



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Formação de Professores

Daniella Moreira de Oliveira

Entre a pena e a câmera: o silêncio das Capitus de Machado de Assis e Luiz

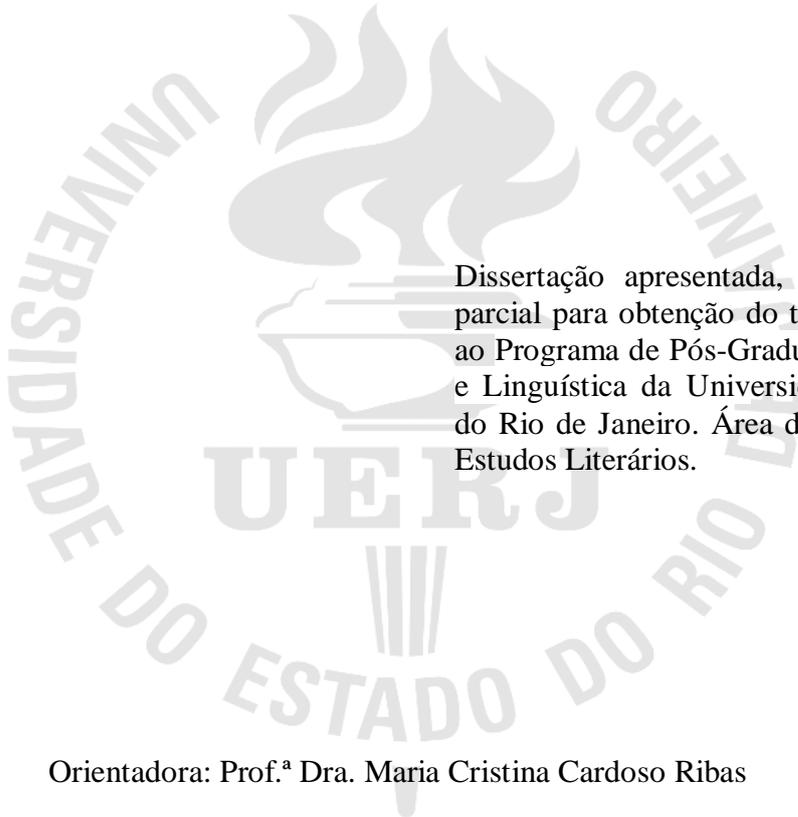
Fernando Carvalho

São Gonçalo

2020

Daniella Moreira de Oliveira

**Entre a pena e a câmara: o silêncio das Capitus de Machado de Assis e Luiz Fernando
Carvalho**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof.^a Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas

São Gonçalo

2020

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/D

O48 Oliveira, Daniella Moreira de.
Entre a pena e a câmera: o silêncio das Capitus de Machado de Assis e
Luiz Fernando Carvalho / Daniella Moreira de Oliveira. – 2020.
125f.:il.

Orientadora: Prof.^a Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas.
Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade
do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de
Professores.

1. Assis, Machado de, 1839-1908 – Crítica e interpretação – Teses. 2.
Capitu (Minissérie) – Teses. 3. Silêncio na literatura – Teses. I. Ribas, Maria
Cristina Cardoso. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de
Formação de Professores. III. Título.

CRB/7 - 4994 CDU 869.0(81)-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Daniella Moreira de Oliveira

**Entre a pena e a câmara: o silêncio das Capitus de Machado de Assis e Luiz Fernando
Carvalho**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos Literários

Aprovada em 16 de dezembro de 2020.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas (Orientadora)
Faculdade de Formação de Professores – UERJ

Prof. Dr. Edson Ferreira Martins
Universidade Federal de Viçosa

Prof. Dr. João Cezar de Castro Rocha
Instituto de Letras - UERJ

São Gonçalo
2020

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, meu abrigo na Terra.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Maria Francisca e José, que, antes de me ensinarem a caminhar, mostraram-me o céu e ensinaram-me a voar.

Ao meu filho, Lucas, que por longos dias teve que dividir a mãe com a pesquisa acadêmica e entender as ausências. À minha enteada, Vitória, filha do coração, a quem desejo inspirar.

Ao meu companheiro de vida, Willian, que acreditou que eu poderia estar aqui, quando nem eu mesma tinha certeza disso. Obrigada por caminhar ao meu lado e ser porto seguro após as tempestades do caminho.

À minha irmã, Leticia, dona dos silêncios mais lindos que eu conheço. Obrigada por ser meu respiro desde 1986.

Ao meu sobrinho, Felipe, por provocar em mim um desejo cada vez maior de ressignificar as práticas educacionais.

À minha amiga Cris, irmã de alma, por ser luz na minha vida e companhia poética nessa jornada terrena.

Aos meus familiares, em especial à tia Leires, por cada palavra de incentivo e pelo apoio.

Às minhas filhas de quatro patas: à Fumaça, por ser companheira das noites de estudo; à Mel, por trazer leveza na reta final da escrita dessa dissertação.

Ao Clube de Leitura Severina, por ser meu refúgio e reduto de afeto, em especial aos meus amigos Severinos Moa e Verônica, pelos quais tenho muito amor e admiração.

À minha orientadora, Maria Cristina Ribas, por me acolher e, especialmente, por “desantolhar” minha visão. Obrigada por me conduzir com tanta delicadeza, carinho e competência nessa caminhada.

Aos professores fundamentais na minha trajetória: (pra sempre tia) Cristina Bastos, que me ensinou a ler e escrever, preparando-me para tudo o que viria depois; Waldija Costa, Jurandir e Eraldo Ravasco, minhas referências no ensino de Língua Portuguesa; e Leonardo Mendes, pela acolhida tão afetuosa na UERJ.

Aos meus presentes da UERJ: Douglas Mendes, Otávio Moura, Mariana Porto, Laís Belarmino, Allana Bogado e Clara Sampaio: obrigada por terem tornado esses anos mais leves e felizes.

Aos professores Edson Ferreira Martins e Carlinda Fragale Pate Nuñez, que gentilmente dividiram seus conhecimentos durante a qualificação; aos professores João Cezar de Castro Rocha e Andréa Rodrigues, por aceitarem o convite para participar da banca examinadora; e à professora Isabelle Anchieta, a quem eu conheci por meio dessa pesquisa e que se tornou muito mais do que apenas uma referência teórica.

À secretária Pollyana, por desempenhar sua função com tanta doçura e gentileza. Obrigada por compreender e respeitar a singularidade de cada aluno que chega no PPLIN.

Por fim, a todos aqueles que contribuíram, direta ou indiretamente, para a realização desta dissertação, o meu sincero agradecimento.

Continuamos procurando nos livros e na vida alguma coisa difícil de encontrar,
mas boa de procurar.

Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

OLIVEIRA, Daniella Moreira de. *Entre a pena e a câmera: o silêncio das Capitus de Machado de Assis e Luiz Fernando Carvalho*. 125f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2020.

Esta pesquisa desenvolvida no Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPLIN), área de concentração Estudos Literários, discorre sobre o processo de transposição midiática do romance *Dom Casmurro* (ASSIS, 1899) para a minissérie televisiva *Capitu* (CARVALHO, 2008). A pesquisa tem como principal objetivo investigar de que forma o silêncio da personagem — não como indicador de fragilidade, submissão e apagamento, mas sim como produção enviesada de presença e como força discursiva da personagem —, é transposto do texto machadiano para a tela de Carvalho. Para isso, propomos a análise do processo de migração de cenas da minissérie em diálogo com trechos do texto literário tendo como base teórica e crítica os estudos de Claus Clüver (2012) acerca das Intermidialidades, com ênfase em sua perspectiva literária, ou seja, a transposição midiática, conforme Irina Rajewsky (2012). No capítulo 1, reunimos algumas associações comumente feitas à figura de Capitu, além de observarmos o lugar que ocupa aquele que lhe narra; além disso, inscrevemos o silêncio da personagem dentro do projeto literário de Machado de Assis, bem como do projeto fílmico de Luiz Fernando Carvalho, ressaltando a função crítica que ambas exercem na sociedade. No capítulo 2, aprofundamos os conceitos inerentes à transposição midiática, buscando compreender o espaço que o silêncio de Capitu ocupa na obra machadiana e como ele é transposto para a tela. Por fim, no capítulo 3, fazemos uma breve incursão nos meandros da memória a fim de compreender de que forma esse elemento influencia na constituição da personagem que Bento nos apresenta. Assim, procuramos demonstrar que a relação entre a narrativa literária e a narrativa fílmica pode ser benéfica para ambas as mídias desde que se abandone a ideia de hierarquia entre elas (RIBAS, 2018), considerando, principalmente, como as diferentes materialidades midiáticas (GUMBRECHT, 2010) contribuem para a nossa compreensão do lugar que Capitu ocupa nas duas obras. Dessa forma, esperamos oferecer uma alternativa de leitura para o silêncio de Capitu (ORLANDI, 2007), tanto no livro, quanto na tela, inscrevendo-o no projeto machadiano a partir de reflexões sobre a formação cultural do Brasil (SANTIAGO, 2000) no que se refere à construção discursiva.

Palavras-chave: Capitu. Machado de Assis. Luiz Fernando Carvalho. Transposição midiática.

Silêncio discursivo.

ABSTRACT

OLIVEIRA, Daniella Moreira de. *Between quill pen and camera: the silence from Machado de Assis' and Luiz Fernando Carvalho's Capitu*. 125f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2020.

This Master's research developed in the Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UERJ (PPLIN), concentration area of Estudos Literários, discusses the process of media transposition of the novel *Dom Casmurro* (ASSIS, 1899) to the television miniseries *Capitu* (CARVALHO, 2008). The main objective of the research is to investigate how the character's silence - not as an indicator of fragility, submission and erasure, but as a skewed production of presence and as the character's discursive force - is transposed from Machado's text to Carvalho's canvas. For this, we propose an analysis of the migration process of scenes from the miniseries in dialogue with excerpts from the literary text based on the theoretical and critical basis of Claus Clüver's (2012) studies on Intermedialities, with emphasis on his literary perspective, that is, the media transposition, according to Irina Rajewsky (2012). In chapter 1, we bring together some associations commonly made to the figure of Capitu, in addition to observing the place that the narrator occupies; in addition, we inscribe the character's silence within Machado de Assis's literary project, as well as Luiz Fernando Carvalho's film project, emphasizing the critical role that both play in society. In chapter 2, we go deeper into the concepts inherent to media transposition, seeking to understand the space that Capitu's silence occupies in Machado's work and how it is transposed to the canvas. Finally, in chapter 3, we make a brief foray into the intricacies of memory in order to understand how this element influences the constitution of the character that Bento presents to us. Thus, we seek to demonstrate that the relationship between literary narrative and film narrative can be beneficial for both media as long as the idea of hierarchy between them is abandoned (RIBAS, 2018), considering mainly how the different media materialities (GUMBRECHT, 2010) contribute to our understanding of the place that Capitu occupies in both works. In this way, we hope to offer an alternative reading for Capitu's silence (ORLANDI, 2007), both in the book and on the screen, enrolling him in the Machado de Assis project based on reflections on the cultural formation of Brazil (SANTIAGO, 2000) in that refers to the discursive construction.

