

Câmera inquieta de *Capitu*

Evelin Gomes da Silva¹

Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD)

Paulo Custódio de Oliveira²

Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD)

Resumo

O presente artigo busca discutir a relação artística entre a Literatura e a Televisão. O foco é o estudo comparado das referências literárias e das construções audiovisuais do narrador de *Capitu* (2008), adaptação do livro *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis. A partir da investigação da linguagem cinematográfica e televisiva foi possível perceber que a câmera da microssérie foi capaz de (re)construir a perspectiva dos telespectadores sobre a história contada pelo protagonista televisivo, fazendo com que tudo que é apresentado na tela seja questionado. Desse modo, a ambiguidade presente na narrativa de Casmurro se torna uma característica visual do personagem da microssérie. Para tanto, foram analisados trechos de dois microcapítulos da adaptação (“Visita de Escobar” e “O contra-regra³”). Estes trazem elementos audiovisuais que demonstram a construção gradual da ambiguidade imagética de Dom Casmurro na TV. O aporte teórico deste trabalho traz reflexões de Linda Hutcheon (2013), John Gledson (2006), Salvatore D’Onófrío (2006), Valter Bonasio (2002) e Jorge Monclar (2009).

Palavras-chave: Literatura Comparada; Televisão; Adaptação; *Capitu*.

Capitu's Restless Camera

Abstract

This article aims to discuss the artistic relation between Literature and Television. The focus is the comparative study of literary references and audiovisual constructions of the narrator of *Capitu* (2008), adapted from the book *Dom Casmurro* (1899), by Machado de Assis. From the investigation of the cinematographic and television language it was possible to notice that the camera of the microseries was able to (re)construct the perspective of the viewers on the story told by the television protagonist, leading the audience to question everything that is presented on the screen. This way, the ambiguity present in Casmurro's narrative becomes a visual characteristic of the series character. For this purpose, sections of two chapters of the adaptation (“Escobar's Visit” and “The counter-rule”) were analyzed. These bring audiovisual elements that demonstrate the gradual construction of the ambiguity in the image of Dom

¹ Faculdade de Comunicação, Artes e Letras (FACALE), Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). E-mail para contato: evyartes@gmail.com.

² Pós-doutor pela Universidade Federal Fluminense (UFF), doutor em Letras (Teoria da Literatura) pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Professor do Programa de Pós-Graduação Mestrado em Letras da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras (FACALE), da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). E-mail para contato: paulocustodio@ufgd.edu.br.

³ A escrita do microcapítulo “O contra-regra” segue a formatação linguística adotada pela microssérie *Capitu* (2008), que, por sua vez, é semelhante à empregada no livro *Dom Casmurro* (ASSIS, 1899).

Casmurro on TV. The theoretical basis of this work brings reflections of Linda Hutcheon (2013), John Gledson (2006), Salvatore D'Onófrío (2006), Valter Bonasio (2002) and Jorge Monclar (2009).

Keywords: Comparative Literature; TV; Adaptation; *Capitu*.

La cámara inquieta de *Capitu*

Resumen

El presente artículo busca discutir la relación artística entre la Literatura y la Televisión. El foco es el estudio comparado de las referencias literarias y de las construcciones audiovisuales del narrador de *Capitu* (2008), adaptación del libro *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis. A partir de la investigación del lenguaje cinematográfico y televisivo fue posible percibir que la cámara de la serie fue capaz de (re)construir la perspectiva de los telespectadores sobre la historia contada por el personaje principal, haciendo que todo lo que se presenta en la pantalla sea cuestionado. De ese modo, la ambigüedad presente en la narrativa de Casmurro se convierte en una característica visual del personaje. Para ello, se analizaron fragmentos de dos capítulos de la adaptación (“Visita de Escobar” y “La contra-regla”). Estos traen elementos audiovisuales que demuestran la construcción gradual de la ambigüedad de la imagen de Dom Casmurro en la tele. El aporte teórico de este trabajo trae reflexiones de Linda Hutcheon (2013), John Gledson (2006), Salvatore D'Onofrio (2006), Valter Bonasio (2002) y Jorge Monclar (2009).

Palabras clave: Literatura Comparada; televisión; adaptación; *Capitu*.

1 Introdução

A proposta é discutir as correspondências artísticas entre a Literatura e a Televisão, tendo como objeto de análise a obra *Dom Casmurro*⁴ (1899), de Machado de Assis, e a microssérie *Capitu* (2008), adaptação audiovisual da Rede Globo, dirigida por Luiz Fernando Carvalho. As reflexões terão como foco o narrador do livro e o narrador audiovisual, bem como o papel narrativo da câmera que, a partir da incorporação de elementos literários e televisivos, foi capaz de (re)criar a ambigüidade do Casmurro literário e provocar uma (re)interpretação de suas angústias na tela.

Para isso, torna-se imprescindível conhecer as particularidades que envolvem cada um dos narradores, já que o *constructo* narrativo e visual da adaptação de uma obra literária para a televisão, como *Dom Casmurro*, passa por aquilo que Kristeva chamou de “mosaico de citações” (KRISTEVA, 2005, p.68). São comparações textuais e referências artísticas que integram tanto a familiarização do público e da crítica, quanto a interpretação criativa da produção. Para Linda Hutcheon, a familiaridade com o texto

⁴ O livro *Dom Casmurro* foi escrito por Machado de Assis no ano de 1899 e publicado pela Livraria Garnier, em 1900, mas com data do ano anterior.

adaptado faz com que os leitores estabeleçam correlações entre a história escrita pelo autor e aquela que é mostrada pela mídia audiovisual. Vista a partir da perspectiva do seu processo de recepção, a adaptação “é uma forma de intertextualidade; nós experimentamos as adaptações (*enquanto adaptações*) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação” (HUTCHEON, 2013, p.30, grifo a autora).

