UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

O elogio da ilusão: *Capitu* de Luiz Fernando Carvalho

Mariana Maciel Nepomuceno

Recife, agosto de 2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

O elogio da ilusão: *Capitu* de Luiz Fernando Carvalho

Mariana Maciel Nepomuceno

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a titulação de Mestrado, sob a orientação do Prof. Dr. Eduardo Duarte.

Recife, agosto de 2015

Catalogação na fonte

Bibliotecária Maria Valéria Baltar de Abreu Vasconcelos, CRB4-439

N441e Nepomuceno, Mariana Maciel

O elogio da ilusão: Capitu de Luiz Fernando Carvalho / Mariana Maciel Nepomuceno. – Recife: O Autor, 2015.

108 f.: il.

Orientador: Eduardo Duarte.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Comunicação, 2015.

Inclui referências.

1. Comunicação. 2. Verossimilhança. 3. Televisão - Brasil. 4. Televisão - Ficção. 5. Televisão - Estética. 6. Televisão - Miniséries. 7. Carvalho, Luiz Fernando - Crítica e interpretação. I. Duarte, Eduardo (Orientador). II.Titulo.

302.23 CDD (22.ed.) UFPE (CAC 2015-205)

RECIFE

2015

MARIANA MACIEL NEPOMUCENO

TÍTULO DO TRABALHO: Elogio da Ilusão – *Capitu* de Luiz Fernando Carvalho

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial ppara obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Aprovada em: 26/08/2015

Banca Examinadora:

_____
Prof. Dr. Eduardo Duarte Gomes da Silva
Universidade Federal de Pernambuco

_____
Prof. Dr. Thiago Soares
Universidade Federal de Pernambuco

_____
Profa. Dra. Maria do Carmo Siqueira Nino
Universidade Federal de Pernambuco

Somos todos fantasmas
evaporados entre água e frondes,
com o luar e o zumbido do silêncio,
a música dos insetos,
gaze tensa na solidão.

Cecilia Meireles,
in Poemas escritos na Índia

Para Fábio, brisa que deixa perene o fogo;

Para Antônio, por soprar ainda mais ondas neste mar.

Agradecimentos

Agradecer é sempre uma injustiça, pois esquecemos muito mais pessoas que as que lembramos ao registrar a contribuição delas para a tarefa que realizamos. Por isso e por vários outros motivos, agradecer é um gesto de reconhecimento de nossas possibilidades, com o que há de fértil e limitado nelas. Estendo assim meu gesto de agradecimento a todos aqueles que torceram por mim e participaram, de perto ou à distância; a todos que passaram pela minha vida no período de realização da dissertação e mesmo antes dele.

A minha mãe, Fátima, por me apoiar e me incentivar sempre. A minha irmã, Marilia, por me ajudar com Toinho – escrever uma dissertação e cuidar de um bebê não é fácil e ficaria mais difícil sem você e sem mainha. A meu pai, por questionar sempre meu caminho – exercício maiêutico de me fazer persistir. A meus tios e tias e primos e primas da Família Maciel – em particular à grande diva Carolina, minha avó – os domingos com vocês ajudaram a aliviar a pressão.

A Celina, Cecília, Lívia, pela estrada compartilhada desde os primeiros passos. A Fernanda, Belle, Maraia, Mariana Reis, Petra, Fabi, pela graça dos encontros. A todos meus amigos e amigas que por acaso podem não estar aqui mas estão na bagunça da memória e do coração.

Ao meu orientador, Eduardo Duarte, pela liberdade com responsabilidade que me ensinou nesses mais de 10 anos de convivência. A Maria do Carmo Nino, pelas aulas inspiradoras. A Thiago Soares, pelo chão que me deu na qualificação. A Raquel do Monte, pela leitura crítica, pela generosidade e pela presença. A Daniel, pelas alegrias. A Marcelo, Geórgia e a todos do Grupo Narrativas Contemporâneas – a vida acadêmica foi menos solitária com vocês. A Jéder, por Omar Calabrese, e a todos os professores do PPGCOM, principalmente aqueles que encontro desde a graduação, com carinho especial para Angela Prysthon.

A Zé e Claudia, da secretaria do PPGCOM. Aos meninos da Crispim, os debates informais com vinho acenderam ainda mais a necessidade do olhar crítico.

A Antônio, meu filho, pela transformação.

A Fábio Andrade, com quem posso ser mil e ser uma. Ter 80 e ter 8 anos. Cada uma dessas páginas é para você, em gratidão e em homenagem. Espero que tenham ficado razoáveis. Que minhas mãos continuem entregues as tuas.

Resumo

A necessidade de se aproximar do mundo extra-tela é uma das principais premissas da televisão: programas jornalísticos, realities shows, documentários, programas apresentados ao vivo (transmissão direta) atestam essa relação entre TV e realismo, mesmo que obedeçam sutilmente a regras do melodrama. Com a ficção, o jogo se inverte e é o melodrama que se submete ao real. A minissérie Capitu é um enfrentamento a essa ordem, é um ponto de fuga que valoriza a ilusão em detrimento do parecer ser verdadeiro. O cerne deste estudo é a questão da verossimilhança. Acompanho o percurso histórico que tornou hegemônico o realismo/ naturalismo na ficção televisiva brasileira. Apresento o antiilusionismo como possibilidade criativa para que a ficção se autonomize do real. Investigo a aproximação com outras linguagens como expansão dos limites estéticos para a televisão. Por último, traço as linhas coincidentes entre o neobarroco, a teoria do imaginário e a transposição do Dom Casmurro de Machado de Assis para a tela pelo diretor Luiz Fernando Carvalho.

Palavras-chave: Verossimilhança, Ficção Televisiva, Estética da TV

Abstract

The need to be similar to the extra screen world is one of the main premises of television: news programs, realities shows, documentaries, live transmissions attest the relationship between TV and realism, even if it subtly obey the melodrama rules. In fiction world, the game is reversed and is the melodrama that undergoes real. The miniseries Capitu is a facing of this order, is a vanishing point that enhances the illusion over the realism. The core of this study is the question of the verisimilitude. I follow the historic route that made hegemonic the aesthetics of realism / naturalism in Brazilian television fiction. I present the antiilusionism perspective as a creative possibility for fiction. Then, I go to investigate the approach to other languages as an alternative enlarge the limits of television´s aesthetic. Finally, I trace the matching rows between the neo-baroque, the imaginary theory and the transposition of Machado de Assis´Dom Casmurro to the screen by director Luiz Fernando Carvalho.

Keywords: Verissimilitude, Ficcional TV, TV aesthetics

SUMÁRIO

1 **INTRODUÇÃO** 10

2 **LINHAS DE FORÇA DO NATURALISMO/ REALISMO NA TV** 14

2.1 **O local de Capitu** 16

2.2 **Aprender e desaprender** 18

2.3 **A criação da tradição** 22

2.4 **O realismo como proposta modernizadora** 24

2.**5** **Investigação sobre o padrão** 27

2.6 **Negociações do enredo** 30

3 **CAPITU: O PALCO DE MACHADO DE ASSIS** 34

3.1 **A fidelidade de Capitu** 38

3.2 **Breve consideração sobre adaptação e paródia** 42

3.3 **O espetáculo de Dom Casmurro** 44

3.4 **A vida como ela não é – rupturas com o naturalismo** 48

4 **CAI O PANO – FICÇÃO E ANTI-ILUSIONISMO** 53

4.1 **Pontuações sobre realismo** 53

4.2 **O ponto de vista na TV – o estranho caso de Bentinho** 56

4.3 **A força da ilusão – metaficcionalidade e autoconsciência** 58

4.4 **A memória é a casa do presente** 63

4.5 **O perdão do público** 68

4.6 **O delírio e o artifício de Fellini a LFC** 69

5 **BENTINHO ANDA EM ESPIRAL** 77

5.1 **Mecanismos barroquizantes** 85

5.2 **A ilusão barroca** 88

5.3 **Tragédia e barroco** 93

5.4 **Tempo e espaço complicados** 96

6 **CONCLUSÕES** 103

REFERÊNCIAS 105

O elogio da ilusão: *Capitu* de Luiz Fernando Carvalho

1 Introdução

A teledramaturgia brasileira, famosa em todo o mundo, está marcada desde os seus primórdios por uma estética realista/naturalista. As origens disso reportam à herança que os meios audiovisuais, como o cinema clássico, receberam da Literatura e das Artes Visuais. A questão que investigo está centrada na possibilidade de ruptura com essa convenção dentro da ficção televisiva. A obra do diretor Luiz Fernando Carvalho – mais especificamente a minissérie Capitu (2008) inspirada no livro Dom Casmurro (1899) de Machado de Assis –, a partir do antiilusionismo, da valorização do imaginário e de certo barroquismo, permite um outro olhar sobre como o produto televisivo dirigido por Luiz Fernando Carvalho repensa a ficção na televisão, questionando paradigmas estéticos e até mesmo sugerindo caminhos para a sua renovação. O percurso deste trabalho é conduzido pela investigação em torno da verossimilhança da minissérie, questão que é enfrentada sob um olhar que elogia a ilusão – colocando-a como um valor que intensifica e enriquece a ficção. A verossimilhança tem sido, na arte, o principal argumento a favor do naturalismo/realismo. Demonstrar que algo pode ser possível de ser verdadeiro mobiliza a teledramaturgia, reforçando o valor da televisão como janela para o mundo, reprodução fidedigna do real extra-tela.

Na minissérie Capitu há um afastamento da necessidade de verossimilhança para que sejam realçados aspectos da trama que vão além da dúvida de Bentinho sobre a inocência de sua esposa. A intenção é compreender como a obra da televisão é capaz de metaforizar o enredo presente no livro, mantendo algumas de suas características principais, como a metaficcionalidade. Pretendo investigar como Luiz Fernando Carvalho constrói vinculações entre a televisão e outras linguagens, como o teatro, por exemplo, para fortalecer características machadianas, como a presença do narrador que tece comentários sobre si e sobre o que narra durante toda a obra. Isso certifica o público de que aquilo que é lido, assim como o que se passa diante da tela é ficção.

Entendo essa arte descompromissada com a mimese do real como uma proposta metaficcional: um chamado à crítica da arte naturalista. Ao assumir-se enquanto ilusão e

distante do pacto naturalista, a arte anti-ilusionista lança novos caminhos para a criação ficcional. Essa perspectiva enxerga frentes que trabalham a arte de maneira auto-consciente e auto-reflexiva.

No primeiro capítulo, investigo como o naturalismo se impôs como estratégia principal para a ficção na televisão brasileira. A "janela do mundo" da TV procura estabelecer um efeito de realidade em suas produções buscando empreender uma estética naturalista à sua dramaturgia. O reconhecimento do espectador como interlocutor, pelo simples ato de um olhar direto para a câmera, já indicaria um desmascaramento dos mecanismos de mediação. A proposta deste capítulo é abordar as origens das convenções realistas da TV para investigar de que forma a proposta estética de Capitu, alicerçada no cruzamento com outras linguagens artísticas, dilui fronteiras e se constitui como um enfrentamento. Uma verdadeira ruptura no fazer ficcional da televisão brasileira. Abordamos também a complexidade que se oculta sob o termo realismo, fundamental para pensar o caráter anti-ilusionista e auto-reflexivo, presentes em Dom Casmurro e reoperacionalizado em Capitu.

No capítulo seguinte, proponho aproximações entre o trabalho do diretor Luiz Fernando Carvalho e a noção de encenação do teatro. Busco identificar a trama estética na minissérie que dá suporte ao distanciamento do realismo/naturalismo predominante na TV. A intenção é compreender como a obra da televisão é capaz de metaforizar o enredo presente no livro, mantendo algumas de suas características principais, como a metaficcionalidade. Pretendo investigar como Luiz Fernando Carvalho constrói vinculações entre a televisão e outras linguagens, como o teatro, por exemplo. Apresento a minissérie como metáfora da obra Dom Casmurro, através das ideias de deslocamento e de analogia entre o livro, a televisão e suas convenções, como forma de tensionar a própria ideia de arte como refém da realidade.

No penúltimo capítulo, aprofundo a fenda existente entre a arte mimética do realismo televisivo e a ficção anti-ilusionista de Luiz Fernando Carvalho, analisando o enfrentamento em Capitu da estética naturalista-realista da TV.

A ficcionalidade surge, nas obras anti-ilusionistas justamente pela força crítica que dispara sobre si mesma, reivindicando também para o espectador a autonomia diante dos efeitos de realidade do espetáculo, alçando-o a uma condição de colaborador da obra de arte, alguém que participa da obra de forma ativa e crítica.

Neste sentido, a arte anti-ilusionista é vista como desalienante e libertadora. É um chamado à crítica da ilusão artística que procura estar acima de seu estatuto de arte para alcançar o posto de parte integrante do real. Ao assumir a sua dimensão essencialmente ficcional, a arte anti-ilusionista potencializa e multiplica a ficção, como acontece nas obras parodísticas – caixas dentro de caixas.

Em Capitu, Luiz Fernando Carvalho encena o jogo da ficção de maneira crítica e autoreflexiva, reafirmando o pacto anti-ilusionista estabelecido por Machado de Assis, presente não só em *Dom Casmurro* como também em *Memórias Póstumas de Brás Cubas.* A minissérie Capitu multiplica o que em Dom Casmurro já é metaficcional – labirinto de espelhos. Nessas obras, evidencia-se a maneira do autor enxergar seu fazer como quebra do ritmo da narrativa para dar espaço, uma brecha para a auto-ironia, a reflexão sobre a escrita, o que não deixa de ser um exercício permanente de criticidade.

No último capítulo, trago a perspectiva do imaginário em Maffesoli e a vertente crítica do barroco para lançar luz sobre aspectos que conferem autonomia à minissérie de Luiz Fernando Carvalho em relação ao livro Dom Casmurro. Além disso, procuro compreender a presença de uma estética barroca cuja sensibilidade persiste ainda hoje operando como chave para entendermos não somente a minissérie Capitu, mas também a proposta estética do diretor Luiz Fernando Carvalho. A aproximação com o barroco surge para avançar na investigação de caminhos abertos por formas de expressão audiovisual na televisão que procuram romper com concepções lineares do tempo, que aceitam a dimensão instável e múltipla das criações que se afastam dos modos hegemônicos da ficção televisiva.

A presença do barroco em Capitu, no que esta expressão traz de diferença em relação ao classicismo, além de estar na teatralidade e nos excessos das expressões, das cores, das imagens, encontra-se também nas ações dos personagens e nos dramas em que eles se afogam a cada momento. Um estado de crise, como o era o do indivíduo no período barroco, imerso na disputa religiosa deflagrada pela Contra-Reforma. Pois que o barroco foge à pretensão da eternidade por estar imerso no presente.

O tempo no barroco escapa à linearidade e torna-se espiral, enrolando-se sobre si mesmo, aparentando estar imobilizado, congelado. A percepção de movimento contida nas esculturas e nas pinturas barrocas seja em expressões de pavor ou de êxtase são contraditórias neste aspecto: por mais que sugiram ação, dão também a impressão de

imobilidade, de aprisionamento no instante da emoção. Esse aspecto da arte barroca condensa o tempo e o espaço em um só objeto. A leitura operativa oferecida pela concepção imaginal do barroco, através de Maffesoli, permite compreender a dimensão temporal presente em Capitu – a dimensão de um tempo espiralado, cheio de dobras e de intersecções. Outro aspecto importante do conjunto artístico que denota a sensibilidade barroca é uma razão *outra*, reafirmada pelo imaginário no barroco a partir de efeitos de claro-escuro, de jogos de luz e sombra específicos, que conferem nebulosidade e indistinção ao ambiente representado pelo barroco.

A ilusão, entretanto, deve ser compreendida num sentido diverso daquele a que se opõe o antiilusionismo. O que o barroco reivindica é a ilusão que permite o jogo de aparências e que não aspira ao efeito de realidade do naturalismo. Não há a crença no realismo mimético preconizado pela tradição clássica, posto que a ilusão se legitima como prerrogativa do imaginário, do devaneio.

2 Linhas de força do naturalismo/ realismo na TV

Mais do que sobre outros meios, recai sobre a televisão, tanto para aumentar o seu poder de fascinar quanto para limitar seu potencial criativo, a alcunha de "janela para o mundo". Afinal, além de mídia, a TV é também um aparelho eletrodoméstico, disponível para aquisição e ornamento de salas de estar. Apresentar-se como "janela do mundo" pode ser traduzido como um posicionamento de uma instância que, além de mediadora, é também direcionadora do olhar. Afinal, uma janela é, por si só, um recorte do mundo, do real, é um espaço que me deixa entrever somente pelo que seus ângulos permitem. Buscando legitimar-se enquanto instância midiática que representa o real, a televisão oculta, em geral, seus aparatos mediadores e traveste até a sua própria ficção de realidade. Porém, mais sedutora, é a ficção que desafia a nossa parca noção de realidade, distraindo-nos e resignificando nossa rotina, criando hábitos e desejos.

O que nos torna refém de um livro ou de uma novela? A ficção é um elemento reorganizador de nossas próprias vidas. "Já que a ficção parece mais confortável que a vida, tentamos ler a vida como se fosse uma obra de ficção" (ECO, 1994, p. 124), aponta Umberto Eco. A moeda de troca entre realidade e ficção seria "a suspensão da

descrença em favor da entrada em um mundo imaginário", como atesta Umberto Eco (ECO, 1994, p. 125). Para o italiano, pode-se compreender a ficção como uma narrativa da transformação do estado em que se encontram as personagens quando entramos em contato com elas.

Porém, se a ficção traz novos sentidos para a realidade, a mimese do real é a fundação do espaço ficcional. Eco relembra Aristóteles para argumentar que o jogo de verossimilhança inerente à ficção é elaborado a partir da lógica extraficcional, vinda do real: "quer dizer que é lógico e natural que aconteça num enredo aquilo que, de acordo com o raciocínio, cada um de nós seria levado a esperar da vida normal, aquilo que, quase por convenção, segundo os mesmos lugares-comuns do discurso, se pensa que deve acontecer, estabelecidas determinadas premissas", (ECO, 1988, 196). O criador do espaço ficcional – autor/roteirista/ diretor de uma produção audiovisual, escritor, dramaturgo – procuram, então, "adivinhar a reconstrução de experiências alheias", operando uma "mímese de experiências", a partir de um trabalho próprio de interpretação (ECO, 1988, p. 187).

O que procuro investigar aqui, em um primeiro momento, é como a relação entre ficção e realidade foi construída na teledramaturgia brasileira de modo a sobrepor a mimese do real ao absurdo permitido pela ficção. Se é de propriedade da maioria das narrativas a estruturação de um sentido, sentido este que escapa à realidade (basta olharmos os jornais diários/ sites noticiosos para encontrarmos situações absurdas do cotidiano), por que a teledramaturgia prioriza a proximidade com o real? Essa pergunta é fundamental para identificar a pertinência de pesquisas que se voltam para produções que possuem características estéticas próprias, como é Capitu (2008), transposição para a televisão do livro Dom Casmurro, de Machado de Assis.

Capitu é estranha mesmo dentro do espectro de que faz parte, a categoria minisséries, *locus* de experimentação estética dentro da grade televisiva, tornando-se um subgênero próprio dentro da TV. Talvez o estranhamento seja consequente de uma proposta estética que se aproxima da ideia de espetáculo total – misturando a linguagem da televisão com a de outras expressões como cinema, teatro, dança, artes visuais - o que torna Capitu *sui generis*, mesmo diante de outras minisséries e telenovelas que se destacaram por se afastarem das tomadas em plano americano, plano/contraplano, dos diálogos ininterruptos entre os personagens do enredo bem amarrado, com todas as

resoluções para os conflitos da narrativa sem dar espaço a especulações por parte do público.

Uma das possibilidades para a estranheza de Capitu é a opção pela fricção entre linguagens, ampliando a gama de sentidos do texto de Machado de Assis e ressaltando outros já existentes – como a metaficcionalidade. A presença da cultura pop materializada na trilha sonora, por exemplo, pode ser vista como um artifício para chamar a atenção do público para a disjunção temporal presente na minissérie, aguçando a criticidade do espectador para as semelhanças e as distinções entre Dom Casmurro e Capitu. Ao distinguir-se de outras produções televisivas, a minissérie contribui para lançar perguntas para a estética da televisão, levando à necessidade de uma revisão histórica da teledramaturgia em busca da consolidação dessa estética dentro do gênero televisivo.

2.1 O local de Capitu

O espaço da teledramaturgia brasileira é dividido em alguns tipos de produtos ficcionais: a novela, que ocupa lugar fixo na grade de programação da maior emissora do país, a TV Globo; o seriado tem crescido entre os canais de TV por assinatura depois da entrada em vigor da Lei da TV Paga (Lei 12.485); a série e a minissérie, produto sazonal, que costumam ser exibidos entre especiais de final de ano, em dias sequenciados. Dentre esses espaços, a novela aparece como o mais tradicional e mais resistente a mudanças e reformulações de suas concepções estéticas. O seriado surge como um meio-termo entre a possibilidade de experimentação localizada, principalmente, nas minisséries. Construir uma linha do tempo capaz de colocar a minissérie *Capitu* (2008) em perspectiva diante de outras obras do mesmo diretor pode ajudar a lançar luz sobre a tensão trazida pela minissérie ao esquema estético naturalista/ realista preponderante na teledramaturgia. Além disso, é um esboço de investigação sobre possíveis tendências de novas configurações do gênero ficcional na televisão. *Capitu* foi exibida na faixa entre 22h e 23h, na semana de 9 a 13 de dezembro de 2008. O percurso aqui traçado também tenta buscar a gênese do padrão da teledramaturgia brasileira para poder apontar semelhanças e disparidades entre a

minissérie em questão e aquilo que se coloca como hegemônico na ficção televisiva. É uma investigação pelo avesso – partindo do que não é para chegar ao que pode ser.

O projeto seguinte a *Capitu*, liderado pelo diretor Luiz Fernando Carvalho foi a minissérie *Afinal, o que querem as mulheres?(2010),* de roteiro original, em parceria com o escritor João Paulo Cuenca, com seis capítulos de duração, exibida de 11 de novembro a 16 de dezembro de 2010, em capítulos semanais, na mesma faixa de horário de Capitu. A produção trazia no enredo o contexto de escrita da tese de doutorado em Psicologia de André Newmann mesclando influências da velocidade das mídias sociais e do videoclipe a uma atmosfera onírica, com figurinos inspirados na cultura pop e mais de 50 atores no elenco, um número muito maior do que Capitu, que contou com cerca de 30 profissionais na atuação. Depois, Carvalho lançou Suburbia, também com roteiro original em parceria com o escritor Paulo Lins.

Assim como Afinal, o que querem as mulheres?, Suburbia foi exibida em capítulos semanais, oito no total, no período de 1º de novembro a 20 de dezembro de 2012. A proposta foi contar a história de Conceição, uma garota negra que sai do interior de Minas Gerais para a cidade do Rio de Janeiro na década de 90, no começo da difusão do funk carioca para todo o país. Mesmo que não tenha uma reprodução de época fiel e que se valha em alguns momentos de alegorias religiosamente sincréticas, a produção dispôs de muitas tomadas externas e oferece uma abordagem da presença do tráfico de drogas no cotidiano dos Bailes Funks e das relações cruéis entre patrões e empregadas, imprimindo um tom realista que escapava as duas ultimas produções assinadas por Carvalho.

Percebe-se, então, que Luiz Fernando Carvalho, depois de Capitu, ocupou, bienalmente, espaço entre as atrações especiais lançadas no final de ano, período em que também são testados pilotos de futuros seriados que podem entrar para a grade fixa anual da TV Globo. Em 2013, houve uma intensificação da produção do diretor, com o lançamento da minissérie de oito capítulos Só para Mulheres, baseada em textos escritos para jornais por Clarice Lispector. A produção exibida aos domingos, como um quadro do Fantástico. Em seguida, foi ao ar o especial de final de ano Alexandre e Outros Herois, com uma exibição única e texto adaptado de obra homônima de Graciliano Ramos.

Só para Mulheres (2013) homenageava a publicidade e a moda dos anos 1950. O programa era conduzido por uma narradora, cujo rosto não é revelado, que apresentava os dramas femininos das três protagonistas do enredo, situadas na juventude, na fase adulta e na maturidade. Durante os cerca de 12 minutos de cada capítulo, não havia diálogos, somente uma leve interação, por meio de uma narração em off e de expressões corporais, entre a narradora e as personagens, que não chegavam a se encontrar. Já o especial Alexandre e Outros Herois (2013) foi anunciado como um piloto para uma futura minissérie ainda sem previsão de produção. O programa apresentava o Sertão como um lugar universal com escolhas de cor dos cenários (tons alaranjados) próximas a de Hoje é Dia de Maria (2005). Isso ficou marcado, por exemplo, na música de abertura - "Toda a vez que eu dou um passo, o mundo sai do lugar", da banda pernambucana Mestre Ambrósio.

Em 2014, Luiz Fernando Carvalho retomou a parceria com o autor Benedito Ruy Barbosa e voltou à direção de novelas depois de 12 anos, com a nova versão de Meu Pedacinho de chão, produção que inaugurou o horário das 18h para novelas. O último folhetim televisivo sob o comando de Carvalho havia sido Esperança (2002). Além de Esperança, com Ruy Barbosa, o diretor já havia feito Renascer (1993) e O Rei do Gado (1996). A segunda versão de Meu pedacinho de chão seguiu o esquema de produção de minisséries desenvolvido por Carvalho desde Hoje é Dia de Maria. Todas as cenas foram filmadas em um galpão onde foi criada a cidade cenográfica da novela, construída com material reciclado. A estética da novela possuiu algumas características marcantes: misturava influências do mangá japonês com o surrealismo; o cenário mudava de acordo com o sentimento dos personagens; houve a presença de outras linguagens como a animação e o musical.

É justamente o hibridismo uma das possibilidades para enxergar proximidades entre as obras mencionadas acima – aproximando a estética televisiva de outras formas de expressões como o teatro, o cinema, a publicidade. Essa proximidade contribui para desestabilizar o padrão estético predominante da teledramaturgia brasileira, marcada pelo naturalismo que, mesmo em Suburbia, é reconfigurado para dar espaço ao onírico e à alegoria, por exemplo.

2.2 Aprender e desaprender

O padrão hegemônico do naturalismo/ realismo tensionado nas obras dirigidas por Luiz Fernando Carvalho foi construído a partir de influências vindas de artes representativas anteriores à TV. Acima, recuperei o percurso do diretor depois da exibição da minissérie Capitu. Neste momento, é necessário olhar para trás e identificar a trilha que foi percorrida pela ficção televisiva que alicerçou esse padrão. Afinal, até Hoje é Dia de Maria, produção que inaugura uma fase de maior afastamento do modelo hegemônico, Luiz Fernando Carvalho dirigiu obras que obedeciam ao realismo televisivo que flertava com o código realista do cinema, por exemplo, pela interpretação naturalista dos atores, linguagem coloquial, temas ligados ao cotidiano do público, coerentes com o espaço-tempo em que se passa a novela. Mesmo que essas produções ousassem com tomadas que mesclavam linguagem televisiva com linguagem cinematográfica, o modelo realista/ naturalista, em si, predominava. Ou seja, Capitu é parte de uma trajetória que se inicia com o aprendizado das regras de um modelo estético já existente e consagrado e que se alicerça com a desconstrução desse modelo. É uma dinâmica aproximada da que Pierre Bourdieu relaciona como existente entre tradição e vanguarda:

> (...) a presença do passado específico nunca é tão visível como entre os produtores de vanguarda que são determinados pelo passado até mesmo na sua intenção de o superarem, intenção esta, por seu turno, orientada e cumulativa, é porque a própria intenção de *superação* que define propriamente a vanguarda é só por si o culminador de toda uma história e porque inevitavelmente se encontra situada por referências ao que pretende superar (...) (BOURDIEU, 1996, p. 278).