Keywords: Capitu. Machado de Assis. Luiz Fernando Carvalho. Media transposition. Silence in discourse.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Meme “me solta”	16
Figura 2 -	Meme “menino falando com ‘i’”	16
Figura 3 -	Meme “vírus”	16
Figura 4 -	Meme “Nazaré”	16
Figura 5 -	Capitu na janela (1)	67
Figura 6 -	Bentinho e o cavaleiro	67
Figura 7 -	Cavaleiro	68
Figura 8 -	Capitu na janela (2)	68
Figura 9 -	Filmagem de Capitu na janela	70
Figura 10 -	Bento observa um rapaz no baile	71
Figura 11 -	Casal dança próximo a Bento e Capitu	71
Figura 12 -	Bento vê semelhança entre o rapaz e o cavaleiro	72
Figura 13 -	Capitu e Bento olham para o mesmo lado	72
Figura 14 -	Bento imagina Capitu mais nova nos braços de outro	72
Figura 15 -	Capitu escuta a fala de Bento sobre as imitações de Ezequiel	74
Figura 16 -	Capitu em resposta a Bento	75
Figura 17 -	Capitu em diálogo com Bento	75
Figura 18 -	Bento desfere um tapa em Capitu	77
Figura 19 -	Reação de Capitu à agressão do marido	78
Figura 20 -	Destaque para a paleta dos figurinos e a reação de Capitu	79
Figura 21 -	Inversão de dominância (1)	79
Figura 22 -	Inversão de dominância (2)	80

Figura 23 -	<i>Inamoratti</i>	82
Figura 24 -	Bento e Capitu	82
Figura 25 -	Bento e Capitu em diferentes momentos	83
Figura 26 -	Bentinho e Capitu dançando na primeira fase da minissérie	83
Figura 27 -	Capitu na despedida de Bentinho	84
Figura 28 -	Bentinho emudecido ao rever Capitu	84
Figura 29 -	Capitu e Bentinho discutindo sobre a ida dele para o seminário	84
Figura 30 -	Bentinho pede conselhos sobre seu relacionamento com Capitu a Escobar	85
Figura 31 -	Comparação visual entre as personagens Ana e Capitu	86
Figura 32 -	Silhueta de Capitu	87
Figura 33 -	Olhares de Capitu e Bento	87
Figura 34 -	Bento que grita	88
Figura 35 -	Capitu rebate as acusações de Bento	88
Figura 36 -	Ezequiel e Capitu – <i>chiaroscuro</i>	89
Figura 37 -	Capitu e Bento – separação	89
Figura 38 -	Os cabelos de Capitu (1)	96
Figura 39 -	Os cabelos de Capitu (2)	96
Figura 40 -	Albrecht Dürer, <i>Die Hex</i> [As bruxas], 1500	97
Figura 41 -	Hans Baldung Grien, <i>Die Hexen</i> , [As bruxas], 1510	97

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	12
1	AFINAL, QUEM É CAPITU?	24
1.1	Capitu nas tramas do texto	29
1.2	Vamos ao capítulo, ou melhor, à Capitolina!	34
1.3	Capitu em cena	42
2	DO TEXTO PARA A TELA DA TV: CAPITU EM REDE NACIONAL ..	54
2.1	O abandono do marco zero na transposição midiática	61
2.2	O silêncio e o sentido em <i>Dom Casmurro</i>	62
2.3	A releitura do silêncio de Capitu	66
3	A PERGUNTA DE VINTE MILHÕES DE RÚPIAS	91
3.1	Take 1: “Prazer, Maria Capitolina!”	94
3.2	Take 2: “Que entre a sra. Maria Capitolina Santiago!”	100
3.3	Take 3: “Sai a sra. Santiago.” (...) Corta!	103
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	106
	REFERÊNCIAS	113
	ANEXO A – Ficha técnica da minissérie <i>Capitu</i>	120
	ANEXO B – Notícias da Gazeta da Tarde sobre as ressacas no Rio de Janeiro	124

INTRODUÇÃO

As próprias palavras transpiram silêncio.

Eni Puccinelli Orlandi

Uso as palavras para compor meus silêncios.

Manoel de Barros

Vivemos numa época em que a cultura está predominantemente atrelada ao audiovisual. Seja na tela do cinema, da TV, do computador, do celular ou de qualquer outro aparelho, a maior parte do nosso aporte cultural é recebido via imagem. O homem contemporâneo vê-se inserido numa nova realidade na qual ele precisa se adaptar a outras formas de interação — mediadas majoritariamente por máquinas —, em um ritmo cada vez mais acelerado. Para esse novo sujeito, a cultura audiovisual ocupa um lugar de relevância, já que o tempo é otimizado, permitindo que mais informações sejam recebidas.

Aos poucos compreende-se que é preciso transformar a ideia que enaltece o signo verbal em detrimento de outras formas de expressão. Contudo, não adianta reconhecê-las e continuar a analisá-las sob o ponto de vista exclusivo da palavra, utilizando os mesmos parâmetros: é preciso respeitar as particularidades das produções, considerando, dentre outros elementos, a materialidade de cada mídia, o que significa compreender que todo ato de comunicação requer mecanismos para efetivar-se. Nas palavras de Hans Ulrich Gumbrecht, a materialidade refere-se a "todos os fenômenos e condições que contribuem para a produção de sentido, sem serem, eles mesmos, sentido" (2010, p. 28). Dessa forma, é possível olharmos para a adaptação fílmica de um livro, por exemplo, sem deixar-nos levar pela ideia de hierarquização, que cria uma relação de dívida infinita entre a obra de chegada e a de partida e que, normalmente, baseia-se numa busca por semelhanças e diferenças entre ambas, desconsiderando o fato de que cada mídia, além de transmitir o conteúdo a que se propõe e alterar a forma de produção, ainda interfere no modo como o resultado final será acolhido pelo leitor/espectador.

Conforme nos recordam Carlinda Nuñez e Maria Cristina Ribas, “tais problematizações há muito entram no debate do método comparativista. Não são novas, portanto, mas, em função de seus múltiplos desdobramentos, merecem marcar presença na cena crítica” (NUÑEZ e RIBAS, 2016, p. 496). Ainda sobre a importância de se considerar

uma metodologia não hierárquica nos estudos que envolvem o diálogo entre mídias distintas, interessa-nos a afirmação de Ribas ao dizer que:

A dinâmica interativa exige uma drástica rotação no modo de ver, talvez até como *pièce de résistance* ou adaptação aos novos meios. Esta transformação do olhar diante da crescente expansão da narratividade para as mídias contemporâneas promove uma desorganização inusitada na forma habitual de ver. (RIBAS, 2018a, p. 80)

Dessa maneira, a fim de contribuir com os estudos da área das Intermidialidades, delimitamos como *corpus* da pesquisa o romance de Machado de Assis, *Dom Casmurro*, publicado em 1899, pela Livraria Garnier, e a adaptação televisiva *Capitu*¹, de Luiz Fernando Carvalho, exibida pela Rede Globo entre os dias 9 e 13 de dezembro de 2008, ano em que foi celebrado o centenário da morte de Machado de Assis.

A pesquisa nasce de uma inquietação particular, fruto de uma leitura, de certa maneira, projetiva, acerca do discurso quase consensual que estabelece para *Capitu* um lugar de submissão a partir de seu silenciamento. Seja um reflexo do contexto histórico em que tais estudos foram produzidos, seja uma reprodução do discurso vigente, o fato é que *Capitu* frequentemente ocupa esse lugar de mulher submissa, cuja voz é anulada por um narrador que detém o poder da palavra. Paradoxalmente, essa mesma personagem não é associada a uma ideia de fragilidade, pelo contrário, quase sempre sua imagem está atrelada ao poder de seus mistérios e de sedução.

A título de ilustração do que nos parece um senso comum sobre *Capitu*, traremos alguns exemplos, que, embora possuam diferenças em relação ao gênero textual e ao contexto em que foram produzidos, convergem para a mesma tópica, que é a inclinação à ideia de dissimulação e traição por parte da personagem.

Assim, começamos resgatando um fragmento contemporâneo: a “Operação *Capitu*” realizada pela Polícia Federal, em 2018, com o objetivo de desarticular um esquema criminoso envolvendo a Câmara de Deputados de Minas Gerais e o Ministério da Agricultura, Pecuária e Abastecimento. Segundo a Polícia Federal, a operação foi batizada com esse nome, porque assim como *Capitu* teria enganado Bentinho — como pensam muitas pessoas —, os investigados teriam realizado ações com o intuito de desviar a PF da linha correta de investigação, ou seja, teriam sido dissimulados. Em entrevista dada ao jornal *O Globo*, Domício Proença Filho disse que, ao batizar a operação policial com esse nome, a Polícia

¹ As demais adaptações audiovisuais de *Dom Casmurro* foram utilizadas como estudo prévio para essa dissertação, entretanto, não constarão como parte do *corpus*. São elas: *Capitu* (1968), dirigida por Paulo César Saraceni, e *Dom* (2003), dirigida por Moacyr Góes. Ambas foram adaptadas para o cinema.

Federal privilegiou a interpretação e a imagem de Capitu criadas por seu ex-marido, Bento Santiago, o Bentinho, narrador do livro. Na mesma reportagem, o professor Edson Ferreira Martins, especialista nos diálogos entre a obra de Machado de Assis e a cultura greco-romana, lembrou que a sonoridade do nome *Capitu* se assemelha à *capeta*, contribuindo para a construção imagética da mulher como um ser demoníaco, capaz de subverter as pessoas com sua dissimulação e periculosidade².

A escolha dos nomes das operações é feita com o intuito de preservar a investigação, mas não somente isso, como esclarece Itanel Quadros, professor titular do curso de Publicidade e Propaganda da Universidade Federal do Paraná: "Os nomes ajudam a imprensa a fazer as chamadas das matérias. Do ponto de vista da polícia, é uma forma de exposição, uma forma de eles mostrarem ao público que estão trabalhando. É um artifício com poder de atração"³. Percebemos, portanto, que a escolha do nome da referida operação carrega uma conotação muito próxima da publicidade, com o intuito de divulgar o trabalho da Polícia Federal e chamar atenção para o feito. Nesse sentido, utilizar-se de uma discussão secular, que permeia tanto os espaços acadêmicos como os populares, é uma forma de dar notoriedade à ação da PF.

Citamos também um caso mineiro⁴, vivido pelo professor Edson Ferreira Martins, da Universidade Federal de Viçosa. Durante uma viagem de sua cidade para o Rio de Janeiro, rumo a Academia Brasileira de Letras, onde iria gravar algumas cenas na biblioteca pessoal de Machado de Assis para incluir no documentário *Um canibal nos trópicos*⁵, Edson notou a curiosidade de um passageiro acerca do livro que escolhera como companheiro para as longas horas na estrada: *Dom Casmurro*. Iniciado um pequeno diálogo, o senhor reproduziu a pergunta que há anos acompanha a história, indagando se Edson achava que Capitu tinha traído Bento ou não. Diante da resposta negativa do professor, a reação do senhor foi incisiva: para ele, Capitu traiu, sim, e ainda recebeu dele uma adjetivação pejorativa. Observemos que,

² Disponível em < <https://oglobo.globo.com/brasil/referencia-capitu-em-nome-de-operacao-da-pf-reacende-debate-sobre-traicao-bentinho-23224694>>. Acesso em 14 fev. 2021.

³ Disponível em < <https://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/pf-segue-metodo-para-criar-nome-das-operacoes-ec0j3h60lflvfd3vvfcrhn4ge/>> Acesso em 25 nov. 2020.

⁴ O relato oral foi realizado durante o Exame de Qualificação da presente dissertação, no qual o professor Edson Ferreira Martins compôs a banca examinadora, e tem previsão de ser publicado em forma de microcrônica no ano de 2021.

⁵ Fruto de seis anos de muito estudo e trabalho, o documentário *Um Canibal nos Trópicos* foi idealizado e produzido pelo Prof. Edson Martins, docente da Universidade Federal de Viçosa (UFV), com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig) e da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos. O filme mostra a vida e obra de Machado de Assis e discute a figura do autor como um leitor voraz dos clássicos antigos e modernos. Em fase de finalização, após exposições-teste nacionais e internacionais realizadas em 2019, *Um Canibal nos Trópicos* chegará ao público em 2021, em canais de streaming, e será legendado em nove idiomas, incluindo japonês, mandarim e libras.

mesmo tenho ciência de que estava conversando com um professor — pois assim dirigira-se a Edson —, portanto alguém que teria embasamento teórico para tratar daquele assunto, esse senhor reproduziu um discurso, fruto de uma leitura equivocada que perdura há muito tempo. Portanto, se ainda hoje esse questionamento se faz presente, consideramos que seja relevante contribuirmos academicamente, propondo outros modos de ver a personagem, numa tentativa de rompermos essa bolha que envolve o público há anos e que projeta em Capitu a imagem de uma mulher adúltera, a partir de um estereótipo criado pelo sistema patriarcal.

No âmbito televisivo, também encontramos referências a Capitu. Silviano Santiago nos apresenta um panorama sobre adaptações da personagem que, segundo ele, torna-se pública após sair do aconchego do lar paterno:

Cobiçada pela televisão, o personagem machadiano tanto se distanciou do criador, que pôde ter nome e personalidade roubados por leitor/autor contemporâneo nosso, Manoel Carlos. O telenoveleiro confiscou a complexa caracterização de Capitu para emprestá-la a uma garota de programa carioca. Pela identidade confiscada pela narrativa eletrônica, o nome Capitu ainda traduz — mesmo depois dos expressivos movimentos de liberação da mulher na segunda metade do século XX — a moça de família remediada que, para pagar a faculdade e sustentar os pais e o filho, se vende por dinheiro ao rapaz rico, elegante e cafajeste (SANTIAGO, 2008, p. 87)

Como vemos, mesmo hoje, um século após o lançamento do livro, o discurso sobre a possível traição da personagem e a sua vulgarização ainda se fazem presentes entre leitores e curiosos, protagonizando, inclusive, memes⁶ que viralizam nas redes sociais. Paulo Emanuel Alves refere-se aos memes como “identidades vivas em constante transformação”, ao que acrescenta:

Em paralelo com a memória hábito de Henri Bergson, cuja construção está presente na aprendizagem por repetição e nas respostas sociais automatizadas, o meme cultural propaga-se no tempo num sistema semelhante, mas tanto a sua sensibilidade como as suas transformações são fortemente visíveis. Portanto, *o meme é mais um elemento que transporta em si fragmentos da memória coletiva e que contribui para a propagação dos nossos códigos sociais, permitindo a comunicação entre indivíduos* (ALVES, 2017, p. 21 -22, grifo nosso)

⁶ Sobre o termo “meme”, o etnólogo, biólogo e escritor Richard Dawkins, em seu livro *O gene egoísta*, falou que: “O meme é o equivalente cultural do gene, a unidade básica de transmissão cultural, que se dá por meio da imitação. [...] ‘Mimeme’ provém de uma raiz grega adequada [*mimesis*, ou seja, imitação], mas quero um monossílabo que soe um pouco como ‘gene’. Espero que meus amigos helenistas me perdoem se eu abreviar *mimeme* para meme. (Richard Dawkins. *O gene egoísta*, 1976)”. Embora o termo tenha sido criado em um contexto diferente, acabou sendo utilizado pelo meio digital como forma de nomear algo com grande capacidade de propagação, como um vírus, daí dizermos que uma determinada ideia “viralizou” na internet. Disponível em <<https://novaescola.org.br/conteudo/4629/o-que-e-um-meme>> Acesso 14 nov. 2020.