É importante ressaltar que essa intertextualidade só ocorrerá se o leitor ou o espectador estiver familiarizado com o texto adaptado, entender a produção como uma adaptação e, ainda, identificar as correlações estabelecidas. Desta forma, ao serem reconhecidas pelo grande público e indicarem sua identidade publicamente, sendo “baseadas em” ou “adaptadas de” uma ou mais obras, tais criações audiovisuais promovem a curiosidade. Ao reconhecê-las, o leitor-espectador também amplia seu “horizonte de expectativa” (HUTCHEON, 2013, p.167), pois ele pode não só compreender a adaptação, como também preencher quaisquer lacunas com informações do texto adaptado.

A crítica reitera a importância dos “conhecedores”, pois eles trazem informações enriquecedoras para as interpretações das adaptações. Todavia, destaca que “o público precisa aprender – isto é, precisa ser ensinado – a ser conhecedor em termos de mídia” (HUTCHEON, 2013, p.172). Isso porque a adaptação, tanto como produto de uma transposição de mídias (do livro para a televisão, por exemplo), quanto como processo criativo, requer uma adequação interpretativa, pois mostrar uma história na tela não é o mesmo que escrevê-la no papel. A passagem do meio impresso para o meio audiovisual, do descrever para o mostrar, exige uma outra dinâmica. Primeiro, porque a ação agora é coletiva. São muitos os profissionais envolvidos na apresentação de uma história no meio televisivo, já que este é regido pela imagem e pelos inúmeros elementos auditivos que o constituem. E segundo, que o ato de “contar” audiovisualmente uma narrativa requer uma ação performática daqueles que estão frente à câmera, ou seja, os atores.

No caso das narrativas literárias, a pesquisadora destaca que a adaptação necessita de alguma forma dramatizar a descrição e a narração feita no livro. Deste modo, os pensamentos, as metáforas, as ironias e a imaginação dos protagonistas devem

ser transcodificados pelos atores, ou seja, transformados de características abstratas e conceituais a elementos performáticos, como, por exemplo, o tom de voz utilizado, os trejeitos e as atuações dos personagens. Além disso, tais especificidades podem também ser incorporadas à narrativa visual, sendo evidenciadas pela composição das cenas e o emprego de determinados planos e enquadramentos imagéticos.

Sendo assim, uma adaptação audiovisual de uma obra literária solicita do espectador certas “habilidades decodificadoras perceptivas” (HUTCHEON, 2013, p.178), já que a imagem tem o poder simultâneo de favorecer e limitar a interpretação do telespectador para o que é exibido na tela. As habilidades perceptivas propostas por Hutcheon integram as reflexões a seguir sobre o olhar interpretativo do narrador de Machado de Assis, do narrador de Luiz Fernando Carvalho e do papel provocador da câmera na (re)criação e na (re)interpretação do protagonista na adaptação.

2 Casmurro literário e Casmurro audiovisual

O Dom Casmurro literário, por si só, já é um personagem inquietante. Continua, até os dias atuais, capaz de provocar a (re)interpretação de seus percalços pessoais na mente de seus leitores, cada vez que estes (re)leem sua versão da relação com sua esposa Capitu. De tal modo que, devido às diversas (re)leituras críticas, algumas particularidades já fazem parte da concepção do protagonista machadiano, como é o caso da verossimilhança, que permeia o plano da enunciação de *Dom Casmurro* (1899). Vale lembrar que verossimilhança é uma característica do que é verossímil, ou seja, do que parece ser verdadeiro.

Mas parecer é muito diferente de ser. Tornou-se lugar comum elogiar-se o excelente artigo de Silviano Santiago, cuja lucidez crítica apresentou a distância entre verossimilhança e verdade em seu artigo *Retórica da Verossimilhança* (2000). Como a narrativa machadiana jamais abandona sua posição inicial, isto é, a figura de Dom Casmurro, o personagem e, também, narrador da história, o verossímil adquire foros de verdade e daí desliza para o insofismável. Para o crítico, por sua linguagem irônica, o narrador seria o arquiteto da oratória, capaz de construir um discurso claro, lógico e

atento. Devido ao apriorismo, o protagonista saberia, por exemplo, de “antemão o que quer provar e sua peça oratória nada mais é do que o desenvolvimento verossímil de certo raciocínio que nos conduzirá implacavelmente à conclusão por ele ambicionada” (SANTIAGO, 2000, p.34).

Além disso, a rememoração de acontecimentos corresponderia ainda a certos “desígnios apriorísticos, óbvios ou camuflados, mas sempre sob o devido controle daquele que lembra [...]; a reconstituição do passado obedece a um plano predeterminado [...] sobretudo a um arranjo convincente e intelectual” (SANTIAGO, 2000, p.36). O que pode ser percebido, por exemplo, na estruturação de seu livro no qual dois terços o descrevem em situação favorável e, em contrapartida, a parte final da obra traz evidências de suas atitudes dissimuladas, estas justificadas pelos atos de sua esposa. A ideia seria comprovar com sua obra que o conhecimento que tinha do comportamento e dos atos da Capitu menina possibilitava o julgamento seguro sobre a misteriosa Capitu mulher.