A ideia de superação do modelo pode ser compreendida, no caso das obras de Luiz Fernando Carvalho como a sugestão de um estilo de autor que se fortalece em cima de recursos com sinais de esgotamento no modelo hegemônico da teledramaturgia. Algumas maneiras de denunciar recursos esgotados foram o emprego de uma postura auto-reflexiva (demonstrada, entre outros elementos, pela quebra do ilusionismo e pela valorização daquilo que é ficcional e distante do real), e o uso do excesso como artifício (que não deixa de ser também uma valorização da ficção). Essa noção de vanguarda e superação dentro de uma emissora comercial se soma a arranjos e mensurações de riscos e benefícios. São negociações que envolvem a assinatura do autor e a dinâmica

contextual do veículo TV permitindo reelaborações e contestações do modelo dominante. Por exemplo: esquema de produção bienal que Luiz Fernando Carvalho conquistou na TV Globo e o galpão exclusivo para o processo de criação de suas obras parecem estar inseridos dentro de operações que estimam desde o valor simbólico que nome do diretor possui diante da crítica especializada juntamente com a equação que mensura o impacto para a emissora da relação, nem sempre diretamente proporcional, entre audiência e prestígio diante do público.

A relação entre autor, obra e valor está inserida na crença na dinâmica inerente ao jogo de equilíbrio de poder simbólico de agentes de cultura que viabiliza a consagração de determinados produtos baseando-se no batismo de consagração concebido pelo "milagre da assinatura (ou da *grife*)", (BOURDIEU, 1996, p. 262-263). Essa dinâmica também permite a instauração dos valores simbólicos que se agregam a determinado produto cultural:

> Cada campo (religioso, artístico, científico, econômico, etc), através da forma particular de regulação das práticas e das representações que impõe, oferece aos agentes uma forma legítima de realização dos seus desejos, assente numa forma particular de *illusio* (jogo) (...) O produtor do *valor da obra de arte* não é o artista mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como *fetiche* produzindo a crença no poder criador do artista. Dado que a obra de arte não existe enquanto objeto simbólico dotado de valor a menos de ser conhecida e reconhecida, ou seja, socialmente instituída como obra de arte por espectadores dotados da disposição e da competência estéticas que são necessárias para a conhecer e a reconhecer como tal, a ciência das obras de arte tem por objetivo não só a produção material da obra mas também a produção do valor da obra ou, o que vem a dar no mesmo, da crença no valor da obra (BOURDIEU, 1996, p. 261-262).

O posicionamento de destaque de Luiz Fernando Carvalho como diretor de teledramaturgia está imerso em uma perspectiva que redimensiona a noção de autoria dentro de um sistema fabril de produção como o da teledramaturgia. De acordo com Maria Carmem Jacob de Souza, o papel do diretor geral cresceu nos anos oitenta quando a linguagem audiovisual da televisão estava mais amadurecida e com enredos voltados para a realidade brasileira, (SOUZA, 2004, p.30). A partir desse período, coube aos diretores gerais a exploração da linguagem audiovisual dentro da TV e surgem programas que escapam do realismo e do melodrama dos anos setenta para investir na sátira, na paródia, na espontaneidade e na imersão no universo da cultura pop:

> Uma característica demandada pelos representantes dessa tendência tem sido a importância do diretor para desenvolver formas de expressão próprias para a

> teledramaturgia e para a telenovela que sejam fruto da articulação com outras linguagens audiovisuais, como o cinema. Articulações que devem preservar e desenvolver a particularidade da televisão e dos recursos tecnológicos próprios deste meio. Esta preocupação com a linguagem específica da telenovela traduz um dos temas centrais presentes das disputas em torno de critérios de consagração e reconhecimento (SOUZA, 2004, p. 31).

É nessa virada que projetos capitaneados por diretores que vinham de outras trincheiras do audiovisual, como Guel Arraes e Jorge Furtado, ganham força, a exemplo do programa TV Pirata (1988) e do seriado Armação Ilimitada (1985). É também a partir dessa época que se fortalecem parcerias entre diretores e escritores de telenovelas – como a parceria entre Luiz Fernando Carvalho e Benedito Ruy Barbosa, Gilberto Braga e Denis Carvalho, Manoel Carlos e Ricardo Waddington (SOUZA, 2004, p. 30). Os capítulos iniciais da novela Renascer, do começo dos anos noventa, dirigida por Luiz Fernando Carvalho, exibiam uma forte aproximação com a linguagem cinematográfica por apresentar em longos planos sequências a fazenda de cacau do protagonista José Inocêncio, em contraste com a prática geral do plano/ contraplano focado nos diálogos entre personagens e não no ambiente em que eles estão inseridos. Sendo assim, esse processo de ascensão a autor do diretor de teledramaturgia contribui para que a noção de estilo na ficção televisiva passe a ser mais bem delineada.

> Entenda-se estilo no sentido de uso sistemático e significante de técnicas do meio (Bordwell, 1997, p.4), o que se pode definir em termos individuais ou de grupo. Identifica-se um estilo, exemplificando, quando um mesmo tipo de iluminação de interiores é observado em diferentes telenovelas: seria um estilo individual caso elas tenham sido iluminadas pelo mesmo diretor de fotografia, ou estilo de grupo se a iluminação de diversas telenovelas tiver sido realizada por diferentes diretores de fotografia que compartilham um mesmo esquema técnico (PUCCI ET AL, 2013, p. 108).

Por serem mais curtos e, logo, envolverem riscos menores, o espaço de experimentação ou de afastamento das características que compõem o esquema padrão da teledramaturgia está nos seriados e minisséries. Diferente do que acontece, no geral, com as novelas:

> Tradicionalmente, por exemplo, observa-se nos capítulos iniciais de cada telenovela uma grande variação de recursos audiovisuais, quase sempre utilizados de forma criativa e com muito esforço de produção, pois esses capítulos são preparados com muitas semanas de antecedência em relação à sua exibição. Em contrapartida, os capítulos posteriores desde aproximadamente a terceira semana de exibição até praticamente o fim da telenovela, em geral

> apresentam muito menor riqueza estilística, pois o alucinante ritmo de produção de um capítulo por dia, cada qual com cerca de 50 minutos, dificilmente permite maior elaboração. (PUCCI ET AL, 2013, p. 109)

Uma exceção no caso das telenovelas é Meu Pedacinho de Chão (2014), que manteve durante todos seus capítulos a proposta estética exibida na estreia – com cenas que mesclavam bonecos de animação com atores reais, por exemplo, ou números musicais que envolviam todos os personagens da trama. A novela seguiu os moldes de produção das minisséries assinadas por Luiz Fernando Carvalho – foi gravada inteiramente em um galpão, contou com a participação das mesmas equipes de figurino, preparação de elenco e cenário. Outro diferencial foi a quantidade de personagens – cerca de 20, um número inferior a sua sucessora, Boogie Oogie (2014), que contava com cerca de 40. Boogie Oogie teve mais de 100 capítulos, enquanto Meu Pedacinho de Chão se estendeu por apenas 60.

A minissérie Capitu foi exibida em apenas cinco capítulos, todos já gravados quando exibidos, diferente de uma novela em que, em geral, os capítulo são produzidos enquanto a novela está no ar, permitindo alterações no enredo e outros tipos de ajustes ligados, por exemplo, à pesquisas de público e índices de audiência. O primeiro deles se deteve na apresentação do protagonista, Bentinho, e de suas intenções ao fazer a revisão da sua vida. Neste primeiro episódio, maneirismos que se repetiram no desenrolar da minissérie estiveram presentes como o jogo de sombras e de espelhamentos, em uma brincadeira com o que é aparência e o que é real; a a intromissão do narrador nas cenas que tratam da sua memória.

2.3 A criação da tradição

A construção da estética da teledramaturgia brasileira pode ser compreendida a partir da própria trajetória da ficção televisiva no país que, não por acaso, possui características diferentes de produções de outros países. O contexto socioeconômico e a lógica de mercado contribuíram para que variáveis como o horário de exibição se tornassem determinantes sobre a escolha da temática do enredo e sobre o grau de experimentação da produção. Na época do fortalecimento da TV no Brasil, crescia a

popularidade do rádio e do cinema que vinha dos Estados Unidos e de outros países, que também foram influências para a construção dos padrões de gênero da TV. Afinal, o começo da televisão no Brasil enfrentou dificuldades como a falta de público e a má distribuição da rede de transmissão de energia elétrica no país - desafios para a rentabilidade do veículo, já que nem todos os lares possuíam um aparelho de TV, o que prejudicava as emissoras.

A dramaturgia televisiva brasileira poderia ser dividida, de maneira bastante simples, em dois grandes blocos: o primeiro, formado pelas novelas e minisséries que, juntas, ocupam cerca de cinco horas da grade de programação diária de emissoras como a TV Globo; e o segundo bloco, formado por seriados, humorísticos em sua maioria, que possuem temporadas curtas durante o ano e que são exibidos uma única vez por semana. As novelas se concentram, majoritariamente, no final da tarde e na primeira parte do horário nobre, alternando-se com programas de conteúdo noticioso. As minisséries e seriados humorísticos ocupam a parte final do horário nobre, entre as 22h e a meia-noite. Essa divisão começou a ser elaborada na década de 1970 no momento em que a segmentação de público de acordo com horário passou a ser parte de estratégia comercial das emissoras.

A temática central e o perfil das produções passaram a determinar o horário da sua veiculação: às seis da tarde, espaço reservado para tramas mais românticas – não por acaso essa faixa de horário recebeu várias adaptações de textos da literatura brasileira (Helena, em 1975, A Escrava Isaura, em 1976, etc; mais recente, podemos citar Ciranda de Pedra, de 2008); às sete, com mais cômicas e leves; às oito, enredos mais densos e dramáticos; e às dez da noite, de caráter mais experimental (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p. 126). Hoje, o horário das oito pertence ao Jornal Nacional e a novela das oito subiu para o horário das nove horas. A das dez foi substituída por seriados produzidos pela própria Globo e alternados com a exibição de campeonatos de futebol. Entre 2011 e 2014, a emissora exibiu uma vez por ano remakes de novelas anteriores no horário das onze da noite, em um formato mais curto, com cerca de 60 capítulos.

A lógica de produção da TV passou a funcionar de acordo com a o modelo de regulamentação do rádio, sustentando-se economicamente com publicidade (BRANDÃO, 2010, p. 39). A novela herdou também do rádio a força da narrativa oral.

Do cinema clássico, veio a proximidade com a estética ilusionista, em busca de uma impressão de realidade, de se tornar uma janela do mundo, mesmo que o teatro tenha sido a principal fonte de referências para a formação de profissionais que iriam compor as primeiras equipes de teledramaturgia. O teatro possui tanta importância quanto o cinema na elaboração de soluções para procedimentos estéticos, com o adendo de ter fornecido profissionais que formariam parte das equipes das emissoras de TV.

Na década de 1950, a dramaturgia se tornou um "laboratório permanente de experiências televisivas durante toda a década da TV ao vivo" (BRANDÃO, 2010, p. 38).

> A dramaturgia, aliada à estética cinematográfica, irá constituir-se num laboratório permanente de experiências televisivas durante toda a década da TV ao vivo. Os anseios de se atingir um programa que trouxesse o prestígio aos canais, somados ao ideal de se fazer algo artístico na televisão, como se fazia no cinema, foram responsáveis pela aproximação do meio eletrônico com o vasto acervo da literatura e da dramaturgia e com técnicas cinematográficas (BRANDÃO, 2010, p. 38).

Cristina Brandão (BRANDÃO, 2010 p. 40) explica que o teatro na TV, o teleteatro, também ajudou a formatar programas. "O teleteatro (...) foi o desbravador do desconhecido terreno da linguagem televisiva" (BRANDÃO, 2010, p. 41). O formato era exibido uma única vez, sem capítulos seguintes, dentro dos moldes de uma peça teatral. Em geral, eram apresentações de adaptações de textos literários e de clássicos do teatro mundial foram exibidos em montagens ao vivo com atores que já traziam a experiência do rádio (atuando em radionovelas) e/ ou no teatro.

Essa proximidade com o teatro perdurou também no surgimento da telenovela, que incorporou equipes e estruturas utilizadas pelo teatro e se mostrou mais alinhada ao perfil comercial da televisão que o formato teleteatro. Na primeira década da TV, a telenovela não era diária e possuía um espaço irregular na grade de programação. A mudança veio em 1963, com a estreia de "2-5499 Ocupado" (BRANDÃO, 2010, p. 49). A segmentação de horário das produções ficcionais televisivas na Globo foi consolidada na década de 1970.

2.4 O realismo como proposta modernizadora

De acordo com Ana Paula Ribeiro e Igor Sacramento (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010), apesar de pulverizado, o processo de consolidação do padrão da Globo para a teledramaturgia tem um marco: a novela O Bem Amado (1973), de Dias Gomes. A partir de então, "a TV Globo passou a submeter sua produção a um conjunto de convenções formais que garantiu um estilo próprio à sua programação" (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, 2010, p. 119). Esse estilo envolveu a idealização de uma determinada "qualidade" de sua programação, que deveria confrontar elementos que pudessem minimizar a improvisação, a informalidade e o inesperado (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p. 119). Acrescentavam-se também as transformações estéticas que se traduziram "por certa opulência das produções, pelo apuro visual e pelo cuidado técnico com as imagens, que passaram a ser transmitidas em cores", (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p. 133).

Antes do sucesso de novelas escritas por Janete Clair, Bráulio Pedroso e Dias Gomes, para citar alguns, a teledramaturgia brasileira recebeu a influência da cubana Glória Magadan, que trouxe à teleficção histórias que exploravam o máximo do melodrama baseado nas desventuras de casais apaixonados, com narrativas que se passavam em países e tempos distantes, aos moldes dos folhetins românticos. Um exemplo é a novela A Ponte dos Suspiros (1969), da TV Globo, cuja autoria inicial foi de Magadan, que se demitiu durante a produção. Dias Gomes, já com carreira de autor no teatro, assumiu a trama sob o pseudônimo de Stela Calderón. A Ponte dos Suspiros era um romance de capa e espada e contava com personagens com nomes de acento hispânico e personagens característicos do melodrama: a mocinha frágil, o mocinho heroico, que sofriam intensamente para viver o amor (SACRAMENTO, 2012, p. 249).

É interessante observar que já na transição dos anos 1960 para 1970, as emissoras começaram a investir em novos padrões estéticos para a telenovela. A novela Beto Rockefeller (1969), da TV Tupi, foi uma das precursoras de mudança desses padrões na teledramaturgia brasileira. A trama, escrita pelo dramaturgo Bráulio Pedroso, era urbana e incorporava notícias da época na sua narrativa. Além disso, a maneira de interpretar dos atores era naturalista, sem gestos ou expressões exageradas ou dramáticas. O enredo contava a história de um anti-herói, o protagonista Beto

Rockefeller, que se dizia primo do magnata americano de mesmo sobrenome. No mesmo ano, foi exibida pela TV Globo a novela Véu de Noiva (1969), de Janete Clair, outra produção que contribuiu para reconfigurações estéticas da telenovela brasileira, investindo em cenas externas e no realismo - a novela contou, inclusive, com a presença de um juiz de verdade para dar o veredicto sobre a disputa de guarda de uma criança (SACRAMENTO, 2012, p. 250). O estilo realista surgia também como parte do projeto de modernizar a teledramaturgia brasileira, aproximando-a do universo do telespectador e buscando atingir repercussão entre o público:

> Na época, a telenovela foi divulgada pela TV Globo da seguinte forma: 'Em Véu de Noiva tudo acontece como na vida real. A novela verdade' (O Globo, 09/05/1969:03). O slogan desse anúncio demonstra o quanto começava estrategicamente a ser implantado o projeto de modernização da telenovela pela emissora. (SACRAMENTO, 2012, p. 251).

Essa concepção de modernização da telenovela incluía alcançar prestígio entre intelectuais e simpatizantes de movimentos de esquerda que consumiam produtos culturais que, de alguma forma, contestavam a ditadura. Os profissionais que vieram do teatro, por exemplo, possuíam uma forte ligação com a esquerda (o caso de Dias Gomes e de Mário Lago). A fórmula do melodrama sentimental de Gloria Magadan não era suficiente para atingir esse público. Era preciso reconfigurá-la: somados às tensões amorosas do casal protagonista, surgem temas de repercussão extraficcional e tramas paralelas. Buscou-se a reprodução do cotidiano, a interpretação naturalista e a linguagem coloquial - elementos que compõem o código realista de representação, que veio a se tornar hegemônico na teledramaturgia brasileira – o projeto estético de modernização da televisão obteve, assim, êxito ao instaurar uma nova tradição estética capaz de diferenciar a novela brasileira de demais produções latino-americanas. A proposta também estava ligada à modernização na esfera administrativa e nos meios de produção das emissoras (SACRAMENTO, 2012, P. 252).

> A tendência foi de superação do romantismo tradicional em direção ao realismo moderno. As novelas – como já afirmamos – passaram a se basear em textos nacionais e inéditos e a se referir ao cotidiano e à realidade brasileira. É importante lembrar, entretanto, que a modernização teledramatúrgica se valeu de diferentes estéticas: da realista e da naturalista, mas também do fantástico e até mesmo do grotesco e do romantismo melodramático (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p. 124).

Um exemplo interessante da instauração do realismo na teledramaturgia brasileira é a novela "O Cafona" (1971). Como apresentava sátiras à alta sociedade do Rio de Janeiro e inseria comentários sobre fatos verídicos, a novela foi a primeira a exibir o aviso de que se tratava de uma obra meramente ficcional, sem semelhança com pessoas reais, uma demonstração da diminuição da distância entre realidade e ficção (RIBEIRO ; SACRAMENTO, 2010, p. 126). Já "O Bofe" (1972), tida como experimental, mesclava a comédia grotesca com o realismo para mostrar os conflitos entre o subúrbio e a classe mais abastada. Recheada de personagens excêntricos, uma das cenas marcantes da novela foi envolveu o personagem Bandeira (José Wilker), que morreu de tanto rir após ouvir uma piada.

Crítica da demagogia e da ditadura, a primeira novela exibida em cores, *O Bem Amado* (1973) é a adaptação de uma peça teatral de Dias Gomes, também responsável por levar o enredo à televisão. Usando de um tom farsesco para contar a história de um prefeito corrupto às voltas com a inauguração de um cemitério, a novela trazia, personagens caracterizados pela retórica vazia, palavras pomposas e neologismos. "Esses elementos não respeitavam estritamente aos códigos do realismo, tendendo para o exagero e o burlesco" (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p. 128). O sucesso da produção foi tamanho que ela foi reexibida em versão editada com menos capítulos em 1977, rendeu um seriado exibido entre os anos de 1980 e 1984, um retorno aos palcos do teatro em 1997 e ainda um filme dirigido por Guel Arraes em 2010.

Com *O Bem Amado*, pode-se dizer que se consolidava o padrão de qualidade da TV Globo para a teledramaturgia, com predomínio da estética realista/ naturalista como diferencial do exagero melodramático de produções anteriores e também como estratégia de inserção no público e na crítica. Era uma demonstração também da força comercial da emissora, que passou a liderar a televisão no Brasil.

2.5 Investigação sobre o padrão

Com o amadurecimento da linguagem televisiva, principalmente no campo das teledramaturgias, a estrutura melodramática apoiada no desenlace das desventuras do casal protagonista foi ampliada. Além do núcleo principal, outros núcleos dramáticos

foram criados para dinamizar o universo ficcional das tramas de novelas e seriados. Assim, a estrutura clássica da teledramaturgia foi firmada com a existência, predominante, de um núcleo dramático e de um núcleo cômico (PUCCI ET AL, 2013, p. 101), além de tramas paralelas movidas por personagens secundários (geralmente familiares ou amigos dos protagonistas). Do ponto de vista da construção da imagem, o padrão da teledramaturgia pode ser descrito, de forma geral, pelos seguintes componentes: "iluminação difusa, câmera fixa, ângulos normais de câmera (à altura dos olhos dos atores, como em campos e contracampos) e composição visual clara e limpa" (PUCCI ET AL, 2013, p. 110).

A recorrência desse esquema visual pode ser atribuída a alguns fatores: o custo e o tempo exíguo de produção de obras televisivas (em comparação com o cinema, por exemplo); o reforço da estética realista/naturalista; e a valorização do texto falado sobre a imagem. Esse último item estaria justificado, para Arlindo Machado, pela permanência da influência direta do rádio na televisão, fazendo desta um meio pouco visual: "Herdeira direta do rádio, ela se funda primordialmente no discurso oral e faz da palavra a sua matéria-prima principal", (MACHADO, 2009, p.71). A contribuição desse esquema visual convencional se relaciona com a preocupação da verossimilhança na linguagem televisiva, no convencimento do público do efeito de real presente naquilo que é apresentado na TV. A verossimilhança se torna, então, um pilar dessa linguagem, tornando-se fundamental para a construção de dois eixos da ficção: o personagem e a história. Esses dois elementos "Mesmo ficcionais precisam parecer reais. Precisam possuir todos os valores universais e individuais, valores morais, éticos, afetivos e os mais pessoais deles, porque é dessa mistura de valores que resultam as identidades dos personagens", (PUCCI ET AL, 2013, p. 107).

Este padrão estético se baseou em uma noção de modernização da linguagem televisiva relacionada ao distanciamento do melodrama romântico, cujo auge são as obras de Gloria Magadan, em prol de uma aproximação entre o assistido na TV com o vivido pelo telespectador – uma ideia de modernização que tem a ver com a evocação do efeito de real, estabelecendo uma associação entre verdade e realismo – estratégia argumentativa para ampliar o valor simbólico do que está representado na TV. Essa estratégia ecoa os "cânones da representação ilusionista" (FECHINE, 2007, p. 87) em que os mecanismos de mediação, os aparatos técnicos (câmeras, por exemplo) desaparecem e a ficção parece uma entidade autônoma (FECHINE, 2007, p. 105-106).

Mesmo com a proposta modernizadora trazida pela estética realista/naturalista, pode-se evidenciar a permanência do melodrama enquanto norteador da construção dos enredos e de personagens na teledramaturgia brasileira. Isso se deve, em parte, pela facilidade de assimilação e de aceitação do enredo melodramático pelo público, visto que mantém uma estrutura praticamente imutável (ESQUENAZI, 2011, p.77), fácil de atingir a empatia da audiência através de temas amorosos/ familiares e de se mostrar verossimilhante. Em oposição ao caráter trágico que inaugurou a dramaturgia ocidental, o melodrama surge da necessidade de uma nova consciência moral e de um novo tipo de representação teatral (ESQUENAZI, 2011, p. 76).

Uma das diferenças principais entre o melodrama e a tragédia estaria no distanciamento de personagens sagrados, dos deuses: "O núcleo melodramático articula-se em torno de códigos mundanos (contrariamente à tragédia). Por conseguinte, é importante que estes códigos sejam perfeita e rapidamente identificados pelo espectador (ESQUENAZI, 2011, p. 77). A tradição do melodrama remonta, segundo Jean-Pierre Esquenazi, ao período dessacralizador do Iluminismo, quando há a necessidade de uma nova consciência moral e de um novo tipo de representação teatral (ESQUENAZI, 2011, p. 76-77).

É a partir desse momento que a ficção popular ganha força e se mostra habilitada a reagir com rapidez às mudanças sociais – característica que permanece na teledramaturgia e que a aproxima do público, já habituado a reconhecer na dramaturgia da televisão códigos que fazem parte de outras formas de narrativa seriada. Essa característica da ficção popular, incorporada pela novela, vem desde o surgimento deste gênero. Erich Auerbach explica que:

> Enquanto na tragédia ou na grande épica é um povo inteiro que fala, ocupado com Deus e o destino – de maneira que, para além de tempo e espaço, as profundezas da alma sejam tocadas -, na novela o sujeito é sempre a sociedade, e o objeto é, por essa razão, a forma de mundanidade que denominamos cultura. Ela não se interessa pelo existente, pelo fundamento, pela essência, mas por aquilo que está em vigência. (...) Assim a novela está sempre inserida no tempo e no espaço; é um pedaço da história (AUERBACH, 2013, p. 17).

Afinal, esse modo de contar histórias, que ganha de forma sequenciada, mesmo tendo surgido na televisão como uma herança do rádio e dos primórdios do cinema, é parte de uma tradição que remete a "formas epistolares da literatura (cartas, sermões, etc), às narrativas míticas intermináveis (As Mil e uma noites), depois teve um imenso

desenvolvimento com a técnica do folhetim, utilizada na literatura publicada em jornais no século passado" (MACHADO, 2009, p. 86). A ligação entre o realismo e a telenovela também é uma forma de negociação entre o ficcional e o extraficcional que se mostrou presente no período entre Renascimento e Iluminismo. Para Auerbach, "a forma da novela resulta de sua natureza: ela precisa ser realista, na medida em que assume os fundamentos da realidade empírica como algo já dado", (AUERBACH, 2013, p. 17), não se detendo em reflexões metafísicas, mas sim no convívio social.

A TV possui particularidades na entrega de seus produtos ficcionais ao espectador – a exibição dos capítulos possui intervalos comerciais; as séries possuem regime de exibição distinto das novelas; essas também se diferenciam das minisséries. Pode-se compreender a minissérie como um produto mediador entre a continuidade fragmentada em exibições semanais de temporadas das séries e a continuidade finita dos capítulos das novelas. É interessante observar que o fragmento narrativo das novelas é chamado de capítulo e o das séries de episódio, já denunciando a diferença do regime entre esses dois modelos de produções. Para Arlindo Machado, "o processo de fragmentação e embaralhamento" da serialização da ficção televisiva acrescenta à busca de modelos de organização da narrativa que "sejam não apenas mais complexos, mas também menos previsíveis e mais abertos ao papel ordenador do acaso" (MACHADO, 2009, p. 97).

A influência do acaso dentro da televisão está mais destinada às novelas, aos seriados e às séries que às minisséries, visto que estas geralmente possuem poucos capítulos e são exibidas depois de inteiramente gravadas, tornando-as menos suscetíveis a imprevistos. Embora a orquestração de várias produções ficcionais intercaladas por produtos jornalísticos em uma mesma grade de programação diária possa parecer, em um primeiro momento, complexo no âmbito de manutenção da audiência, o meio televisivo possui uma estratégia para minimizar riscos e aumentar o interesse do espectador para simplesmente mantê-lo diante da televisão: a reiteração, ou seja, a repetição de informações relacionadas ao universo da emissora de TV ao longo de sua programação, durante os intervalos, mas também dentro dos seus produtos. Para Arlindo Machado, os caminhos são: reforçar informações sobre si mesma ou aderir a sua própria fragmentação e hibridismo. "A televisão logra melhores resultados quanto mais a sua programação for do tipo recorrente, circular, reiterando ideias e sensações a cada novo plano, ou então quando ela assume a dispersão, organizando a mensagem em

painéis fragmentários e híbridos, como na técnica da collage", (MACHADO, 2009, p.87). Yvana Fechine aponta a auto-referencialidade como a característica mais evidente em toda a programação televisiva contemporânea. Porém, essa auto-referencialidade nem sempre se traduz em "exercício de metalinguagem e de prática desconstrutivista em relação aos modelos de representação da própria TV" (FECHINE, 2007, 103-104).

