dois adolescentes durante uma celebração tradicional. Além das imagens tocantes, a música penetrante da trilha sonora composta por Goran Bregovic – que compôs para *Underground*⁵ – também nos dá uma impressão de influência indireta, pois o músico bósnio está muito presente na fase inicial do grupo Beirut, quando *Elephant Gun* é composta.

Bentinho revela no romance seu apego ao passado, sua vontade de expor episódios constrangedores, sua autocomiseração, sua falsa modéstia, sua displicência na escrita e seu desprezo pela intelectualidade, e ao mesmo tempo menciona que havia desejado *restaurar* sua adolescência, portanto, desejara reescrever a própria vida, refazer o caminho, repetir o passado. Não há como confiar plenamente numa narrativa como essa, que não faz o *mea-culpa* e se utiliza de gestos confessionais para ‘driblar’ a falta de arrependimento. O narrador parece demonstrar a serenidade dos velhos que desejam compartilhar sua experiência igualando-se aos seus leitores, porém vai tecendo a mais genuína manifestação de ego desmedido e de imenso egoísmo.

Contudo, podemos aprender algo com este senhor, ao menos no âmbito da forma literária, se pudermos notar os procedimentos melodramáticos a contaminar o discurso, recalçando a realidade, enquanto se arma uma “tragédia sem sangue” e se enfatiza a boa fé do narrador e seu heroísmo sobrevivente. A revelação das verdades é responsabilidade da leitura, que precisa perceber o giro em falso e imaginar a engrenagem. De certo modo, esta é a ideia da produção da Rede Globo enquanto leitura do romance.

O ângulo limitado de visão como efeito nefasto da subjetividade do romance se mantém na série televisiva no sentido de deixar claro que o narrador/condutor não pode relativizar as posições das personagens da sua história, incluindo o seu posto de marido traído. Caso pudesse relativizar, Bentinho enxergaria erros, maldade e corrupção de valores nos outros e nele mesmo. Por isso prefere o espírito nostálgico e conservador, sem interesse pelo “mundo lá fora”, ou pelas modificações que a vida lhe oferece. Esse narrador mostra, no presente de sua narrativa (e de seu espetáculo encenado) que não mudou. Portanto, o Bento do Engenho Novo já existia no Bentinho de Matacavalos – coisa que o narrador não admite e muito menos lamenta, ao contrário do que faz quanto a equação é parametrizada por Capitu. Algumas atitudes do menino permanecem no adulto que reconstrói a casa da mãe e no condutor das cenas, ambos dispostos a “atar as duas pontas” e a se bater para chegar ao sentido da vida, tentando conciliar a alegria do passado vivido e a melancolia do presente num momento derradeiro, a proximidade da morte.

Mesmo que se divirta com a nova versão de Bentinho decrépito e possa se vingar da arrogância do narrador do romance com a sua versão televisiva, o espectador ainda deve repensar as intenções de um sujeito que expõe suas lembranças em forma de representação operística. É possível acreditar na encenação de um delírio (corroborado pela postura do protagonista, encarnado por Michel Melamed à maneira de um Dom Quixote pós-moderno)⁶ como busca da verdade. Se pensamos no confinamento espacial⁷ e no controle de marcação teatral, podemos concluir que há uma transposição visual do caráter restrito do ponto de vista e dos acontecimentos. Se Bentinho continua casmurro

⁵ Além dos três filmes de Kusturica cuja trilha foi assinada por Bregovic, o músico bósnio compôs para muitos filmes, mas entre os mais conhecidos no Brasil estão *Kika* (Pedro Almodóvar, 1993), *A rainha Margot* (*La reine Margot*, Patrice Chéreau, 1994) e *Trem da vida* (*Train de vie*, Radu Mihaileanu, 1998).

⁶ À parte da interpretação *overacting* do jovem ator, a postura de homem fraco, esquelético, de voz enrouquecida se contrapõe às descrições de Bentinho de seus hábitos à altura de suas seis décadas bem vividas, “comendo e dormindo bem”.