Quem apresenta essas verossimilhanças no romance é um homem sexagenário, viúvo, advogado, ex-seminarista e que vive solitário em sua casa. A partir de fragmentos meticulosamente eleitos de sua memória, Casmurro rememora os acontecimentos que marcaram sua adolescência, quando ainda era conhecido como Bentinho e sua vida adulta, como o advogado Bento Santiago. O foco da obra é autobiográfico. Para John Gledson (2006), este homem seria um narrador notoriamente não confiável, devido a sua consciência sofisticada, o relativismo abrangente e a tendência para digressões de relevância duvidosa para o enredo. O crítico pondera que, se a aparência da verdade é, na maioria das vezes, tudo o que é possível obter da verdade em si, a realidade apresentada deveria, então, aparecer entre aspas todas as vezes que fosse mencionada. “O narrador que nos diz que a verdade é inacessível, é ele mesmo notoriamente enganoso e tem suas próprias razões para crer que a aparência da verdade é tudo da verdade que se pode obter” (GLEDSON, 2006, p.281).

A articulação dessas ideias demonstra que o narrador, detentor da arte da retórica e da criação narrativa, elencaria de forma estratégica elementos específicos capazes de corroborar com sua verdade, fundamentadas naquilo que parece real, ou seja,

verossímil. No livro, a capacidade de articulação sagaz e irônica da criatura machadiana é evidente: “O virtuosismo [...] na invenção de assuntos e sequências que deem realce à dualidade do narrador chega ao inacreditável” (SCHWARZ, 2006, p.39). Na opinião de Roberto Schwarz, existem “incongruências, passos obscuros, ênfases desconcertantes, que vão formando um enigma” (SCHWARZ, 2006, p.09). Este por sua vez é desenvolvido devido à capacidade do narrador de engendrar a obscuridade em circunstâncias cotidianas.

Ao buscarmos mais sobre esse personagem, tendo como aporte teórico os estudos de Gerard Genette (1979) sobre o discurso da narrativa e a tipologia dos narradores. Para isso, primeiro, é importante mencionar que *diegese* é uma terminologia que se refere à dimensão ficcional de uma narrativa, ou seja, ao conjunto de acontecimentos narrados, sendo este um conceito de narratologia presente não só em estudos literários, mas também dramaturgicos e de produções audiovisuais (cinema e televisão).

Além do mais as reflexões de Genette trazem apontamentos sobre os modos básicos de narração como, por exemplo: as narrativas de acontecimentos (aquelas em que o narrador assume maior distância do ocorrido) e as narrativas de falas (com base *mimese* grega são aquelas constituída preferencialmente das falas, seja do narrador ou dos personagens). No que diz respeito aos tipos de discurso, o narrativizado ou contado se refere ao discurso indireto, já o relatado é aquele no qual a palavra, ou seja, a condução da trama é cedida ao personagem, que a partir da utilização de um discurso direto se aproxima do modo dramático.

Em relação a perspectiva narrativa, o crítico destaca que “foco narrativo é equivalente a ‘ponto de vista’” (GENETTE, 1995, p. 184) e propõe em sua tipologia que a focalização-zero traz à trama a onisciência do romancista clássico, isto é, remete ao estilo narrativo comum aos romances do século XIX, nos quais o narrador apresenta como prerrogativa o conhecimento absoluto e infinito sobre o ambiente, as personagens, suas ações e percepções, bem como a autoridade de tecer comentários referentes às situações narradas, porém, pouco se aproxima dos fatos, adotando uma postura neutra.

A focalização interna é quando o narrador apenas relata aquilo que certa personagem sabe, tem como premissa a apresentação das características intrínsecas de certa figura da trama, podendo ser fixa (em um personagem), variável (alternando a focalização entre dois personagens) e múltipla (as várias figuras da trama têm representação na obra). Já a focalização a externa não permite que tenhamos acesso à consciência do personagem em foco, sendo caracterizada como uma visão de fora ou mesmo objetiva (GENETTE, 1995, p.187-188).

Levando em consideração, primeiramente, o personagem da obra literária, é possível considerar que Casmurro, ao adotar uma focalização interna fixa, se enquadra na tipologia de Genette (1995, p.243-244), como um narrador homodiegético, que é quando a personagem participa dos fatos e, também, narra os acontecimentos. Ele ainda abarca a categoria de narrador autodiegético, uma vez que traz sua experiência pessoal como testemunha dos acontecimentos, pois está na posição de protagonista do livro que narra suas lembranças. Além do mais, como um narrador-protagonista, ou seja, “o eu que narra se identifica com o eu da personagem principal que vive os fatos” (D'ONOFRIO, 2006, p.62), Casmurro acumula o papel de dois sujeitos: o da enunciação e do enunciado, sendo o responsável por apresentar elementos indispensáveis à sua narrativa, como os fatos, as demais figuras da trama, os motivos de sua escrita, as categorias do tempo e do espaço e suas próprias particularidades.

É possível perceber a especificidade homodiegética já nos primeiros capítulos, quando o narrador menciona que a escritura de sua obra tem a intenção de acabar com sua rotina monótona, pois seu desejo era: “deitar ao papel as reminiscências que me vierem vindo. Deste modo, viverei o que vivi, e assentarei a mão para alguma obra de maior tomo” (ASSIS, 1994, p.03). Já na cena em que ele pede para que o leitor não consulte o dicionário em busca do significado de seu apelido, rapidamente, se apresenta como seu próprio advogado de defesa, explicando que: “Casmurro não está aqui no sentido que lhe dão, mas no que lhe pôs vulgo de homem calado e metido consigo. [...] Tudo por estar cochilando” (ASSIS, 1994, p.01).

Tanto que Hellen Caldwell (1960) questiona tal comportamento: “Mas o que acontece se consultarmos o dicionário?” (CALDWELL, 2008, p.20). A definição, que

poderia seria encontrada, refere-se a um conceito dado a uma pessoa que é teimosa e implicante, possíveis atitudes de um indivíduo tímido, fechado e recluso. Com base na narração inicial do próprio Casmurro, Caldwell (2008) subverte todas as exposições, assim como ele faz em sua própria história. Desta maneira, transforma as afirmações posteriores do narrador em uma grande ironia, ou seja, reafirma a própria conduta contrária e ambígua do narrador, que diz uma coisa, mas com o intuito de significar outra.