2.6 Negociações do enredo

Apesar de sofrer pequenas variações e de contar com casos que fogem, principalmente pela questão estética, do convencional, o esquema das telenovelas, sustentada pela fórmula pré-existente do melodrama, pouco se alterou desde que foi consolidada na grade das emissoras de televisão. Essa pré-formatação expandiu sua influência às séries, em maior grau, e ás minisséries, em grau intermediário – produtos que demonstram maior aderência a outras linguagens como a do cinema e a do musical - a exemplo das minisséries *O canto da Sereia* (2013) e *Dalva e Herivelto, uma canção de amor* (2010).

Embora obedeça a uma matriz pré-formatada e descenda de um modelo de contar histórias existente desde o Iluminismo, a teledramaturgia (novelas, séries, minisséries, etc) se configura como uma negociação entre a narrativa tradicional e a narrativa contemporânea, principalmente no que tange à condução do enredo. Na teledramaturgia, é mister que os conflitos apresentados durante a narrativa sejam solucionados. Há a punição ou a redenção para o vilão e o final feliz para os mocinhos, assim como permeia a história a noção de retorno ao lar, de transformação/ evolução/ aprendizado. Não há a aceitação do imponderável, do destino, imposto pela divindade, como acontece na tragédia, que poderia vitimar o herói da história em um jogo implacável de causa e consequência.

Porém, a ficção televisiva ultrapassava as fronteiras do melodrama ao permitir ao enredo a presença de personagens que ocupam posição fronteiriça ao núcleo principal de protagonistas. De acordo com Umberto Eco, "a narrativa contemporânea tem-se orientado cada vez mais rumo a uma dissolução do enredo (entendido como estabelecimento de nexos unívocos entre aqueles eventos que resultam essenciais ao

desenlace final)", (ECO, 1988, p. 192). As tramas paralelas e os personagens secundários da teledramaturgia sustentam não só a longevidade do enredo como também lhe garantem dinamicidade.

No caso das minisséries, a unidade do enredo é mais coesa e os personagens secundários são operacionalizados unicamente em função daquilo que cerca os protagonistas – não há divisão de núcleos ou demais formas de ramificações da trama que poderiam parecer desnecessárias à condução da história principal, embora a fragmentação e uma certa horizontalidade em torno da função dos personagens no enredo sejam algumas das características gerais do texto contemporâneo[1][2]. Porém, em Capitu, estão presentes também fatos e personagens que parecem não ser fundamentais para a trajetória do personagem mas que contribuem para a construção da atmosfera do enredo. Chama a atenção a escolha dos personagens que saem do livro e permanecem na versão televisiva do enredo de Dom Casmurro, como o vizinho que interrompe os pensamentos apaixonados de Bentinho, que retorna de casa de Capitu, para lastimar a morte do filho, com quem Bentinho trocara algumas cartas mas de quem já havia perdido contato. O fato, que parece desnecessário à narrativa, contribui para apresentar o estado de alma de Bentinho diante da paixão pela namorada. O diálogo assim como os pensamentos de Bentinho suscitados pela sequência de eventos, mesmo que pareçam desnecessários a uma primeira leitura, seriam, de acordo com Umberto Eco essenciais:

> (...) Desde que sejam julgados segundo outra noção da escolha narrativa, e todos concorrem para delinear uma ação, um desenvolvimento psicológico, simbólico ou alegórico, e comportam um discurso implícito sobre o mundo. A natureza desse discurso, sua possibilidade de ser entendido de modos multíplices e de estimular soluções diferentes e complementares é o que podemos definir como "abertura" de uma obra narrativa: na recusa do enredo realiza-se o reconhecimento do fato de que o mundo é um nó de possibilidades e de que a obra de arte deve reproduzir essa fisionomia. (ECO, 1988, p. 192)

[1] O termo texto não se refere somente ao texto escrito mas também como outras formas de linguagem, como a cinematográfica, a teatral, que compartilham das mesmas características que o texto escrito nessa relação com o estar no mundo atualmente. Para demarcar ainda mais a posição que tomo, adoto a definição de contemporâneo de Giorgio Agamben: "O contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo, de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de 'citá-la' segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma de seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. (AGAMBEN, 2009, p. 72).

A manutenção do trecho do livro na minissérie que narra o encontro do protagonista com o senhor que perde o filho prematuramente assim como dois outros fatos: um diálogo com o pai de Sancha sobre a semelhança entre a mãe dela e a personagem de Capitu e a perturbação que as mãos de Sancha causam em Bentinho ilustram não só o desenvolvimento psicológico de Bentinho mas contribuem também para que o espectador possa duvidar do narrador. As duas cenas, por sinal, acontecem antes do início das suspeitas de Bentinho de que haveria sido traído por Capitu e seu melhor amigo, Escobar. Na conversa com Bentinho, o pai de Sancha fala da importância da amizade de Capitu para sua filha e o quanto que Capitu parece fisicamente com a mãe de Sancha. O senhor fala com tranquilidade, demonstrando estar emocionado pelo laço de afeto que une as garotas, menciona a coincidência sem rasgos de ciúme ou indícios suspeitosos.

Como se sabe, é a semelhança entre Escobar e Ezequiel que se torna a prova principal para Bentinho da infidelidade da esposa. A cena com Sancha mostra uma pequena proximidade entre o protagonista e a mulher de seu melhor amigo, proximidade esta que desperta em Bentinho desejos e a possibilidade de traição, logo descartada por ele. A cena inclui um devaneio com Sancha assumindo a personalidade de uma mulher diabólica, sensual, *femme fatale*.

Se a telenovela pode ser considerada uma negociação entre o gênero novela, a ficção popular e textos contemporâneos, os outros formatos de teledramaturgia podem ser compreendidos como variações dessa triangulação, acrescentando a inserção do cinema, cujo flerte é maior do que com outras linguagens, como é o caso de Felizes para Sempre? (2015), uma co-produção entre a Rede Globo e a O2 Filmes, dirigida pelo Fernando Meireles, diretor indicado ao Oscar de 2004 por Cidade de Deus. O aprofundamento da triangulação existente na telenovela concede ao formato minissérie, do qual Capitu é o representante neste estudo, a possibilidade de radicalização e aprofundamento dessa negociação entre telenovela e o contemporâneo. Isso aponta para a possibilidade de desconstrução do padrão realista/ naturalista em favor de uma postura de hibridização de linguagens, presente na teledramaturgia brasileira em seu início e que, por vezes, é sobreposta pela convenção estética instaurada a partir do momento em que TV se afasta do teatro, racionalizando-se enquanto produto comercializável, e restringe sua aproximação com o cinema somente à herança realista vinda da literatura.

3 Capitu: o palco de Machado de Assis

A câmera acompanha um metrô que corta o Rio de Janeiro em dois tempos diferentes: um é o Rio dos dias de hoje, com muros grafitados, fios de energia acompanhando os trilhos. O outro é um Rio ainda rural, com indícios de que caminha para a urbanização. Em um dos vagões do trem está um senhor de cartola e fraque, segurando uma bengala, com rosto pálido, bigode pintado, bastante magro, sentado ao lado de um jovem de trajes semelhantes, que fala e gesticula com animação. Destacam-se dos outros passageiros, que usam calça jeans e camiseta. O senhor cochila e relembra em sonho o momento em que posa para a foto do seu casamento. Com o flash da câmera, ele acorda. O jovem está aborrecido com o cochilo e, irritado, desce do vagão, não sem antes gritar ao senhor: "Casmurro...Dom Casmurro". O senhor é o protagonista da história: Bento Santiago, que lamenta o ocorrido e pede que não se consulte dicionário para compreender o significado de Casmurro.

O cenário deixa de ser o metrô e passa para o que é a casa do personagem, um grande salão vazio. Dom Casmurro/ Bentinho revela a intenção de escrever um livro. Ele chora e sombras bailantes o rodeiam, depois caminha em direção a um palco e observa pessoas dispostas tal qual um *tableau vivant* [3](Figura 1), como estátuas vivas em um palco de teatro. O detalhe são as vestes da tia Justina e de Dona Glória, mãe de Bentinho. Se durante toda a minissérie elas trajam preto, luto de viúva, no espaço da memória de Bentinho, usam branco, tom que predomina também entre os demais familiares. O cenário se torna, então, um espaço de memória, em que personagens do passado ensaiam algum tipo de interação com o narrador.

[3] Recurso teatral em que os atores se dispõem no palco tal qual fizessem parte de uma pintura viva. De acordo com o glossário de termos de arte do Tate Museum, "Tableau is used to describe a painting or photograph in which characters are arranged for picturesque or dramatic effect and appear absorbed and completely unaware of the existence of the viewer" (o tableau seria um recurso na pintura cujos personagens são dispostos para dar efeito pictórico ou dramático, aparecendo absortos ou completamente alheios à existência do espectador – tradução da autora) (http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/t/tableau, acesso: 30 out 2015)

Figura 1 – Tableau Vivant da família de Bentinho

Fonte: Carvalho, 2008.

Vemos um jovem, que depois se sabe é a versão adolescente do protagonista. O garoto estica o braço para que possa tocar a mão de Bentinho, um gesto semelhante ao do afresco *A Criação de Adão*, de Michelangelo. As mãos quase se tocam, mas num gesto de enfado, Bentinho dá de ombros e desiste do jovem (Figura 2). Em seguida, surge uma moça, que dança enquanto traça uma risca de giz no chão. Bentinho acompanha, cambaleante. Uma cortina se fecha.

Figura 2 – Bentinho narrador e Bentinho jovem

Fonte: Carvalho, 2008

Quando o palco se descortina, o senhor sexagenário conta o tempo da sua juventude, do namoro com a vizinha Capitu, os primeiros ciúmes da amada, o assombro que sentia diante da agudeza e da maturidade dela. Dom Casmurro é apenas o narrador, alguém que assiste os fatos da sua adolescência. Bentinho relembra a articulação montada quando, mesmo já no seminário, precisou driblar a promessa feita por sua mãe, Dona Glória, de que seria padre. O narrador retorna aos fatos da sua vida, quase contracena com sua própria memória, visita o passado como um fantasma. Vê-se a chegada estrondosa ao seminário daquele que será seu melhor amigo Escobar. A cena poderia ter saído de um musical: Escobar sobe na mesa ao som de Black Sabbath, deixando os colegas boquiabertos.

No retorno do seminário, Bentinho visita a família com o amigo, que se impressiona com as posses da mãe viúva de Dom Casmurro. Capitu, já com modos de mulher, sente ciúmes da amizade dos dois rapazes. Tempos depois, o imbróglio da promessa é resolvido e Bentinho segue para a faculdade de Direito, de onde volta Bacharel. Casa-se com Capitu. Na lua-de-mel, truques de câmera e efeitos de espelhamento dão pistas de que Capitu diz menos do que poderia dizer, seria ambígua. Uma Capitu de vida interior que escaparia ao marido. A imagem, em si, é dúbia – Capitu está tanto na imagem refletida no espelho quanto ao lado de Bentinho. É no período do casamento que se pode começar a entender o que estaria presente no vocábulo Casmurro. Bentinho é frio com o único e esperado filho do casal, Ezequiel, que só veio depois de dois anos de casamento. Capitu é mãe dedicada. O casal mantém como amigos Escobar, o amigo de Bentinho do seminário, e Sancha, amiga de infância de Capitu e esposa de Escobar.

Durante um mergulho no mar agitado, Escobar morre afogado. A cena é construída dentro do cenário onde se passa a minissérie: as ondas são feitas de tecido e Escobar baila por entre o tecido e sob ele até render-se a sua força. Enquanto ele nada, alternam-se imagens do menino Ezequiel brincando, imagens em preto e branco da ressaca da maré. No momento em que Bentinho conta que o amigo morreu, surge o corpo de Escobar desfocado, embolado na areia, mas também deitado sobre o tecido azul, também desfocado.

O que segue é o enterro de Escobar. O caixão está isolado em um cenário totalmente branco, o que proporciona a sensação de espaço infinito, dissipando a separação possível entre linhas verticais e horizontais. Com o recurso, o caixão de Escobar parece flutuar no espaço, aparentando estar suspenso. O ambiente em volta parece imerso em um tempo paralisado. Isso se dá também na cena em que Capitu se aproxima do caixão e a câmera foca o seu olhar sobre Escobar. Percebe-se o morto ali de forma discreta, quase imperceptível. O "peso" da imagem do lado esquerdo da tela, onde Capitu está, com um vestido preto, suntuoso. Escorre uma lágrima discreta do rosto dela. A luz estourada e os movimentos de câmera variantes em close nela e no rosto de Bentinho colocam o sofrimento discreto dela causado pela morte do amigo em tensão com o desespero do marido, trazido à tona pelo ciúme e pela tentativa de decifrar a esposa. É no funeral que Bentinho sente que, na resignação de Capitu, está a revelação do adultério e da paternidade de Ezequiel. Dominado pelas suspeitas, ele, numa sexta-feira, decide por jantar fora e em seguida assiste a Otelo, de Orson Welles.

O suposto marido traído se torna, enfim, o Dom Casmurro do vagão do trem – o homem sexagenário que conta a história, comenta-a, está presente nas cenas como um fantasma. A sequência acontece quando Bentinho planeja matar o filho, com café envenenado. Ele desiste e grita com a criança, revelando que não é seu pai. Capitu chega e os dois discutem. O casal decide pela separação. A narração, que antes pertencia somente à versão sexagenária, passa para o Bentinho do período do casamento.

Capitu segue para fixar residência na Suíça com o filho. Bentinho viaja esporadicamente à Europa, mas não encontra com a esposa nem com Ezequiel. O contato se dá por cartas que ela envia. Capitu morre na Europa e Bentinho recebe, já no começo da vida adulta, o filho em sua casa. Logo depois, Ezequiel falece, doente.

Bentinho se despede das pessoas que fizeram parte de sua vida – Prima Justina, Tio Cosme, José Dias. Para Bentinho, fica a pergunta: estaria a Capitu da vida adulta já dentro da Capitu adolescente? Ele reflete sobre o adultério da esposa e do melhor amigo dele e surge travestido com acessórios pertencentes a todos os outros personagens – cavanhaque de Escobar, camafeu da mãe Dona Gória, adorno de cabelo de Capitu, óculos da Prima Justina...A minissérie termina com Bentinho delirante, anunciando que dará início à história dos subúrbios.

Exibida em cinco capítulos, entre os especiais de final de ano da Globo, na faixa das 23h, a minissérie Capitu registrou média de 17 pontos no Ibope na estreia e enfrentou queda no segundo capítulo[4]. É o segundo trabalho de Luiz Fernando Carvalho dentro do projeto Quadrante, cuja proposta é levar à televisão adaptações de obras de escritores de vários pontos do país em busca de "contar o Brasil"[5]. A primeira iniciativa da empreitada foi a microssérie A Pedra do Reino (2007), inspirada no livro O Romance da Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue de Vai e Volta, de Ariano Suassuna. A terceira adaptação será baseada em Dois Irmãos, escrito por Milton Hatoum.

Para recriar enredos existentes em livros, Luiz Fernando Carvalho opta por identificar o que existe na obra literária que possa ser universalizado através do flerte com outras expressões artísticas. Na adaptação dos textos de Clarice Lispector, ele se vale da linguagem publicitária dos anos 50, por exemplo. Através de uma narradora que apresenta um programa de rádio, conhecemos três personagens com cerca de 20, 30 e 40 anos que surgem como ouvintes e não possuem uma única frase durante os episódios. A narradora faz referência à própria Lispector. Em A Pedra do Reino é possível identificar elementos da Commedia Dell´Arte na construção do narrador-protagonista Quaderna e a presença forte da luz laranja dos filmes do Cinema Novo.

O intercâmbio entre enredos de artes diferentes possibilita a recriação de temas e de personagens que foram elaborados em um contexto sócio-histórico distinto do momento em que a obra teve origem. Parto da intuição de que, em Capitu, mais do que reconstruir o conteúdo do livro Dom Casmurro, a minissérie recupera a estrutura de um palimpsesto: o caráter auto-reflexivo do texto machadiano permite a auto-reflexão que

[4] Conforme: http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2008/12/478117-segundo-capitulo-de-capitu-registra-queda-na-audiencia.shtml (acesso: 25 jul 2014)
[5] No site do projeto é possível ter acesso a fragmentos do caderno de anotações do diretor em que ele explica o projeto Quadrante: http://quadrante.globo.com/ (acesso: 30 dez 2013).

permeia a minissérie. A perspectiva tomada pelo livro é ampliada em outra linguagem. É um jogo de espelhos que se dá tanto pelo conteúdo – o texto de Machado, em si, passa por poucas alterações na versão para televisão – quanto pela forma, na construção das imagens. O espelho é um objeto presente em várias cenas da minissérie e, junto com efeitos de sombras, tem como efeito duplicar os corpos dos atores nos cenários.

3.1 A fidelidade de Capitu

Como apontei acima, é recorrente na obra de Luiz Fernando Carvalho a transposição de obras literárias para a televisão. Transpor uma obra para uma linguagem é correr o risco de confrontar aspectos próprios de cada expressão artística. É interessante lembrar que o próprio Machado de Assis assume o diálogo com outros textos e chega a fazer referência, em Dom Casmurro, ao Otelo de Shakespeare, cujo protagonista, assim como Bentinho, também é perseguido pela dúvida sobre a fidelidade de sua esposa.

Robert Stam (STAM, 2006, p. 19-20) problematiza sobre a tentação de comparar e de hierarquizar textos literários e suas adaptações para o audiovisual Ele aponta que há sempre maior chance de a adaptação representar uma perda em face à obra original. Esse discurso, para ele, é uma forma de colocar o cinema (o audiovisual) abaixo da literatura enquanto arte. Stam descarta a comparação entre adaptação e texto original para abordar a intertextualidade, elemento presente nas obras cujo enredo é declaradamente ou não inspirado em outro texto.

A pergunta que ele coloca é: qual o sentido das alterações existentes no processo de adaptação de um texto em uma outra obra? Qual a motivação das mudanças? Stam se opõe a posicionamentos que questionam a fidelidade de uma adaptação audiovisual em favor do olhar sobre o caráter híbrido das adaptações. Para ele, “a adaptação assim molda novos mundos mais do que simplesmente retrata/trai mundos antigos”, (IDEM, 2006, p. 26). Esses novos mundos são recriados a partir do intercâmbio entre linguagens e textos:

> Como o que Bakthin chama de "construção híbrida", a expressão artística sempre mistura as palavras do próprio artista com as palavras de outrem. A adaptação, também, deste ponto de vista, pode ser vista como uma orquestração de discursos, talentos e trajetos, uma construção "híbrida", mesclando mídia e discursos, um exemplo do que Bazin na década de 1950 já chamava de cinema "misturado" ou "impuro". A originalidade completa não é possível nem desejável. E se a "originalidade" na literatura é desvalorizada, a "ofensa" de "trair" essa originalidade, através de, por exemplo, uma adaptação "infiel", é muito menos grave. (STAM, 2006, p. 23)

Desta forma, o híbrido apontaria não para uma fragilidade ou para uma perda da obra original diante da sua adaptação, mas para o que Genette afirmava como sendo uma "vitalidade das artes", uma demonstração de que novos circuitos e significados são criados a partir de trocas entre diversas modalidades de textos (GENETTE APUD STAM, 2006, p. 35). É a própria arte, então, que se torna alvo de reflexão aqui, já que todo fazer artístico se inicia a partir de algum elemento exterior a si mesmo e nascido de outra fonte, artística ou não.

O fazer narrativo audiovisual no suporte televisão está sendo posto em xeque. Robert Stam oferece também uma chave de leitura interessante para a confluência de várias temporalidades na adaptação de Dom Casmurro orquestrada por Luiz Fernando Carvalho:

> Já que as adaptações fazem malabarismos entre múltiplas culturas e múltiplas temporalidades, elas se tornam um tipo de barômetro das tendências discursivas em voga no momento da produção. Cada recriação de um romance para o cinema desmascara facetas não apenas do romance e seu período e cultura de origem, mas também do momento e da cultura da adaptação. Os textos evoluem sobre o que Bakhtin chama de "o grande tempo" e freqüentemente eles passam por "voltas" surpreendentes, (STAM, 2006, p.48).

Robert Stam enxerga na recriação de um enredo em outro uma possibilidade de diálogo entre tempos diferentes a partir daquilo que permanece como elemento capaz de compartilhar sentidos entre obra e público. Stam acrescenta outro aspecto que deve ser observado: o que está acentuado na reinterpretação de uma obra? A adaptação de Moacyr Goés do enredo de Dom Casmurro para o cinema privilegia o romance entre Bentinho e Capitu, optando por uma estética naturalista mais convencional, trazendo a história do casal para os dias atuais, sem a presença do narrador-protagonista e o aspecto memorialista do texto. A versão de Luiz Fernando Carvalho recupera elementos de Dom Casmurro que não estiveram presentes na obra de Goés e utiliza cenário e

figurinos de época para criar uma atmosfera onírica em que o narrador é onipresente e chega a quase interagir com suas memórias. Esse recurso é bastante similar ao empregado pelo diretor André Klotzel na adaptação para o cinema de outra obra de Machado de Assis – Memórias Póstumas de Brás Cubas, livro publicado entre 1880 e 1881. Robert Stam aponta que, na adaptação fílmica, de 2001, o diretor Klotzel coloca na mesma cena duas fases diferentes do protagonista: "Klotzel joga com a distinção entre Brás como personagem vivo, atuante, e ao mesmo tempo como autor falecido. Ele provoca uma cisão entre os dois, fazendo com que o Brás Cubas mais velho, moribundo, observe o Brás mais jovem", (STAM, 2008, p. 175).

Assim como Luiz Fernando Carvalho, Klotzel enfatiza as camadas autoconscientes do filme pré-existentes no texto de Machado. Stam afirma, porém, que falta ao filme a "crítica sutil à escravidão e à sociedade escravocrata", (IDEM, 2008, p. 179). Na minissérie Capitu, há o reconhecimento da pertinência dos males da escravidão na cena em que Bentinho, ainda seminarista, comenta com o amigo Escobar, que está em visita à família Santiago, a renda de Dona Glória. Escobar se impressiona com a casa, elogia a beleza da mãe do amigo. As luzes diminuem e surgem, nas paredes, projeções de fotos de negros escravos. A riqueza da família de Bentinho contabilizaria, como parte dos bens, o sofrimento estampado nas paredes. Esta é a cena em que fica mais clara a relação entre a família de Dom Casmurro e a escravidão. No Brasil, a escravidão foi encerrada por decreto em 1888, período anterior à publicação do livro, que data de 1899. Machado de Assis era mulato, descendente de escravos. Gustavo Bernardo menciona as crônicas deixadas pelo autor carioca em que o racismo e a escravidão eram criticados com ironia (BERNARDO, 2008, p. 45).

Antoine Compagnon (COMPAGNON, 2003, p. 49) resgata o texto *Pierre Ménard, autor de Quixote*, escrito por Borges para assinalar o processo de ressignificação dos textos. Na ficção borgeana, o protagonista é comparado a Cervantes, mesmo que seu método de escrita consista em transcrever *Dom Quixote* por igual, na intenção de fazer surgir uma nova obra. O Pierre Ménard, autor de Quixote nos ajuda a pensar, no problema da criação a partir de uma obra anterior. "Se uma obra pode continuar a ter interesse e valor para as gerações futuras, então seu sentido não pode ser paralisado pela intenção do autor nem pelo contexto de origem" (COMPAGNON, 2003, p. 85). Se a suspeita da traição de Capitu nos intriga até hoje é porque a construção da ambiguidade no texto de Machado de Assis é capaz de surtir efeito em nossos dias. Luiz

Fernando Carvalho se vale de imagens como a citada acima e outras, em que Bentinho surge duplamente, como adolescente e como sombra, em sua memória.

Há, então, a presença de uma dupla temporalidade do próprio personagem, uma dupla existência na mesma cena, mesmo que os dois personagens sejam um somente. A sombra de Bentinho é a costura, é o fio que une todas as outras temporalidades dos personagens do enredo. É a memória do velho Bentinho que permite a convivência entre os vários tempos da sua própria vivência. É o que permite que a transposição do texto de Machado de Assis para a obra de Luiz Fernando Carvalho se materialize em metáfora. Uma metáfora do tempo que flui e que se transforma no espaço para onde confluem as várias temporalidades do personagem. Octavio Paz afirma que a analogia, o "como" é o que "torna o mundo habitável" (PAZ, 1984, p. 93). É o que torna, em nosso caso, o mundo machadiano simbiótico ao de Luiz Fernando Carvalho. Paz explica: "Ao mundo moderno do tempo linear e suas infinitas divisões, ao tempo da mudança e da história, a analogia opõe, não a unidade impossível, mas a mediação de uma metáfora" (IDEM, 1984, p. 100).

No conto *Funes, o memorioso*, Borges relata a vida de Ireneo Funes, um homem que perdeu os movimentos das pernas aos 19 anos e, desde então, vive recluso, acompanhado apenas daquilo que pode guardar na sua prodigiosa memória. Ele consegue identificar e lembrar de detalhes únicos em cada sonho, cada ideia, cada cachorro, cada evento que tenha passado pela sua vida desde então. A maior ambição de Funes, no entanto, é conseguir classificar e ordenar todas as suas recordações em sistemas criados por ele. O narrador afirma sobre o personagem: "Suspeito, contudo, que não fosse muito capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No mundo entulhado de Funes não havia senão detalhes, quase imediatos" (BORGES, 2007, p. 108). A reflexão não ignora o mérito das distinções para a construção e o entendimento do mundo, mas ressalta a busca de unidade como maneira de conhecer o mundo e, mais que isso, compreendê-lo para, então, posicionar-se nele como indivíduo – habitá-lo, como afirma Octavio Paz:

> A ideia da correspondência universal é provavelmente tão antiga quanto a sociedade humana. É explicável: a analogia torna o mundo habitável. Opõe a regularidade à contingência natural e ao acidental; à diferença e à exceção, a semelhança. O mundo não é um teatro regido pelo acaso e o capricho, pelas forças cegas do imprevisível: é governado pelo ritmo e suas repetições e conjunções. É um teatro feito de acordes e reuniões, em que todas as exceções, inclusive a de ser homem, encontram seu doble e sua

> correspondência. A analogia é o reino da palavra *como*, essa ponte verbal que, sem suprimir, reconcilia as diferenças e oposições, (PAZ, 1984, p. 93).