Portanto, o fato de a personagem Capitu ser subsídio para a criação de memes nos permite inferir que a discussão sobre seu caráter permanece vivo; além disso, percebemos que ainda habita na memória coletiva uma imagem de mulher dúbia, que não conseguiu desfazer-se da alcunha que lhe fora dada ao longo dos anos.

Figura 1 – Meme “me solta”



Fonte: <https://bityli.com/RBlqy>

Figura 2 – Meme “menino falando com ‘i’”



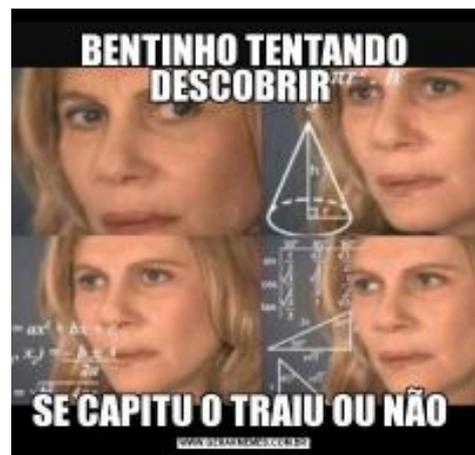
Fonte: <https://bityli.com/Zq3lv>

Figura 3 – Meme “vírus”



Fonte: <https://bityli.com/0vaiE>

Figura 4 – Meme “Nazaré”



Fonte: <https://bityli.com/1M6B7>

É nesse lugar de múltiplos olhares que a pesquisa se insere; interessa-nos como objeto de estudo esse silêncio tão potente de Capitu que, ao longo dos anos, fomenta discussões acaloradas nas mais diversas áreas, contribuindo para que a obra machadiana continue atraindo o interesse do público leitor, mesmo que, *a priori*, seja por curiosidade. A partir

disso, a proposta se desenvolve e passa a representar o desafio de saltar do campo do individual para uma compreensão maior, deslizando do eu tanto para o projeto literário de Machado de Assis, quanto para o projeto fílmico de Luiz Fernando Carvalho. Com isso, pretende-se alocar o detalhe dentro de uma visão mais abrangente acerca do assunto.

Propomos uma análise de ambos os textos, literário e televisivo, buscando entender de que forma escritor (1899) e diretor (2008), em seus contextos, temporalidades e gêneros diversos, mostraram que *Capitu*, mesmo construída como se não tivesse voz, rompeu com alguns paradigmas sociais dentro dessa margem estreita de decisões que eram estabelecidas à mulher no século XIX. O estudo propõe uma releitura do silêncio de *Capitu*, a partir de duas mídias distintas, livro e minissérie televisiva, buscando investigar e, se possível, ressignificar o paradigma construído acerca do que representa a detenção da voz narrativa por Bento Santiago. Assim, o problema central da pesquisa pode ser expresso através dos seguintes questionamentos: como é possível a personagem *Capitu* se fazer presente no silêncio? O que essa presença representa dentro do projeto literário de Machado de Assis e do projeto televisivo de Luiz Fernando Carvalho? De que forma se dá essa construção tanto no texto, quanto na tela?

Para compreender como *Capitu* se faz presente, mesmo sendo totalmente narrada, investigaremos questões relacionadas ao silêncio como forma de manifestação de si e do outro (ORLANDI, 2007). Ressaltamos que a proposta não é fazer um estudo sobre a análise do discurso, porém é válido mencionar que diferentes áreas, como a filosofia, a psicanálise e a linguística dialogam sobre esse assunto e podem oferecer subsídios significativos para elucidar as questões propostas nessa dissertação. Consideramos que o silêncio representa não uma fragilidade ou um comportamento passivo, mas uma força com a qual o narrador, Bento Santiago, não sabe lidar e, por isso, confere à “amada” um lugar de subalternidade, como uma forma de marginalizar aquela que o fascinava, mas que não estava sob seu domínio (ANCHIETA, 2019, p. 25).

Entendemos que pesquisar o silêncio é um desafio. Primeiro, porque se trata de um entrelugar, que pode ser, por exemplo, entre o dito e o não-dito, ou entre a psicanálise e a análise do discurso. Segundo, porque é o reduto do múltiplo (ORLANDI, 2007, p. 13), o que faz com que diferentes interpretações do mesmo aspecto sejam possíveis. Dissociar o silêncio da ideia de vazio, ou pelo menos considerá-lo como algo momentaneamente não preenchido, mas passível de sê-lo, é um passo importante para compreendermos de que forma ele pode se manifestar como algo dotado de significância. Quando escolhemos o que dizer com palavras,

também escolhemos o que será dito pelo silêncio que há nessas mesmas palavras, sendo ele um recuo necessário para a construção do sentido.

Propomos, portanto, que o silêncio seja o fio que perpassa essa pesquisa, certos de que há nele um fundamento, embora tenha sido “relegado a uma posição secundária como excrescência ou como o ‘resto’ da linguagem” (ORLANDI, 2007, p. 12). Acreditamos que a personagem Capitu transforma o sentido passivo e negativo que foi atribuído ao silêncio dentro da nossa cultura e propõe um enfoque diferente a essa pausa sonora tão necessária para a construção do discurso. Para nós, Capitolina personifica uma forma de confronto à tradição discursiva do Brasil, pautada em dois pilares: o do púlpito, que representa a oratória e a retórica dos padres e seminaristas; e o da tribuna, referente à oratória dos bacharéis e advogados – tendências consubstanciadas no narrador-personagem Bentinho. Por isso, voltaremos nossa atenção para Capitu e buscaremos “ouvir seus silêncios”, dando-lhes forma, para percebemos sua força através do dito e do não-dito por Bento Santiago e pelas demais vozes que ele assume.

Por fim, o Estudo das Intermidialidades — formulado por Claus Clüver (2012), desenvolvido por Irina Rajewsky (2012) e, a partir dos pesquisadores da UFMG, adotado por Maria Cristina Ribas (2018) — representa a base teórico-crítica da dissertação. É a abordagem intermedial, portanto, que norteará essa pesquisa, dando suporte a ideias como a de que, assim como o silêncio, as adaptações para TV também representam um entrelugar, no qual as fronteiras midiáticas são transponíveis e, portanto, permitem que haja um diálogo entre diferentes manifestações artísticas, sem a necessidade de um julgamento entre as obras e mídias em jogo com valor hierárquico. Para auxiliar no esclarecimento dos pressupostos que norteiam as comparações presentes na pesquisa, consideraremos os estudos desenvolvidos por Tânia Carvalhal (2006) e Sandra Nitrini (2015) sobre Literatura Comparada, uma vez que o Estudo das Intermidialidades em sua perspectiva literária é um derivativo da Comparada; por fim, dialogaremos com as propostas de Linda Hutcheon (2011) sobre adaptação.

A presente pesquisa se justifica no cenário acadêmico atual, *a priori*, pois entendemos que urge ressignificar o olhar acerca dos produtos das Intermidialidades, como é o caso das adaptações, muitas vezes depreciadas tanto pelo público, quanto pelo discurso acadêmico, conforme salienta Linda Hutcheon (2011, p. 10). Interessante observarmos que as adaptações fazem parte do nosso imaginário e nos acompanham desde que o homem começou a contar histórias. Isso porque, primeiro, o ato de recontar já subentende um ajuste ao interlocutor a quem se destina a mensagem; segundo, porque esse reconto pode se dar de diferentes maneiras, como fazemos com nossos filhos quando pequenos, por exemplo: podemos ler uma

história, e depois, diante da insistência da criança pelo reconto, adaptá-la a uma contação com teatro de fantoches ou uma versão musicalizada.

Há, portanto, uma “[...] urgência de avançar nos estudos que se debrucem sobre o saber literário em suas múltiplas textualidades [...]” (RIBAS, 2018a, p. 75), uma vez que a narração não se faz presente apenas nos livros, pelo contrário, ela tende a se adaptar aos diferentes suportes que surgem com o passar dos anos. Além disso, conforme salientam Nuñez e Ribas

Como partícipes deste tempo em que a hibridização das linguagens tornou-se a potência criativa da arte, endossamos a urgência de trazer à cena contemporânea os sucessivos abalos na rede conceitual e seus incontáveis desdobramentos na cadeia interpretativa que incidem nas manifestações lítero-culturais (NUÑEZ & RIBAS, 2016, p. 494).

Assim, como desconsiderar, por exemplo, as histórias narradas nos jogos de *videogame* as quais, inclusive, têm sido adaptadas para livros e filmes? Cabe recordar que práticas intermediárias estão presentes na história da humanidade desde muito tempo, ainda que não sob essa nomenclatura. A diferença é que hoje temos uma infinidade de possibilidades adaptativas que não tínhamos no passado e que se renovam numa velocidade que é difícil para o homem acompanhar. Se no passado eram comuns as adaptações entre poemas, romances, peças de teatro, óperas, músicas, danças e *tableaux vivants*, hoje nós temos o acréscimo de mídias que vão desde o cinema até os experimentos de realidade virtual (HUTCHEON, 2011, p. 11). O universo pictórico de Van Gogh, por exemplo, foi transferido para a tela através da técnica de rotoscopia – criação de desenhos baseados em movimentos de atores captados em vídeo – no filme *Com amor, Van Gogh* (2017); mais de cem artistas foram necessários para transformar as cenas gravadas em pinturas a óleo. Outro filme que merece destaque nesse sentido é *Paterson* (2016). Aqui, o poema não aparece somente no enredo, mas também na tela, mesclando as materialidades de ambas as mídias. Dessa forma, enquanto o personagem vivido por Adam Driver escreve ou lê poemas, o texto escrito é reproduzido na tela. Destaco, também, o jogo em realidade virtual *Joycestick*, desenvolvido como parte de um projeto para o *Boston College*, e coordenado pelo professor Joseph Nugent. O objetivo é levar as produções de James Joyce a mais pessoas, além de mostrar como a realidade virtual pode contribuir com a experiência da literatura⁷.

A agilidade com que as mídias se renovam nos tiram um pouco da experiência de aprofundamento, de conhecimento e de apropriação daquela nova forma de contar histórias

⁷ Para mais informações: <https://bityli.com/wcyuC>. Acesso 11 out. 2020.

que, nas palavras de Walter Benjamin, “[...] sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história” (BENJAMIN, 1994, p. 205). Por esse motivo, faz-se necessário fomentar as pesquisas que envolvem essas conexões entre as artes, que não são novas, haja vista que, desde sempre, são presididas pelas relações intersistêmicas e não sobrevivem fora delas:

Mídias e artes, em pares homogêneos (de mídias diferentes, pertencentes aos estudos propriamente intermídiais, ou de diferentes artes, especificamente ligados aos estudos interartes) ou combinados (mídia e arte), fomentam, de longa data, um campo de criação mais amplo e complexo do que o previsto pelo sistema das artes, em que o múltiplo prevalece sobre o singular; as particularidades disciplinares cedem à inter- e à transdisciplinaridade; os objetos em consórcio presidem relações que só podem se materializar pela eficácia das combinações, sobreposições, transposições. A literatura, nesta zona de confluência, sendo ao mesmo tempo uma arte e uma mídia, se prestou a veicular com eficiência experimentos intermídiais e interartísticos, desde seus primórdios. Quem não reconhece a visualidade dos episódios homéricos, ou os efeitos de uma mímesis musical, nos contos de Hoffmann? (NUÑEZ et. al, 2017, p.1)

Contudo, para que a percepção dessa interrelação ocorra, é necessário ter experiência e conhecimento de outras artes, o que nos sinaliza sobre a importância de cada vez mais valorizar ações e projetos que tenham por objetivo o fomento cultural.

Ademais, cumpre salientar que a popularização dos serviços de *streaming* contribuiu para que este se tornasse um momento favorável às adaptações, visto que, seguindo a tendência americana de exibição de seriados, o Brasil se tornou um grande consumidor desse tipo de entretenimento, que de certa forma se conecta com a tradição da história narrada em capítulos – agora, nesse formato, chamados de episódios -, e que remonta aos folhetins, narrativas seriadas, publicadas em jornais e revistas, durante o século XIX.