A crítica acredita que o ato de pesquisar o significado poderia mudar a interpretação do leitor e, quem sabe, pudesse “achar que a definição padrão antiga se aplica melhor a Santiago do que aquela que *ele* oferece” (CALDWELL, 2008, p.21, grifo da autora). O próximo passo é considerar que tudo o que ele diz pode ser visto sob os olhos da contradição e, também, da elaboração articulada da escrita e da oratória do advogado, já que a ironia é um elemento que perpassa a narração de Casmurro.

Ao conduzir sua narrativa, ele direciona a leitura, introduz a ambiguidade nas entrelinhas de sua história e provoca a dissimulação interpretativa por estar envolvido diretamente com aquilo que é narrado. Casmurro é ainda um representante machadiano da precariedade existencial do ser humano, pois não apresenta uma estrutura moral unificada. As dúvidas que ele tem sobre a possível traição de sua esposa Capitu aparecem pouco tempo depois de ele mesmo sugerir a existência de algum sentimento de atração à Sancha, a esposa de seu melhor amigo Escobar. Ele é um indivíduo dividido consigo mesmo, em um estado de dúvida “em que a cisão interna entra no declive dos compromissos e da instabilidade de caráter” (COUTINHO, 2004, p.159).

Vale ressaltar que é válida a retomada (mesmo que breve) dos conceitos narratológicos e das ponderações críticas sobre o personagem machadiano, principalmente, para compreender que as perspectivas supracitadas auxiliam no entendimento não apenas da obra literária, como da produção audiovisual. Isso se dá porque a câmera também usufrui de tais particularidades estruturais das narrativas, com o objetivo de chamar a atenção do espectador para o que está sendo apresentado na tela.

Dito isso, ao ser adaptado para a televisão, percebeu-se que a microssérie proporcionou não somente uma revisitação aos conceitos críticos e literários que

envolvem o narrador machadiano, mas (re)criou um Casmurro. É com o Casmurro audiovisual, ou melhor, com um protagonista performático, que os leitores-telespectadores lidam ao assistir à adaptação *Capitu* (2008). Um personagem cuja essência ambígua não se restringe às palavras e à imaginação do leitor, mas busca aliá-las aos recursos teledramatúrgicos da TV para, novamente, desassossegar aqueles que se deixam conduzir por sua narrativa.

Na microssérie, os conceitos abstratos e as peculiaridades críticas que constituem o protagonista literário se transformam em referências audiovisuais. Sobre isso é possível mencionar que, no caso de ser um narrador-protagonista, temos na TV a interpretação do ator Michel Melamed. Com a corporificação de Casmurro, há na tela a representação audiovisual de particularidades narrativas, como, por exemplo, o fato de ele ser um homem com idade avançada. Ao iniciar sua história menciona: “o ano é que é um tanto remoto, mas não hei de trocar as datas à minha vida só para agradar às pessoas que não amam histórias velhas; o ano era de 1857” (ASSIS, 1994, p.04). No decorrer de sua escrita, ele traz outras pistas narrativas, como quando cochila no trem, menciona ter uma memória fraca e a necessidade de colocar no papel suas lembranças.

Na recriação imagética, é possível identificar na tela um senhor corcunda, com alguns cabelos grisalhos, de voz baixa e por várias vezes rouca. Ele tem as mãos trêmulas e se movimenta com dificuldade, tanto que usa uma bengala para se apoiar e se locomover. Agora, levando em consideração o fato de Casmurro ser aquele que conduz a história, a responsabilidade dessa tarefa na TV é dividida. Tanto o protagonista quanto a câmera desempenham o papel narrativo, visto que os adaptadores têm “uma verdadeira riqueza de possibilidades técnicas, convenções adquiridas e aceitas que ajudam a enfrentar a passagem do impresso para a tela, até mesmo no caso de textos que são temporalmente complexos ou claramente interiorizados” (HUTCHEON, 2013, p.101).

Dentre as convenções está o emprego da dramatização nas mídias performativas. Muitas vezes utilizado para enfatizar as ambiguidades narrativas de alguns textos literários, o drama é fundamentado pela inclusão de elementos simbólicos e metafóricos, que são “fisicamente materializados numa forma icônica, ou, de outro

modo, traduzidos em quaisquer outros equivalentes” (HUTCHEON, 2013, p.108). Sob essa vertente, é possível notar que o Casmurro da TV adota estrategicamente uma postura de diálogo dramático com o telespectador. Na tela, essa aproximação pode ser percebida nos trechos em que o personagem direciona seu olhar, seu corpo, seus gestos e sua fala para a tela, como se quisesse interagir ou mesmo interpelar aqueles que acompanham as cenas.

Um exemplo dessa interação acontece já no primeiro capítulo da microssérie *Capitu* (2008), quando Casmurro conta ao espectador que os vizinhos não gostam de seus hábitos reclusos e como seu apelido virou chacota entre os amigos. Ao retirar os óculos, ele se posiciona frente à tela. O narrador explica a situação enquanto caminha. A câmera o registra em perfil e em *close* acompanha os movimentos do protagonista a cada passo, enquanto ele vez ou outra se vira para a tela, ora com o rosto fechado, demonstrando preocupação ou tristeza, ora com expressões felizes (Figuras 1 e 2). É quando ele se dirige para a câmera e diz: “Não consulte dicionários” (CP1-05'59”⁵). Tal frase, apesar de imperativa, é quase um pedido, pois é dita por Casmurro de maneira terna, em tom baixo, como se quisesse ser amparado.