⁷ A série é encenada num ambiente que reproduz um teatro abandonado, repetindo de certa forma a solução cenográfica de *Hoje é Dia de Maria* (Luiz Fernando Carvalho, 2005), em que a história se passava numa redoma visível, semelhante às miniaturas natalinas cobertas pelo vidro circular.

nesta adaptação, sua reclusão é traduzida aqui pela exposição dos limites de sua competência, notoriamente reduzidos a um velho teatro. Se a escolha do cenário decadente traz problemas para o tom da narrativa que, originalmente, reconstitui um passado redentor, por outro lado, a degradação do espaço refere-se à velhice e ao ensimesmamento do narrador, que não contempla, em momento algum, qualquer coisa fora dos seus domínios carcomidos. Aqui o audiovisual encontra uma transposição ajustada, por conter uma nota crítica, embora as cenas de rua percam um pouco o sentido. No entanto, elas se compõem na minissérie através de objetos de cena e cenários notoriamente ambientados como teatro de rua ou espetáculo improvisado, mantendo o caráter artificial e arranjado, como se pudessem mostrar o que acontece fora dos domínios do narrador como uma encenação produzida pelo seu delírio, interpretada pelas mesmas personagens que encenam na casa. A rua se mantém, desse modo, como uma continuidade da casa.

2.2. Para novas transcrições

A partir do terceiro capítulo do livro, a ação do romance se desloca para o passado e para Matacavalos, espaço da infância e adolescência de Bentinho. Sob o comando do narrador memorialista e somente através de sua recordação, de seu discurso e seleção de cenas, como acontece nos romances desse gênero, passamos a saber o que se passou na casa de Dona Glória. Essa perspectiva parcial foi uma escolha acertada de Machado de Assis, pois ela sustenta a ambiguidade que perpassa o livro todo. A transposição para o audiovisual manteve o narrador na condução dos fatos, muito embora tenha perdido algo da ambiguidade, preço pago pelo *showing*, já que o ponto de vista de Bentinho é deslocado para a posição de corifeu, enquanto os fatos aparecem objetivamente. A série televisiva representa não somente um modo reconfortante escolhido pelo narrador como comparação ao andamento de sua vida (“a vida é uma ópera”, ele repete com veemência), mas também espelha o domínio sobre os fatos e suas marcações oferecidos ao espectador. Assim, o grau de subjetividade consagrado pelo modo machadiano em *Dom Casmurro*⁸ pode ser “desmascarado” se prestamos atenção em algumas cenas de *Capitu* nas quais a adaptação mostra seu caráter de recepção produtiva. Não se pode esquecer de que além de escrever suas memórias o narrador concebido por Luiz Fernando Carvalho encena, monta e atua de acordo com o seu interesse.

Descobrimos o mapeamento de atitudes no viés de métodos operísticos, com dramatizações eficientes na série. Vale a pena destacar a sequência correspondente aos capítulos III, IV e V do romance, em que o agregado José Dias confabula com Dona Glória a respeito do namorico de Bentinho e Capitu. A tradução da “denúncia” é quase literal, assim como a descrição da entrada de José Dias na vida da família. O que nos parece importante nas cenas é a inserção do círculo familiar obedecendo um balé coreografado de acordo com as falas das personagens, respeitando a influência momentânea de cada um sobre a dona da casa, proprietária de tudo e mantenedora de todos.

⁸ Vale lembrar que Machado apurou este modo de narrar nos três romances escritos após 1880: *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880), *Dom Casmurro* (1899), *Memorial de Aires* (1908), atento para a utilização da primeira pessoa disposta a emprestar o prestígio alcançado pela narrativa memorialística durante os séculos XVIII e XIX. Com onisciência limitada, a narrativa em primeira pessoa traz, por outro lado, forte impressão de veracidade, graças ao fundamento de revelação, ao ato confessional a que o narrador se submete, desfiando sua vida e, normalmente, tentando aproximá-la aos acontecimentos da vida de seus leitores. Temos a sensação de que o que acontece com o memorialista poderia ter acontecido conosco e, muitas vezes, tomamos partido do ponto de vista.