Uma vez que nosso *corpus* oferece múltiplas possibilidades de análise e respeitando os limites temporais e estruturais de um texto acadêmico desenvolvido no Mestrado, faremos um recorte de trechos da obra, assim como de cenas da minissérie. Nessa seleção, serão privilegiados os momentos em que Capitu imprime suas marcas tanto no texto, quanto na tela, mesmo não sendo detentora da voz que conduz a narrativa. Entendemos que seja necessário buscar referências sobre a produção de minisséries, incluindo técnicas e recursos utilizados pelo audiovisual para contar histórias, considerando que adaptação é uma recriação e que, portanto, traz em si marcas de seu criador, seja uma ideologia que permeia suas obras ou uma estética notadamente distinta dos demais, como nos parece ser o caso de Luiz Fernando Carvalho. Além disso, é importante pensar sobre o fato de que a imagem tem “[...] seus

próprios códigos de interação com o espectador, diversos daqueles que a palavra escrita estabelece com o leitor” (PELLEGRINI, 2003, p. 16), o que nos convida a refletir sobre como os diretores se utilizam desses códigos para (re)criarem suas histórias.

No romance machadiano, nosso olhar será direcionado para a maneira como Capitu se faz presente no texto através das escolhas discursivas de Bento Santiago. Acreditamos que, mais do que as palavras ditas por ele, as que não são ditas sugerem que o sentido seja diferente daquele que está acessível no plano da verbalização e, principalmente, que os aspectos que fizeram parte da escolha pelo não-dizer, contribuem fortemente para a construção discursiva que busca persuadir o leitor.

Na minissérie de Luiz Fernando Carvalho, interessa-nos observar o que move o silêncio de Capitu e como o diretor transpõe-no para a tela. Entendemos que sua proposta faz parte de um projeto maior e que, de certa forma, dialoga com a leitura sugerida nessa pesquisa sobre a personagem Capitu em *Dom Casmurro*. O diretor declaradamente preocupa-se em relação à concepção das produções artísticas como formas de educação pelos sentidos. Cumpre ressaltar que um processo educativo que perpassa os sentidos é potente pois parte da experiência a que o indivíduo é submetido. Dessa maneira:

À medida que uma possível inversão metodológica se proponha, ou seja, que a experiência dos sentidos ocupe um papel protagonista na ação educativa, nos é possível inferir que uma formação distinta e menos racionalista possa ocorrer. Evidentemente, essa noção de protagonismo na experiência sensorial não corresponde a anular o papel do raciocínio abstrato, mas a propor outras vias. Por essas razões, parece-nos possível pensar que o processo educativo dos sentidos possa gerar uma nova potência, ou seja, uma outra disposição de forças, que se origina na experiência da visão, da audição, do tato, do olfato e do paladar (RODRIGUES & ROBLES, 2015, p. 211).

A partir daí, propomos que a força motriz da personagem reside na possibilidade de, através da arte, contribuir com a formação cultural dos espectadores, por meio de uma reeducação estética, como podemos inferir a partir das próprias palavras do diretor:

De minha parte, procuro um diálogo entre os que sabem e os que não sabem; um diálogo simples, sóbrio e fraterno, no qual aquilo que para o homem de cultura média é adquirido e seguro, torne-se também patrimônio para o homem mais comum, pobre, e que, em relação a tantas questões, encontra-se ainda abandonado. Então a minha proposição, que vai pegar carona na minha estética, é uma reflexão maior sobre a questão educacional no Brasil. Acho que é aí que mora o perigo e é a partir daí que eu trabalho, a partir do perigo (CARVALHO, 2008, p. 83).

Assim, o artífice das adaptações literárias parte do (pré)visível, do que está à vista do espectador, para algo maior, que é a ideologia presente no cerne do Projeto Quadrante, sobre

o qual Luiz Fernando Carvalho diz que se trata de “[...] uma tentativa de um modelo de comunicação, mas também de educação onde a ética e a estética andam juntas [...]” e propõe “[...] através da transposição de textos literários, uma reflexão sobre o nosso país” (CARVALHO, s.n. 2009, online).

Nesse contexto, a dissertação encontra-se dividida em capítulos que abordam as diferentes visões sobre quem é *Capitu*, a relação entre a literatura e o audiovisual e a presença da personagem através do silêncio contido nas escolhas discursivas. Serão evidenciadas, por exemplo, questões sobre o narrador na mídia textual e na mídia televisiva, bem como os efeitos de sentido provocados no processo de transposição. A proposta foi a de construir uma linha de pensamento que nos conduzisse à reflexão sobre como as diferentes materialidades midiáticas contribuem para a nossa leitura do silêncio de *Capitu*, que transpira nas palavras de Bento Santiago.

No primeiro capítulo, investigaremos quem é *Capitu*, mas com o esforço de preservar a sua força significante que guarda em si o indeterminado. Para isso, numa delicada tentativa de mapeá-la sem reduzir sua potência significativa, observaremos a partir de qual ou quais ângulo (s) a personagem é narrada tanto no texto, quanto na tela. Ademais, tomaremos como representação das vozes leitoras a coletânea de textos organizada por Alberto Schprejer (2008), no mesmo ano em que a minissérie de Luiz Fernando Carvalho foi exibida. Estabeleceremos um diálogo com Silviano Santiago (2000) acerca da *Retórica da Verossimilhança*, a fim de localizarmos nossa leitura dentro do projeto machadiano de crítica ao discurso vazio, que está no cerne da formação cultural brasileira.

No segundo capítulo, trataremos da adaptação televisiva *Capitu*. Utilizaremos os suportes teóricos para, inclusive, entender se a estética própria de Luiz Fernando Carvalho pode ter interferido no acolhimento da minissérie pelo público-alvo. Lembremos que a adaptação estava inserida no *Projeto Quadrante*, nascido após a produção de *Hoje é Dia de Maria*. A proposta era mostrar a diversidade cultural do país, através da adaptação de obras literárias da própria região onde seria filmada, dando oportunidade aos artistas e mão de obra locais. A ideia envolvia, portanto, muito mais do que uma releitura fria da obra de partida; era uma proposta que, além de valorizar a cultura nacional, gerava emprego e renda a pessoas de diferentes regiões do país. As obras a serem adaptadas eram *A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna; *Dom Casmurro*, de Machado de Assis; *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum; e *Dançar Tango em Porto Alegre*, de Sérgio Faraco. Entretanto, conforme detalharemos posteriormente, a Rede Globo, que inicialmente deu suporte ao projeto, interrompeu a parceria após a exibição de *Capitu*, devido ao baixo índice de audiência.

No terceiro e último capítulo, faremos um breve levantamento de aspectos relevantes para a compreensão do silêncio de Capitu, mesmo que, para isso, tenhamos que observá-los através das palavras do narrador. Iniciaremos nosso trajeto em Mata-Cavalos; depois, passaremos pelo bairro da Glória, muito importante para a história do Rio de Janeiro. Não nos esqueçamos de que era considerada uma das regiões mais nobres da cidade, especialmente por estar próximo ao Catete, além de abrigar sedes do governo e prédios históricos, como é o caso da Igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro, construída no século XVIII, de onde vem seu nome e em torno da qual o bairro se formou e consolidou⁸; de lá, seguiremos para a Europa, mais precisamente, para a Suíça.

Com isso, pretendemos trazer ao proscênio o silêncio (?)⁹ de Capitu, partilhando a potência significativa desta instigante *persona*, a partir dos seguintes caminhos: (1) evidenciar os estudos de intermedialidades, propondo uma ressignificação da forma de lidar com a convergência entre mídias, dando sequência, conforme recorda Linda Hutcheon, a teorias como a “[...] da intertextualidade, de Kristeva, a desconstrução de Derrida, a rejeição de Foucault à ideia de uma subjetividade unificada [...]” (2011, p. 13); (2) incentivar a abordagem intermedial e suas contribuições teórico-críticas para o campo das Letras, aqui voltada para a releitura televisiva da polêmica personagem machadiana; e por fim, em decorrência do exposto, (3) contribuir, modestamente, para a importância das releituras em cadeia de um romance canônico sem que isso seja entendido como profanação.

A fim de contribuir com a fluidez do texto, a partir da segunda referência ao romance *Dom Casmurro*, em todas as demais serão indicadas apenas as páginas onde podem ser encontradas, visto que para toda a dissertação será utilizada a mesma edição do livro, conforme consta nas referências.

⁸ Disponível em <<https://cutt.ly/nhsea3D>>. Acesso em 25 nov. 2020.

⁹ Propomos, aqui, uma reflexão sobre esse silêncio de Capitu: o que ele significa? É, como muitos acreditam, um silêncio submisso?

1 AFINAL, QUEM É CAPITU?¹⁰

A memória é uma ilha de edição.

Wally Salomão

Ao longo dos anos, Capitu foi sendo construída pelos leitores das mais diversas maneiras: ora considerada uma vilã, acusada de traição, ora uma vítima, sem direito à voz na narrativa, além de precursora do movimento feminista – que teve seu início em meados da década de 1960, ou seja, cerca de 60 anos após a publicação de *Dom Casmurro*. Sob um olhar do ponto de vista da linguagem, há quem defenda que o nome Capitolina remeta à ideia de capítulo, o que, segundo Alberto Schprejer, faz com que “[...] o personagem principal do romance *Dom Casmurro* seja justamente o capítulo gaguejante e suspensivo de Machado de Assis, isto é, fazendo com que Capitu encarne a própria ficção” (SCHPREJER, 2008, p. 9-10, grifo nosso). Também não falta quem a considere uma metáfora, seja da realidade, considera o filósofo João Raimundo Maia Neto, “[...] aquela que sempre procuramos conhecer para dominar, mas que nunca podemos conhecer toda, logo, que nunca podemos dominar completamente” (in SCHPREJER, 2008, p. 10); seja da pátria, representando um Brasil “[...] impregnado pelas contradições das perspectivas românticas sobre o nacionalismo” (HELENA, 2000, p. 13).

A ideia de uma projeção do próprio narrador em Capitu é recorrente, como se ela fosse uma espécie de reduplicação da imagem de Bento que, como voz hegemônica, é capaz de manipular o discurso e escolher entre o que será dito e não-dito. Entretanto, nesse processo, ele acaba se revelando mais do que a ela mesma. Tomemos por exemplo a pseudotraição de Capitu, questionada por Helen Caldwell na década de 1960, conforme citado por Rodrigues:

[...] as dúvidas sobre o comportamento de Capitu seriam uma projeção — embora Caldwell não recorra a esse termo — do comportamento do próprio Bento, ele, sim, um adúltero que se apaixonara por Sancha. Em outras palavras, o que ele vê na relação entre Capitu e o amigo estaria acontecendo de fato na relação dele, Bento, com a mulher de Escobar (CALDWELL, 2008, p. 62).

Nas palavras de Daniel Piza, “Capitu é o espelho invertido em que Bento vê seu próprio analfabetismo emocional” (PIZA, 2008, p. 153); ela representa, nesse sentido, aquilo com o que ele não sabe lidar. A imagem de mulher adúltera construída pelo narrador

¹⁰ O título é uma homenagem ao livro “Quem é Capitu?” (2008), organizado por Alberto Schprejer.

assemelha-se à das bruxas durante os séculos XV e XVI. São mulheres que, segundo Isabelle Anchieta, estão concomitantemente acima e abaixo dos homens, ao que ela chama de “sobre-subumanidade” (ANCHIETA, 2019, p. 25). A autora reforça que a motivação para essa atitude não é apenas misógina, mas que se trata, sobretudo:

[...] de um mecanismo de marginalização daquilo que fascina e que não está sob domínio. Não se pode explicá-las ou controlá-las, nem tampouco ter controle sobre os sentimentos que elas provocam. São mulheres “diabolizadas” por agirem contra uma ordem tida como natural, uma vez que subvertem as funções e os papéis representados por homens e mulheres (ANCHIETA, 2019, p. 25, grifo da autora).

Voltando nosso olhar para um período anterior, mais precisamente para o século III a.C., podemos encontrar no mito de Massinissa uma chave de leitura muito interessante, conforme esmiuçado pelo professor Edson Ferreira Martins (2018). O objeto de interesse, nesse caso, é um dos quatro medalhões que estão presentes em uma das paredes da casa reconstruída no Engenho Novo; não o de César, Augusto ou Nero, mas, sim, o de Massinissa. Apoiado na historiografia de Roma contada por Tito Lívio — autor que fazia parte da biblioteca pessoal de Machado de Assis —, Edson reconstrói a trajetória do filho do rei Gala. Porém, a personagem que mais nos interessa nessa história, que se passa durante a Segunda Guerra Púnica (218 – 201 a.C.), é Sofonisba, filha de Asdrubal, general cartaginense. Com o intuito de compor uma aliança contra os romanos, ela foi dada em casamento a Sífax que, ao ser derrotado, perdeu o trono para Massinissa e foi feito prisioneiro de guerra, junto com sua esposa. Preocupada com o que lhe poderia acontecer, Sofonisba intercedeu a Massinissa por sua segurança. O que ocorreu foi que o então rei da Numídia se apaixonou por ela e lhe tomou em casamento. Alertado por Sífax sobre os perigos aos quais o rei estaria exposto nessa aliança com Sofonisba, Cipião tomou as rédeas do imbróglio e não deixou outra solução para o rei que não fosse matá-la. Assim, Massinissa, por meio de um escravo, enviou à esposa uma taça de veneno, a qual ela bebeu, dando fim à sua vida.