Fig.1 (CP1-05'55") e Fig.2 (CP1-06'14"). Fonte: *Capitu*. Globo, 2008.

⁵ Para facilitar a identificação das cenas e trechos analisados na presente investigação, será utilizado o seguinte padrão: CP1-02'12". Neste exemplo, as letras CP referenciam a palavra “capítulo”, seguido do número do capítulo (1), dos minutos (') e dos segundos (").

Casmurro, ao tomar conta de toda a imagem, direciona a atenção do telespectador para si, melhor dizendo, para o que ele diz e mostra. Num primeiro momento, as atitudes dramáticas e performáticas do narrador audiovisual causam um certo estranhamento, pois tais posicionamentos não são, convencionalmente, adotados por personagens no meio televisivo. No decorrer dos capítulos, compreende-se que o posicionamento imperativo do narrador está atrelado ao ponto de vista interpretativo que a câmera proporciona.

3 Câmera provocadora de (re)interpretações

A câmera da microssérie *Capitu* foi capaz de (re)construir a perspectiva dos telespectadores sobre a história contada pelo Casmurro televisivo, fazendo com que tudo seja questionado, desde a sua postura e a sua fala, até a maneira como ele se apresenta e é apresentado. A comunicação corporal adotada pelo protagonista perante a câmera, bem como a maneira como ele é mostrado na TV, por exemplo, influenciam no entendimento da imagem final exibida, sendo algo que incomoda, ou mesmo inquieta o espectador à primeira vista. Isso porque, ao se posicionar frente a tela da televisão, Casmurro enfatiza a dramatização de sua narração a partir de seus gestos, olhares e fala, ultrapassando o limite virtual da ficção, interagindo de maneira direta e inserindo o telespectador (que antes era um observador passivo) na ação cênica. E, segundo, porque remete à ideia de diálogo estabelecida pelo narrador literário, sendo uma maneira encontrada pela microssérie para adaptar tal particularidade do romance.

Levando em consideração a expressiva discussão crítica que envolve o livro *Dom Casmurro*, a recriação audiovisual do protagonista literário sugere uma provocação, um questionamento dos telespectadores e contribui para a (re)interpretação de tudo o que é apresentado pelo narrador da microssérie. De tal maneira que a ambiguidade presente na narrativa de Casmurro se torna uma característica visual do personagem, uma vez que o conjunto dos enquadramentos, dos planos e dos movimentos câmera expressam um novo ponto de vista, que é “fundamental para a

compreensão do que se narra. Constrói-se o espaço imaginário com os planos. Portanto, o ponto de vista narrativo é o que é visto pela câmera” (MONCLAR, 2009, p.18).

Com a análise do que é exibido na tela, é possível entender a contribuição da câmera para a manutenção da essência ambígua machadiana na adaptação. Vale destacar que, para a perpetuação dessa imprecisão sobre os fatos narrados, a microssérie *Capitu* (2008) utilizou um recurso tecnológico inovador. Além do equipamento convencional para registro das filmagens, a equipe do diretor Luiz Fernando Carvalho usou uma outra lente com 30 centímetros de diâmetro, que foi preenchida com água e colocada à frente da câmera principal. Essa lente adicional foi denominada “Lente de Dom Casmurro”. Tal recurso proporcionou à imagem uma “textura aquosa” (GLOBO, 2008, p.03), pela refração da luz na água.

Na televisão, identificou-se que o emprego deste recurso foi uma constante nas cenas de lembranças e em algumas nas quais o protagonista está posicionado em frente à tela. É quando ele faz suas reflexões pessoais. Ao contracenar com esta câmera, Dom Casmurro surge com seu “olhar enviesado, ora melancólico, ora sático [...], espalhando sua verdade que só sentimentos febris são capazes de revelar. [...] Sua verdade está no que não sabemos? Sua fascinação reside na dúvida” (CARVALHO, 2008, p.19-20). O uso dessa lente favorece a construção da imagem na TV de um Casmurro envolto por uma película fina e fluida, cujas extremidades estão constantemente desfocadas. O único ponto mais nítido é o centro da tela, como se a câmera tivesse uma visão fovea estática⁶, que não se move para completar o desfocado, sendo exatamente este o local onde está enquadrado o rosto do protagonista.

Tendo em vista que ele não é um narrador confiável (GLEDSON, 2006), a escolha da microssérie de apresentar Dom Casmurro em planos, enquadramentos e movimentos específicos de câmera tem o propósito de não apenas aproximar o narrador dos telespectadores, como também proporcionar outras interpretações frente às articulações dele. Diante do exposto, é imprescindível refletir de que forma cada uma

⁶ Levando em consideração a anatomia do olho humano, a fovea corresponde a um ponto central da retina, “local onde a focalização da luz ocorre” (NISHIDA, 2012, p.86).

dessas especificidades, próprias do meio de comunicação, demonstra na TV a construção gradual da ambiguidade imagética de Dom Casmurro.

Como forma de exemplificação, as discussões a seguir dão conta da análise de trechos de dois microcapítulos de *Capitu* (2008): as cenas finais da “Visita de Escobar” (CP3-26'43”) e “O contra-regra” (CP3-29'29”). Nesses fragmentos, a construção visual promovida pela câmera evidencia peculiaridades do protagonista, sendo estes os elementos primordiais para a compreensão da essência ambígua que permeia a narrativa literária e que é adaptada pela microssérie. Nas cenas da microssérie, constatou-se que o rosto de Casmurro ganhou destaque na tela. Ele é mostrado em *close*, intercalando também em primeiro ou primeiríssimo planos. Em alguns momentos não existe o diálogo. Quando há, as gesticulações ou mesmo falas do personagem são pausadas e pontuais.