Habitar o mundo seria, então, a faculdade de construir teias de relações que ajudem na elaboração do nosso próprio lugar, da nossa posição no universo sócio-histórico-cultural e na natureza. A própria ficção é, em si, um exercício de analogia. Gustavo Bernardo atesta que Machado de Assis vê na ficção uma mola que "move o pensamento" e o conhecimento. "Não é que a realidade não exista. Existe, a gente só não tem acesso a ela; não tem como descrevê-la toda, não sabe como ela é. Machado é mestre em mostrar essa construção ficcional", (BERNARDO, 2008, p. 46). Friccionar o texto de Dom Casmurro com outras linguagens artísticas é também pensá-lo além das fronteiras da linguagem televisiva em um movimento de ampliação do conhecimento que temos sobre Machado de Assis, sobre a nossa literatura e dramaturgia. O apoio de outras linguagens permite que a tentativa de imprimir à ficção contornos que se apropriem de forma totalizante do real perca força diante da efusividade de camadas e de significados que a construção intersemiótica da minissérie proporciona.

3.2 Breve consideração sobre adaptação e paródia

Quando uma obra faz referência clara a outra, pré-existente, comparações são inevitáveis. A noção de paródia [6]surge, então, como um dos problemas que envolvem a adaptação de textos literários para outra linguagem. No caso da minissérie Capitu, houve acusações do jornalista Diogo Mainardi de que a aproximação feita por Luiz Fernando Carvalho do texto de Machado de Assis seria "infiel" e que o diretor seria "o mais perfeito Escobar", (MAINARDI apud BULHÕES, p. 60, 2012). Marcelo Bulhões argumenta a favor da minissérie, embora reconheça que a produção recebeu um "tratamento anticanônico", (BULHÕES, p.60, 2012). Recupero o debate em concordância com Bulhões, mas acrescento o exercício da metaficcionalidade e da crítica ao naturalismo/ realismo enquanto estilo artístico existentes em Capitu se aproximam da paródia.

[6] No capítulo final deste trabalho, que trata sobre barroco, abordo a aproximação entre paródia e carnavalização, sob o olhar de Severo Sarduy (1979).

Essa crítica por meio de um certo acento parodístico, na minissérie, não possui como alvo o texto de Machado e mas sim a própria natureza do meio em que a produção pertence– a dramaturgia televisiva. O diretor Luiz Fernando Carvalho afirma que o trabalho de transposição do texto de Machado de Assis para a TV se tratou de uma aproximação e não de uma adaptação, exatamente (CARVALHO, 2008, p. 75). A minissérie retomaria o enredo de Dom Casmurro, porém com "outras coordenadas estéticas, mas com a mesma síntese", (Idem, p. 77).

Linda Hutcheon (HUTCHEON, 1989, p. 17-19, p. 28) afasta o conceito de paródia da simplificação que resume a paródia à ironia e à sátira. Ela afirma que a paródia demarca o trabalho transtextual de "repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança" (Idem, p. 17). Isso diferencia a paródia do pastiche, cuja maior característica é a semelhança que guarda com a obra-fonte. A necessidade se daria para adequar o conceito à arte contemporânea: "Talvez os parodistas não façam mais do que apressar um processo natural: a alteração das formas estéticas através do tempo". Para Hutcheon, a paródia e a metáfora teriam em semelhança a exigência de que "o descodificador construa um segundo sentido através de interferências acerca de afirmações superficiais e complemente o primeiro plano com o conhecimento e o reconhecimento de um contexto em fundo", (HUTCHEON, 1989, p. 50).

A distância crítica tomada por Luiz Fernando Carvalho em relação à obra de Machado de Assis é o que permite o afastamento dos códigos realistas, que poderiam tornar previsível a transposição de Dom Casmurro para a TV sem trazer questionamentos à estética televisiva.

Enxergo em Capitu um duplo exercício de analogia: o da metáfora do espetáculo[7], explícito na ampliação do drama de Bentinho a partir da frase machadiana "A vida é uma ópera"; e o exercício da paródia, revelando rupturas com o padrão dramatúrgico televisivo, ao expor, por exemplo, um narrador que se dirige diretamente para a câmera enquanto figurinos esbanjam espartilhos, saias volumosas, penteados e cartolas do século XIX ao passo que exibe a tatuagem da atriz que interpreta Capitu.

[7] Na cena do metrô, em que Bentinho divaga sobre o possível sucesso do seu livro, vemos o personagem do jovem que senta ao seu lado sendo alvo do flash de vários fotógrafos. O flash ressurge também como disparador das lembranças de Bentinho acerca do dia do seu casamento com Capitu. Não seria demais indicar nessas cenas uma citação clara ao universo das celebridades e dos paparazzi.

3.3 O espetáculo de Dom Casmurro

Encenação, de acordo com Bernard Dort, é o ato de colocar o espetáculo teatral à disposição da concepção que se deseja ter de determinada obra (DORT, 2010, p.62). A história do teatro contemporâneo apareceria como a história dos encenadores e não dos autores ou dos atores. De acordo com Dort, para Bertold Brecht, a encenação e a composição dramática estão ligadas, não podem ser separadas. O que deveria ser pensado não é o texto ou a encenação como etapas independentes do espetáculo teatral. A reflexão sobre uma montagem deveria incluir as relações que unem a dramaturgia, a encenação e o sentido que a obra irá adquirir sobre o palco, sob a intervenção de atores diante do público, dentro de um contexto histórico-social determinado.

Essa concepção diferenciou os encenadores[8] dos diretores de antes, cujas preocupações se resumiam a apresentar as obras dramáticas de acordo com a tradição e/ ou expectativas do público. "sem colocar a peça em questão" (DORT, 2010, p. 67). O que muda é o enfoque: o texto não é mais representado apenas como comumente é recebido, mas tal como o encenador deseja que seja compreendido. "Os primeiros (diretores) buscavam apenas assegurar a unidade do espetáculo. O encenador se volta para seu sentido", (DORT, 2010, p. 67).

O encenador seria um mediador capaz de levar ao teatro o exercício de reflexão sobre a obra. Essa mediação estaria entre o público e o texto, muitas vezes, "eterno", como as peças de William Shakespeare, por exemplo, (DORT, 2010, p. 68). A dimensão alcançada pelo aprimoramento da ideia de encenação colocam em relevo a perspectiva de que o espaço cênico não seria mais "imutável nem uniforme, ele se modifica a cada espetáculo" (DORT, 2010, p. 89). A riqueza do cenário, dos figurinos e das técnicas estariam numa posição inferior ao pensar sobre a dramaturgia e a sua construção no palco.

Para Bernard Dort, "toda representação de teatro coloca a questão de seu espaço cênico: é necessário construí-lo, imaginar um, novo e singular, em cada oportunidade". Essa postura reflexiva e questionadora seria preconizada por Stanislavski, para quem o teatro não poderia ser considerado uma arte se não fosse capaz de problematizar sobre

[8] Não sem propósito, a palavra mise-en-scène surge no começo do século XIX (HUPPES, 2000, p. 101).

seus próprios processos. Caso contrário, incorreria no risco de cair na categoria de "um conjunto de efeitos convencionais" ou se degradaria como "imitação pura e simples", (DORT, 2010, p. 102). Seria mérito da mediação promovida pelo encenador inserir na prática teatral a reflexão sobre esta mesma prática. Renata Pallottini atribui ao século XX o surgimento do diretor como encenador. Uma de suas atribuições seria coordenar a caracterização dos personagens para além do texto em si. Uma caracterização que "surge do espetáculo propriamente dito, da invenção do encenador, que acrescenta elementos ao texto, às vezes completando-o e, às vezes, indo até contra ele e à sua revelia", (PALLOTTINI, 1989, p. 63).

Desde *Hoje é Dia de Maria* (2005) que Luiz Fernando Carvalho tem se valido de códigos do teatro para a ficção na televisão, o que envolve grande investimento na preparação do elenco[9], seguindo pesquisas e ensaios que integram a rotina das companhias de teatro, mas que se distanciam das práticas da televisão. Esse dado evidencia a proximidade da minissérie Capitu com o universo do teatro e contribui para lançar uma chave de compreensão sobre a obra a perspectiva de que Luiz Fernando Carvalho opera seu trabalho mais como um encenador do que como um diretor. Isso contribui para promover um distanciamento da minissérie dos códigos utilizados pelo cinema, em que a condução da câmera pelo diretor e a edição das imagens se sobrepõe, na maioria das vezes, à expressão corporal dos atores e à cena em si. Essa diferenciação de postura permite explorar outras camadas do texto de Machado de Assis, escapando à dominação do realismo/ naturalismo vindo do cinema e que tanto está presente até mesmo enquanto valor estético para a televisão.

Um exemplo dessa aproximação é o uso do recurso de divisão de espaços no cenário para demarcar temporalidades distintas do enredo dentro de um mesmo quadro, algo bastante comum na linguagem teatral. Bentinho sexagenário invade a cena que pertence ao relato de sua memória, é visto próximo dos personagens da sua própria narrativa, mas não interage com eles, como se estivesse em outro espaço, ou como um fantasma (Figura 3). O diretor teatral Ziembinski, que também atuou na televisão, por

[9] Luiza Maria Almeida Rosa entrevistou Tiche Vianna, preparadora de elenco, especialista em Commedia Dell´Arte e pesquisadora do grupo Barracão, para a pesquisa de mestrado em Comunicação e Semiótica, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), sob orientação da professora Helena Katz. Vianna trabalha com Luiz Fernando Carvalho desde Hoje É Dia de Maria (2005) e afirmou, na entrevista, que os ensaios para a minissérie Capitu incluíram preparação corporal com danças de roda e uso de técnicas de máscaras que se aproximavam da Commedia Dell´Arte, pela importância dada à construção de arquétipos e de máscaras (VIANNA APUD ROSA, 2011, p.95).

sinal, foi parceiro do dramaturgo Nelson Rodrigues na proposta de equilibrar uma divisão de planos durante a encenação da peça Vestido de Noiva. Na montagem, o palco é dividido em três planos, com cenários distintos: 1° plano, o da alucinação; 2° plano, o espaço da memória; 3° plano, o da realidade. De modo similar, na minissérie Capitu ocorre uma alternância entre o espaço que corresponde à temporalidade em que a narração é feita, onde está o Bentinho sexagenário, e o espaço em que se desenrola a ação do enredo – onde se encontram as versões da fase da adolescência e do casamento com Capitu.

Figura 3 – Dois Bentinhos em cena

Fonte: Carvalho, 2008.

A proximidade com a encenação teatral confere ainda mais instabilidade à perspectiva mimética da ficção televisiva. Não há intenção de buscar um efeito de realidade, mas de expor a vida do personagem como um cristal, sob mais de um ângulo. Até a cena da briga do casal, o Bentinho que conta o enredo acompanha a cena como um duplo impalpável, fantasmal, do Bentinho que está envolvido na ação da narrativa.

O Bentinho narrador sexagenário conta todos os episódios que envolvem a briga e separação de Capitu em pequenos fragmentos. Depois que a esposa ouve o grito do marido e o choro do filho, ouve de Bentinho que o menino seria filho do amigo do casal, já morto, Escobar. Capitu pede um basta ao ciúme de Bentinho e menciona a separação, em seguida afirma Bentinho já está decidida. O menino Ezequiel retorna à

sala e a mãe o leva para a missa. Os cortes, em intervalos menores que em outros momentos entre um trecho e outro, aumentam a tensão e o suspense sobre o desenrolar do enfrentamento entre marido e mulher. Após a saída de Capitu da cena, Bentinho que até então participava do enredo apenas como personagem do relato da sua versão sexagenária, toma a condução da narrativa para si. A versão já velha e a versão de idade intermediária do personagem se fundem – e a partir dessa fusão, esse Bentinho único passa a transitar entre os dois tempos representados até então pelas diferenças de cenário. É como se a velhice e a idade adulta se completassem na certeza da traição – desaparece a diferença entre o personagem na fase do casamento e o personagem no fim da vida. Assim a fusão das duas versões de Bentinho reforça, diante do público, a sua defesa: o infortúnio da vida de Bentinho (incluindo também o sofrimento de Capitu e de Ezequiel, exilados pelo ciúme do nosso protagonista) estaria justificado na traição da esposa.

3.4 A vida como ela não é – rupturas com o naturalismo

O cenário do Automóvel Club do Brasil, um grande palácio em ruínas, representaria não só a casa de Dom Casmurro, mas também sua alma. A preocupação com o espaço cênico, alçando-o ao status de apêndice do protagonista do enredo, e distante da reconstrução de época realizadas em produções como Os Maias (2001) permite afirmar que:

> Estamos diante, pois, de uma opção formal antinaturalista, de um discurso que contraria o padrão minissérie de época. E nesse momento específico, tais imagens não funcionam como mero contraste entre o passado de Machado de Assis − a cidade-cenário em que se passa a narrativa do romance − e o tempo presente em que se exibe a minissérie (BULHÕES, 2012, p. 61).

A aproximação de Capitu com o teatro estaria, para Bulhões, desde o abrir e fechar de cortinas vermelhas nas cenas iniciais (Figura 4), que já demarcaria uma referência ao espetáculo e uma denúncia ao ilusionismo e ao naturalismo, vinda da sugestão trazida pela citação ao palco de teatro de que “tudo é representação”, (BULHÕES, 2012, p. 65).

Fonte: Carvalho, 2008.

A postura antinaturalista é mais antiga no teatro que na televisão. Mesmo no cinema, predomina o padrão realista/naturalista. No âmbito do teatro moderno, um dos nomes que influenciaram a ruptura com o naturalismo foi o dramaturgo Luigi Pirandello. Na década de 30 do século XX, o teatro francês buscava um novo estilo de interpretação, algo que remetesse à Commedia Dell´Arte (DORT, 2010, p.197-198). A intenção era de que a "teatralidade" vencesse a imitação estrita da realidade, concedendo espaço maior à experimentação formal. Foi nesse cenário que Pirandello atingiu êxito, promovendo o jogo do teatro dentro do teatro, "privilegiar o pirandellismo em detrimento do próprio Pirandello" (DORT, 2010, p.198). Um jogo metalinguístico que, no caso da minissérie, envolveria encenar Capitu de maneira anti-ilusionista, denunciando limites da linguagem da televisão e privilegiando o universo machadiano de ironias e auto-reflexão em detrimento de uma recriação realista do enredo do livro de Dom Casmurro.

Bernard Dort relembra que o período do auge da influência de Pirandello coincide também com o período das vanguardas do século XX, no pós I Guerra Mundial: dadaísmo, surrealismo; os estudos sobre psicanálise já se fazem presentes nas esferas culturais: "Enfim, por toda parte é atacada violentamente a versão do naturalismo sobre a realidade. A esta realidade, opõe-se o sonho; à razão, o irracional; às "superfícies", a profundidade...uma época de festa onde o jogo é soberano", (DORT, 2010, p. 198). A estrutura da obra de Pirandello enfatizaria a superioridade da comédia sobre a vida, o que consistiria, grosseiramente, de acordo com Bernard Dort, em "opor o teatro à existência, a arte à vida, a realidade da representação à ilusão do vivido, a verdade da arte às aparências do real", (DORT, 2010, p. 202). A principal inovação da obra de Pirandello seria a inserção da reflexão no drama. Assim como Bentinho, os personagens de Pirandello examinam sua própria consciência. O conflito, então, deixa de ser algo concreto para tornar-se imaginário.

> Por isso, supõe uma distância em relação ao real, ao presente; no entanto, esta distância não é a ocasião clara de uma tomada de consciência: ela, ao contrário, embaralha as cartas e multiplica ao infinito, no jogo de espelhos de uma consciência que se examina a si mesma, o drama inicial (DORT, 2010, p. 220).

Dom Casmurro é um personagem que relembra o percurso que o conduziram ao momento atual de sua vida: o único habitante da casa em que mora, com visitas esporádicas de amigos e relacionamentos furtivos com prostitutas. Bentinho tenta justificar as escolhas que fez na sua vida, a principal delas, a opção pela solidão. Assim como Dort aponta nos personagens de Pirandello (DORT, 2010, p. 219), há também em Bentinho algo de patético. Característica presente não na sua versão adulta, do período do casamento com Capitu, mas, principalmente, na versão do Bentinho que conta a história. São vários jogos que aparecem em Capitu: o jogo de espelhos, o jogo que coloca o conteúdo de um livro de um escritor realista[10] como Machado de Assis em equilíbrio de forças com a concepção de cena que se pretende dar para este texto, recriando-o em imagens que não estão subordinadas ao domínio do texto escrito.

[10] Discutirei conceitos sobre realismo no capítulo 3. Neste momento, tomo Machado de Assis como autor realista com base não somente no estilo literário em vigência na época do escritor mas também com base no que aponta Roberto Schwarz. Para ele, Machado de Assis "compunha uma expressão da sociedade real, sociedade horrendamente dividida", seja pelo saldo da escravidão seja pelas contradições que permaneceram na transição do Brasil Império para o Brasil República (SCHWARZ, 1990, p. 11). Schwarz aponta que todas as frases da prosa machadiana projetam mais de uma intenção, potencializa os detalhes e amarra o leitor ao pormenor, mesmo que haja uma unidade latente em toda a obra. O narrador invariavelmente chama a atenção para si mesmo e busca dificultar visão do todo, do panorama geral do livro, o que exige que se tome distância para enxergar a estrutura social subjacente ao texto (SCHWARZ, 1990, p. 18).

A lógica teatral presente na construção da minissérie Capitu com ênfase não no texto, mas na cena, oferece uma aproximação com a ideia de espetáculo presente no melodrama. Essa proximidade não se daria pelos mesmos motivos que relacionam a telenovela ao melodrama - o aspecto sentimental do enredo (HUPPES, 2000, p. 153) nem pelo que coloca o cinema lado a lado ao melodrama - a naturalidade para mostrar a ação (HUPPES, 2000, p. 147). É a presença do espetáculo, do apelo plástico pertinente ao melodrama que está materializado na minissérie Capitu. Ivete Huppes retoma a distinção feita por Victor Hugo entre melodrama, tragédia e comédia. A tragédia apelaria diretamente ao coração, a comédia se dirigiria à mente e o melodrama, aos olhos, (HUPPES, 2000, p.99).

Para Huppes, os produtos culturais modernos reforçariam o formato visual. A observação de Victor Hugo denotaria a percepção de uma transformação que se iniciava. Essa relevância dada ao visual fortaleceria o espetáculo, a performance e a artificialidade, (HUPPES, 2000, p.100). O sucesso do melodrama estaria na ênfase dada à independência que diferencia o literário do teatral: "No melodrama, a arte repousa quase inteiramente sobre as situações, sobre a encenação, sobre o talento dos atores, afastando-se, portanto, do domínio do texto, que até então reinava absoluto", (HUPPES, 2000, p.101). A composição do cenário ganha importância no melodrama, para que o realismo da cena intensifique as emoções que devem ser suscitadas no público. Por isso, há o cuidado com detalhes como mobiliário, figurino, a ambientação e a ação ganham destaque (HUPPES, 2000, p.104). É característica do melodrama a atenção à expressividade do tema (HUPPES, 2000, p.142). Martín-Barbero explica que a presença exacerbada da emoção no melodrama remonta às suas origens, já que o gênero nasce como um "espetáculo total", mantendo cumplicidade com público, formado pelas camadas populares e cujos temas das narrativas vêm da narrativa oral. O palco do melodrama conjugava a memória narrativa e gestual de uma cena de massa. O público não procurava pela "palavra na cena, mas ação e grandes paixões". A ideia de espetáculo total [11]não estaria limitada, no melodrama, à encenação – está também na estrutura dramática de suas obras (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 163-167).

[11] A ideia de arte total e teatro do mundo se originam na Renascença e continuam durante o Barroco. Affonso Romano de Sant´anna aborda este tema ao investigar o teatro no Barroco, período em que o jogo de ilusão e realidade está intensificado. De acordo com ele, seria possível pensarmos até em uma certa confusão entre o palco e a vida (SANT´ANNA, 2000, p. 189). Durante o Barroco, o espetáculo transcenderia os teatros, estando presente nos rituais religiosos, nos palácios e se prolongaria para as ruas

No caso de Luiz Fernando Carvalho, o espetáculo está a serviço da própria crítica, da reflexão sobre o espetáculo. O artifício visual que a minissérie tem em comum com o melodrama não possui um apelo direto aos sentimentos. A história que se conta não é uma história de amor, é a história de um julgamento de um homem que se coloca como seu próprio defensor diante de um júri formado pelo público. Posso ir além: a história de Capitu é também a crítica do distanciamento da televisão das origens da arte representativa, é a denúncia contraditória do afastamento da TV do teatro e a acusação explícita de que a televisão se acomodou no formato industrial de produção que só reforça os preconceitos contra a arte de massa.

O processo de produção de Capitu envolveu, durante a preparação do elenco, oficinas para os atores com uma equipe formada por críticos literários, psicanalistas e um historiador. O conteúdo dos seminários contemplou desde aspectos da personalidade de Bentinho e Capitu, questões como a homossexualidade latente na amizade entre Dom Casmurro e Escobar, a relação de Bentinho com a mãe, como era o Rio de Janeiro na época de Machado de Assis e como a obra do autor se localiza na Literatura Brasileira. Para desfocar as imagens da minissérie, foi construída uma lente especial[12]: uma retina de cerca de 30 cm de diâmetro, com água, para criar uma espécie de ilusão a partir da refração do líquido. A lente era encaixada na parte frontal da câmera para dar à imagem uma textura aquosa, inspirada nos "olhos de ressaca" de Capitu. O artefato foi usado sempre que Bentinho contava fatos da sua vida, sempre que ele acessava sua memória. A intenção era passar para o público o estado psicológico do personagem. Esses dados atestam o processo artesanal de produção da minissérie, na contramão das novelas televisivas, por exemplo, abrindo portas para novos caminhos na ficção televisiva brasileira, cuja audiência e repercussão[13] têm sido colocadas em xeque pelo crescimento dos canais de TV paga e dos vídeos sob demanda.

---

e para os campos de batalha. "A própria vida não passa de um ato dentro de um drama que dirigindo-se para a morte espira ambiguamente ao trágico e ao sublime, (SANT´ANNA, 2000, p. 165).

[12] Mais informações sobre a lente criada para a minissérie estão disponíveis no portal Memória Globo (http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/capitu.htm). Acesso: 25 jul 2014.

[13] Os sites especializados em televisão têm debatido os rumos da telenovela. A estreia na Globo de duas novelas do horário nobre (21h e 23h) no mês de julho de 2014, o sucesso de minisséries como Amores Roubados (2014) e a grande repercussão da novela Avenida Brasil (2012) são argumentos para alimentar tanto a defesa da necessidade de inovação quanto o reforço de códigos tradicionais da ficção na TV. Mais sobre questionamentos sobre os caminhos futuros para a novela estão disponíveis nos blogs de Patrícia Kogut (http://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/critica/noticia/2014/07/estreia-de-duas-producoes-motiva-reflexao-sobre-telenovela.html) e no Quanto Drama! (http://veja.abril.com.br/blog/quanto-drama/folhetinescas/como-foi-a-estreia-de-o-rebu/). Acesso: 25 jul 2014.

4 Cai o pano – Ficção e antiilusionismo

4.1 Pontuações sobre realismo

Machado de Assis foi alçado ao título de principal nome do movimento realista na literatura brasileira. Apesar de estudiosos apontarem elementos de crítica social (SCHWARZ, 1990) e reflexões que aproximam o escritor de tendências modernas (STAM, 1981), o escritor ficou nacionalmente conhecido pela análise psicológica dos personagens e pela presença da ironia, características que construíram o conceito do realismo na literatura.

O período em que se delineia o realismo como conhecemos hoje é a segunda metade do séc. XIX. Neste período, a preocupação em dar à arte uma aparência de realidade é potencializada com o desenvolvimento de "técnicas, obras e instituições fundadas na necessidade incessante de autenticar o real" (BARTHES, 1972, p. 41-42). Para Barthes o realismo literário é contemporâneo da reportagem, da história objetiva, do turismo de monumentos e lugares históricos e da fotografia que é "testemunha bruta 'do que foi lá'", (BARTHES, 1972, p. 41-42).

Robert Stam recupera investigações feitas por Erich Auerbach a partir da ideia grega de mímesis, colocada por Stam como imitação. Isso porque a ideia de realismo na arte ganha importância no séc. XIX, quando as artes figurativas e narrativas passam a se dedicar "à observação e representação precisa do mundo contemporâneo" (STAM, 2008, p. 25), em oposição aos estilos romântico e neoclássico. Erich Auerbach argumenta que o realismo está acompanhado da visão da corrente classicista sobre os níveis da representação literária. Para ele, é evidente que o realismo moderno (do século XIX) realiza como fenômeno estético o afastamento da mistura entre o sublime e o grotesco proclamada pelos românticos.

> Quando Stendhal e Balzac tomam personagens quaisquer da vida cotidiana no seu condicionamento às circunstâncias históricas, e as transformaram em objetos de representação séria, problemática e até trágica, quebraram a regra clássica da diferenciação dos níveis, segundo a qual a realidade cotidiana e prática só poderia ter seu lugar na literatura (..) de forma grotescamente cômica ou como entretenimento agradável, leve, colorido e elegante (AUERBACH, 1976, p.499).

No entanto, é imprescindível discernir a ideia de realismo da noção de naturalismo, visto que, muitas vezes, principalmente no caso do audiovisual, os dois termos são postos em equivalência. Cunhados pela crítica literária do oitocentos, o realismo consolida-se como estilo nos romances de Machado de Assis, Balzac, Eça de Queiroz, Stendhal, Flaubert e Dostoiévski; e o naturalismo encontra alguns de seus principais representantes em Émile Zola, Aluísio de Azevedo e Julio Ribeiro[14]. Robert Stam lembra que os críticos literários distinguiam o realismo profundo de sua versão naturalista, considerada redutora e excessivamente aferrada a ideia de realidade, como acontecia nos romances de tese de inspiração biológica de Emile Zola. (STAM, 2008, p. 25).

A perpetuação desses movimentos artísticos pode ser observada em produções do audiovisual brasileiro. A ênfase no naturalismo que vai desde a interpretação dos atores às ambientações dos cenários é preponderante nas novelas da TV Globo. A novela *Helena* (1975), dirigida por Herval Rossano e adaptada do texto de Machado de Assis por Gilberto Braga, por exemplo, recupera códigos que remetem ao período em que o livro de Machado foi escrito, utilizando figurino e cenários inspirados no século XIX.

No filme *DOM* (2003), dirigido por Moacyr Góes, a estética naturalista e realista predominam. Diferente da minissérie é o ciúme de Bentinho que está em relevo e não a metaficcionalidade machadiana. Capitu, na adaptação fílmica, faz, após a separação do marido, um exame de DNA para comprovar a paternidade do filho.

Antes de Bento abrir o envelope enviado por ela com o resultado, Capitu morre em um acidente e ele desiste de saber se é ou não o pai da criança. A dúvida é suspensa pela morte. A cena do acidente de carro que vitima Capitu é bastante crível e surge como uma solução trágica e punitiva ao casal. Atende as definições de realismo que:

[14] Um grande exemplo da herança naturalista no audiovisual brasileiro está na obra do cineasta pernambucano Cláudio Assis, principalmente em *Amarelo Manga* (2002), conforme menciona Angela Prysthon, que aponta um certo naturalismo etnográfico presente neste filme. Ver mais em: PRYSHTON, Angela. Imagens periféricas: entre a hipérbole freak e a voz do subalterno. *Biblioteca online das Ciências da Comunicação*. Atas do III SOPCOM,VI LUSOCOM e II IBERICO – Vol 3. pp. 441-449. Disponível em: http://www.bocc.uff.br/pag/prysthon-angela-imagens-perifericas-entre-a-hiperbole-freak-e-a-voz-do-subalterno.pdf. Acesso em: 08 jul. 2014.