Duas associações são feitas pelo professor no referido artigo à figura de Massinissa. A primeira remonta ao capítulo 145 de *Dom Casmurro*, intitulado “O Regresso”, quando Bento entra na sala e vê Ezequiel mirando o busto do rei númida. Sobre isso, Edson sugere que “Massinissa, aqui, sobretudo aos olhos do narrador, é alegoricamente Escobar, o traidor de seu dedicadíssimo amigo, como diria José Dias. Na mente perturbada de Bento Santiago, aquele filho espúrio contemplava o busto de um traidor, como o era o verdadeiro pai” (MARTINS, 2018, p. 64).

A segunda associação dialoga com o capítulo 137 (O segundo impulso) quando Bento intenta envenenar Ezequiel. Nesse sentido,

[...] o multiperspectivismo do narrador machadiano permite associar a referência à figura de Massinissa não mais com Escobar, mas com o próprio Bento Santiago, desejoso, talvez pela maldição das “inquieta sombras”, de assassinar não verdadeiramente a ele, ou a Ezequiel, como sugere a superfície do texto, mas sobretudo a memória de Capitu, a quem ele odeia e ama, para evocarmos a expressão do célebre dístico catuliano. O veneno real [...] funciona como uma alegoria machadiana, numa página bela e tragicamente tecida para o veneno letal do ciúme, que naquele exato instante acabava de destruir definitivamente o casamento, sem chances de reparos posteriores, após ditas as palavras fatais (MARTINS, 2018, pp. 67-68).

Massinissa, Sífax, Cipião e Bento Santiago: eles não sabiam lidar com a força dessas mulheres que lhes causavam, ao mesmo tempo, medo e fascinação. Por fugirem de seus domínios, a única solução era extingui-las, apagar seus rastros, suas memórias. A ideia de morte por envenenamento perpassa as histórias dessas duas mulheres – com raízes africanas-, concretizando-se com Sofonisba e convertendo-se em exílio para Capitu. Portanto, essa chave de leitura, que lança luz ao medalhão provavelmente menos conhecido dentre os quatro citados no romance machadiano, permite-nos demonstrar que *Dom Casmurro* é um convite a uma leitura em camadas, que se abrirão à medida que o leitor aguçe seu olhar para os detalhes.

Interessante observarmos que, independentemente do caminho que escolhamos seguir na leitura do romance, Bento parece sempre buscar a absolvição de si mesmo através da condenação de Capitu, conforme propõe Anélia Pietrani (2000, p. 67) e, para isso, tece uma teia poderosa que prende o leitor, deixando-o inquieto na tentativa de se desvencilhar da trama que o capturou. Ora, não desconsideremos que o narrador usa 65% do livro para contar suas reminiscências desde a adolescência até a sua saída do seminário, muito empenhado em mostrar ao leitor como era Capitolina e em listar evidências de dissimulação da moça. Sobre seus momentos distantes de Capitu pouco sabemos, afinal, isso faz parte da escolha pelo não-dizer. No entanto, “[...] nem um sujeito tão visível, nem tão certo, eis o que nos fica à mão quando aprofundamos a compreensão do modo de significar do silêncio” (ORLANDI, 2007, p. 13); assim, em sua omissão e parcialidade reside a fraqueza discursiva, que o coloca à mercê da mesma dúvida que ele tenta inculcar no leitor sobre a esposa.

Mais do que nos atentarmos ao que Bento consegue dizer, é relevante observarmos o que ele não consegue — não quer — dizer. Durante a narrativa, há vários saltos temporais, todos benéficos ao narrador, o que se intensifica no que consideramos a segunda parte do

livro, após seu retorno do seminário. O próprio casamento é narrado *en passant*, o que não deixa de ser curioso diante da intensidade com que demonstra seus sentimentos por Capitu. Após o enterro de Escobar, o ritmo da narrativa é acelerado, como se urgisse chegar ao fim da história ou como se não quisesse deter-se aos fatos por não conseguir encará-los. Talvez tenha sido difícil para Bento aceitar que não conseguira dominar Capitu nem mesmo utilizando-se dos mecanismos instaurados na sociedade patriarcal: o casamento e a maternidade. Capitu continuava sendo “mais mulher do que [ele] era homem” (ASSIS, 2018, p. 82) e isso não merecia ser narrado em detalhes; o exílio seria a solução definitiva, conferindo-lhe liberdade para narrar a história que lhe aprouvesse. Dessa forma, por meio do discurso, ciente de que esteve diante de uma mulher insubmissa e que subvertia o sistema patriarcal, Bento intenta dominar Capitu, embora sem êxito, já que narra os silêncios de uma mulher que não precisou de palavras para se posicionar, conforme venho estudando (OLIVEIRA, 2020, s.n.).

Outro ponto importante a ser observado é que, embora os títulos de alguns romances machadianos remetam aos narradores¹¹, são as mulheres que se destacam e que contribuem para a desmistificação dos conceitos românticos de identidade nacional, além de inscreverem o discurso machadiano na modernidade (PIETRANI, 2000, p. 18). Nessas obras, vemos mulheres que, embora se comportem com feminilidade, dialogam com o mundo masculino, indicando seus desejos e mostrando-se capazes de realizar atividades socialmente destinadas a ele. Bento critica, por exemplo, o fato de Capitu ser curiosa, alegando que para explicar isso, seria necessário um capítulo inteiro (p. 82), o que, de fato, ele faz ao intitular o capítulo 31 de “As curiosidades de Capitu”. Aqui, novamente o narrador retoma os medalhões da sala, dessa vez dando ênfase à figura de Júlio César e incutindo no leitor uma ideia sobre o interesse de Capitu acerca dos bens materiais:

Um dia, Capitu quis saber o que eram as figuras da sala de visitas. O agregado disse-lho sumariamente, demorando-se um pouco mais em César, com exclamações e latins:

— César! Júlio César! Grande homem! *Tu quoque, Brute?*

Capitu não achava bonito o perfil de César, mas as ações citadas por José Dias davam-lhe gestos de admiração. Ficou muito tempo com a cara virada para ele. Um homem que podia tudo! Que fazia tudo! Um homem que dava a uma senhora uma pérola do valor de seis milhões de sestércios!

— E quanto valia cada sestércio?

José Dias, não tendo presente o valor do sestércio, respondeu entusiasmado:

— É o maior homem da história!

A pérola de César acendia os olhos de Capitu. Foi nessa ocasião que ela perguntou a minha mãe por que é que já não usava as joias do retrato; referia-se ao que estava na

¹¹ Memórias Póstumas de Brás Cubas (1881), Quincas Borba (1891), Dom Casmurro (1899), Esaú e Jacó (1904) e Memorial de Aires (1908).

sala, com o de meu pai; tinha um grande colar, um diadema e brincos. (p.83-84, grifo do autor)

Ele também demonstra uma certa inquietude em relação à facilidade de Capitu lidar com o dinheiro, como podemos observar no capítulo 106 (Dez libras esterlinas), após questionar sobre o fato de ela estar com o pensamento distante, enquanto ele falava:

Fiquei sério, e o ímpeto que me deu foi deixar a sala; Capitu, ao percebê-lo, fez-se a mais mimosa das criaturas, pegou-me na mão, confessou-me que estivera contando, isto é, somando uns dinheiros para descobrir certa parcela que não achava. Tratava-se de uma conversão de papel em outro. A princípio supus que era um recurso para desfadar-me, mas daí a pouco estava eu mesmo calculando também, já então com papel e lápis sobre o joelho, e dava a diferença que ela buscava (p. 249).

Bento sabe que está diante de uma mulher que pode vir a utilizar-se do mesmo mecanismo de coerção que ele, caso lhe seja ofertado espaço; ele tem consciência de que “a não-decodificação de um saber está para sua manutenção, para a não-transgressão de um interdito que mantém o *status quo*” (BRANDÃO, 1989, p. 68) e por isso teme pelas curiosidades de Capitu.

Outrossim, é interessante perceber como características normativamente relacionadas ao masculino se fazem mais presentes em Capitu, ao passo que as relacionadas ao feminino se destacam em Bento. Relembremos o capítulo 43, intitulado “Você tem medo?”, no qual Capitu e seu futuro marido conversam sobre a ida dele para o seminário. Ela pergunta se ele tem medo, o que o faz divagar sobre infinitas possibilidades do que lhe causaria tal sensação:

— Apanhar de quem? Quem é que me dá pancada?
 Capitu fez um gesto de impaciência. Os olhos de ressaca não se mexiam e pareciam crescer.
 [...] entrei a cogitar donde me viriam pancadas, e por que, e também por que é que seria preso, e quem é que me havia de prender. Valha-me Deus! [...] Capitu tornou ao que era, disse-me que estava brincando, não precisava afligir-me, e, com um gesto cheio de graça, bateu-me na cara, sorrindo e disse:
 — Medroso! (p. 116-117)

A fragilidade e a insegurança presentes nas palavras de Bentinho — cujo apelido no diminutivo por si só já é passível de uma análise acerca do exposto — culturalmente estão mais atreladas ao feminino, assim como a submissão, a doçura e a dependência; já a coragem, a virtude e a força, mais relacionadas à razão, deslocam-se para o masculino. Não podemos esquecer do tão expressivo olhar de Capitu, que representa uma ousadia numa época em que às mulheres cabia baixar os olhos diante de um homem, e não lhe confrontar ou desafiar, mesmo que com o olhar. Dessa forma, Machado rasura as verdades-padrão da sociedade

(HELENA, 2000, p. 13), de forma sutil e inteligente, utilizando-se da sua narrativa para questionar lugares-comuns da sociedade do século XIX.

Esses são apenas alguns dos muitos constructos acerca dessa personagem que atravessa o tempo e permanece viva no nosso imaginário. O fato é que, dada a recorrência das pesquisas sobre a obra, especialmente sobre a personagem Capitu, entendemos que a resposta à pergunta que dá título ao presente capítulo ainda permanecerá em aberto, gerando novas possibilidades a cada leitura que seja feita por diferentes leitores em épocas e contextos distintos. A nossa pesquisa focaliza a força que reside nos silêncios de Capitu e como isso é observável no texto literário e no audiovisual, buscando, assim, respostas para questionamentos acerca dessa voz ausente, mas que, em sua potência, suscita inúmeras discussões ao longo dos anos.

1.1 Capitu nas tramas do texto

O século XIX promoveu transformações importantes na sociedade brasileira tanto culturais, quanto geográficas e, conseqüentemente, nas relações interpessoais. O Rio de Janeiro, capital do Brasil na época, foi palco notório dessas mudanças que se deram tanto no âmbito público, como no privado. O crescimento das cidades, a mudança na forma de governo — de monarquia para república —, a substituição do trabalho escravo pelo assalariado e o surto industrial mexeram não só na estrutura física das cidades, mas, naturalmente, na forma do indivíduo pensar os valores pessoais e sociais.

Essa reestruturação na sociedade afetou as mulheres no sentido em que o lar passou a ser mais valorizado, tornando-se um espaço de reuniões da burguesia, de festas e confraternizações. Caberia, assim, a elas, a manutenção da ordem desse lugar e dos que ali habitavam, a fim de assegurar uma boa impressão do marido diante da sociedade.

A própria educação feminina era voltada para o desenvolvimento de habilidades que permitissem às mulheres serem boas mães e esposas ou, em termos profissionais, que estivessem relacionadas ao magistério, num primeiro momento, e, depois, no início do século XX, aos cuidados de pacientes, mas nunca em cargos considerados superiores, como os da medicina, por exemplo. Obviamente, a educação das mulheres variava de acordo com seu posicionamento na sociedade:

As de classe inferior desempenhavam toda a sorte do trabalho pesado (inclusive agricultura e mineração) aprendido de forma assistemática, no convívio com os mais velhos e experientes. As de classe superior aprendiam os afazeres domésticos e as regras de boas maneiras. As que insistiam em aprender o abecedário para que pudessem fazer orações pelos livrinhos, como as mulheres instruídas de Portugal, dizia-se que, aqui no Brasil lhes bastava aprender o abecedário moral de Gonçalo F. Trancoso, publicado no ano de 1585. A: Amiga de sua casa; B: Bem quista da vizinhança; C: Caridosa para com os pobres; D: Devota da virgem; E: Entendida do seu ofício; F: Firme na fé; G: Guardadeira da sua fazenda; H: Humilde; I: Inimiga do mexerico; J: Jeitosa; L: Leal; M: Mansa; N: nobre; O: Honesta; P: Prudente; Q: Quieta; R: Regrada; S: Sezuda; T: Trabalhadeira; U: Unidade à família, útil ao marido; V: Virtuosa; X: Xã (simples); Z: Zelosa da honra (MONTEIRO, 2004, p.3080-3081).