Portanto, é a câmera que traz ao telespectador os elementos do perfil do narrador, o que pode ser visto nos enquadramentos e movimentos de câmera em que há o emprego constante do *contra-plongée* (a imagem do objeto ou do personagem registrada de baixo para cima, tornando a figura da tela grandiosa). Aliado a este enquadramento, as cenas estudadas têm ainda o uso do *slow dolly-in*, isto é, o movimento da câmera em torno do seu eixo, feito de forma lenta para frente, o que realça a focalização e a ideia da aproximação inquietante de Casmurro.

O microcapítulo “O contra-regra” está no terceiro capítulo da microssérie e contempla a sequência que inicia em CP3-29'29” e encerra em CP3-30'39”. Porém, primeiro é interessante compreender as cenas no final do microcapítulo “Visita de Escobar” (CP3-26'43”), pois estas complementam o trecho posteriormente analisado. Esses *frames* trazem as imagens da despedida entre Bentinho e Escobar, após um jantar na casa da família Santiago. Capitu vislumbra a situação de um ângulo privilegiado. Ela está posicionada no alto, atrás de uma espécie de janela colocada em cima de um cavalete do cenário [Figura 3].



Fig.3 (CP3-29'51"), Fig.4 (CP3-29'15"), Fig.5 (CP3-29'20"), Fig.6 (CP3-29'36"). Fonte: *Capitu*. Globo, 2008.

É deste local que a menina interpela Bentinho, perguntando: “Que amigo é esse tamanho? Despedidas tão rasgadas... tão afetuosas... Quem é esse que te merece tanto?” (CP3-29'08"). As palavras “rasgadas” e “afetuosas” ganham destaque, tanto na pausa e entonação, como na postura corporal utilizada. Capitu está com as mãos na cintura e com a cabeça levemente em diagonal, referências dramáticas que demonstram sua inquietação com a situação. A imagem da menina registrada em *contra-plongée* traz a concepção de engrandecimento à personagem, que é complementada a partir da aproximação lenta da câmera (*slow dolly-in*) e do enquadramento em primeiríssimo plano por entre os quadros de vidro e a madeira da janela artística. A cena segue e apresenta a resposta de Bentinho: “É Escobar, amigo do seminário” (CP3-29'15"). Apesar do rosto dele ser mostrado em *close*, o menino está em uma posição inferior [Figura 4]. O ângulo de visão na tela mostra o jovem em *plongée*, que “é um plano com a câmera (em mergulho), posicionada do alto para baixo. Com este posicionamento

obtemos uma inferiorização do personagem enquadrado. O isolamos no espaço dramático da cena” (MONCLAR, 2009, p.32).

Essa imagem traz à tona a ideia de desvalorização de Bentinho, que ganha notoriedade após a entrada de outro personagem em cena. Trata-se de um jovem da vizinhança, que está sobre uma alta bicicleta cenográfica, com a cabeça de um animal à frente. Ao mesmo tempo em que se visualiza o menino, é possível escutar um ruído extracampo. O som é semelhante ao relinchar de um cavalo, referência sonora à passagem literária de Casmurro: “Ora, o *dandy* do cavalo baio não passou como os outros. [...] O cavaleiro não se contentou de ir andando, mas voltou a cabeça para o nosso lado, o lado de Capitu, e olhou para Capitu, e Capitu para ele” (ASSIS, 1994, p.109).

No trecho, tanto Capitu quanto o *dandy* são superiores a Bentinho. Isso é possível perceber devido à câmera que, primeiro, adota um posicionamento subjetivo aos CP3-29'20" e coloca o telespectador como participante da cena, exatamente no local onde está a menina (Figura 5). É importante destacar que, “quando usado efetivamente em uma produção dramática [...], o *take* PV (ponto de vista) pode ter um grande impacto para o telespectador” (BONASIO, 2002, p.254), já que, ao ser colocada sob o ângulo subjetivo, a câmera provoca o questionamento e a interpretação daquele que observa o desenrolar da cena.

E, segundo, utiliza-se o *tilt*, ou seja, realiza-se um movimento vertical em torno do seu eixo. De forma lenta, move-se de baixo para cima e mostram-se em um plano conjunto os personagens masculinos (Figura 6). Tal procedimento técnico busca representar na tela as diferenças das figuras ficcionais em relação à câmera, que apesar de estarem no mesmo enquadramento, apresentam nitidez e iluminação diferenciadas, ou seja, enquanto o *dandy* está nítido e destacado por um foco de luz branca, Bentinho está envolto por sombras na cor marrom, que ao serem aliadas às cores em tons pastéis de suas vestimentas contribuem para sua opacidade imagética no referido plano.

Após esse momento, a sequência da narrativa é quebrada não só com a entrada da cartela que marca o microcapítulo “O contra-regra”, como também pela dinâmica visual apresentada. A partir desse trecho, a participação de Dom Casmurro se torna

incisiva e provocante, sendo comprovada por dois detalhes: a câmera, a partir da análise do enquadramento e o movimento empregado para apresentar o personagem; e o narrador, com a compreensão da postura corporal adotada e da maneira como ele se direciona ao telespectador.

4 Ambiguidade imagética de Casmurro

A escolha do referido trecho da adaptação não é aleatória, muito menos se limita à explicação técnica da cena. A discussão iniciada com a análise das cenas finais do microcapítulo “Visita de Escobar” pretende compreender de que maneira a câmera se torna um elemento essencial para a construção da ambiguidade imagética de Dom Casmurro na TV, pois adota deliberadamente um ponto de vista. Sob esta perspectiva visual, ela assume a mesma premissa homodiegética da narrativa (antes restrita ao protagonista) e potencializa a interpretação televisual de tudo o que é dito pelo narrador, seja pela fala ou por sua comunicação corporal na tela.