Cada membro desse pequeno sistema organizado ao redor do poder dá sua fala ao mesmo tempo em que utiliza o genuflexório trazido para a devota Dona Glória. Assim, revezam-se de acordo com a importância de suas opiniões para a avaliação dela, reproduzindo os círculos da parentela sutilmente definidos no romance, especialmente ao longo da primeira parte do livro. O dinamismo do balé encenado na série de Luiz Fernando Carvalho traduz a competição dos membros pela atenção do centro do poder, além de acrescentar o efeito visual necessário para refletir a bajulação e a sustentação da estrutura.

O corifeu mantém-se destacado da representação e nenhum comentário acerca da hierarquia aparece. A objetividade dos gestos e a permanência dos “fiéis” em devoção à “santa Glória” dizem tudo. A cena pode atestar que sutilezas objetivas do narrador machadiano podem existir e se manifestar em favor de uma leitura que acredita nele – com algumas restrições, contudo. Vale dizer que o excesso de precaução com o narrador/corifeu pode mascarar forças representativas importantes.

Uma conclusão mais simplória finalizaria o tópico comparando o casmurro do romance de Machado a um bacharel bem-nascido, calculista e obcecado pela reputação, enquanto o casmurro da série de Luiz Fernando Carvalho não passaria de um ser quase irreal, atemporal, preso a uma espécie de transe provocado pela eterna perturbação da traição, que só pode ser contada em delírio. O narrador de Machado revive o passado num tempo em que acredita convencer seu leitor da integridade de sua história. O narrador de *Capitu* precisa chamar mais a atenção, então oferece o “espetáculo” de suas lembranças, sabendo que seus recortes partem de um ponto de vista restrito.

Bentinho escreve o livro para entender o que viveu, talvez para tentar explicar porque sua vida terminou assim, no vazio. Então se fecha no mundo das recordações, pois o passado parece mais interessante que o presente. Parte para conhecer o sentido da vida, mas não é capaz de dar nem ouvir conselhos em nenhum momento da jornada. Só consulta os próprios sentimentos – e talvez não tivesse mesmo com quem contar. Talvez por isso o resultado é extremamente duvidoso. Bentinho não nos conta tudo, ele arma uma narrativa para justificar a sua vida. Nas palavras de Roberto Schwarz (1997), estamos diante de um narrador cheio de credenciais, mas privado de credibilidade. Por motivos justificados pela sua própria formação de rapaz instruído e bom filho, é um personagem pouco exemplar, cuja experiência só ensina de modo contrário. Não ensina como devemos ser e agir, mas como não devemos ser. Ele termina o livro sem sabermos se a melancolia que motivou a escrita era verdadeira ou se foi fruto da imaginação exacerbada, assim como chegamos ao final de *Capitu* desconfiando da verossimilhança do espetáculo anunciado pelo corifeu.

O leitor moderno não se espelha nos heróis do romance como poderia se espelhar nos heróis épicos que eram exemplares ainda que errassem, já que os deuses justificavam tudo. Os heróis de romance, dos quais Bentinho é um dos mais representativos, encarnam a experiência da desilusão, e mostram em que não devemos nos mirar, como não devemos ser e, talvez por isso, mostram como nós somos. Com Bento Santiago, a situação é bem particular: o representante da classe privilegiada pode ser desmascarado, pois

(...) os excelentes recursos vinculados a Bento Santiago não representam uma contribuição a mais para a civilização do país, e sim, ousadamente, a cobertura cultural da opressão de classe. Longe de ser a solução, o refinamento intelectual da elite passa a ser uma face – com aspectos diversos, positivos e negativos – da configuração social que o romance saudosamente relembra, ou desencantadamente põe a nu. (Schwarz, 1997, p. 13)

Na leitura de Luiz Fernando Carvalho, parte-se do princípio de que uma decadente figura do século XIX tem imaginação suficiente para reviver o passado em grande estilo.