É nesse contexto que Capitu se inscreve. Bento conta que no colégio onde Capitu estudou desde os sete anos, ela aprendera “[...] a ler, escrever e contar, francês, doutrina e obras de agulha [...]”, mas que não lhe fora ensinado “[...] a fazer renda; por isso mesmo, quis que prima Justina lhe ensinasse” (p. 82). Ele segue narrando sobre o interesse de Capitu pelos idiomas, pela música, pelas obras de arte, pelas personalidades históricas e pela literatura; conclui o capítulo 31 (As curiosidades de Capitu) e inicia o capítulo 32 (Olhos de ressaca) dizendo que “*tudo* era matéria às curiosidades de Capitu [...]” (grifo nosso, p. 82). Em seguida, o narrador alerta que no capítulo subsequente contará algo que não sabe se ela aprendeu ou se ensinou, ou se fez ambas as coisas, como ele (p. 85); capítulo esse intitulado “O penteado”, em que ele narra o primeiro beijo do casal, sob alegação de que tentara impedi-la, pedindo-lhe que levantasse a cabeça, (p.90), mas que ela não o atendera.

Chama-nos atenção a repetição da sentença supracitada, pois entendemos que essa reiteração faz parte do discurso persuasivo de Bento para incutir no leitor a ideia de que Capitu excedia aos limites não só da busca pelo conhecimento, mas também do que era admitido socialmente às mulheres do século XIX. Todavia, devemos desconfiar desse narrador que diz que confessará *tudo o que interessar à sua história* (p. 175, grifo nosso), ou seja, o que não for benéfico a si próprio, será ocultado. Após citar Michel de Montaigne, ele diz: “Ora, há só um modo de escrever a própria essência, é *contá-la toda*, o bem e o mal. Tal faço eu, *à medida que me vai lembrando* e convidando à construção ou reconstrução de mim mesmo” (p. 175, grifo nosso). Assim, Bento tenta convencer o leitor de que é verdadeiro em toda a sua fala, mesmo que ela se volte contra ele; entretanto, apresenta-se como uma pessoa em cuja memória não se pode confiar:

Não, não, a minha memória não é boa. Ao contrário, é comparável a alguém que tivesse vivido por hospedarias, sem guardar delas nem caras nem nomes, e somente raras circunstâncias. A quem passe a vida na mesma casa de família, com os seus eternos móveis e costumes, pessoas e afeições, é que se lhe grava tudo pela

continuidade e repetição. Como eu invejo os que não esqueceram a cor das primeiras calças que vestiram! Eu não atino com a das que enfiei ontem. Juro só que não eram amarelas porque execro essa cor; mas isso mesmo pode ser olvido e confusão (p. 151-152).

Além disso, Bento prefere delegar ao leitor a função de preencher as lacunas de sua história, fazendo que seja “[...] na mente e nas palavras do leitor que o personagem [passe] a existir de maneira plena” (SANTIAGO, 2008, 89). Segundo o próprio narrador, “é que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas” (p. 152). Dessa forma, o leitor, mesmo que desafiado constantemente a ser persuadido, torna-se importante para a narrativa, no sentido em que a constrói de acordo com seu repertório cultural e valores sociais, sendo necessário que, para isso, esteja atento às estratégias do narrador e se permita fazer parte desse jogo. Ressaltamos, através de Helio de Seixas Guimarães que “a concepção da obra como tecido cheio de lacunas, de hiatos a serem preenchidos pelo leitor, a quem cabe atribuir sentidos ao texto, é uma das grandes contribuições da Estética da Recepção, que entende que o processo de significação não se esgota na escrita” (GUIMARÃES, 2012, p. 43). O posicionamento de Bento acerca do compartilhamento da coautoria de sua história não surpreende, visto que até mesmo a descoberta de seu sentimento por Capitu, ele atribui a terceiros, no caso a José Dias, que o teria denunciado a ele mesmo (p. 37).

Toda essa construção faz parte de um escopo antes pensado por um autor que domina a escrita de forma única e que, como pontua Edson Martins, “[...] conhece como poucos o repertório de textos e de artifícios retóricos e narrativos, acumulados pela tradição ocidental que remonta a gregos e troianos, mas transmitida sobretudo por romanos [...]” (MARTINS, 2018, p. 61). Ou seja, estamos diante de um escritor que aprimorou suas técnicas narrativas ao longo de anos, deleitando-se nas fontes mais eruditas à época, e que até mesmo por isso tem consciência de que:

A escolha da técnica, do ponto de vista, nunca é inocente. Escolher um ângulo de visão ou uma voz narrativa, ou um modo direto ou indireto, tem implicações de outra ordem, ou seja, toda técnica supõe dimensões outras, questões que são problemas do conhecimento, epistemológicas, questões que podem ser também metafísicas (...). Escolher um ponto de vista é escolher um modo de transmitir valores. Isso demonstra que a técnica está articulada com a visão de mundo. Ela não é inocente e está articulada com todos os outros aspectos da narrativa, isto é, com os temas (ARRIGUCCI, 1998, p. 20).

Indagamo-nos, portanto, sob qual ângulo *Capitu* é construída tanto na narrativa literária, quanto na fílmica. Seguimos refletindo sobre o primeiro caso e retomaremos tal indagação mais adiante, ao tratarmos da *Capitu* de Luiz Fernando Carvalho.

De volta a Davi Arrigucci Jr., há questionamentos que são colocados para qualquer narrador (ARRIGUCCI, 1998, p. 11), e é a partir deles que analisaremos a construção de *Capitu* na narrativa machadiana.

Principiemos pelo tom utilizado pelo narrador para contar suas reminiscências. Desde o início da história, Bento, já avançado na idade, trata com certo desdém a proposta que nos apresenta: diz que, exaurido da monotonia de sua vida, quis variar e lembrou-se de escrever um livro cujo tema nem havia certeza de qual seria; finaliza o capítulo 2, destinado a justificar a escrita do livro, declarando que deitará ao papel as reminiscências que lhe forem surgindo e, posteriormente, enveredará para uma obra de maior tomo (p. 12-13). Havemos de concordar que tal explanação não é a melhor “estratégia de *marketing*” para atrair a atenção dos leitores. Talvez, para compensar o desleixo da apresentação, o narrador plante a semente da curiosidade e encerre o capítulo de um modo que nos remete às estratégias de Sherazade em *As mil e umas noites*: “Eia, comecemos a evocação por uma célebre tarde de novembro, que nunca me esqueceu. Tive outras muitas, melhores, e piores, mas aquela nunca se me apagou do espírito. *É o que vais entender, lendo*” (p. 13, grifo nosso). Acabamos por ceder à provocação e, movidos pela curiosidade, iniciamos nossa trajetória guiada por esse narrador que nem precisou fazer uma bela propaganda de seu livro para nos convencer a acompanhá-lo.

A próxima questão refere-se ao ponto de vista, ou seja, à articulação entre aquilo que é contado e o ato de contar em si. É nesse ponto que se define se o narrador irá contar a história de forma indireta; se apresentará os fatos diretamente, incluindo os agentes que viveram os fatos; ou ainda, o que é mais frequente, se mesclará as duas possibilidades, ora conduzindo a narrativa, ora dando voz aos personagens. Contudo, é importante ressaltar, que nem sempre o fato de constar no texto as falas dos envolvidos na trama garante que elas tenham sido, de fato, proferidas por eles; é o que acontece em *Dom Casmurro*, no qual mesmo as falas graficamente marcadas por travessão fazem parte do discurso do próprio narrador, que assume um papel de ventríloquo, manipulando as vozes da história. É esse narrador totalmente manipulador que decide até que ponto deve narrar uma cena minuciosamente, ou fazer uma breve síntese dos fatos. Como resultado, temos uma obra que apresenta em detalhes os trechos que corroboram para a ratificação da imagem de *Capitu* como uma mulher dissimulada, misteriosa, difícil de ser controlada; ao mesmo tempo, é composto de saltos temporais que

deixam lacunas na história a serem preenchidas pelo leitor, como uma forma de exímio da responsabilidade pelo não-dito, optando não só pelo silenciamento da esposa, mas pelo dele também.

Em seguida, é preciso identificar qual é a voz que conduz a narrativa; no presente caso, temos um narrador em primeira pessoa, que, num primeiro momento, se apresenta como protagonista, mas que ao longo da história vai cedendo lugar a sua esposa, cuja presença pode ser notada na maior parte da obra, como salienta Roberto DaMatta ao quantificar a aparição do nome “Capitu”, contabilizando um total de 334 aparições no texto (DAMATTA, 2008, p. 140). A escolha desse narrador atende às necessidades do tema que, se não é o central, é o que mantém o discurso de Bento: a dúvida. Sobre isso, Nuñez e Ribas nos convidam a uma reflexão de grande relevância a partir de questionamentos motivados pela adaptação da obra dirigida por Moacyr Góes, *Dom* (2003). Considerando os questionamentos dos espectadores acerca da quebra da verossimilhança, as autoras nos indagam:

E será que este sujeito aparentemente seguro de si e dos próprios argumentos, se tivesse à mão os dispositivos técnicos dos exames laboratoriais, não solicitaria um exame de DNA? Ou então, seria possível também supor que ele não buscaria a comprovação, pois assim perderia a justificativa para o seu ciúme, ainda que a resposta fosse “Capitu traiu” (NUÑEZ & RIBAS, 2016, p. 501).

Dessa forma, elas nos mostram que não importa qual seja a resolução do caso, Bento só se reconhece sob o signo da dúvida. Tirada a possibilidade da traição, a construção discursiva de Bento rui como um castelo de areia, e junto dele a história que ele propôs escrever para retirá-lo do ócio.

Isso nos leva ao próximo ponto que é o ângulo. Uma vez que Machado de Assis escolheu esse narrador em primeira pessoa e o colocou, *a priori*, como protagonista, temos em *Dom Casmurro* um ângulo central fixo. Sobre essa forma de narrar, o escritor Henry James questionou: “como o narrador em primeira pessoa pode saber o que se passa na interioridade de outra personagem?” (JAMES *apud* ARRIGUCCI, 1998, p. 21). Contudo, a questão que se sobrepõe é: há realmente, em *Dom Casmurro*, um interesse em saber? Estamos falando de um narrador que declaradamente optou por selecionar fatos de sua vida, perdidos em sua memória falha. A abstenção acerca do que se passa no interior dos demais personagens, especialmente de Capitu, faz parte do projeto de Bento de narrar e editar a sua própria história. Por isso, também, ele se detém no plano da ambiguidade sobre Capitu, visto que não consegue — não lhe interessa — avançar na compreensão dessa mulher.

Alguns autores tentaram acessar esse lugar que não é possível a Bento, a partir do ângulo central que ele ocupa. Para isso, ou mudaram o foco narrativo, como é o caso de *Amor de Capitu*, escrito por Fernando Sabino, em terceira pessoa, ou colocaram a própria Capitu como narradora, como vemos em *Capitu: memórias póstumas*, de Domício Proença Filho. Curiosamente, não são obras que ganharam notoriedade, mesmo atendendo aos anseios de muitos leitores. Seria essa mais uma demonstração da importância da dúvida para a narrativa?

Com tudo isso, Bento ainda consegue nos persuadir, plantando em nós a semente da dúvida, tentando nos fisgar num momento de descuido e, por vezes, fazendo-nos aceitar a quebra da verossimilhança “[...] por uma série de instrumentos persuasivos, por causa da retórica da ficção que se impõe a nós e vai transmitindo os fatos da história com alto poder de convencimento” (ARRIGUCCI, 1998, p. 23).

O penúltimo ponto a considerarmos é como o leitor vai ter acesso à história, o que perpassa o ângulo do narrador. No romance, estamos condicionados às palavras, sentimentos e pensamentos aos quais Bento quer que tenhamos acesso, cientes de que tudo o que soubermos dos demais personagens será mediado por ele.

Por fim, é preciso considerarmos a que distância nós, enquanto leitores, ficamos da história. Nesse ponto, Machado de Assis consegue de forma inconfundível nos aproximar do texto. Primeiro porque nos presenteia através de seus narradores com um repertório cultural e erudito que impacta nossa leitura; segundo porque estabelece um diálogo conosco, o que nos torna íntimos do texto, com o qual estabelecemos uma relação quase contratual de parceria até o seu fim, pois o tempo inteiro evoca a figura do leitor, como se estivessem, ambos, conversando enquanto caminham pelas ruas do Rio de Janeiro.