> Ainda enfatizam a convencionalidade do realismo levando em consideração a sua ligação com um grau de conformidade do texto com modelos culturais amplamente disseminados de "histórias críveis" e "personagens coerentes". Neste sentido, a plausabilidade e a verossimilhança são talhadas por códigos de gênero. (STAM, 2008, p. 29).

Comparo a abertura do primeiro capítulo da minissérie *Capitu*, já mencionada aqui, com a abertura do primeiro capítulo da minissérie *Os Maias*. Ambas as produções foram dirigidas por Luiz Fernando Carvalho. Outro paralelo: as duas minisséries também são transposições de livros do período do realismo (*Os Maias*, além do livro homônimo escrito por Eça de Queiroz, inclui personagens e tramas das obras *A Relíquia* e *A Capital*, do mesmo autor). A cena de abertura de *Os Maias* começa em um plano aberto, que se aproxima lentamente da casa da família.

Em seguida, são mostrados lentamente a fachada e o jardim da casa. Segue-se um close em mãos que abrem o portão de fora da casa. Entram dois homens, um na frente e o outro atrás. São os amigos Carlos Maia, protagonista da minissérie, e João da Ega. Vestidos sobriamente com cartola, sobretudo e bengala. A câmera passeia pela fachada da casa e pelo jardim. O movimento é lento, descritivo. Os dois homens passeiam pelo jardim. A câmera não nos dá o ponto de vista deles. É como se fosse o olhar de alguém de fora, externo - talvez a figura de um narrador onisciente. Uma tomada de cima mostra quando Carlos e João sobem as escadas que levam ao interior da casa. Eles saem do ângulo da câmera. Logo depois, um narrador em over, diz: "A casa em que os Maias habitavam em Lisboa era conhecida na vizinhança da Rua São Francisco de Paula e em todo o bairro das janelas verdes pela casa do Ramalhete ou simplesmente o Ramalhete". A narração é feita pelo ator Raul Cortez, como se fosse o próprio escritor Eça de Queiroz que contasse a história. No entanto, o narrador não chega a tomar corpo como personagem da minissérie. A câmera é descritiva, tal qual a narração das obras do período realista da literatura. Há uma transposição do estilo realista do livro de Eça de Queiroz para a televisão. Porém, lembro que a reprodução de códigos do estilo realista nem sempre são bem aceitos pelo público de televisão. De acordo com o site Teledramaturgia, do pesquisador e crítico de televisão Nilson

Xavier[15], Os Maias obteve uma média de 15 pontos de audiência, chegando a marcar nove pontos em alguns momentos.

Se na minissérie Os Maias, o trecho que vai desde a primeira tomada até a entrada dos dois personagens na casa tem duração de quatro minutos, sem diálogos, apenas com trilha sonora incidental de música sinfônica, a abertura do primeiro capítulo de *Capitu* sincroniza, durante menos de um minuto, a música Voodoo Child, de Jimi Hendrix com imagens velozes e distorcidas da linha do metrô do Rio de Janeiro atual alternada com imagens em preto e branco do Rio de Janeiro do século XIX, o que confere ao início de *Capitu* um ritmo frenético, semelhante às colagens típicas dos videoclipes.

Nas primeiras cenas do capítulo de abertura da minissérie, que descrevi anteriormente, podem-se perceber características que permeiam toda a minissérie: a recorrente aparição do Bentinho narrador em cenas que integram a parte memorialista da narrativa; a quase-interação entre o narrador e outros personagens do enredo; o passado que ressurge como sombras em um presente de cenário escurecido, esvaziado e sombrio; a recorrência ao monólogo; a imprecisão na composição do cenário; a busca por ser fiel à ironia presente no texto de Machado de Assis.

Se na minissérie *Os Maias*, o trecho que vai desde a primeira tomada até a entrada dos dois personagens na casa tem duração de quatro minutos, sem diálogos, apenas com trilha sonora incidental de música sinfônica, a abertura do primeiro capítulo de *Capitu* sincroniza, durante menos de um minuto, a música Voodoo Child, de Jimi Hendrix com imagens velozes e distorcidas da linha do metrô do Rio de Janeiro atual alternada com imagens em preto e branco do Rio de Janeiro do século XIX, o que confere ao início de *Capitu* um ritmo frenético, semelhante às colagens típicas dos videoclipes.

[15] O ritmo da minissérie, que se aproximava do empregado pelo estilo realista no cinema, em clara homenagem ao texto de Eça de Queiroz, foi considerado um dos empecilhos para o sucesso de audiência da produção. Mais sobre a crítica de Nilson Xavier sobre a minissérie no endereço eletrônico: http://www.teledramaturgia.com.br/tele/maiasb.asp (Acesso: 08 ago 2014).

4.2 O ponto de vista na TV – o estranho caso de Bentinho

A permanência do Bentinho enquanto narrador além de manter a posição que o personagem detém no livro recupera o caráter anti-ilusionista da obra de Machado de Assis. Desde sua primeira aparição, Bentinho se dirige diretamente ao público, contando a sua trajetória (ou sua memória), avaliando cada passo dado, como faz quando fala da escolha do tema da sua narrativa e do nome que escolheu para o livro que escreve. A característica anti-ilusionista que as duas obras possuem em comum estão na estratégia permanente de desmonte de elementos que potencializariam o efeito de real em nome de uma valorização de sua ficcionalidade.

O anti-ilusionismo acontece justamente quando a ficção se mostra despida de intenção de real, quando a ficção assume sua dimensão ilusória, imaginativa e combate a pretensão ilusionista de não ser arte (STAM, 1981, p. 29-30). Neste sentido, a arte anti-ilusionista é vista como desalienante e libertadora. É um chamado à crítica da ilusão artística que procura estar acima de seu estatuto de arte para alcançar o posto de parte integrante do real:

> A tensão entre magia e realismo, a reflexividade e o ilusionismo, tem alimentado a arte. Qualquer representação artística pode se fazer passar por "realista" ou abertamente admitir sua condição de representação. O realismo ilusionista apresenta seus personagens como pessoas reais, sua sequência de palavras como fato substanciado. Textos reflexivos ou mágicos, por outro lado, chamam a atenção para sua própria artificialidade como construtos textuais seja pela hiperbolização mágica de improbabilidades, seja através do esvaziamento (STAM, 2008, p. 18).

Algumas vezes, a presença de elementos maravilhosos sequer coloca o realismo[16] em cheque ou se utiliza de reflexividade. Exemplo disso são as duas versões da novela Saramandaia (1976 e 2013). O enredo da primeira versão foi assinado por Dias Gomes e o da segunda escrito por um time formado por Ricardo Linhares, Nelson Nadotti, Ana Maria Moretzsohn e João Brandão. Se na primeira produção, sob o contexto da ditadura militar, o mágico servia, no texto de Dias Gomes[17], como

[16] O capítulo sobre o paradigma realista da TV aprofunda o debate, abordando o realismo maravilhoso.
[17] Para mais sobre a noção de realismo e política na obra de Dias Gomes, recomendo a leitura da tese de doutorado de Igor Sacramento, "Nos tempos de Dias Gomes a trajetória de um intelectual comunista as tramas comunicacionais" (ECO/ UFRJ, 2012), vencedora do prêmio de teses e dissertações da Compós em 2013. Disponível em:

estratégia para tentar driblar a censura através de alegorias políticas; na versão de 2013, que foi livremente inspirada na primeira novela, o mágico refletia, de forma mais contundente, não a política mas o drama dos personagens que possuíam algum tipo de "diferença" – asas nas costas ou metamorfose em lobisomem. A feitura da ficção televisiva, em si, não é questionada, antes, é reforçada pelo uso de efeitos especiais que pudessem (possam) garantir o elemento mágico das cenas. Processo distinto do que ocorre no objeto de estudo deste trabalho. Não há, em *Capitu*, personagens com superpoderes ou que se transformem em animais. O "maravilhoso" em *Capitu* está no choque de temporalidades, na presença do narrador nas cenas de seu passado.

O enredo de Dom Casmurro salta para dentro de um tempo suspenso ficcional, cuja localização mais precisa seria a memória de Bentinho. O aprofundamento da ficção se dá, portanto, em duas camadas. A primeira seria a camada do presente do personagem, presente este que mais parece a configuração do espaço da memória – impreciso, esfumaçado, recheado de sombras e fantasmas. A segunda camada é a do passado do protagonista, onde transcorre a ação da minissérie e também do livro. Na minissérie, o tempo passado é iluminado, possui mais elementos cênicos de composição. A casa da Rua de Matacavalos deixa a mostra quadros da família, vasos, até as escravas estão expostas em algumas cenas. Para cada camada do enredo existe uma ou mais versões de Bentinho. Para o tempo da narração, há o Bentinho sexagenário, que é o narrador na maior parte do tempo. No tempo da ação da minissérie, existem dois Bentinhos – o jovem, adolescente, que é o da fase do namoro com *Capitu* ainda moça; e o Bentinho que retorna à família e à casa como bacharel em Direito, que é a versão que coincide com o tempo da ação em que se passa o casamento com *Capitu*. Esta é a versão que irá, no último capítulo da minissérie, alternar a narração com a versão sexagenária do protagonista.

---

http://www.geminis.ufscar.br/download/teses/Nos%20tempos%20de%20Dias%20Gomes%20(FINAL).pdf. Acesso em: 10 jan. 2015

4.3 A força da ilusão – metaficcionalidade e autoconsciência

Uma obra é metaficcional quando o autor inclui a prática da avaliação do fazer ficcional dentro da própria obra. As ideias de anti-ilusionismo, reflexividade e auto-consciência surgem desse exercício. Na definição de Gustavo Bernardo, a metaficção "é um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma" (2010, p. 09).

A minissérie *Capitu* multiplica essa característica em Dom Casmurro criando um labirinto de espelhos – objeto que, por sinal, aparece em destaque em várias cenas da narrativa da minissérie. A metaficcionalidade do texto machadiano é recriada na minissérie utilizando como estratégia a reapropriação de analogias existentes no livro e que são possíveis de serem transpostas para o roteiro audiovisual. É nesse sentido que entendo que *Capitu* pode ser vista como metáfora da obra Dom Casmurro, construída com deslocamentos entre a literatura e a televisão, a partir da criação de dobras e aderências entre as características de cada meio.

A minissérie utilizou, para isso, um tom que pode se dizer excessivamente[18] artificial, como forma de questionar a própria ideia de arte mimética que estamos habituados a assistir na TV, mas que nem sempre buscamos nos livros. O diretor Luiz Fernando Carvalho se valeu da recuperação do traço auto-consciente presente em Dom Casmurro. Traço este que torna a obra capaz de reivindicar para si sua existência total no domínio da imaginação, da fantasia, da ficção, sem nenhuma presunção de se tornar real. Quebras no ritmo da narrativa abrem espaço para a auto-ironia, possibilitando uma reflexão sobre o fazer artístico que não deixa de ser um exercício permanente de criticidade.

No caminho oposto à desvalorização da ficção, a metaficcionalidade reconhece a existência crítica e autônoma da criação artística diante do real, autonomia esta que abriga a potência da ficção, lançando modos de conhecimento capazes de lançar olhares sobre o real e também sobre si. Neste ponto de vista, o que importa no terreno da ficção não é o se afirmar enquanto real, mas sim a sedução do público para que este entre no

[18] No último capítulo, sobre a presença de elementos barroquizantes na minissérie, será estudada a artificialidade existente, por exemplo, no uso de tecidos para simular o mar no afogamento de Escobar e no emprego de bonecos de papelão no lugar de figurantes.

jogo da verossimilhança do enredo, para que possa ser firmado um pacto entre leitor e autor, cineasta e espectador, vigorando a possibilidade de convencimento de que algo, saído puramente da imaginação, possa, de alguma forma, ser crível. O real diante da ficção pode ser posto em estado de suspensão. A construção de percepções sobre o espaço e o tempo se dá de maneira distinta daquela do mundo exterior ao mundo ficcional. Diante de uma obra de ficção, quando, por exemplo, lemos um romance ou assistimos a um filme ou a uma novela, temos a impressão de conhecermos a totalidade do enredo que é apresentado. Temos acesso aos diferentes pontos de vista dos personagens e somos convidados a passear por todos os cenários que compõem a narrativa. Até porque se parte, muitas vezes, de uma proposta totalizante, guiada pela onisciência do narrador ou do espectador.

Lembro que a matéria de que trata a ficção é descolada da obrigação do registro, da verificação ou da comprovação por métodos como é típico do ofício de cientistas, jornalistas ou historiadores. Também não existe o compromisso com a verdade que intriga os filósofos. A intencionalidade da ficção não requer um elo exato e preciso com qualquer realidade extraficcional, a qual pode se sobrepor ou substituir (ROSENFELD, 1976, p. 29). Vale observar os exemplos de filmes, seriados ou romances que se passam em períodos históricos determinados e se propõem a recontar fatos históricos já verificados e registrados. O único compromisso de que a ficção é presa é o da argumentação e do poder de convencimento do que é narrado.

De acordo com Aristóteles, o mundo, contado pelo poeta (artista) deve ser apresentado em condições que favoreçam a verossimilhança do enredo. Mesmo que opte pelo impossível verossímil ao possível sem capacidade de persuasão, o poeta (o artista) dispõe de três possibilidades para seu trabalho: expor as coisas como são ou foram, tendo o passado e o presente em perspectiva; contar as coisas como dizem que são ou parecem que são, conforme o que é contado; ou relatar como as coisas deveriam ser, o ideal (COSTA, 1992, p. 40 e 41).

Roland Barthes afirma que a descrição em Madame Bovary feita por Flaubert da cidade de Ruão, aproxima-a de uma pintura. Para ele, ao agir desta forma, o escritor cumpriria a definição platônica do artista, que seria “um criador em terceiro grau, uma vez que imita o que já é simulação de uma essência”, (BARTHES, 1972, p. 39). A conexão entre o modo descritivo de discurso e o realismo se dará apenas no século XIX,

quando o verossímil antigo (baseado na opinião do público) é rompido e dá lugar a uma nova verossimilhança, alinhada ao realismo que, por exemplo, dá um novo lugar à descrição. Os detalhes que compõem a descrição e que podem aparentar insignificância diante do enredo possuem a intenção de serem índices de realidade, pretendem atestar que fazem parte do real. Para Barthes, aí residiria o *efeito de real* na ficção: "fundamento desse inverossímil inconfessado que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade", (BARTHES, 1972, p. 43).

Na Antiguidade, a descrição não estava sujeita ao realismo, ou seja, ser descritivo não implicava ser realista ou verossímil. O que importava era a retórica, que destinava à descrição a finalidade do belo, concedendo-lhe uma função estética (Barthes, 1972, p. 38). Na minissérie *Capitu*, se dá uma quebra da relação com a imitação do real, por exemplo, pelo tom delirante, onírico, em que Bentinho pode revisitar suas memórias, em favor da argumentação do personagem. O protagonista demonstra possuir a consciência de estar diante do público, ou de um palco. Isso fortalece o elemento reflexivo da minissérie, que também pode ser visto pela manutenção do acesso ao público às estruturas que alicerçam a feitura de uma obra, como as divagações do autor.

Há na minissérie, pois, a valorização do inverossímil apontado por Barthes. O elemento descritivo presente na narração de Bentinho está a serviço das intervenções feitas pelo protagonista, a serviço da metaficcionalidade e não do realismo, não se coloca a descrever cenários ou situações. Durante boa parte do primeiro episódio, por exemplo, o personagem de Bentinho assume a mesma posição que o do livro de Machado de Assis – além de dominar o enredo, é capaz de interferir sobre ele, oferecendo idas e vindas na condução da narrativa. Isso é demarcado desde a abertura da minissérie, quando Bentinho está dentro do metrô sentado ao lado de um jovem, que recita um poema, exaltado, gesticulando muito, a imagem é distorcida e tem a cor saturada. As imagens se distorcem e conduzem ao instante da fotografia do casamento de Bentinho e Capitu. O cenário do metrô retorna e Bentinho ergue a cabeça como quem sai de um breve cochilo. Depois de se irritar com a desatenção e o cochilo de Bentinho, o jovem levanta-se, deixa o vagão e chama Bentinho de Dom Casmurro. É o Rio de Janeiro dos dias atuais. Dento do metrô, Bentinho olha diretamente para a câmera e fala: "A vida tanto pode ser uma ópera quanto uma viagem de mar ou uma batalha".

A recusa em inserir a personagem Bentinho em sua época "original" – o que demandaria uma *reconstrução de época* – juntamente com o caráter puramente cênico da casa reconstruída de Matacavalos, aproximam a minissérie da postura autoconsciente do livro. Os comentários autorreferenciais do narrador e a presença dos intertextos trazidos pelo livro são recuperados, seja na cena em que Bentinho vai ao cinema assistir Otelo, (aqui na versão de Orson Welles, quando no livro esta passagem se dá no teatro numa das poucas mudanças que a transposição para a minissérie se permite); seja nas cenas em que há uma ênfase no ato de escrever, com closes na caneta bico de pena.

Todos esses elementos quebram o sentido de continuidade presente no ilusionismo do cinema clássico e da televisão. Como explica Robert Stam (STAM, 2008, p. 30): "O modelo dominante criou o que veio a ser a pedra de toque estética do cinema hegemônico: a reconstituição de um mundo ficcional caracterizado pela coerência interna e pela aparência de continuidade". A coerência interna também pode ser compreendida pela apresentação da lógica das motivações dos personagens e pelas relações de causa e efeitos dos eventos da trama, prerrogativas que contribuem para tornar o enredo ficcional.

> Mesmo sem alguns destes elementos o texto pode alcançar tamanha força de convicção que até estórias fantásticas se impõem como quase-reais. Todavia a aparência de realidade não renega o seu caráter de aparência. Não se produzirá, na "verdadeira ficção", a decepção da mentira ou da fraude. Trata-se de um "verdadeiro ser aparencial" (Julian Marías), baseado na convivência entre autor e leitor. O leitor, parceiro da empresa lúdica, entra no jogo e participa da "não-seriedade" dos quase-juízos e do "fazer de conta". (ROSENFELD, 1976, p.20)

A noção de continuidade é implodida em *Capitu* em favor do tom memorialista e atemporal que persiste ao longo da minissérie, nos choques de temporalidades presentes desde a abertura da minissérie e que se estendem ao baile a que vão *Capitu* e Bentinho usando fones de ouvido. Compreendo, então, que a escolha de manter o mesmo posicionamento que o narrador possui no livro soma à ampliação do caráter ficcional do enredo, já que ao recontar suas memórias, desprovido de informações sobre o estado mental e emocional dos outros personagens e centrado em suas próprias percepções, Bentinho pode manipular o relato conforme desejar e recriar o seu próprio mundo ficcional. Isso cria também as condições discursivas que argumentem a seu favor. O crítico literário Anatol Rosenfeld afirma que:

> O narrador fictício não é sujeito real de orações, como o historiador ou o químico; desdobra-se imaginariamente e torna-se manipulador da função narrativa (dramática, lírica), como o pintor manipula o pincel e a cor; não narra *de* pessoas, eventos ou estados; narra pessoas (personagens), eventos e estados, (ROSENFELD, 1976, p. 26).

O posicionamento do narrador tem sido alvo de investigações nas ficções moderna e contemporânea, que têm buscado abandonar a neutralidade da onisciência clássica, realista. Proliferam as formas que trazem o ponto de vista fragmentado e parcial dos personagens, na tentativa de mimetizar o mundo complexo atual. Jacques Rancière atribui ao romance moderno, cujas características se fazem presente na obra de Machado de Assis, transgressões à ficção clássica:

> Ficção não é criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É o trabalho que realiza dissensos, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação, (RANCIÈRE, 2012, p. 64).

A tarefa da ficção é construir um mundo irreal capaz de ser digno de crédito por parte do leitor ou espectador. Por isso, defendo que a ficção se potencializa quando assume seu caráter ilusório, sua construção de mundo de aparências. É quando se assume como instância da fantasia, do maravilhoso, do que não tem lógica que a ficção atinge seu principal objetivo: oferecer uma alternativa à existência, uma moradia ao sonho. Um sonho desperto, atento, que se aproveita da sua *não existência* para lançar novas formas de pensar, novas relações de causalidade. Afinal, qual o objetivo de levar ao público uma versão operística do taciturno Dom Casmurro? Qual a razão de realçar a ironia em detrimento do ciúme de Bentinho? A resposta que indico é: apresentar uma nova possibilidade para a dramaturgia televisiva, criando tendências que autonomizem a produção ficcional na TV de sua própria tradição, da subordinação ao cinema enquanto instância de criação audiovisual. Afinal, no embate entre a memória e a imaginação, a fantasia deve ser a única vencedora.

Embora possa se sobrepor ao real, a ficção ganha quando é operacionalizada enquanto ferramenta de questionamento e desdobramento do real, ampliando a possibilidade de mundos críveis e liberando espaço para a mediação proporcionada pelas metáforas. É quando é oferecido ao real uma gama extra de sentidos que o racionalismo radical tolheria. A arte autoconsciente é um bom exemplo desse acréscimo de sentido, pois: "as noções mais ortodoxas de realismo reivindicam verossimilhança, a suposta adequação de uma ficção à bruta facticidade do mundo" (STAM, 2008, p. 28).

4.4 A memória é a casa do presente

No real, o acesso que temos aos fatos é fragmentado. O real nos escapa, é intangível. Não temos acesso imediato à realidade que se apresenta. É essa relação que temos com o real que inspira, por exemplo, as ficções moderna e contemporânea. O conhecimento que temos do enredo a partir do personagem simula a apreensão lacunar do real. Para Anatol Rosenfeld (ROSENFELD, 1976, p. 23-26) é a presença de um personagem que inaugura a ficcionalidade de uma obra. De acordo com ele, em uma narrativa ficcional o enunciador real desaparece em favor de um narrador fictício, integrante desse mundo narrado e que pode ser ou não um dos personagens. Lembro que, no caso de Dom Casmurro, Bentinho é um narrador protagonista – ele não só conduz a narrativa como é parte integrante dela e não tem acesso aos pontos de vista dos demais personagens. O narrador protagonista "narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos", de acordo com Norman Friedman (FRIEDMAN APUD LEITE, 1989, p.43).

Todo o enredo é parte das memórias de Bentinho, que tenta compreender a sua vida a partir do olhar sobre o passado. Como afirma Silviano Santiago, se em outras obras Machado de Assis utiliza o recurso do narrador onisciente, a mudança em Dom Casmurro aumenta a responsabilidade do personagem ciumento sobre a condução do enredo (SANTIAGO, 2000, p.12).

A minissérie *Capitu* mantém o protagonismo do narrador e sua existência direta na ação da trama – o que é algo raro na televisão, cuja estética preponderante é aquela

em que o enredo parece autônomo. A maioria dos gêneros ficcionais da TV segue o modelo de representação ilusionista vindo do cinema clássico e que teria paralelo na literatura com o ponto de vista onisciente neutro e o modo dramático [19](FRIEDMAN apud LEITE, 1989, p. 58), caracterizado por ser um modo de contar que leva ao apagamento do autor/ narrador e autonomiza os fatos que se passam diante do leitor ou do espectador.

A "janela do mundo" da TV procura estabelecer um efeito de realidade em suas produções buscando empreender uma estética naturalista à sua dramaturgia. Fechine explica que isso se deu através do ocultamento do aparato de mediação da TV e das suas estratégias de mediação: "Nos filmes hollywoodianos, como nas telenovelas da Globo, a história se apresenta como se fosse contada por ninguém e para ninguém, como se a tela fosse essa 'janela' pela qual temos acesso direto ao real" (FECHINE, 2007, p. 105).

A condução do enredo pelo narrador, concedendo subjetividade ao relato, é um enfrentamento da objetividade ilusória, inclusive de certo discurso ficcional do audiovisual – com a hegemonia da câmera como narradora onisciente ou até mesmo como um atestado da inexistência de narrador, consequência da pretensão à autonomia do enredo. A tomada de posição em direção à subjetividade do enredo amplia os mundos possíveis de que a ficção é mãe, ampliando seu raio de ação. No caso de Bentinho, o discurso do narrador está marcado por uma pretensão racionalista que visa convencer o outro a quem se dirige – o leitor – visando manipular e convencer o outro a quem se dirige: "Daí que o ponto de referência para suas ideias não é a realidade (a constatação, o flagrante – como se diz em termos policiais), mas o provável, o verossímil, a base da retórica de Dom Casmurro" (SANTIAGO, 2000, p. 30).

Silviano Santiago aponta momentos dos capítulos XL e LIX do livro Dom Casmurro em que Machado de Assis deixa claro que o personagem não tem certeza plena de suas memórias e afirma que existe uma entrega total e consciente do imaginário retórico na reconstrução do passado (SANTIAGO, 2000, p.33). Na

[19] O uso do modo dramático se dá, por exemplo, na versão cinematográfica que adaptou livremente o enredo de Dom Casmurro, o filme *Dom* (2003), dirigido por Moacyr Góes, inexiste a figura do narrador, seguindo o esquema dos filmes hollywoodianos. Nesse filme, o enredo aborda as diatribes geradas pelo ciúme na vida de um homem que se casa com a amiga de infância, cuja reaproximação se dá pela ação de um amigo em comum. Persiste a dúvida sobre a paternidade do filho do casal e o destaque recai sobre o ciúme obsessivo do protagonista, Bento, com um acidente trágico inexistente na obra em que se baseou o argumento do filme e que está presente no desfecho do enredo.

minissérie, é na coincidência do posicionamento do narrador e na configuração da memória como residência afetiva do presente que a reconstrução desse imaginário retórico pode aparecer novamente e pode salvar o presente de ser obsediado pelas culpas do passado. Como acusa Silviano Santiago, o protagonista deseja eximir-se da responsabilidade de seus atos em relação à esposa e ao filho persuadindo o leitor da culpa dela e de sua inocência enquanto marido e pai. Deseja livrar-se das "inquietas sombras". (SANTIAGO, 2000, p. 24). Bentinho não é um narrador confiável e sua posição como protagonista, ao passo que privilegia sua posição de poder em relação ao enredo, também o fragiliza – o outro (espectador ou leitor) pode questioná-lo com facilidade.

A minissérie resgata aspectos importantes para a verossimilhança de Dom Casmurro, reativando o pacto lúdico antes firmado ente o leitor e o escritor. A renovação do acordo ficcional na minissérie redimensiona o memorialismo da obra, recupera "o predomínio da *imaginação* sobre a *memória* na investigação do passado" (SANTIAGO, 2000, p.16). Se a narração de Bentinho afirma que ele refez na casa onde mora a mesma casa da Rua de Matacavalos, as imagens do cenário contradizem esta informação. Um aspecto que coloca em relevo, mais uma vez, a proximidade conceitual entre a minissérie e o livro:

> No caso de Machado, a reconstituição do passado obedece a um plano predeterminado (cujo exemplo concreto dentro do tecido narrativo seria a reconstrução *real* da casa de Matacavalos, que mostra em si toda a artificialidade do processo machadiano) e sobretudo a um arranjo convincente e intelectual de sua vida. Frisemos os dois últimos adjetivos: convincente, porque pretende persuadir alguém, o leitor de alguma coisa; intelectual, porque depende da reflexão constante do narrador, e não trai um desejo de se deixar invadir passivamente pelo passado, por impressões fugidias e passageiras, delicadas, (SANTIAGO, 2000, p. 18).