O espetáculo-narrativa (ou delírio) idealiza pessoas e acontecimentos, porém deixa marcas mais evidentes (na cenografia e nos figurinos, especialmente) da parcialidade da narrativa e do caráter das personagens. Não por acaso, Bento aparece nas últimas cenas recoberto por elementos de outras personagens: brincos de Dona Glória, maquiagem e roupas de Capitu, cavanhaque de Escobar, terço de prima Justina – roupas, adornos, adereços e caracterização alheios exteriorizam a falta de si mesmo, conforme o próprio narrador adiantara nas cenas iniciais.

Em momento propício para a sociedade brasileira refletir sobre si mesma, no qual os parâmetros de classe parecem se dissolver, sublimando diferenças que ainda persistem, a adaptação audiovisual reflete sobre o quadro dissecado por Machado no romance. Com essa atitude, revitaliza alguns dilemas sociais que podem afetar o desenvolvimento nacional e, nesse sentido, toma posição quanto às exigências da produção cultural, levando em conta o diálogo com novas formas de encenação e discurso no audiovisual, bem como atende necessidades de discussão sobre tendências estéticas e de representação, motivando o debate sobre o contexto ao qual se referem as manifestações culturais.

REFERÊNCIAS

Aguiar, J. A. (2001). Sob as ordens de mamãe: Aspectos da pedagogia doméstica em *Dom Casmurro*. In V. Bosi, C. Campos, A. Hossne, I. Rabello (Eds.), *Ficções: leitores e leituras* (pp. 151–173). Cotia: Ateliê.

Assis, J. M. M. (1992). *Obra Completa*. (Vol.1). Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

Brooks, P. (1995). *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. New Haven: Yale University Press.

Campos, H. (2015). Da transcrição. In *Transcrição* (pp. 77–104). São Paulo: Perspectiva.

Carvalho, L. F. (Guionista), Marinho, E. (Guionista) & Carvalho, L. F. (Realizador). (2009). *Capitu* [Filme]. Rio de Janeiro: Globo Marcas.

Higgins, D. (1984). Intermedia. In *Horizons: The poetics and theory of the intermedia* (pp. 18–28). Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.

Kusturica, E. (Guionista), Mihic, G. (Guionista) & Kusturica, E. (Realizador) (1989). *Vida cigana [Dom Za Vesanje]* [DVD]. São Paulo: Versátil.

_____. (Guionista), Kovaevic, D. (Guionista) & Kusturica, E. (Realizador). (1995). *Underground [Podzemlje]* [DVD]. São Luís: Lume Filmes.

Rajewsky, I. (2010). Border talks: The problematic status of media borders in the current debate about intermediality. In L. Elleström (Ed.), *Media borders, multimodality and intermediality* (pp. 51–68). Palgrave: Macmillan.

Schwarz, R. (1997). A poesia envenenada de Dom Casmurro. In *Duas meninas* (pp. 7–41). São Paulo: Companhia das Letras.

_____. (1990). *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades.

Stam, R. (1981). *O espetáculo interrompido: Literatura e cinema de desmistificação*. (Trad. José Eduardo Moretzsohn). Rio de Janeiro: Paz e Terra.

_____. (2008). *A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação*. (Trad. Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves). Belo Horizonte: Ed. UFMG.

Xavier, I. (2003) Melodrama ou a sedução da moral negociada. In: *O olhar e a cena* (pp. 85-99). São Paulo: Cosac & Naify.

_____. (2003). Cinema político e gêneros tradicionais: A força e os limites da matriz melodramática. In *O olhar e a cena* (pp. 129–141). São Paulo: Cosac & Naify.