1.2 Vamos ao capítulo, ou melhor, à Capitolina!

Traçado o perfil do narrador, intrinsecamente ligado ao nosso objeto de estudo, seguiremos rumo a nossa leitura do silêncio de Capitu no romance machadiano. Para isso, retomaremos algumas proposições citadas anteriormente, a começar pela fala de Alberto Schprejer (2008, p. 9) sobre a associação “Capitu-Capitolina-Capítulo”, atribuída por ele a Haroldo de Campos. À luz de considerações possíveis no contexto dos oitocentos sobre a preponderância da oratória e da retórica na base da formação discursiva brasileira, propomos que, quando Machado de Assis imprime em seus textos uma crítica aos discursos vazios,

utilizados apenas como um adorno, uma forma de mostrar-se superior, ele denuncia como a nossa cultura está sendo formada. Para compreendermos melhor como isso se constrói dentro do projeto literário machadiano, faremos uma breve incursão em três contos do autor nos quais é possível identificar a crítica à qual nossa pesquisa se refere.

Teoria do medalhão: diálogo, conto publicado em 1882, na coletânea *Papéis Avulsos*, por exemplo, ilustra significativamente o proposto. O conto apresenta um diálogo entre pai e filho, que completara 21 anos. Aquele diz que este deve tornar-se um medalhão, sonho que tivera para si quando jovem, mas que, por não ter tido as instruções de um pai, não conseguira realizar. Faltara-lhe o discurso do outro em sua mocidade, para que seguisse no caminho almejado. Dentre as orientações dadas ao filho, estão as que se referem à construção discursiva, para que ele possa se diferenciar do que ele chama de medalhão incompleto. Para isso, o rapaz deveria “[...] lançar mão de um regime debilitante, ler compêndios de retórica, ouvir certos discursos etc.” (ASSIS, 2007, p. 84). Como complemento, o pai sugere a prática de alguns jogos, dentre os quais o *whist*, uma espécie de jogo de cartas, anterior ao *bridge*, formado por duas duplas, o qual ele considera ter “[...] a rara vantagem de acostumar ao silêncio, que é a forma mais acentuada de circunspeção” (2007, p. 84). Além disso, deveria evitar ir às livrarias, que, por alguma razão, não eram propícias ao projeto que estava propondo ao filho. Se lá fosse, deveria limitar-se a tratar de assuntos corriqueiros, como um boato ou uma anedota. Dessa maneira, segundo o pai conselheiro, em torno de dois anos ele teria reduzido seu intelecto “[...] à sobriedade, à disciplina, ao equilíbrio comum” (2007, p. 85). Em seguida, diz que o vocabulário deveria se encaminhar da mesma maneira, havendo de ser “[...] naturalmente simples, tíbio, apoucado, sem notas vermelhas, sem cores de clarim...” (2007, p. 85).

Aparentemente decepcionado com a simplicidade discursiva que deveria apresentar para ser considerado um medalhão completo, o filho reclama o fato de não poder adornar o estilo. Vê-se, aí, o cerne da crítica machadiana à valorização do discurso pomposo, tido como forma de poder na sociedade brasileira: o uso da linguagem como mecanismo de separação social. O que se segue é um exemplo da mais fina ironia machadiana, presente na resposta do pai ao seu filho:

[...] podes empregar umas quantas figuras expressivas, a hidra de Lerna, por exemplo, a cabeça de Medusa, o tonel das Danaides, as asas de Ícaro, e outras, que românticos, clássicos e realistas empregam sem desar, quando precisam delas. Sentenças latinas ditos históricos, versos célebres, brocardos jurídicos, máximas, é de bom aviso trazê-los contigo para os discursos de sobremesa, de felicitação, ou de agradecimento. [...] Melhor do que tudo isso, porém, que não passa de um mero

adorno, são as frases feitas, as locuções convencionais, as fórmulas consagradas pelos anos, incrustadas na memória individual e pública. Essas fórmulas têm a vantagem de não obrigar os outros a um esforço inútil (ASSIS, 2007, p. 85-86).

Assim, o conto segue e vamos acompanhando as lições desse pai, dentre as quais citamos apenas mais uma na qual ele diz que o filho jamais deverá chegar a outras conclusões que não sejam aquelas já encontradas por outros (ASSIS, 2007, p. 89). Vemos aqui a intenção impregnada no discurso retórico e oratório: persuadir o ouvinte e conduzi-lo à reprodução da ideia defendida. Sobre essa leitura cruzada, especificamente, fazemos a ressalva de que há uma inversão consciente de Machado em relação ao uso da retórica por meio da adesão à sátira menipeia. Para falar sobre isso, Jacyntho Lins Brandão retoma o trecho do conto em que o pai diz a Janjão que não deve empregar a ironia, “[...] esse movimento ao canto da boca, cheio de mistérios, inventado por algum grego da decadência, contraído por Luciano, transmitido a Swift e Voltaire, feição própria dos cétricos e desabusados” (ASSIS, 2007, p. 89), e diz que: “o percurso está portanto traçado: há um certo modo grego que Luciano transmite a certos autores ingleses e franceses, e que Machado também contrai (BRANDÃO, 2001, p. 129).

No mesmo artigo, o professor da UFMG nos mostra que a Grécia de Machado é um espaço que “[...] permite a outras épocas e lugares uma multiplicação de entenderes” (BRANDÃO, p. 144). O chamado Bruxo do Cosme Velho bebeu em fontes clássicas e as ofertou aos seus leitores a seu próprio modo. Segundo Jacyntho Brandão:

[...] os gregos, justamente porque não só admitiam, mas cultivaram a diversidade, exibem essa extraordinária capacidade de entabular diferentes diálogos com diversos tempos, lugares, pessoas, não repetindo o mesmo, mas adaptando-se ao entendimento de cada um. Essa mesma definição pode-se aplicar, com enorme exatidão, ao uso das reminiscências clássicas por Machado, que ocupam fisicamente o espaço da digressão, destinada a divertir o leitor, desviando-o dos caminhos batidos e decorados. Ou seja, a Grécia possibilita a Machado pôr em prática o que ele assim expressa em crônica de 1878: “um falar e dois entenderes”. (BRANDÃO, 2001, p. 140)

Voltemos a Bento Santiago, ex-seminarista e bacharel, que se utiliza de todo o conhecimento adquirido ao longo de sua formação para conduzir o leitor pelos caminhos que lhe interessam. Em nossa leitura, Bento, portanto, personificaria a base do discurso presente na formação cultural do Brasil, sendo aquele que, como um habilidoso estrategista retórico, busca convencer o leitor do seu ponto de vista, não através de argumentos lógicos e filosóficos, mas sim por meio da sedução discursiva. Fundamental, aqui, é considerarmos os

preceitos formulados por Silviano Santiago acerca do discurso de Bento, e que se encontram presentes no ensaio crítico escrito na década de 1970, *Retórica da Verossimilhança* (2000).

O primeiro preceito diz respeito ao *apriorismo*, visto que o narrador está contando a sua própria história, já no avançado da vida, e, portanto, sabe exatamente o que almeja com a sua versão, mostrando-se mais preocupado em relação ao que as pessoas deveriam pensar dos fatos narrados do que com o que realmente eles representavam. O que podemos ver nesse caso, é Bento Santiago utilizando-se do seu aprendizado no curso de bacharelado, tendo como ponto de referência não os fatos, mas o verossímil. Sobre isso, Silviano Santiago retoma um trecho de Fedro em que Sócrates alerta:

Vejam que, nos tribunais, ninguém tem o menor interesse pela verdade, mas apenas por aquilo que é convincente. Ora, isso constitui o verossímil, a que deve aplicar-se a quem se proponha a falar com arte. Há mesmo casos em que não se deve enunciar o próprio ato, se não se realizou de modo verossímil, deve-se, sim, enunciar as verossimilhanças, tanto na acusação como na defesa. De qualquer maneira, é preciso procurar o verossímil, dando-se repetidas vezes adeus ao verdadeiro (PLATÃO, 1966, p. 89 apud SANTIAGO, 2000, p. 43).

O segundo preceito refere-se ao *predomínio da imaginação sobre a memória* quando se está revirando o baú do passado. Recordemos que Bento Santiago em várias passagens retoma a sua dificuldade de lembrar-se dos fatos, além de tratar a imaginação como a sua “[...] companheira de toda a [...] existência, viva, rápida, inquieta, alguma vez tímida e amiga de empacar, as mais delas capaz de engolir campanhas e campanhas, correndo” (p. 108).

Por fim, o terceiro preceito trata das proposições que *traduzem a igualdade pela semelhança*. Utilizando-se disso, Bento Santiago, que, segundo ele mesmo narra através das palavras de Dona Glória¹², era como o pai esculpido em Carrara, propõe que, se o mesmo não podia ser dito sobre ele e o pequeno Ezequiel, deveria de se comprovar ali a traição de Capitu. Sobre isso, Silviano Santiago compartilha conosco um pensamento importante para refletirmos sobre o incômodo causado por Capitolina, essa que está ali no texto, impondo sua presença, dotando o silêncio de sentido:

A persuasão, no presente caso, surge, portanto, da entrega ao leitor daquilo mesmo que sua mente já está preparada para receber [...]; não exige dele nenhum esforço de adaptação, nenhum melhoramento. O convencimento não é feito com a esperança de que o leitor evolua seu modo de pensar, ou de encarar os problemas, mas pelo fato de lhe propor como base para seu julgamento aquilo que já possui: o bom senso. Surpreender, portanto, a falácia do narrador-advogado é recusar a situação de

¹² “Mas veja bem, mano Cosme, veja se não é a figura do meu defunto. Olha, Bentinho, olha bem para mim. Sempre achei que te parecias com ele, agora é muito mais. O bigode é que desfaz um pouco...” (p. 236)

equilíbrio (falsa) proposta pelo conservadorismo, é desmascarar sua linguagem e deitar certa intranquilidade no *status quo* (SANTIAGO, 1946, p. 37).

Consideramos importante salientar que Silviano Santiago, ao utilizar o termo *adaptação* seguido de *melhoramento* não o fez na acepção que tratamos o termo nessa dissertação, mas sim no sentido de ajuste a um determinado contexto.

Vemos, portanto, que nesse projeto persuasivo não havia a intenção de promover uma mudança no pensamento do público a partir da reflexão que poderia, inclusive, perpassar por um questionamento da verdade; em casos em que houvesse a necessidade de se transformar a forma de pensar, a proposta era que o fizesse por meio da sedução, pelo convencimento à moda dos sermões ou da oratória típica dos tribunais. Convencer os leitores da traição de Capitu, a princípio, não oferecia resistência, visto que bastava fazê-los se recordarem do discurso que já estava impregnado à época. Desse modo, quando Capitu desestabiliza a retórica de Bento — através de suas atitudes que ficam entre o dito e o não-dito pelo narrador, gerando dúvida —, ela abre uma fenda na trama que ele engenhosamente estava construindo para manter sua imagem; ou, em nosso entendimento, Capitolina, a ficção, instaura-se como uma força contra a tradição seminarista e bacharelesca de discurso. Recorramos ao capítulo 47 (A senhora saiu), no qual, após narrar as pazes feitas em virtude da discussão sobre a ida para o seminário, Bentinho insiste em que Capitu lhe dê uma explicação sobre a pergunta que fizera a ele acerca do medo de apanhar. Ela insiste que não fora nada e que também não acreditava que no seminário algo semelhante ocorresse. Em seguida, o narrador diz:

A explicação agradou-me; não tinha outra, se como penso, Capitu não disse a verdade, força é reconhecer que não podia dizê-la, e a mentira é dessas criadas que se dão pressa em responder às visitas que “a senhora saiu”, quando a senhora não quer falar com ninguém. Há nessa cumplicidade um gosto particular; o pecado em comum iguala por instantes a condição das pessoas, não contando o prazer que dá a cara das visitas enganadas, e as costas com que elas descem... (p. 125).

Nesse trecho, Capitolina age como um espelho do persuasivo Bento Santiago, fazendo com que ele experimente de seus próprios artifícios ao optar, também, pelo pressuposto da verossimilhança, dando preferência a sustentar o que ele, enquanto interlocutor, pensaria dos fatos do que o que realmente eles significavam; tanto o é, que ele inicia a fala demonstrando contentamento com a explicação dada por ela, implicitamente usando a mesma fala para justificar as vezes em que não diz a verdade por não poder fazê-lo, recorrendo, então, à verossimilhança. Interessante, também, é a forma como ele trata a mentira, considerando-a como um elo entre as pessoas que compartilham dela, colocando-as em condição de igualdade

naquele momento. Estaria Bento criticando-se ao questionar o comportamento de Capitu que, como dissemos, reflete, nesse trecho, as próprias estratégias de Bento? Passemos a outro exemplo da crítica machadiana ao discurso que tornava as pessoas voláteis, passíveis de serem convencidas apenas para a manutenção da mais perfeita ordem.