Há contradição entre as semelhanças apontadas pelo personagem entre as duas casas e as imagens das casas (Figuras 5 e 6). A casa de sua mãe possui mais elementos cênicos (vasos com flores, mais iluminação, quadros, presença de outros personagens) que o espaço em que Bentinho vive sozinho com a presença de um empregado, o qual só surge em uma única cena e mesmo assim como uma sombra. O lugar é escuro e vazio. Há também a presença de escravos, o que denota uma condição social e um modo de vida distintos entre mãe e filho. Ocorre uma dissonância entre o discurso sobre a casa

apresentada pelo personagem narrador e o espaço cênico em que ele atua e dramatiza suas dores. Aponto para a possibilidade de que Bentinho, na minissérie, tenha como local de existência sua própria memória – o seu presente enquanto personagem ficcional é alicerçado no passado. Sem sua memória e seu relato, Bentinho seria inviável.

Figura 5 – Bentinho em sua casa

Fonte: Carvalho, 2008.

Figura 6 - Casa de Dona Glória

Fonte: Carvalho, 2008.

A relação de Bentinho com o lugar em que vive depois do casamento é apresentada dentro de um cenário vazio, com várias pilastras de pintura gasta. Ele olha para a câmera e pede:

> Não consultes dicionários. Casmurro não está aqui no sentido que lhes dão mas no que lhe pôs o povo - de homem calado e metido consigo mesmo. Dom veio por ironia, para atribuir-me ares de fidalgo. Tudo por estar cochilando...Também não achei melhor título para a minha narração. Se não tiver outro daqui até o final do livro, vai este mesmo. (CAPITU, 2008, cap. 1)

O trecho seguinte, chamado *Do Livro*, começa com Bentinho explicando os motivos que o levam a escrever. Ele segue no seu monólogo, mirando a câmera. O personagem conta que vive só, com um criado – que aparece como uma sombra segurando uma bandeja. Fala que a casa é própria e que ele a fez como uma cópia da casa da Rua de Matacavalos, onde fora criado.

A câmera passeia pelo teto, o cenário é escuro. Veem-se os contornos das colunas do Automóvel Club do Brasil, espaço que estava abandonado e foi restaurado para servir de locação à minissérie. Não há móveis, não há quadros, nenhum objeto que possa identificar aquele espaço como uma moradia. Bentinho diz: "Aí vindes outra vez inquietas sombras". Repete a frase mais duas vezes. Percebem-se sombras projetadas nas paredes do espaço com sons de vozes e de gargalhadas acompanhando.

Nota-se que ali estão alguns dos demais personagens do enredo. Bentinho caminha e cortinas se abrem enquanto ele passa. Leva um candeeiro à mão e se depara com os membros da sua família dispostos em *tableau vivant*, sobre um palco. Bentinho, olhando diretamente para a câmera fala sobre a intenção de atar as duas pontas da vida e restaurar na velhice a adolescência. Enquanto ele fala, surge o Bentinho adolescente, que lhe dá a mão, sorrindo nervosamente. As mãos se soltam e o jovem cai para trás enquanto Bentinho observa, com semblante taciturno, o distanciamento dele. Na minissérie, a casa do Dom Casmurro ganha uma importância que não possui no livro, já que não apenas resguarda similaridades com a casa da sua mãe mas também é o lugar da memória e do encontro com conflitos do passado.

4.5 O perdão do público

Verossimilhança, em síntese, é o poder de convencimento intrínseco a uma narrativa que pode torná-la convincente e digna de crença. Ao lado da verossimilhança caminha a retórica, definida por Silviano Santiago como "um método de persuasão, de cujo uso o homem se vale para convencer um grupo de pessoas da sua opinião", (SANTIAGO, 2000, p. 29).

Como sugere Santiago, o esforço da personagem está em persuadir o seu "ouvinte" e conquistar sua complacência - um exemplo da complexidade humana que a literatura machadiana aponta e que Luiz Fernando Carvalho e seu time recriam. Ao tentar convencer o leitor, Bentinho busca convencer a si mesmo, justificar seus atos frente suas obsessivas suspeitas. A própria composição do figurino do protagonista é um argumento a favor do seu próprio discurso. Bentinho é um homem curvo, pálido, com olheiras realçadas por uma maquiagem pesada, anda com bengala, óculos. Sua voz é rouca, quase esganiçada. Seus olhos se umedecem com facilidade, como numa prova da possível empatia do narrador com aquilo que conta. Ele é bastante magro, suas pernas caminham arqueadas, quase dobradas, suas mãos e seus passos tremem. Está sempre de cartola. O ambiente em que vive é de pouca luz. Ele descreve sua vida presente como diferente da vida que levava antes, o que não quer dizer, de acordo com Bentinho, que seja pior. "Como bem e não durmo mal", afirma.

Bentinho, na minissérie, é frágil, mas tenta preservar uma certa dignidade diante do leitor/espectador – não é interessante estrategicamente para o personagem se colocar como vitima da suposta traição. Isso poderia acionar, provavelmente, uma rejeição por parte do outro a quem se dirige. O que ele deseja é a compaixão e não a piedade[20].

[20] No livro A Insustentável Leveza do Ser, o narrador descreve como se realiza a compaixão de Tomás pela amante Tereza. "Quando Tereza sonhava que enfiava agulhas sob as unhas, ela se traía, revelando a Tomás que mexia às escondidas em suas gavetas. Se alguma outra mulher tivesse feito isso com ele, nunca mais ele lhe dirigiria a palavra. Como Tereza sabia disso, dizia: - Ponha-me para fora! – Ora, não somente ele não a mandou embora, como lhe tomou a mão e beijou-lhe a ponta dos dedos, pois nesse momento ele próprio sofria a dor que ela sentia sob as unhas, como se os nervos dos dedos de Tereza estivessem diretamente ligados a seu próprio cérebro. Aquele que não possui o dom diabólico da compaixão (co-sentimento) só pode condenar friamente o comportamento de Tereza, pois a vida particular do outro é sagrada e não se abrem as gavetas onde ele guarda sua correspondência pessoal. Mas como a compaixão se tornada o destino (ou maldição) de Tomas, pareceu-lhe que era ele mesmo que se tinha ajoelhado em frente à gaveta de sua escrivaninha e que não sabia tirar os olhos das frases escritas pela mão de Sabina". (KUNDERA, 1983, p. 26).

A compaixão foi alvo de investigação etimológica de Milan Kundera. De acordo com ele, nas línguas derivadas do latim, em que a palavra compaixão é formada pela raiz *passio (*sofrimento), é sugerido o dever de simpatia por aquele que sofre. Um significado próximo ao da palavra piedade, o que agregaria à compaixão algo de inferior em relação ao amor: "Amar por compaixão não é amar de verdade" (KUNDERA, 1983, p. 26). O termo ganha força e tem seu sentido ampliado quando é acrescido do sentido de *sentimento*: "ter compaixão (co-sentimento) é poder viver com alguém sua infelicidade, mas também é sentir com esse alguém qualquer outra emoção: alegria, angústia, felicidade, dor". Quando empregada não como piedade ou indulgência por quem sofre mas como uma espécie de sentir compartilhado, a compaixão é alçada por Kundera ao degrau de "sentimento supremo" ou "arte da telepatia das emoções" (KUNDERA, 1983, p. 26). Ao ar frágil e amargurado de Bentinho caberia a busca pela compaixão suprema por parte do público.

Bentinho não possui uma confissão ou uma comprovação da infidelidade de Capitu. Também inexiste nas cenas da minissérie ou nas páginas do livro qualquer evidência de um possível arrependimento de Capitu seja pela sua possível traição, seja pelo sofrimento imposto ao marido pelo peso da desconfiança. Na minissérie, depois da briga em que Bentinho deixa transparecer a convicção que mantém de suas suspeitas, Capitu desaparece das cenas. Bentinho informa que ela lhe envia cartas, somente. Ela só ressurge como fantasma, uma sombra que baila pelos corredores da casa.

O protagonista não divide sentimento algum com Capitu mas busca conquistar o público e obter dele o perdão pelo ciúme ou mesmo pelo vazio que sua existência parece ter na velhice. Bentinho tenta que o público "sinta com" ele e possa concordar com suas suspeitas – visto que não há uma prova concreta da traição da esposa ou de que a paternidade do filho Ezequiel seja de Escobar. O perdão do público e/ou a concordância de que é válido e correto o raciocínio que leva Dom Casmurro à confirmação da traição, o que talvez possibilitasse "atar as duas pontas da vida".

4.6 O delírio e o artifício de Fellini a LFC

Robert Stam afirma que uma visão formalista de "realismo" realça o traço convencional na ficção, "vendo o realismo apenas como uma constelação de dispositivos estilísticos, um conjunto de convenções que, num dado momento na história de uma arte, consiga, através da técnica ilusionista afinada, cristalizar um forte *sentimento* de autenticidade" (STAM, 2008, p. 29). Ele faz referência a Gilles Deleuze para apontar que, para além dos códigos de verossimilhança e autenticidade, o realismo também aponta para a relação da narrativa com o tempo. "O realismo não mais se refere a uma adequação mimética, analógica, entre o signo e o referente, mas sim à sensação de tempo, à intuição de duração vivenciada, os deslocamentos móveis da *durée* bergsoniana", (STAM, 2008, p. 29).

Deleuze atribui ao neorrealismo o nascimento de uma nova temporalização da imagem (DELEUZE, 2010, p. 81) em esquemas que se diferenciam do que estava proposto no realismo tradicional (DELEUZE, 2005, p.14). Uma das grandes diferenças entre *Os Maias* e *Capitu* está na relação com o tempo, que naquela reforça códigos realistas. Em *Os Maias*, o tempo é dilatado pela necessidade de descrição. Em *Capitu*, o tempo é comprimido para reforçar o aspecto delirante da memória. A desorganização da memória. E É a incongruência entre as temporalidades que afasta a minissérie *Capitu* dos códigos realistas presentes em *Os Maias*. Além disso, o reforço da descrição, seja na narração ou na lenta movimentação da câmera, potencializa o efeito de real tratado por Barthes acima.

No dicionário Houaiss, a palavra espetáculo é definida como "1. aquilo que chama e prende a atenção; 2. qualquer apresentação pública de teatro, canto ou dança, em praça pública, etc.". A noção de espetáculo é importante para compreender a observação de Deleuze sobre a obra de um dos principais cineastas do neorrealismo, Federico Fellini, que organizaria, segundo Deleuze, o cotidiano como um espetáculo ambulante, extravasando sobre o real, em negação à "heterogeneidade dos dois mundos, suprimindo não somente a distância, mas a própria distinção do espectador e do espetáculo", (DELEUZE, 2005, p.14). Essa perspectiva de leitura sobre a obra de Fellini pode ser visualizada em *E La Nave Va* (1983), cujo enredo trata de um documentário produzido durante uma viagem de transatlântico para realizar o ritual

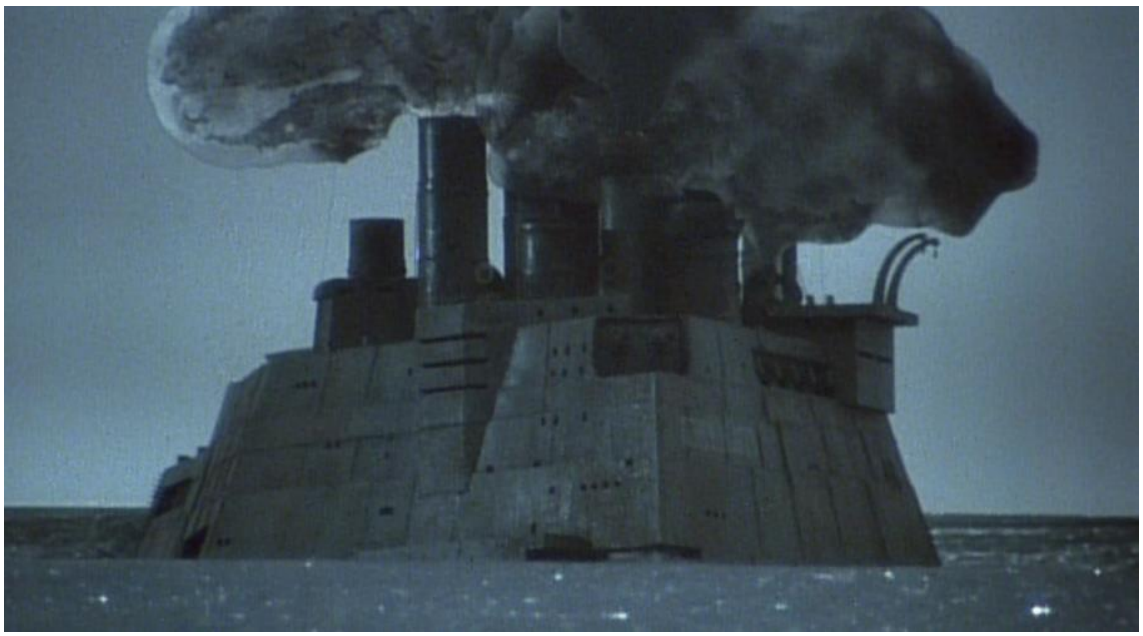
fúnebre de jogar ao oceano as cinzas de uma renomada cantora de ópera. Encontro semelhanças entre essa noção deleuziana sobre a obra de Fellini e a obra de Luiz Fernando Carvalho.

Em *E La Nave Va*, o enredo trata da viagem de transatlântico sob o olhar do repórter Orlando que está fazendo um documentário. Ele se dirige a maior parte do tempo diretamente para a câmera, seja nos momentos em que está gravando ou não. Orlando interage o tempo todo com o espectador e é responsável por apresentar os demais personagens que estão a bordo, sendo algumas vezes interrompido por tripulantes ou por outros passageiros. A presença de Orlando e da câmera que o acompanha também provoca reações nos demais personagens que, ao perceberem que estão sendo filmados/olhados, mudam a expressão, a postura, fazem caras e bocas. Ele acompanha todos os relacionamentos e as tensões existentes entre os passageiros ao mesmo tempo em que tenta entrevistar alguns personagens.

Orlando atua como uma espécie de narrador-protagonista, embora não possua onisciência nem onipresença, reforçando a ideia de que, quando as figuras do narrador e do protagonista se fundem, o ponto de vista explorado a partir do personagem é potencializado. Somando-se ao caráter anti-ilusionista presente na interlocução direta entre personagem e espectador, o artificialismo predomina em todo o cenário. Os primeiros sete minutos do filme são uma homenagem ao cinema mudo. Em tons que variam do preto e branco ao sépia, vê-se o embarque dos passageiros no porto, ao som dos ruídos da projeção, assim como era nas origens do cinema. Sabe-se que o filme se passa em 1914, antes do início da I Guerra Mundial. Até a chegada da urna com as cinzas da cantora lírica Edmea Tetua, os diálogos do filme se fazem por cartelas típicas do cinema mudo. O diálogo e as cores surgem em *E La Nave Va* assim que o embarque começa a ser feito. É como se o mundo de 1914 se encerrasse no porto e a entrada no barco iniciasse um novo universo – o da ficção comprometida com o espetáculo e não com o real. A homenagem ao espetáculo permeia todo o filme, desde o propósito da viagem de navio feita pelos personagens até os vídeos de apresentações de Edmea que são assistidos repetidamente por um jovem rapaz que a idolatra e mantém uma espécie de museu de reminiscências da artista em sua cabine no navio. Edmea Tetua, por sinal, embora esteja presente em todo o filme, só é materializada, visualizada, nesses vídeos. É a presença ausente, assim como *Capitu* e os outros personagens estão na vida de Bentinho.

O artificialismo de *E La Nave Va* é escancarado na cena em que a embarcação se depara com o navio de batalha do Império Austro-húngaro e na viagem em alto-mar do bote com refugiados sérvios. O navio parece uma ilustração e o mar é feito de plástico (Figura 7). Outro detalhe que aponta para a quebra do ilusionismo é a narração do jornalista Orlando no trecho final do filme: ele relata a sequencia de fatos que levaram ao naufrágio do navio enquanto troca de roupa para por trajes de banho e um salva-vidas. Ora, o narrador demonstra ter um conhecimento dos fatos descompassado do tempo em que eles ocorrem no filme, embora esteja imerso na temporalidade de narrativa e tentando escapar do desastre enquanto outros personagens cantam ópera. Antes que se possa indagar sobre o afundamento do navio e sobre quais os personagens que sobreviveram, incluindo aí o narrador, Fellini descortina o cenário e vê-se a estrutura do estúdio montada para obter os efeitos do filme. Mas ainda não é o fim. Uma espécie de epílogo surge em tom de sépia, com as mesmas ranhuras das primeiras cenas do filme: vê-se Orlando contando que alguns dos passageiros do Gloria N foram resgatados por outro navio e que ele tem excelentes notícias: seguiu viagem a bordo de um bote acompanhado pelo rinoceronte que estava no navio. Sobreviveu tomando leite do animal.

Figura 7 - – Navio austro-húngaro de *E La Nave Va*



Fonte: Fellini, 1983.

Persiste em *Capitu*, em coro à obra de Fellini, também a homenagem ao espetáculo: além da encenação que se aproxima da dinâmica de um palco de teatro, não

só pelo abrir e fechar de cortinas, mas também pela escassez de elementos na composição dos cenários, uma característica das montagens teatrais, os personagens se dispõem, desde o figurino até ao gestual do corpo, como pertencentes a um espetáculo de dança ou a uma peça da *commedia dell´arte* sem máscaras. O final de *Capitu* não passa por um momento semelhante de desvelamento do aparato de filmagem, mas se alinha a E La Nave Va pelo tom delirante e artificial. Há algo na fronteira entre o delírio e o insólito na última cena de Bentinho, quando ele se traveste de todos os personagens da minissérie e anuncia sua próxima obra. No trecho "E bem, e o resto?", vê-se Bentinho diante de uma penteadeira, retirando a maquiagem em frente ao espelho (Figura 8). Ele olha para um outro espelho, dentro de uma caixa, e no reflexo não está o Bentinho adulto mas o Bentinho adolescente. Bentinho velho caminha relembrando suas memórias. Surge *Capitu* moça, chamando por ele, dançando diante dele, até que os holofotes que a acompanham se apagam e ela para, como uma estátua, ficando à sombra. Surge *Capitu* casada e o ritual é semelhante. Outros personagens participam da sequencia e surgem um a um até que viram estátuas sem luz. É quando a cena seguinte já mostra Bentinho travestido com peças que compunham o figurino dos outros personagens, com saias volumosas, brincos, óculos, fraque, cavanhaque ruivo, colar. Bentinho acena para uma plateia imaginária, cortinas se fecham ao som de Juízo Final, samba de Nelson Cavaquinho.

Figura 8 – Bentinho retira a
maquiagem

Fonte: Carvalho, 2008

O travestismo do personagem não é gratuito nem o compõe como personagem – poderia até ser uma tentativa de redimensioná-lo, apontando que todos que fizeram parte do relato dele estavam latentes nele mesmo – assim como *Capitu* mulher estaria dentro da Capitu menina como "a fruta dentro da casca". Seria somente esta frase do livro de Dom Casmurro que poderia sugerir a composição final do figurino do personagem de Bentinho na derradeira cena da minissérie. Porém, há nisso uma intenção, um posicionamento da produção sobre o livro Dom Casmurro e também sobre o artifício que permeia a arte. Robert Stam aponta que a reflexividade, a tomada de consciência acerca do fazer artístico é uma característica marcante do modernismo na arte. A reflexividade coloca em tensão o realismo por indicar que, na arte, a representação também possui sua dimensão ilusória e fantasiosa:

> Também o modernismo artístico foi tradicionalmente definido em contraposição ao realismo como norma dominante de representação. Porém, fora dos limites ocidentais, o realismo raramente dominou; a reflexividade modernista como reação ao realismo, portanto, dificilmente conseguiria exercer o mesmo poder de escândalo e provocação, (STAM, 2008, p. 28).

O modernismo se valeu da reflexividade para questionar as convenções do ilusionismo mimético predominante no realismo ocidentalizado. A reflexividade, além de possibilitar o desmonte do ilusionismo e de abrir espaço para o comentário do autor, é também uma abertura para um diálogo direto com o público. Embora a reflexividade na arte esteja presente desde os tempos de Cervantes, que a empregou na obra Dom Quixote e estabeleceu o início de uma tradição que se perpetuou tanto na Literatura quanto em outras expressões como as artes visuais e o cinema. Pode-se, por exemplo, apontar o quadro Batalha do Avaí (1873-1877) (Figura 9), de Pedro Américo, exposto no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, como uma das primeiras obras das artes visuais brasileiras que coloca o artista dentro da cena retratada. A figura de Pedro Américo está localizada no meio do quadro, com o corpo e os olhos de frente para o espectador. Um comentário do artista, um indício de reflexividade em pleno período de transição do romantismo para o realismo artístico no Brasil ainda monárquico.

Figura 9 – Quadro Batalha do Avaí (1873-1877)

Fonte: Américo, 1868.

A postura do pintor que se coloca dentro do quadro numa tentativa explícita de diálogo com quem está de fora, com o interlocutor / espectador, é a mesma de Bentinho durante toda a minissérie *Capitu*, que é a mesma de Orlando em *E La Nave Va*. Mesmo que nas artes visuais brasileiras, o modernismo opte pelo flerte com o surrealismo, tensionando a tradição figurativa da pintura, como nas principais obras de Tarsila do Amaral. Essa aproximação do modernismo com o irracionalismo – onde se pode encontrar morada para seres estranhos, impossíveis, para o sonho, para o delírio, para os monstros - implode a necessidade da verossimilhança atrelada ao recurso à mimese. Mesmo que a crítica cultural coloque o modernismo como uma expressão racionalista de um tempo em que o mundo ocidental vivia sob guerras e ditaduras, uma parte da arte desse tempo não foi refém do seu período, assim como a minissérie *Capitu* não é refém das amarras da estética televisiva. São rotas de fuga, espaços de respiro, livres o suficiente para não se preocupar com tendências e modos de fazer. Não se destinam a criar novas convenções, destinam-se a escapar das normas que encontrarem pela frente.

5 Bentinho anda em espiral

O Sol há de brilhar mais uma vez
A luz há de chegar aos corações
Do mal será queimada a semente
O amor será eterno novamente

(Cartola – Juízo Final)

É ao som de Cartola que Bentinho se despede do público na minissérie Capitu. Os versos de Juízo Final falam de esperança, contam um novo amanhecer, trazem a ideia de continuidade da existência em referência ao texto homônimo da Bíblia. A esperança de se perpetuar inerente à promessa de vida eterna é equivalente à ideia de continuidade[21] presente no livro Dom Casmurro quando Bentinho anuncia, na última página, que é chegada a hora da história dos subúrbios. O fim de uma narrativa indica o início de outra narrativa.

O ato de narrar é, em si, uma ato de continuidade, uma forma de partilhar um fato, favorecendo sua permanência. A narrativa memorialista, como a de Bentinho, possui duplamente essa característica, pois favorece que seja revivido aquilo que passou, mesmo que a partir de pontos de vista diferentes, já que a posição de quem conta um fato pode ser alterada com o tempo – como uma espiral que possui inúmeros pontos com distâncias variadas em torno de um único centro.

A visão da memória como uma espiral é uma maneira de pensar a minissérie Capitu sob uma perspectiva barroca. Se examinarmos atentamente a obra do século XVI / XVII do arquiteto barroco Francesco Borromini vemos a presença da espiral como uma estratégia para enganar os olhos (*trompe l´oleil*) [22]– não seria também a memória uma armadilha para o que enxergamos? A memória também é um espaço fantasmal. À

[21] Estratégias de marketing transmidiáticas também expõem uma certa expressão de continuidade da minissérie e também da obra de Machado de Assis. O projeto "Passe Adiante Capitu" distribuiu entre algumas capitais brasileiras 2 mil DVDs com imagens inéditas da minissérie, pedindo a quem achasse o material que o repassasse para outra pessoa. Já o "Mil Casmurros" foi uma leitura colaborativa do livro Dom Casmurro, que foi dividido em mil partes. Cada leitor poderia postar no site da ação um vídeo com sua leitura.

[22] Segundo o glossário de termos de arte do Tate Museum, trompe l´oleil seria a designação em francês para "enganar os olhos", usada para descrever pinturas que criam uma ilusão de um objeto real em cena (tradução da autora; no original: "French phrase meaning 'deceives the eye' used to describe paintings that create the illusion of a real object or scene"). Ver em: http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/t/trompe-loeil; acesso: 30 out 2015.

memória não se atribuem certezas. Se estamos na casa em que Bentinho vive, estamos no lugar em que habita o que ele pôde reconstruir do que viveu e onde também vivem "inquietas sombras", que ele tenta afastar – Bentinho é assombrado pelo seu passado. A natureza da sombra[23] é constituir-se da diminuição ou da total ausência de luz. O assombrado não é lúcido – Bentinho está no espaço do delírio.

Quando Bentinho e Capitu estão em lua de mel e conversam sobre o retorno da viagem, vemos Capitu olhar-se diante de um espelho enquanto fala com o marido. A imagem parece uma aquarela e confunde: quantas Capitus há ali? A imagem permite visualizar a dinâmica de *trompe l´oleil*[24] na minissérie Capitu a partir do espelhamento, sugerindo não só o caráter antiilusionista e autoreflexivo da minissérie, mas também uma sensação de instabilidade (Figura 10). Essa dinâmica fica evidente, novamente, durante a cena em que Capitu conversa com Bentinho sobre o retorno deles da lua de mel e a imagem dela no espelho chega a se confundir com a imagem "real". Em outros momentos, é a imagem de Bentinho que está em xeque. No trecho em que Bentinho recebe notícias de José Dias sobre o adoecimento da mãe, por exemplo: vemos, por uma moldura, Capitu ao leito de Dona Glória, prestando-lhe cuidados. Vemos também Bentinho garoto aos pés da mãe, desesperado. Vemos, por último, Bentinho narrador, segurando a moldura que agora enquadra seu rosto (Figura 11 e Figura 12). Na cena seguinte, ele está diante de um espelho pequeno de maquiagem enquanto afirma que contará sem pudores sua essência, "o bem e o mal" (Figura 13). A câmera mostra as mãos e o reflexo do rosto de Bentinho, delimitado pela superfície do espelho. No primeiro capítulo da minissérie, uma baixela foi utilizada para o espelhamento e, desta vez, o que estava visível para o espectador era o que Bentinho via: sua versão adolescente, Tio Cosme e José Dias conversando (Figura 14).

Figura 10 – Duas
Capitus

[23] Victor Stoichita refez o percurso da sombra nas Artes Visuais. Haveria a hipótese de que os gregos teriam chegado à pintura observando sombras humanas. "El carácter primitivo de la primera operación de representación, tal y como Plinio lo cuenta, se basa en que el origen de la imagen pictórica no sería el fruto de una observación directa del cuerpo humano y de su representación, sino de fijar la proyección de su sombra". (STOICHITA, Victor I., 1999).

[24] Como aponto no capítulo 2, a lente utilizada nas filmagens foi criada para passar a ideia de uma "imagem aquosa". Sant´Anna explica que "o espelho barroco, então, ao invés de simetria, passa a reproduzir tortuosidades; ao invés de objetividades, subjetividades. O espelho se converte em lente", (SANT´ANNA, 2000, p. 43). Essa aproximação é interessante para pensarmos também a relação entre arte e verossimilhança no barroco.