Assim, os planos e os movimentos de câmera empregados a partir do microcapítulo “O contra-regra” trazem uma ideia ambígua à narrativa audiovisual de Casmurro. Tal concepção perpetua no transcorrer da microssérie *Capitu* (2008). Esta proporciona ao telespectador uma reinterpretação da história contada pelo protagonista na televisão, levando em consideração que a ambiguidade está presente nas entrelinhas da narrativa literária e também na construção visual das imagens na TV.

Diante do exposto, cabe agora demonstrar de que maneira a câmera estabelece tal dinâmica. O primeiro elemento de linguagem visual ambígua está exatamente no movimento panorâmico feito pela câmera ao mostrar Casmurro. Enquanto o equipamento registra de forma lenta a imagem da direita para a esquerda, o narrador se movimenta de maneira contrária e se posiciona do lado direito da tela, em primeiríssimo plano. Tal movimentação causa um estranhamento visual, pois, ao mesmo tempo em que surpreende o telespectador, demonstra que o posicionamento da câmera está em oposição ao protagonista.

É imprescindível mencionar que esta concepção visual marca a lembrança de Dom Casmurro sobre o episódio do encontro entre Bentinho, Capitu e o *dandy*. Na microssérie, durante a movimentação da câmera e do narrador, ele traz suas reflexões, mencionando que “o destino não é só dramaturgo, é também o seu próprio contra-regra, isto é, designa a entrada das personagens em cena [...]” (ASSIS, 1994, p.109). Ao citar o trecho explicativo da frase acima, que inicia com o termo “isto é”, o narrador está em primeiríssimo plano e é mantido pela câmera do lado direito da tela, ao passo que as imagens do *dandy*, Capitu e Bentinho são apresentadas na tela e conduzidas pela narração dele em *voice over*⁷.

Percebe-se nessa construção que não é Casmurro quem comanda a explicação de sua lembrança, e, sim, a câmera. Ela apresenta um por um dos personagens que adentram a cena e salienta de maneira pontual as particularidades visuais de inferioridade (Bentinho, devido ao movimento em *plongée*) e de superioridade (Capitu e *dandy*, por conta do *close*, do *slow dolly-in* e do *contra-plongée*), configurando um alinhamento à concepção literária. De tal modo que a câmera, ao conduzir a narrativa dramática, foi capaz de trilhar o destino visual do narrador na tela.

No trecho analisado, o fortalecimento da ambiguidade imagética acontece pelo registro na tela da imagem do narrador. A câmera, ao mesmo tempo em que engrandece Casmurro, colocando-o num agrupamento de primeiro e segundo planos com outro personagem da trama (*dandy*), apresenta a instabilidade comportamental do protagonista a partir da apresentação do desequilíbrio na composição visual. No primeiro caso, o agrupamento dos planos em uma cena tem como princípio direcionar o olhar e a atenção do telespectador para o que está sendo mostrado. “Inconscientemente, tentamos organizar esses vários elementos na nossa cabeça. Dessa forma fica mais fácil compreender e seguir a ação” (BONASIO, 2002, p.255).

A utilização do agrupamento conjunto (primeiro e segundo planos) é uma forma eficiente de aumentar a perspectiva e de também demonstrar o domínio visual de um dos personagens, já que “o elemento de primeiro plano geralmente é o mais forte no

⁷ Este recurso é utilizado quando a figura dramática e/ou o próprio narrador, não está fisicamente presente na diegese. Assim, mesmo fora do enquadramento da câmera, ele narra a situação ou descreve a cena.

take, por causa de seu tamanho maior e de sua proeminência dentro do quadro. Para modificar esse domínio, usa-se o foco seletivo e a profundidade do campo de visão” (BONASIO, 2002, p.256-257). Tal mudança não acontece na referida cena e o domínio da tela permanece com o posicionamento do narrador em primeiríssimo plano. Enquanto isso, o *dandy* se encontra fora de foco ao fundo da imagem, no segundo plano.



Fig.7 (CP3-29'55") e Fig.8 (CP3-30'20"). Fonte: *Capitu*. Globo, 2008.

Já o desequilíbrio da composição visual “passa a impressão de instabilidade” (BONASIO, 2002, p.257). Na microssérie, isso se dá a partir da identificação do descontrole performático do narrador perante a câmera e na construção visual incomum, ao mencionar a lembrança da passagem do *dandy* pela janela de Capitu: Casmurro surge pela metade. Na tela aparecem apenas as mãos, parte do tronco e o rosto do personagem. Na imagem seu corpo parece flutuar em diagonal, não sendo possível visualizar suas pernas (Figura 7).

A partir dos CP3-30'11", Dom Casmurro toma conta da tela. O rosto e a voz demonstram o descontrole e a raiva do protagonista. O tom da fala é grave e áspero, enquanto a expressão do narrador é a de alguém com olhos arregalados de maneira intensa e fixos a um ponto no centro da tela. É possível notar nesta sequência de cenas que a câmera registra o narrador a partir de um ângulo abaixo do nível dos olhos (Figura Polifonia, Cuiabá-MT, v. 25, n.40.1, p. 01-176, setembro-dezembro, 2018.

8). Esse tipo de ângulo “sugere um sentimento de poder, domínio e dinamismo, e tende a aumentar a percepção [...], dar ao público a impressão de que os sujeitos são fisicamente mais altos e psicologicamente poderosos e dominantes” (BONASIO, 2002, p.253).