Fonte: Carvalho, 2008.

Figura 11 – Bentinho segura moldura (em close)

Fonte: Carvalho, 2008.

Figura 12 – Bentinho segura moldura (plano aberto)

Fonte: Carvalho, 2008.

Figura 13 – Bentinho e espelho de maquiagem

Fonte: Carvalho, 2008.

Figura 14 – Bentinho, José Dias e Tio Cosme do outro lado do espelho

Fonte: Carvalho, 2008.

A recorrência de espelhos também intensifica a presença do narrador durante a minissérie. O espelho e o espelhamento é algo muito recorrente no barroco, basta lembrar obras como "As Meninas", de Velásquez.[25] O espelhamento é a chave para que duas estratégias aparentemente opostas sejam empregadas: 1) autonomia da minissérie diante do texto de Machado de Assis; 2) o desvelamento e a ampliação de características (a ironia, por exemplo) da obra machadiana que estão mais evidentes em outras obras, como Memórias Póstumas de Brás Cubas (1881). O espelho, por si só, é um mecanismo metonímico – reflete apenas parte e não o todo e só pode ser duplicado por outro espelho: "Do espelho não surge registro ou ícone que não seja um outro espelho. O espelho, no mundo dos signos, transforma-se no fantasma de si mesmo, caricatura, escárnio, lembrança" (ECO, 1989, p. 37). Umberto Eco fala da diferença entre se olhar no espelho, e saber diferenciar essa imagem virtual da imagem real, e imergir no espaço virtual do espelho, como a Alice de Lewis Carroll (ECO, 1989, p.14). Essa reflexão

[25] Sarduy considera a dinâmica de espelhamento mais uma das características diferenciais do processo de barroquização. O quadro As Meninas, de Velásquez, seria, para ele, "o momento em que o espelho se situa virtualmente fora da tela, retirando assim à superfície física do quadro, à tela no sentido literal da palavra, toda importância e impondo sua presença marginal", (SARDUY, 1979, p. 84).

também se dá na dinâmica das relações entre passado e presente, posto que o passado é "essencialmente virtual" (BERGSON, 2010, p. 158).

Recurso frequente nas obras barrocas é a intertextualidade, permitindo a citação pela incorporação de um texto estranho à obra. Na minissérie Capitu, a trilha sonora composta por musicas de diferentes estilos e movimentos colabora não só para a atemporalidade da minissérie, mas também para inseri-la no universo pop, derrubando fronteiras antigas entre o canônico e o popular – Black Sabbath, Strauss, Alta Literatura e Televisão ao passo que também se refere indiretamente ao excesso de citações [26]do texto machadiano.

Severo Sarduy considera a dinâmica de espelhamento mais uma das características diferenciais do processo de barroquização. O quadro "As Meninas" seria, para ele, "o momento em que o espelho se situa virtualmente fora da tela, retirando assim à superfície física do quadro, à tela no sentido literal da palavra, toda importância e impondo sua presença marginal" (SARDUY, 1979, p. 84). A obra possui aproximação com uma das cenas do primeiro capítulo da minissérie, na qual a família de Bentinho é introduzida ao espectador em marcação de cena que distribui os atores pelo salão com bastante similaridade com o quadro de Velásquez. Além desta citação ao artista espanhol, a recorrência de artifícios de espelhamento reafirma a aproximação entre a minissérie e o barroco naquilo que o barroco guarda de reflexo anamórfico do mundo, ampliando possibilidades de antiilusionismo vindos, contraditoriamente, do excesso de artificio – do exagero de recursos artesanais de cenografia.

Essa complicação oferecida pela aproximação do virtual e do real multiplica o personagem - o protagonista não tem unidade, ele é múltiplo de si mesmo[27]. Maffesoli fala do mecanismo de duplicidade, permitindo a imaginação no "prosaísmo da vida diária" e concedendo espaço ao fascínio pelo ficcional cinematográfico ou pelo espetacular: "O duplo introduz a descontinuidade, o *non-sense*, a acentuação do presente". Assim, a ficção seria "o duplo da vida cotidiana, no sentido mais forte do

[26] Roberto Schwarz (1990), ao analisar a obra Memórias Póstumas de Brás Cubas, menciona a ampla gama de assuntos e de personagens históricos citados no livro. Dom Casmurro, por exemplo, traz comentários sobre imperadores romanos.

[27] A preparadora de elenco Tiche Vianna utilizou o princípio das máscaras durante os ensaios da minissérie Capitu Para Dom Casmurro, a principal máscara trabalhada foi a *Pantalonia*, da Commedia dell´Arte, mesclando com a ideia de dândi vinda de Baudelaire (VIANNA, 2011). O uso de máscaras, para Maffesoli, remete à ideia da "multiplicidade do ser", além de representar um "discurso que ultrapassa o indivíduo que o pronuncia", (MAFFESOLI, 2003, p. 117).

termo, aquilo que muitos pensadores ressaltaram e que aponta com força para o desejo de eternidade" (MAFFESOLI, 1984, p. 69-71). Maffesoli opõe o imaginal, o fantástico e o ficcional ao desenvolvimento progressista e produtivista. "As histórias de vampiros, fantasmas e monstros são excepcionais somente no quadro de uma visão de mundo normalizada, asséptica e igualada (...) Trata-se de um discurso paralelo ao discurso político, científico, racional, e que, através dos rumores, dos mexericos, dos fantasmas, traduz a angústia coletiva do tempo que passa" (MAFFESOLI, 1984, p. 67)

Se a lógica aristotélica prima pela clareza e pela distinção assim como o classicismo; o barroco, para Michel Maffesoli, surge como uma resistência do imaginário que se opõe ao classicismo justamente pela sua complicação e pela sua indistinção. O classicismo é linear e estável. O barroco é pictural e sugere uma mudança interna constante (MAFFESOLI, 1996, p. 191-198). Exemplos dessa ideia de movimento podem ser percebidas tanto nas esculturas de Bernini quanto em obras de Aleijadinho.

A complicação, ou seja, a multiplicidade do barroco está também na forma como o tempo é compreendido – não mais de forma linear, mas espiralado, enrolado sobre si mesmo, imerso no presente. Maffesoli propõe um mito barroco, constituído por uma base constante dotada de múltiplas faces, que supõe perceber o mundo em espiral, em dobras, em intuições (MAFFESOLI,1996, p. 190-201). O pensamento não é encadeado pela lógica. Exceder é uma maneira de ser. Não de garantir um lugar no mundo exatamente, até porque essa garantia de lugar pode ser um risco ao movimento e no barroco é preciso mover-se, nem que seja para dar voltas em torno de um mesmo ponto. Essa percepção do tempo em espiral é importante para enxergarmos a ligação do barroco com Luiz Fernando Carvalho, principalmente quando surge o tempo da memória, o tempo da imaginação, o tempo do sonho.

O barroco está relacionado à dinamicidade e ao múltiplo, operando com a força do "imaginal (imagens, imaginários, imaginação, aparência)". (...) Trata-se menos do 'barroco' como conjunto artístico bem delimitado, que do barroco como tipo de sensibilidade (...), como alavanca metodológica para compreender o nosso tempo", (MAFFESOLI, 1996, p. 188). Para Maffesoli, o espírito clássico pressupõe uma perspectiva histórica de compreensão do mundo enquanto o espírito barroco pressupõe uma perspectiva mítica, múltipla, pois o mito seria capaz de abrigar ideologias e

atitudes diversas e até mesmo opostas e/ou heterogêneas, entretecidas numa mesma trama artística (MAFFESOLI, 1996, p. 216-224). “O barroquismo é um mito, ele está em perfeita congruência com a explosão do social e permite compreender sua lógica” (MAFFESOLI, 1996, p. 225).

O presente, na minissérie, aparece em um cenário vazio, sombrio, escuro, diferente dos tons claros das cenas que remetem ao passado de Bentinho. O próprio personagem tem uma postura curvada, o rosto está artificialmente pálido e ele, ao narrar sua história, visita as cenas – como um fantasma (Figura 15). No trecho em que ele conta quando estava em processo de criação de seu primeiro soneto, a marcação de cena e a iluminação favorecem que se veja Bentinho narrador como sombra do Bentinho adolescente. Bentinho parece um fantasma aprisionado, localizado fora do tempo, como uma assombração que atravessa os anos.

Figura 15 – Bentinhos no momento de criação do soneto

Fonte: Carvalho, 2008.

O presente assombra o passado assim como o passado invade o presente em forma de delírio. Relembrando quando a distância imposta pelo Seminário agravou os ciúmes de Capitu, Bentinho observa Capitu dançando entre homens representados por ilustrações impressas em papelão em tamanho real (Figura 16). Em Capitu, mesmo o delírio precisa do artifício.

Figura 16 – Capitu dança entre bonecos de papelão

Fonte: Carvalho, 2008.

5.1 Mecanismos barroquizantes

Severo Sarduy identificou mecanismos de barroquização, a partir da Literatura, entrelaçados ao emprego ostensivo da metáfora. Para Sarduy, "o Barroco estava destinado, desde seu nascimento, à ambiguidade, à difusão semântica" (SARDUY, 197, p. 57). A metáfora, então, surge como recurso estilístico apto a incorrer em mascaramentos, analogias e demais formas de multiplicação sígnica, de fazer com que se diga mais do que se aparenta dizer. O excesso de metaforização traz como consequência a artificialização, processo que pode ser encontrado, em Capitu, transposto em mecanismos de substituição, proliferação e condensação.

De acordo com Sarduy, "o artifício barroco se manifesta por meio de uma substituição que poderíamos descrever no nível do signo". O jogo temporal apresentado já na abertura da minissérie que ora exibe imagens contemporâneas do Rio de Janeiro, ora recupera imagens do Rio ainda pouco urbano como se a cidade de hoje pudesse substituir a cidade de outrora e vice-versa. Estratégia semelhante é utilizada quando Bentinho e Capitu conversam em frente ao muro da casa da menina e o jardim não passa de desenhos feitos de giz e quando Tio Cosme sobe uma escada para montar um cavalo de madeira, não um animal de fato.

O processo de substituição difere do mecanismo de proliferação. Este pode ser visualizado pela persistência na minissérie de três versões distintas de Bentinho. Sarduy define proliferação barroca como o processo de "obliterar o significante de um significado dado, substituindo-o não por outro, por distante que este se encontre do primeiro, mas por uma cadeia de significantes que progride metonimicamente e que termina circunscrevendo o significante ausente" (SARDUY, 1979, p. 62). A proliferação obedece a metonímia, como assim explica Sarduy:

> A operação metonímica por excelência, a melhor definição do que é toda metáfora (...) essa transferência, esse trajeto em redor do que falta e cuja falta o constitui: leitura radial que conota, como nenhuma outra, uma presença, aquela que na sua elipse assinala a marca do significante ausente, esse que a leitura, sem nomeá-lo, em cada uma de suas voltas faz referência, o expulso, o que ostenta as pegadas do exílio (SARDUY, 1979, p. 65).

A proliferação, na minissérie, guarda proximidade com a "exuberância barroca" de *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa. No livro, "o significante 'Diabo' exclui do texto toda denominação direta (...) permite e suscita uma leitura radial de atributos, e esta variedade de atribuições que o distingue vai enriquecendo nossa percepção do mesmo, à medida que o adivinhamos" (SARDUY, 1979, p. 64). O mecanismo de proliferação estaria sendo usado, na narrativa de Rosa, para redimensionar o poder do significante em questão. Ao contrário do diabo em Grande Sertão, o nome de Bentinho está em toda parte, é dito, falado, presentificado. Na verdade, há um excesso de presença do protagonista, posto que em muitas cenas não é somente a sua versão enquanto narrador que está na tela, mas também as suas outras idades – adolescente e no começo da vida adulta. Isso fortalece o domínio dele enquanto senhor da narrativa que conta, é uma estratégia retórica.

O terceiro mecanismo de metaforização barroca proposto por Sarduy é a condensação, cujo jogo nas artes visuais era "representado classicamente pelas diferentes variantes da anamorfose". A justaposição de que trata a condensação e que Sarduy aproxima da "escritura cinematográfica" não possui valor de "simples encadeamento, mas de metáfora; insistindo em suas analogias, o autor cria uma tensão entre dois significantes de cuja condensação surge um novo significado" (SARDUY, 1979, p. 66-67). Na cena final da minissérie, Bentinho aparece travestido com elementos dos outros personagens – a barba de Escobar, roupas da mãe e de Capitu, etc. O figurino indicia a latência no narrador das características que compõem e que

unificam outros personagens. Todos estão em Bentinho, todos são, de alguma maneira, criação de Bentinho.

O artificialismo também está aliado à junção de diversas linguagens para demarcar diferentes níveis espaciais da minissérie. Quando Bentinho imagina que o Imperador poderia dissolver a obstinação de Dona Glória de mandá-lo ao seminário, as imagens estão em sépia e o som remete às transmissões radiofônicas. O recurso mostra que a cena não passa de criação da mente de Bentinho. Em uma das visitas à família depois de já feito seminarista, Bentinho questiona José Dias sobre Capitu. O agregado responde que a moça está bem como sempre, alegre. O trecho seguinte, chamado "Uma Ponta de Iago" abre com a versão sexagenária do protagonista jorrando lágrimas em várias direções. Com o coração batendo em suas mãos, ele lamenta o quanto sofre enquanto Capitu parece indiferente à distância dele (Figura 17). Não há recursos de animação, efeitos especiais. É fácil para o espectador ver que as lágrimas esguicham de um pequeno equipamento colado na altura das têmporas do ator. O coração é um emborrachado liso vermelho, sem uma forma precisa.

Figura 17 – Bentinho com coração nas
mãos

Fonte: Carvalho, 2008.

5.2 Carnaval e excesso

Distante da transparência e do mimetismo do espírito clássico, que aqui relaciono à estética predominante da teledramaturgia brasileira, a minissérie Capitu recorre ao excesso que transpõe a barreira do naturalismo e descamba no artifício, chegando a momentos como o da cena descrita acima, que flerta com o grotesco[28]. Pela perspectiva barroca, principalmente na vertente latino-americana, o artificialismo impera a ponto de "comprometer a verossimilhança" (CHIAMPI, 1988, p. XV). Severo Sarduy circunscreve que "todo barroco não é mais que uma hipérbole" (SARDUY, 1979, p. 62) e que se trata da "apoteose do artifício" (SARDUY, 1979, p. 59). Em Capitu, o artificialismo está intensamente na cenografia e no gestual dos atores.

Severo Sarduy relaciona carnavalização e barroco pela intertextualidade: "Na carnavalização do barroco se insere, traço específico, a mistura de gêneros, a intrusão de um tipo de discurso em outro", (SARDUY, 1979, p. 69). Robert Stam e Ella Shohat (SHOHAT, STAM, 2006) aproximam a ideia de canibalização, vinda da antropofagia do modernismo brasileiro de 1922, da importância dada a Bakhtin à cultura do carnaval que antecede o barroco e contempla o período Renascentista. Sarduy relaciona a gênese da paródia ao folclore carnavalesco, oscilando entre o sério e o cômico, a alegria e a tradição. Desta maneira, a paródia "utiliza a fala contemporânea com seriedade, mas também inventa livremente, joga com uma pluralidade de tons". Ele pontua que o carnaval é um "espetáculo simbólico e sincrético em que reina o 'anormal', em que se multiplicam as confusões e profanações" (SARDUY, 1979, p. 68). A relação entre carnavalização e paródia se dá "na medida em que equivale à confusão e afrontamento, a interação de diferentes estratos, de diferentes texturas linguísticas, a *intertextualidade*[29]".

Para Sarduy, toda obra barroca, literária ou não possui um caráter polifônico. "Na carnavalização do barroco se insere, traço especifico, a mistura de gêneros, a intrusão de um tipo de discurso em outro" (SARDUY, 1979, p. 69).

[28] Mikhail Bakhtin, em sua investigação sobre o cânone grotesco, encontra, em uma de suas circunscrições a qualificação dada ao termo pelo crítico literário Carl Friedrich Flögel: "O grotesco seria tudo o que se aparta sensivelmente das regras estéticas correntes, tudo que contém um elemento corporal e material nitidamente marcado e exagerado (BAKHTIN, 2013, p. 31). A natureza do grotesco é inseparável da cultura do carnaval (BAKHTIN, 2013, p. 41).

[29] Grifo do autor.

José Dias e Bentinho vão até o Passeio Público do Rio de Janeiro. O veículo é feito apenas de ferragens e o que seria o trajeto é substituído por imagens antigas da cidade. Em um trecho anterior, Bentinho descreve o Tio Cosme enquanto Prima Justina, José Dias e Dona Glória observam, com gestos dramáticos exibindo apavoramento, o tio subir o tripé que é, na verdade, o corpo de um cavalo de madeira. O trejeito meio aparvalhado de Cosme é a tradução do texto de Bentinho (Figura 17):

> Tio Cosme vivia com minha mãe desde que ela enviuvou, já era então viúvo, como Prima Justina. Era a casa dos três viúvos. Era advogado, trabalhava no crime. Contam que, em rapaz, foi aceito de muitas damas além de partidário exaltado. Mas os anos levaram o mais do ardor político e sexual e a gordura acabou o resto de ideias públicas e específicas (CAPITU, 2008, cap. 1).

Figura 18 – Tio Cosme e cavalo de madeira

Fonte: Carvalho, 2008.

A proposta de pensar o barroco no contemporâneo se insere sob a perspectiva de enxergar a dinâmica do excesso e do instável como um possível lugar de retorno à "encruzilhada estética e cultural que originou o moderno", um retorno crítico, que abre portas para repensar a modernidade (CHIAMPI, 1988, p. XV). O barroco também é notável pelo excesso: "O espaço barroco é o da superabundância e do desperdício. Contrariamente à linguagem comunicativa, econômica, austera, reduzida a sua funcionalidade", (SARDUY, 1979, p. 77). O gestual exagerado próprio do teatro é uma exigência até mesmo da distribuição dos assentos do público – a linguagem corporal expressiva facilita a comunicação e visualização dos atores pelo público como um todo.

Essa particularidade não existe para a televisão, cujo meio de recepção se dá dentro de casa e a uma distância pequena entre a tela e o espectador. Logo, quando o ator incorpora uma linguagem teatral na televisão isso constitui um excesso, um ornamento. A teatralização da vida é também uma característica que indica a relação entre o espetáculo e o cotidiano no barroco. De acordo com Sant´Anna, no Barroco histórico, o espetáculo extrapola a estrutura física do teatro, "faz seu jogo de cena nos palácios e estende-se pelas ruas e campos de batalha. A própria vida não passa de um ato dentro de um drama que se dirigindo para a morte aspira ambiguamente ao trágico e ao sublime", (SANT´ANNA, 2000, p. 165).

A opção pela manutenção do narrador protagonista e o afastamento do modo dramático contrasta com a lógica funcional da narrativa melodramática tradicional da teledramaturgia. Em desafio à economia da razão, a minissérie Capitu oferece o devaneio de Bentinho em cenas como a que ele elucubra sobre a construção de seu primeiro soneto ou o sonho em que ele está rodeado por mulheres. Um detalhe que, por parecer sobrar, pertence ao que Maffesoli chama de paradoxo do ornamento: "É um supérfluo que dá vida ao expressá-la", (MAFFESOLI, 2003, p. 128). Supérfluo muitas vezes visto como algo pejorativo, superficial, frívolo, mero artigo de decoração, acessório para uma vida funcionalizada.

Sarduy atribui à natureza lúdica, ornamental e "desnecessária" do barroco um erotismo próprio: "No erotismo a artificialidade, o cultural, se manifesta no jogo com o objeto perdido, o jogo cuja finalidade está em si mesmo e cujo propósito não é a veiculação de uma mensagem (...) mas seu desperdício em função do prazer". É possível detectar o erotismo na minissérie nos gestos de Capitu. A expressão corporal da atriz não é comedida mas também não recai no traço bufão da interpretação de Bentinho. Capitu parece deslizar por onde passa, sua linguagem corporal é quase uma dança. A Capitu menina desliza os dedos por vários objetos e questiona José Dias a cada fala dele sobre imperadores romanos. A curiosidade dela seria, então, uma expressão da necessidade de sentir o mundo. Bentinho assim a define: "Capitu era mais mulher do que eu era homem" (CAPITU, 2008, cap. 2). No começo do trecho, Capitu está de costas, na penumbra. A luz surge sobre ela aos poucos e ela encara a câmera, imóvel. Talvez seja a maior indicação do diretor de que estão ali os olhos que lançarão o enigma que cinde a alma de Bentinho. O jogo entre o claro e o escuro barroco se

converte em um jogo erótico entre o que se mostra e o que se esconde, o que se diz e o que se vê.

5.3 A ilusão barroca

A expressão barroca na arquitetura e nas artes visuais tal qual foi forjada nos séculos seiscentos e setecentos valoriza a ilusão e a anamorfose, a intensidade das paixões e do drama da existência, (BAZIN, 2010, p. 15). Há, entretanto, uma discreta diferença entre barroco e maneirismo, estilos muito próximos, que é preciso mencionar. Sigo, aqui, a distância sutil demarcada por Umberto Eco, que afirma que: "No maneirismo está aquilo que representa a laceração do espírito apenas velada, sob um verniz refinado, cosmopolita, culto. No barroco, os traços são mais populares, mais emotivos. O maneirismo "combate as regras severas do Renascimento, mas recusa o dinamismo solto das figuras barrocas", (ECO, 2010, p. 221).

A inscrição do barroco na televisão pode ser mais comumente identificada se encarada como modo de proceder – reiteração, repetição (afinal todos os dias são iguais na grade de programação, que comparo a uma espiral infinita). Porém, enquanto presença estética, o barroco é menos comum – a artificialidade, o ornamento, o excesso não parecem bem-vindos à necessidade pungente de verossimilhança da ficção televisiva, como se a necessidade de se dar valor de verdade comprometesse sua legitimação diante do público.

A presença do barroco em Capitu também pode ser percebida pelo trabalho com a temporalidade da minissérie, como se pode perceber em alguns elementos: o uso de fones de ouvido na cena do baile, o semáforo e os táxis quando Bentinho e José Dias se encontram na rua (Figura 19).

Figura 19 – Táxis e semáforos na rua

Fonte: Carvalho, 2008.

Em Capitu, o drama de Bentinho parece estar localizado fora do tempo, como uma assombração. Em uma narrativa barroca, "(...) não se percebem avanços ou retrocessos. Logo, a impressão de confusão, de caos, de desorientação e até mesmo de indecisão", (CHIAMPI, 1988, p. 14). Como acontece num estado de crise, como o era o do indivíduo do período barroco, imerso na disputa religiosa deflagrada pela Contra-Reforma. O barroco histórico foge à pretensão da eternidade por estar imerso no presente, escapando das amarras do tempo linear: "O primeiro conjunto sugerido pelo barroco: o do tempo que se imobiliza, do tempo que cria raízes, de um tempo que se enrola sobre si mesmo" (MAFFESOLI, 1996, p. 190). Maffesoli aponta esta condição como uma característica-chave para o barroco, em resposta "a uma ideologia do desenvolvimento, sucede outra que enfatiza o desdobramento, ou seja, um crescimento não finalizado". (MAFFESOLI, 1996, 196), um barroco "atemporal", uma espécie de negação do espírito clássico (CHIAMPI, 1988, p. XVI).

A barroquização seria, até certo ponto, antagonista da modernidade, que se fundou, progressivamente, sobre uma concepção mecanicista do tempo. A relação com o tempo, na modernidade, possui uma concepção utilitarista, linear, com objetivos claros e definições rígidas de início e fim. Sendo o barroco uma arte surgida no período da Contra-Reforma, Chiampi aponta também que a noção do barroco, principalmente na América Latina, opera como uma "encruzilhada estética e cultural" para o moderno.. A retomada desse estilo do seiscentos indicaria, então, uma revisão da própria

modernidade pela periferia (CHIAMPI, 1988, p. XV), onde se encontra a coincidência entre barroco e pós-modernismo.

5.4 Tragédia e barroco

O mundo em que o Bentinho de Luiz Fernando Carvalho é apresentado é fruto das transformações daquele a que pertencia o Dom Casmurro inicial[30], um mundo assombrado pelas esperanças e pelos temores trazidos pelo desenvolvimento tecnológico, em que as grandes narrativas já não guiam a vida social e não se traduzem nem se cristalizam em crenças com a mesma intensidade de outros tempos. "A tragédia só surge quando há valores fundamentais em choque. Somente pode haver tragédia com a diversificação de valores das sociedades já formadas, não em seu início" (ROSENFELD, 2009, p. 58). Com um olhar distinto do de Rosenfeld, Maffesoli atesta que a intervenção concedida à sensibilidade barroca é indicadora do retorno do trágico, trazendo consigo o caráter aporético da tragédia. "Ao contrário do drama, não oferece solução", (MAFFESOLI, 2003, p. 117). A tragédia só seria possível, assim, em momentos de crise:

> A passagem da modernidade à pós-modernidade é a ocasião de inúmeros questionamentos do que eram, até então, evidências: não nos satisfazemos com uma história soberana e linear, o projeto político não exerce mais o mesmo fascínio, a natureza não é mais considerada um objeto inerte a explorar, o indivíduo não é mais sentido como a razão última de toda vida em sociedade (MAFFESOLI, 1996, p. 228).

Uma diferença crucial entre o Bentinho de Machado de Assis e o Bentinho de Luiz Fernando Carvalho é a relação com o componente trágico mediada pela posição insólita do contexto histórico do personagem em suas duas encarnações – a do livro e a da minissérie. O Bentinho de Machado de Assis está localizado na transição do século XIX para o século XX, que marca no Brasil, por exemplo, a mudança de regime de governo (Império para República) e o fim da escravidão, trazendo, principalmente este último fato, mudanças socioeconômicas determinantes para o país. Mesmo que aparente

[30] Schwarz afirma que a sociedade brasileira no período de Machado de Assis se encontrava enfrentando conflitos de ordem política e social, como a questão dos escravos e da República: "Machado compunha uma expressão da sociedade real, sociedade horrendamente dividida", (SCHWARZ, 1990, p. 9).

não estar inserido em nenhum tempo cronológico extraficcional, o Bentinho de Luiz Fernando Carvalho é levado a um público bastante diverso daquele que constituiu os primeiros leitores de Machado de Assis.