Contudo, ao mesmo tempo em que a imagem enaltece o personagem (devido ao *close* e o *contra-plongée*), ela também mostra que ele mantém uma postura transversal à base do quadrante visual da tela da televisão. Tal enquadramento fortalece a ideia de ambiguidade imagética, pois alia a performance contraditória do narrador ao seu posicionamento inquietante. A partir do momento em que a câmera o apresenta com uma postura inclinada, traz para a tela um Casmurro destituído de sua integridade visual. Dessa maneira, tudo o que é dito por ele é passível de um questionamento e uma interpretação crítica, mesmo porque se sabe que esse não é um narrador confiável. É a câmera, com sua criação artística, que provoca essa reinterpretação do Casmurro audiovisual.

5 Considerações finais

Essa reflexão alicerçada pelos estudos de Linda Hutcheon (2013), sobre o processo de uma adaptação, demonstra que em *Capitu* (2008) existe um método de reinterpretação e de recriação da obra literária. A partir da identificação e de descrição dos recursos linguísticos, visuais e artísticos em cenas da microssérie, foi possível estudar as convenções, os modos narrativos e os recursos de composição empregados pela produção televisiva ao adaptar a linguagem ambígua de *Dom Casmurro* (1899).

A obra audiovisual demonstra claramente como, nos dias atuais, os meios de comunicação ainda buscam na Literatura Brasileira as inspirações para suas produções. Aliás, adaptar obras como as de Machado de Assis é sempre um desafio, principalmente, devido às suas características, como a linguagem irônica, os personagens enigmáticos e psicologicamente inquietantes, bem como sua estrutura narrativa fragmentada, ambígua e passível de inúmeras interpretações. Para alcançar algumas particularidades do livro, a adaptação precisou criar uma linguagem própria,

valendo-se de artifícios narrativos e imagéticos, próprios do meio audiovisual, recriando com imagens as palavras e ideias literárias.

Na microssérie *Capitu* (2008), Casmurro tem uma postura de diálogo, como se quisesse interagir com aqueles que estão além da tela. Chega até mesmo a interpelar, com seu olhar questionador e sua fala imperativa, todos os que acompanham as cenas. Em determinado momento, as atitudes e a postura do protagonista diante da câmera causam um estranhamento, pois tais características não são, regularmente, adotadas por figuras dramáticas do meio televisivo. Contudo, nesta discussão, foi possível entender que a articulação imperativa do narrador está vinculada ao ponto de vista proporcionado pela câmera (re)interpretativa da adaptação, uma vez que ela foi capaz de instigar o olhar e também o questionamento dos leitores-telespectadores, ao apresentar na tela um outro ponto de vista narrativo à história e ao personagem, proporcionando outras perspectivas frente às articulações apresentadas pelo protagonista.

A análise dos enquadramentos em *contra-plongée*, do uso do *close* e da movimentação em *slow dolly-in*, aliada à apreciação visual da comunicação corporal de Casmurro (ou, de outro modo, o ato de ele se posicionar de maneira inclinada na tela), demonstrou que a câmera foi capaz de reconstruir a perspectiva dos telespectadores frente à história narrada por ele. Assim sendo, tais particularidades demonstraram a intencionalidade da microssérie *Capitu* (2008) e reconstruíram a percepção do espectador-observador. Elas auxiliaram, ainda, a interpretação das cenas apresentadas na tela e constituíram o caminho investigativo da presente pesquisa para desvendar as ambiguidades imagéticas de Dom Casmurro na televisão.

Referências

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Prefácio de Fernando Teixeira de Andrade. Vocabulário de Verônica A. Pereira de Souza. São Paulo: Objetivo/CERED, 1994, 192p.

BONASIO, Valter. Operação de câmeras e lentes. *Televisão: manual de produção & direção*. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2002, Pp.249-275.

CALDWELL, Helen. *O Otelô Brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*. Cotia/São Paulo: Ateliê Editorial, 2008, 223p.

CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu c'est moi?*. In.: SCHPREJER, Alberto (Org.). *Quem é Capitu?*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, Pp.17-31.

COUTINHO, Afrânio. Machado de Assis. *A Literatura no Brasil: Era realista – Era de transição*. São Paulo: Editora Global, 7ª ed., v.4, 2004, Pp.151-173.

D'ONOFRIO, Salvatore. Teoria da narrativa. *Teoria do Texto: Prolegômenos e teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 2ª ed., 2006, Pp.53-120.

GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Veja, 3ª ed., 1995.

GLEDSON, John. Dom Casmurro, Realismo e intencionismo revisitados. *Por um novo Machado de Assis: Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, Pp.279-298.

GLOBO, Rede. *Produção*. São Paulo: Memória Globo - Produção, 2008. Disponível em:

<<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/capitu/producao.htm>>. Acesso em 09 out 2014.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

KRISTEVA, Julia. A palavra, o diálogo e o romance. *Introdução à semântica*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005, Pp.67-69.

MONCLAR, Jorge. *Linguagem cinematográfica: narrando com imagens*. Rio de Janeiro: CIP-Brasil, Academia Intercinema, 2009, 124p.

NISHIDA, Silvia M. Sentido da visão. *Apostila do Curso de Fisiologia*. Botucatu: Unesp-Botucatu / Instituto de Biociências, 2012.

SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2ª ed., 2000, Pp.27-46.

SCHWARZ, R. A poesia envenenada de *Dom Casmurro*. *Duas meninas*. São Paulo: Cia das Letras, 2ª ed., 2006, Pp.09-45.

Referência audiovisual

CAPITU. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Intérpretes: Maria Fernanda Cândido; Michel Melamed; Eliane Giardini; Letícia Persiles; César Cardadeiro; Bellatrix Serra. Roteiro: Euclides Marinho; Direção de arte: Raimundo Rodriguez. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 2008, DVD, drama, son., color., 220 min.