Posto que a tragédia surge a partir de um contexto histórico em que está em vigor uma disputa intensa de valores, ela só aparece tardiamente na Grécia Antiga, desaparece na Idade Média, ressurge no Renascimento e, para Rosenfeld, se torna impossível em nosso tempo, quando não existem valores arraigados que possam desencadear conflitos grandiosos entre o indivíduo, a concepção que tem de si mesmo e a sociedade (ROSENFELD, 2009, p. 58-59). Como afirma Rosenfeld, a tragédia é uma teodiceia, em que a justiça divina soluciona o desequilíbrio do enredo. Isso porque a tragédia, para os gregos, está relacionada aos eventos que abatem aquele que cede à hybris (desmedida, excesso) e, por soberba, ameaçam a harmonia do universo. "A tragédia não pode sugerir uma concepção absurda do mundo. (...) O herói excede-se; entretanto, no fim, tudo se pacifica", (ROSENFELD, 2009, p. 60). Essa noção de equilíbrio grega, que alicerça o classicismo e justifica a recuperação da harmonia fundamental à tragédia, está relacionada aos parâmetros instaurados por Zeus para o governo do mundo:

> Segundo a mitologia, Zeus teria designado uma medida apropriada de um justo limite para cada ser: o governo do mundo coincide assim com uma harmonia precisa e mensurável, expressa pelos quatro motes escritos nas paredes do templo de Delfos: 'o mais justo é o mais belo', 'observa o limite', 'odeia a hybris (arrogância)', 'nada em excesso'. Sobre estas regras se funda o senso comum grego da beleza, em acordo com uma visão do mundo que interpreta a ordem e a harmonia como aquilo que impõe um limite ao 'bocejante caos', de cuja goela saiu, segundo Hesíodo, o mundo. Esta visão é colocada sob a proteção de Apolo que, de fato, é representado entre as ruas no frontão ocidental do templo de Delfos, (ECO, 2010, p. 53)

Umberto Eco explica que, também no Templo de Delfos, no frontão oriental, figurava Dionísio, "deus do caos e da desenfreada infração de toda regra" (ECO, 2010, p.55), deus que se aproxima da concepção "complicada" do mundo vinda do barroco. A angústia impressa pelos jogos de luz e sombra das pinturas de Caravaggio e a opulência de igrejas como a Capela Dourada do Recife[31] são demonstrações da ruptura com o ideal clássico de harmonia, de equilíbrio e do exagero barroco.

[31] A Capela Dourada do Recife data do final do século XVII e é para Maffesoli um exemplo de que o barroco é uma "arte mestiça", (MAFFESOLI, 1996, p. 225).

Um dado que confirma a reminiscência da tragédia no conjunto de obras de Lui Fernando Carvalho é a reincidência do incesto como tema sub-reptício na minissérie. O sutil caráter edipiano da relação entre Bentinho e a mãe, Dona Glória[32], foi abordado durante os seminários de preparação de elenco. Porém, chama atenção o momento em que ela conforta o filho antes da partida para o seminário. Há uma aproximação entre a cena e a imagem da Pietá de Michelangelo (Figura 20), uma possível indicação da "santidade" de Dona Glória, reiterada diversas vezes pelo filho ao longo de sua narração.

Figura 20 – Dona Glória e Bentinho

Fonte: Carvalho, 2008.

O incesto retorna de forma menos subliminar sob a direção de Luiz Fernando Carvalho em 2015, com a adaptação do romance Dois Irmãos, de Milton Hatoum. Antes de escrever Dom Casmurro, Machado de Assis tratou do amor entre irmãos no romance Helena, considerado uma obra que mescla características dos movimentos do romantismo e do realismo na Literatura. Também Luiz Fernando Carvalho visitou anteriormente o tema: quando assinou a adaptação fílmica do livro Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar, em 2001; e quando dirigiu a minissérie Os Maias (também de 2001) – ambas as produções trazem o desejo entre irmãos como trama principal. Mera coincidência temática ou intuição dos artistas sobre os tempos em que vivem e

[32] O tema foi contemplado na palestra "Dom Casmurro no divã – Um estudo da psicologia simbólica junguiana, proferida pelo psiquiatra e analista Carlos Amadeu Botelho Byington, cujo registro está na publicação *Capitu* – minissérie de Luiz Fernando Carvalho, a partir da obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

apresentam personagens que poderiam servir de "*testemunhas* da existência de certa relação do pensamento com o não-pensamento na materialidade do sensível, do involuntário no pensamento consciente e do sentido no insignificante", (RANCIÈRE, 2009, p. 11). Se sim, a relação com a tragédia prenuncia também a sensibilidade do artista em pressentir uma intensa luta de valores no contemporâneo, luta que ainda era imperceptível para o teórico Rosenfeld.

Ao voltar-se para Freud e para Édipo, Jacques Rancière evidencia, na figura do herói, a construção da sua identidade, a sua jornada diante do "saber e do não-saber, da ação voluntária e do *pathos* sofrido" (RANCIÈRE, 2009, p. 23), dialética entre o segredo e a teatralidade dos diferentes papeis representados pelo indivíduo na sociedade que resumem o barroco, enfatizando a situação, o momento presente (MAFFESOLI, 1996, p. 195).

Essa angústia trazida pela consequência de uma revelação pode ser encontrada em Os Maias. Porém, a revelação no texto de Machado de Assis paira sob a dúvida em torno da confiabilidade do narrador. A minissérie Capitu mantém a dúvida instaurada por Machado de Assis e desloca a revelação para a cena que desmascara a insegurança de Bentinho de que a esposa lhe é fiel. O que se dá antes e depois é modificado por essa revelação e pelas consequências dela – a recusa em se aproximar do filho, a separação de Capitu, o isolamento. Maffesoli avalia que a "a especificidade do trágico é considerar a existência em sua totalidade: a luz necessita da sombra, o bem não é possível se não consentir ao seu contrário o lugar que lhe corresponde", (MAFFESOLI, 2003, p. 116). Porém, a noção de sobriedade e equilíbrio clássica que retorna no Renascimento perde lugar durante o Barroco histórico. Affonso Romano de Sant´Anna compara o quadro renascentista, que se preocupa em espelhar a realidade, e o quadro barroco, que se distancia da simetria e da verossimilhança. "A perspectiva simétrica renascentista, matematicamente correta, desvirtua-se no Barroco. As proporções tornam-se mais expressionistas, o olhar do pintor ou do espectador parece estar às vezes em estado alucinatório", (SANT´ANNA, 2000, p. 43).

5.5 Tempo e espaço complicados

A percepção de movimento contida nas esculturas e nas pinturas barrocas seja em expressões de pavor ou de êxtase são contraditórias neste aspecto: por mais que sugiram ação, dão também a impressão de imobilidade, de aprisionamento no instante da emoção. Esse aspecto da arte barroca condensa o tempo e o espaço em um só objeto. Durante o Barroco histórico, houve um crescente interesse por decorar palácios com relógios assim como houve uma dominância do tema da angústia da passagem do tempo, refletindo em objetos e também na arte, o cruzamento entre o espaço e o tempo (SANT´ANNA, 2000, p. 138-139).

Segundo o semiólogo Omar Calabrese, certas formas, que são reflexos de mentalidades de época, tendem a perdurar no universo da cultura. São traços que representam redes de relações numa confluência que escapa à cronologia tradicional. Calabrese enfatiza a importância de investigar o encontro entre indícios de estilos, de pensamento e de modos de viver que convergem e, ao mesmo tempo, contrapõem-se a outros estilos e modelos de pensamento. É esse choque que permite a efusão de novas ideias, surgidas de "relações impensadas, de ligações inauditas, de redes inimaginadas" (CALABRESE, 1987, p.19-21). Logo, uma mudança de gosto estético pode pertencer a um ambiente ou mentalidade intelectuais próximos, compartilhando uma estrutura abstrata da qual nem sempre aqueles que produzem cultura estão conscientes.

Exemplo disso é a maneira como as teorias científicas da instabilidade e da metamorfose exprimem intersecções entre conhecimento científico e literatura, ciência e cinema. A confluência se dá pelo que se pode perceber de entendimento de mundo, existente no modo como esses criadores articulam ideias.

O barroco, no contemporâneo, integraria uma "revisão do projeto da modernidade pela periferia", (CHIAMPI, 1988, p. 19), assim como o barroco histórico surgiu como consequência da Contra-Reforma (CHIAMPI, 1988, p. 18), de modo que "(...) a continuidade do barroco revela o caráter contraditório da experiência moderna, que canibaliza a estética da ruptura produzida nos centros hegemônicos, ao mesmo tempo que restitui o incompleto e inacabado de sua própria tradição", (CHIAMPI, 1988, p. 04).

Desta forma, a episteme barroca contemplaria uma relação entre mundo e espírito que colocaria em relevo:

> O tempo privilegiado do trompe-l´oeil, da ilusão cômica, do teatro que se desdobra e representa no seu interior outro teatro, do quiproquó, das fantasias e visões; é o tempo dos sentidos enganadores; é o tempo em que as metáforas, as comparações e as alegorias definem o espaço poético da linguagem, FOUCAULT apud CHIAMPI, 1988, p. 17).

Embora apresentem pontos convergentes com Calabrese sobre a perspectiva barroca, Irlemar Chiampi (CHIAMPI, 1998, p. 19), recusa a ideia de compreender o barroco como uma "atmosfera geral", "ar do tempo". Os dois autores partem de pontos distintos para falar de neobarroco: os principais exemplos da argumentação de Calabrese (1987) unem arte e ciência a partir de obras que discutem a cultura pop; enquanto Chiampi aproxima política e arte para evidenciar formas complexas de respostas ao colonialismo na América Latina. Todavia, Chiampi, baseando-se em Severo Sarduy, apresenta o conceito de recaída (*retombée*) para abordar a coincidência de uma "isomorfia não contígua", uma "causalidade acrônica" para falar de aproximações entre o debate epistemológico no século XVII, causado pelas teorias de Kepler e de Galileu, e o debate em torno de teorias cosmológicas do século XX, como o Big Bang, o que pode sugerir uma "causalidade acrônica entre a episteme barroca e a pós-moderna". Esquivando-se de dar ao termo pós-moderno um "estatuto conceitual". Maffesoli opta por apresentar o barroco também como uma operação sociológica que reconfigura a ligação existente entre a ética e a estética no contemporâneo:

> Tomemo-lo de um modo cômodo, como o conjunto das categorias e das sensibilidades alternativas às que prevaleceram durante a modernidade. Tratar-se ia, portanto, de um colocar em perspectiva, de uma categoria espiritual que permitisse justificar a saturação de uma *episteme*, e compreender o momento precário que se situa entre o fim de um mundo e o nascimento de um outro (...). Um *modus operandi* que esteja apto a acentuar a intenção ou o querer 'artístico', que me parece animar em profundidade as diversas agregações que compõem a sociedade (MAFFESOLI, 1996, p. 26).

A angústia barroca também pode ser vista como o anseio de estar em um lugar não determinado, entre dobras e curvas de uma espiral, em uma tensão que está na relação com o tempo e também com o espaço. Esta movimentação é perceptível na arquitetura barroca, cujo exemplo dado por Sant´Anna é a Praça de São Pedro, no Vaticano,

projetada por Bernini, e que promove uma mudança da forma circular para a forma elíptica (SANT´ANNA, 2000, p. 17-19).

A recorrência ao espaço aparece em Omar Calabrese na busca de situar a expressão da sensibilidade barroca. Calabrese apresenta metáforas espaciais para descrever movimentações culturais contemporâneas. Agindo nos limites de um sistema ordenado, sem ameaças à regularidade, estariam os excêntricos, os que colocam "seu próprio centro de interesses ou de influência deslocada para a periferia do sistema ou para as suas margens", (CALABRESE, 1999, p. 70). Movimentação diferente daquilo que está em excesso: "Qualquer ação, obra ou indivíduo excessivo quer por em causa uma ordem qualquer, talvez destruí-la, ou construir outra nova", (CALABRESE, 1999, p. 72).

Porém, o barroco contemporâneo parece trazer mais deslocamentos de fronteiras que do que rupturas no sistema social e nas categorias de gosto. "O limite e o excesso aparecem, neste sentido, como duas categorias opostas; a primeira produz inovação ou expansão do sistema, e a segunda, revolução ou crise do mesmo", CALABRESE, 1999, p. 80). A noção do feio, por exemplo, é reconfigurada e passa a elastecer as bordas que o separam do belo. As sombras que acompanham Bentinho, seus fantasmas do passado, são representadas pela Capitu jovem que baila ao seu redor. O pavor que poderia ser causado pela aparição da moça é diluído em deleite e sequer registrado no texto proferido pelo personagem. Está ali para ornamento. Mesmo que indicie crise, o gosto neobarroco "configura-se como perenemente em suspensão, excitado mas nem sempre propenso à subversão de categorias de valores", (CALABRESE, 1999, p. 80). Assim, é compreensível que, diferentes de outras transposições da obra de Machado de Assis para o audiovisual, o Bentinho de Luiz Fernando Carvalho flerte com o humor, superando a amargura causada pelo casamento.

Arlindo Machado se alinha a Omar Calabrese na investigação sobre a produção audiovisual. Para Machado, essa "multiplicidade" é afinada com o "modo de conhecimento do homem contemporâneo" (MACHADO, 2008, p. 238), que vive em um mundo marcado pela simultaneidade e pela heterogeneidade. Essa produção audiovisual contempla obras que exigem uma "leitura sinestésica" para que se mantenha atenção ao que é dito e também ao que é mostrado (MACHADO, 2008, p. 239).

Dialogando entre fronteiras de linguagens, essas obras são consideradas limítrofes, pois que:

> (...) cada plano é um híbrido, em que já não se pode determinar a natureza de cada um de seus elementos constitutivos tamanha é a mistura, a sobreposição e tamanho é o empilhamento de procedimentos diversos, sejam eles antigos ou modernos, sofisticados ou elementares, tecnológicos ou artesanais. (MACHADO, 2008, p.240)

A apresentação de Escobar no Seminário e a cena da morte dele poderiam integrar o roteiro de um musical. São compostas somente pela narração ou pela trilha sonora, sem diálogo, e com um balé encenado pelo ator Pierre Baitelli. Se no Seminário ele dança sobre a mesa, para a perplexidade de Bentinho, na cena do afogamento [33]Escobar baila entre um tecido azul.

Sigo para o enterro de Escobar. A cena da virada do relacionamento entre Bentinho e Capitu, no último capítulo da minissérie, é uma demonstração da tensão diante do limite que está presente no barroco. A tensão está nas cenas do funeral, o branco dá uma sensação de infinito a um espaço que já sabemos limitado. A câmera percorre o caixão em vários planos, com movimentos intercalados entre closes em Bentinho e em Capitu, mostrando a troca de olhares que potencializa e dispara de forma enlouquecedora o ciúme de Bentinho. É no momento da morte do amigo que Bentinho age como se elucidasse um mistério - a possível traição que poderia estar contida nos olhos de Capitu. Vemos a chegada de *Capitu* ao enterro e seu caminhar até o caixão de Escobar sob o olhar de Bentinho. Ela parece maior que o espaço pelo qual caminha, parece sair de uma caixa (Figura 21). Acompanhamos o choro discreto dela (Figura 22) e a expressão do marido ao observar a mulher (Figura 23). Ressalto que a minissérie é contada em primeira pessoa por Bentinho e que nosso olhar de espectador está possivelmente guiado pelo olhar dele.

[33] A prepadora de elenco Tiche Vianna conta que a cena foi inspirada no filme musical Hair (VIANNA, 2011).

Figura 21 – Capitu chega ao funeral

Figura 21 – Capitu chega ao funeral

Fonte: Carvalho, 2008.

Figura 22 – Capitu fita Escobar morto

Fonte: Carvalho, 2008.

Figura 23 – Bentinho observa Capitu

Fonte: Carvalho, 2008.

Em *O Cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante* (1989), Peter Greenaway também utiliza o branco para dar a sensação de imensidão aos encontros amorosos entre os dois personagens: a esposa do mafioso e o seu amante, o bibliotecário. O casal sai de um espaço dominado pelo vermelho e entra no banheiro, onde tudo é branco. Porém, isso se dá de uma forma mais sutil, sem recorrer de imediato à técnica do fundo infinito. O efeito é obtido pela cor branca presente em praticamente todos os objetos do banheiro do restaurante, local que serve para o encontro dos amantes: a cena também está centrada na existência de um segredo, de uma traição e, se não dá a mesma sensação de tempo dilatado, oferece uma sensação de espaço ampliado para o alto e para baixo (isso pode ser observado pela percepção de continuidade entre o piso e as paredes).

Figura 24 – Encontro dos amantes em O Cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante

Fonte: Greenaway, 1989.

A alteração da noção de espaço e a centralização do olhar propostos pelo emprego da cor branca pactua o desvelamento de algo que não é de conhecimento público. O intercâmbio entre segredo e teatralidade, entre linguagens distintas e metáforas barrocas pode ser evidenciado nas cenas acima descritas. A forma barroca integra-se ao conteúdo, incluindo recursos de linguagens distintas e alterando a relação entre o espaço e o tempo de maneira sinestésica, como propõe Arlindo Machado.

O barroco afasta, assim, a lógica da verossimilhança em favor da valoração do sentir. Na minissérie Capitu, a televisão abre portas para uma janela em que o mundo não é tal qual o vemos ao sair de casa e atravessar a rua ou como está contado nos jornais. Cede-se lugar ao espetáculo, a ilusão é tomada como proposição para um olhar diferente, mais solto, mais lúdico, assumindo-se pelo que é - mágica, fantasia, assombração, invenção, imaginação, ficção.

Conclusões

Levar a verossimilhança ao paroxismo. Entregar a condução do enredo a um protagonista que interfere na narrativa e que vaga como fantasma pelas cenas. Construir labirintos que se enroscam, apresentar serpentes que devoram a própria cauda. Assumir-se obra ficcional é implodir o caráter ilusionista que fundamenta o naturalismo / realismo da teledramaturgia tradicional.

É nesse sentido que Capitu pode ser vista como metáfora da obra Dom Casmurro, através das ideias de hibridismo e de analogia que caracterizam uma linguagem que se quer excessivamente artística, assumidamente artificial, como forma de por em xeque a recorrente ideia de arte como refém da realidade. Uma afirmação da autonomia da obra de arte – o que inevitavelmente confere liberdade à minissérie para promover deslocamentos que estão menos distantes do texto machadiano e mais afastados da hegemonia do naturalismo/ realismo na TV.

Se Capitu é um exercício artesanal da desobediência da lógica tradicional da teledramaturgia é porque trilha um caminho de recriação da força sugestiva, das entrelinhas, dos espaços amplos de significação que o texto de Machado de Assis, um estudo sobre o ciúme, instaura na neblina da dúvida e na fumaça do impreciso drama humano.

A produção de Luiz Fernando Carvalho estaria, então, inserida numa "razão outra", reflexiva, artificiosa, barroquizante, mítica e onírica, porosa às sombras quase sempre marginalizadas pelo realismo convencional da teledramaturgia, mesmo em tramas que lidam com o sobrenatural. A minissérie Amorteamo (2015) recuperou, num estilo muito próximo ao do diretor norte-americano Tim Burton, o medo do retorno dos mortos. A novela Saramandaia (2013) apresentou personagens dotados de poderes especiais, que voavam, pegavam fogo e viravam lobisomem. Capitu se diferencia pelo antiilusionismo, pelo diálogo do protagonista com a tela, pelos truques de espelhamento, pela confusão temporal. Tomada de consciência sobre si e excessos barrocos, mas sem recorrer ao maravilhoso ou ao sobrenatural. O caso da obra de Luiz Fernando Carvalho, que se vale de técnicas de preparo de atores vindas do teatro, utilizadas não só nos ensaios do elenco mas também durante as filmagens; mostra que

as fronteiras entre o artesanal e o industrial dão sinais de fragilidade na atual busca da ficção televisiva por reinvenção.

A singularidade da produção de Luiz Fernando Carvalho, ressaltada neste trabalho pela minissérie Capitu, lança questionamentos sobre qual o espaço da ficção na teledramaturgia nacional – qual o limite, a fronteira? Caberia na televisão brasileira experimentos lúdicos como os realizados por Peter Greenaway - *TV Dante* (1989), em parceria com Tom Phillips para o Channel Four, e *M is for Man, Music and Mozart* (1991) para a BBC-2? Capitu alargou fronteiras e se posiciona como espécie de experiência – limite na ficção televisiva, ao lado de A Pedra do Reino (2007), contribuindo mais para demarcar uma assinatura de autor/encenador do que para determinar tendências. Afinal, tornar-se tendência não seria também impor regras e aprisionar? Talvez Capitu seja uma ode à liberdade de criação. Questionamentos que dispensam respostas, mas que envolvem o reconhecimento do espaço televisivo como espaço de reflexão e consumo legítimo da arte.

O espaço do consumo de televisão sofreu o impacto da popularização da Internet e da multiplicidade de telas possíveis para assistir um produto televisivo. O modelo original da recepção da teledramaturgia saiu da sala de estar das casas para qualquer lugar onde se possa ter acesso a aparelhos com Internet ou com sinal de TV. O modo de fruição e de relação com a audiência também sofreu essa mudança. Essa nova situação implica em reconfigurações e ajustes da produção de narrativas ficcionais. Implica em oferecer ao espectador não só histórias coerentes sobre desencontros amorosos, denúncias sociais, jornadas de retorno. O convite ao deleite dos sentidos, oferecido por Luiz Fernando Carvalho, em Capitu, é uma trilha de fuga da verossimilhança, que deixa de ser uma obrigação para se tornar um desafio.

REFERÊNCIAS

AUERBACH, Erich. **Mimesis:** a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

ARISTÓTELES. **Poética.** Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa: 2011. 4. ed.

BAZIN, German. **Barroco e Rococó.** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. 2. ed.

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BARBERO, Jesús Martín et al. **Dos meios às mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

BORGES, Jorge Luís. **Ficções.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte** – Gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BULHÕES, Marcelo. **Para além da "fidelidade" na adaptação audiovisual –** o caso da minissérie televisiva Capitu. Galáxias – Revista do Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica, São Paulo, v.12, n. 23, jun. 2012. Disponível em: http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/issue/view/489/showToc. Acesso em: 14 ago. 2014.

CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1993.

CARVALHO, Luiz Fernando, BERNARDO, Gustavo, et al. **Capitu** – minissérie de Luiz Fernando Carvalho, a partir da obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

CHIAMPI, Irlemar. **Barroco e modernidade.** São Paulo: Perspectiva, 1998.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: leitura e senso comum. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

COSTA, Lígia Militz da. **A poética de Aristóteles:** mímese e verossimilhança. Editora Atica, 1992.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. Editora Braziliense, 2005.

_____. **Conversações.** São Paulo: Editora 34, 2010.

DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. Ed. Perspectiva, 1977.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. **As séries televisivas**. Lisboa: Editora Texto & Grafia, 2011.

HUPPES, Ivete. **Melodrama: o gênero e sua permanência**. Atelie Editorial, 2000.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia.** Lisboa: Edições 70, 1989.

MACHADO, Arlindo. **A TV Levada a Sério.** São Paulo: Editora Senac, 2009.

_____. **Pré-Cinemas e Pós-Cinemas**. São Paulo: Papirus, 2008. 5. ed.

MAFFESOLI. Michel. **A conquista do presente.** Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

_____. **No fundo das aparências**. Petropólis: Editora Vozes, 1996.

_____. **O instante eterno –** o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas**.** São Paulo: Zouk, 2003.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: a construção do personagem**. Editora Atica, 1989.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PRYSHTON, Angela. **Imagens periféricas: entre a hipérbole freak e a voz do subalterno.** *Biblioteca online das Ciências da Comunicação*. Atas do III SOPCOM,VI LUSOCOM e II IBERICO – Vol 3. pp. 441-449. Disponível em: http://www.bocc.uff.br/pag/prysthon-angela-imagens-perifericas-entre-a-hiperbole-freak-e-a-voz-do-subalterno.pdf. Acesso: 8 jul. 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. WMF Martins Fontes, 2012.

_____. **O Inconsciente Estético.** Editora 34, 2009**.**

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. **História da televisão no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 2010.

ROSA, Luiza Maria Almeida. **A adaptação barroca de *Dom Casmurro* para *Capitu*:** do livro ao corpo na TV. 2012. 122f.. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2012.

ROSENFELD, Anatol et al. A personagem de ficção. **A personagem de ficção**. Editora Perspectiva, 1976.

ROSENFELD, Anatol; MARTINS, Neusa. **A arte do teatro:** aulas de Anatol Rosenfeld (1968). São Paulo: Publifolha, 2009.

SACRAMENTO, Igor. **Nos tempos de Dias Gomes:** a trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais. 2012. Tese de Doutorado. Tese de Doutorado em Comunicação e Cultura. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ.

SANTIAGO, Silviano. **Retórica** da **verossimilhança**. In: Uma literatura nos trópicos, ensaios sobre dependência cultural. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANT´ANNA, Affonso Romano de. **Barroco:** do quadrado à elipse**.** Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SARDUY, Severo. **Escrito sobre um corpo**. Editora Perspectiva, 1979.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1990.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2006.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema:** realismo magia ea arte da adaptação. Editora UFMG, 2008.

_____. **O Espetáculo interrompido:** literatura e cinema de desmistificação. Paz e Terra, 1981.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade.** In: Ilha *do* Desterro*,* Florianópolis, nº. 51, jul./dez. 2006, p. 19-53.

STOICHITA, Victor I., **Breve Historia de La Sombra.** Madrid: Ediciones Siruela, 1999.

VIANNA, Tiche. Entrevista concedida pela preparadora de elenco da microssérie Capitu a Luiza Rosa, pesquisadora de mestrado do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, da PUC-SP. São Paulo, 22 de agosto de 2011.

Videografia:

CAPITU. Direção de Luiz Fernando Carvalho, roteiro de Euclydes Marinho. Intérpretes: Michel Melamed, Maria Fernanda Cândido, Eliane Giardini, Letícia Persiles, Pierre Baitelli, Rita Elmôr, Antonio Karnewale, Sandro Cristopher, Charles Fricks, Bellatrix, Izabella Bicalho, lan Scarpari, Alby Ramos, Beatriz Souza, César Cardadeiro, Eduardo Pires, Emílio Pitta, Fabrício Reis, Paulo José, Thelmo Fernandes, Vitor Ribeiro. Cenografia e produção de arte: Raimundo Rodriguez. Figurino: Beth Filipecki, Música original: Tim Rescala e Chico Neves. Coreografia: Denise Stutz. Preparação de elenco: Tiche Vianna. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 2008. Baseada no livro Dom Casmurro, escrito por Machado de Assis. DVD (minissérie)

DOM. Direção de Moacyr Góes. Roteiro: Moacyr Góes.Warners Bros, 2003. 1 DVD (91 min).

E LA NAVE VA. Direção: Federico Fellini. Roteiro: Federico Fellini, Tonino Guerra Fotografia: Giuseppe Rotunno. Montagem: Ruggero Mastroianni. Itália, Spectra Nova, 1983. 1 DVD (128 min). Título original: E La Nave Va.

LAVOURA ARCAICA. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Roteiro: Luiz Fernando Carvalho sobre livro de Raduan Nassar. 2001. DVD (163 min).

OS MAIAS. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Direção: Emílio Di Biasi e Del Rangel. Autoria do texto: Maria Adelaide Amaral. Colaboração: Vincent Villari e João Emanuel Carneiro. Intérpretes: Ana Paula Arósio, Antonio Calloni, Bruno Garcia, Eliane Giardini, Eva Wilma, Fábio Assunção, Leonardo Vieira, Rita Elmor, Selton Mello, Simone Spoladore. Diretor de arte: Mário Monteiro. Figurinista: Beth Filipecki. Cenógrafos: Danilo Gomes, Ana Maria Mello e Mauricio Rohlfs. Diretor de fotografia: José Tadeu Ribeiro. Produtor de elenco: Leonardo Gama. Produção de Arte: Yurika Yamasaki. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 2001. DVD (minissérie).

O COZINHEIRO, O LADRÃO, SUA MULHER E O AMANTE. Direção de Peter Greeanaway. Roteiro: Peter Greenaway. 1 DVD (124 min). Título original: The cook, the thief, his wife & her lover.