O conto *O machete*, publicado em 1878 no *Jornal das Famílias*, narra a história de Inácio, um homem que herda do pai a vocação musical. Inicialmente, escolhe a rabeca como instrumento ao qual se dedicaria, mas, depois, decide mudar para o violoncelo, para o que ele realmente acreditava ter nascido. A confirmação que lhe vinha através do entusiasmo da mãe ao ouvi-lo parecia não se repetir diante da esposa, Carlotinha, a qual preferia instrumentos — ou seriam personalidades? — mais alegres, menos melancólicos. No decorrer da história, Inácio conhece Barbosa e Amaral e toma conhecimento de que o primeiro também é músico, e que ele toca o machete, uma espécie de cavaquinho, portanto mais popular do que seu erudito violoncelo. Aos poucos, Inácio percebe que Carlotinha passa a demonstrar interesse por Barbosa, mas, naquele momento, parece não ser nada além de uma desconfiança. Passado o tempo, Carlotinha engravida e tem um filho; porém, mesmo assim, subvertendo um dos mecanismos mais utilizados para controlar a mulher na sociedade patriarcal — a maternidade —, decide ir embora com Barbosa, abandonando o filho e o marido, que termina louco: “[...] ela foi-se embora, foi-se com o machete. Não quis o violoncelo, que é grave demais. Tem razão, machete é melhor” (ASSIS, 2007, p. 31).

Inácio, diante do abandono de sua esposa, acaba cedendo ao discurso de que o outro instrumento era melhor do que o dele. Há um hiato simbólico entre os dois instrumentos que representam o contraste entre o que satisfaz a si próprio e o que é demandado pelo público. Assim, Inácio abandona sua concepção sobre o violoncelo, para o qual ele acreditava ter nascido, mediante o discurso alheio, construído ao longo da história.

Segundo Eduardo Melo França:

Foi em *O Machete*, conto de sua dita primeira fase, ou seja, anterior ao *O Espelho*, que Machado pela primeira vez expôs e problematizou a constante condição de relatividade das coisas e dos homens como decorrência da importância do efeito que o discurso do outro exerce na valoração das coisas e na formação e manutenção de nossa identidade psicológica (FRANÇA, 2011, p. 101).

Novamente vemos o discurso pautado na retórica sendo utilizado como mecanismo de convencimento do outro sobre algo que, inicialmente, não lhe fazia sentido. Inácio rende-se a uma ideia com a qual não se identifica, ao ver que sua esposa, após várias insinuações acerca

de sua preferência musical, foge com o machete/Barbosa, deixando o violoncelo/Inácio para trás.

Observamos aqui, o uso da retórica em um contexto menor, mas nem por isso menos significativo, afinal, compartilhamos do pensamento de Sócrates citado por Santiago (2000, p. 42), quando ele diz que “a retórica não seria, em suma, uma psicagogia, uma maneira de conduzir as almas por meio do discurso, não apenas nos tribunais e em qualquer outro lugar público de reunião, mas também nas reuniões privadas [...]” (PLATÃO, 1966). Assim, esse modo de persuasão se instaura também nos lares, fazendo com que as pessoas estivessem imersas o tempo inteiro nesse mecanismo social de convencimento do outro, o que se faz presente em nossa historiografia desde a catequização dos índios pelos jesuítas, por volta de 1549, quando estes chegaram ao Brasil liderados por Manoel de Nóbrega, até os dias de hoje, sendo ainda a nossa prática discursiva tanto nos ambientes privados, como nos públicos.

Essa busca pela manutenção da ordem dialoga com o processo de *dirigir a intenção*, que, segundo Silviano Santiago, consiste em “[...] se propor como o fim de suas ações um objeto permitido.” (SANTIAGO, 2000, p. 45). Partindo dessa premissa, quando Bento opta por isolar Capitu na Suíça, ele está apenas contribuindo para que a sociedade não tenha exemplos de subversão do sistema instaurado; ele está tirando de perto de si aquilo com que ele não sabe lidar, não por mero desconhecimento ou rejeição, mas porque é algo que lhe provoca e, de certa maneira, causa-lhe fascínio. E o que é a ficção, a literatura, se não uma forma de subversão que, assim como Capitolina, usa “certa magia que cativa”? (p. 170). O próprio Silviano nos aponta tal questionamento quando nos recorda que a palavra escrita é a base de grandes dilemas da nossa civilização, recorrendo novamente a Sócrates acerca da relação entre o verossímil e o método dialético:

Ora, se atentarmos bem para a prosa de Dom Casmurro notaremos que diversas vezes insiste no fato de que escreve, escreve um livro, ao contrário de outros narradores de primeira pessoa que criam a ilusão de que estão falando. É certo que Sócrates, defendendo a palavra escrita, impedia ao mesmo o filósofo a incorrer no dogmatismo, pois podia aquele que fala encontrar-se aberto às sugestões e condições daqueles que ouvem” (SANTIAGO, 2000, p. 44).

Rumo ao arremate de nossas proposições acerca do discurso ao qual Capitolina oferece resistência, relembremos o conto *O empréstimo*, parte da coletânea *Papéis Avulsos*, de 1882. Custódio, um empreendedor cheio de ideias, mas sem nenhum dinheiro, decide visitar Vaz Nunes, a quem conhecera em uma noite de Natal, com a intenção de conseguir um empréstimo de cinco mil contos de réis, para entrar em uma sociedade. Vaz Nunes, que

trabalhava como tabelião em um escritório na rua do Rosário, considera o valor muito alto e diz que emprestaria, se fosse uma quantia menor. O que decorre daí é uma série de pedidos e recusas, repletos de termos jurídicos, típicos da retórica, até que, ao final, Vaz Nunes entrega a Custódio uma nota de cinco mil réis, o que representa 1% do pedido inicial, deixando-o, entretanto, radiante.

Certos de que as escolhas feitas por Machado de Assis não são gratuitas, destacamos elementos textuais que, junto com a retórica, trabalham em prol da persuasão do leitor. *Custódio* tem esse nome que remete à proteção, e, portanto, oferece ao leitor uma conotação positiva de si; *Nunes*, uma variação de *Nunez*, deriva do nome próprio *Nuno* que, por sua vez, assemelha-se a *Nonnus*, traduzido como “pai, o que cria uma criança”¹³. A religiosidade se faz presente através da localização do escritório do tabelião, assim como da circunstância em que se conheceram. São elementos que derivam da religião, representada pela Igreja, uma instituição muito respeitada à época e que, portanto, exercia forte influência sobre a sociedade. Através dessa construção discursiva, Custódio consegue a complacência do leitor, que, ao final da história, parece esquecer o fato de que ele é um sujeito que abomina o trabalho formal e busca formas fáceis de ganhar dinheiro, valorizando o fato de que Vaz Nunes também saiu satisfeito do “acordo”, tendo oferecido a menor quantia possível, seguindo seus preceitos de controle financeiro. Ou seja, mesmo que Custódio não tenha conseguido exatamente o valor que inicialmente queria, conseguiu, por meio do discurso, o suficiente para deixá-lo tão feliz, “[...] como se viesse de conquistar a Ásia Menor [...]”, afinal, “[...] era o jantar certo” (ASSIS, 2007, p. 145).

Também em *Dom Casmurro*, o narrador busca essa complacência do leitor, o que faz parte do repertório do ex-seminarista que, lembremos, só nasceu por um milagre de Deus. Sobre isso, Silviano Santiago nos recorda de uma passagem presente no capítulo 148 (E bem, e o resto) a qual citamos:

Jesus, filho de Sirach, se soubesse dos meus primeiros ciúmes, dir-me-ia, como no seu cap. IX, ver. I: “Não tenhas ciúmes de tua mulher para que ela não se meta a enganar-te com a malícia que aprender de ti”. Mas eu creio que não, e tu concordarás comigo; se te lembras bem da Capitu menina, hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca (p. 325-326).

Nesse trecho, “[...] o narrador – num último esforço de autoperdão e convencimento do leitor — opõe a palavra de Jesus, filho de Sirach e autor do *Eclesiástico*, a um argumento

¹³ *Nonni*, por sua vez, é sua forma plural, usada para significar “marido e mulher” ou ainda “pais adotivos”; *Nonius* é nome próprio, Nônio, protetor de Creta. Fonte: SARAIVA, F. R. dos Santos. Dicionário Latino-Português. Rio de Janeiro: Garnier, 1993, p. 785.

metafórico, típico do verossímil, do provável” (SANTIAGO, 2000, p. 44, grifo do autor), buscando, através da benevolência do leitor, a aceitação de que tudo o que disse ter feito, fora por um bem maior: a manutenção do *statu quo*.

De posse dessa explanação, parece-nos plausível a teoria proposta por Silviano Santiago de que “[...] a intenção de Machado de Assis ao idealizar *Dom Casmurro* era de pôr em ‘ação’ dois equívocos da cultura brasileira, que sempre viveu sob a proteção dos bacharéis e sob o beneplácito moral dos jesuítas” (SANTIAGO, 2000, p. 40). Acerca disso, como exposto, direcionamos nosso olhar para Capitu e propomos que ela, em sua face Capitolina, é a força que indaga, questiona e se impõe a essas formas arbitrárias de construção do pensamento de um povo.

1.3 Capitu em cena

Até esse momento, nosso empenho foi em desemaranhar Capitolina da trama textual e situá-la num lugar de onde seu silêncio pudesse ser escutado, pois acreditamos que “se há um silêncio que se apaga, há um silêncio que explode os limites do significar” (ORLANDI, 2007, p. 85), e é esse que atribuímos a ela. Agora, nas palavras de Rosenfeld:

[...] estamos no domínio de uma outra arte. Não são mais as palavras que constituem as personagens e seu ambiente. São as personagens (e o mundo fictício da cena) que “absorveram” as palavras do texto e passam a constituí-las, tornando-se a fonte delas — exatamente como ocorre na realidade (ROSENFELD, 2018, p. 29, grifo do autor).

Assim, trazendo a Capitu de Luiz Fernando Carvalho para o centro do palco, apontaremos os canhões de luz em sua direção para investigarmos que lugar ela ocupa no projeto televisivo do diretor. A própria escolha por utilizar o nome da personagem para ser título de sua obra, configura para nós sua relevância no projeto de Luiz Fernando, além de ser uma maneira de afrouxar as amarras comparativas. Além disso, Uziel Moreira dos Santos nos recorda que o próprio Machado de Assis dissera que o título havia sido escolhido por falta de outro melhor: “Também não achei melhor título para a minha narração; se não tiver outro daqui até ao fim do livro, vai este mesmo!” (2018, p.10). *Vers l'avant!*

Como o Bruxo do Cosme do Velho, Luiz Fernando Carvalho é discreto em sua vida pessoal, mas a qualidade de suas produções não é algo que se possa passar despercebida.

Nascido na década de 1960, o diretor é conhecido por suas adaptações de textos literários, além da proposição de uma estética para o audiovisual muito diferente daquela a que o público está habituado. Há críticos que traçam um paralelo entre as realizações de Luiz Fernando Carvalho e o Cinema Novo brasileiro, que surgiu como resposta ao cinema tradicional do final da década de 1950, muito voltado para produções no estilo hollywoodiano:

[...] um grupo de jovens cineastas, sedentos de mudança e dispostos a combater o que eles caracterizavam como um cinema de mau gosto e “prostituído”, adotou o lema “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” para atacar o industrialismo cultural e a alienação das populares chanchadas. O que eles buscavam era uma arte engajada, movida pelas preocupações sociais e enraizada na cultura brasileira.¹⁴

De fato, o que era preconizado por esse movimento dialoga com o que o diretor da minissérie *Capitu* pensa acerca da nossa construção identitária cultural:

Há uma grande quantidade de informação estrangeirada todos os dias e que vai nos despersonalizando. Ficamos querendo saber quem somos em nós, enquanto que tudo parece, tudo vai se esvaindo. Há uma necessidade natural da geração mais nova de entender e lutar pelo que é o Brasil.¹⁵

Sempre que fala sobre seu trabalho, Luiz Fernando Carvalho reitera seu posicionamento sobre a proposta de fazer do audiovisual também um mecanismo de reeducação do público, como uma forma de “desantolhar”¹⁶ a visão de quem já está habituado a um padrão de consumo de arte com pouco ou nenhum questionamento, aceitando passivamente tudo o que lhe é imposto:

Prefiro continuar acreditando nesta espécie de contradição entre o eletrodoméstico e a cultura, o emissor e o avanço de seus conteúdos necessários. Melhor dizendo: a educação pelos sentidos. Esta é a televisão que espero ver no futuro. De minha parte, ou sigo por este caminho ou, sinceramente, não faz sentido.¹⁷

São características de sua obra a experimentação visual e de linguagem, a investigação da multiplicidade da identidade cultural brasileira, a presença do estilo barroco, a relação com a *Commedia dell'arte*, o teatro, o circo, a ópera, além da reflexão sobre a linguagem do

¹⁴ Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/cinema-novo/>? Acesso em 24 jul 2020.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ A palavra entre aspas foi cunhada pela Prof.^a Dr.^a Maria Cristina Cardoso Ribas em seu artigo “Depoimentos à meia luz: a Janela da Alma ou um breve tratado sobre a miopia”, publicado na Revista Alceu – v. 3 – n.6 – p. 65 a 78 – jan./jul. 2003. A referida palavra fez-se presente durante as aulas ministradas pela professora na UERJ/FFP.

¹⁷ Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/cinema-novo/>? Acesso em 24 jul 2020.

melodrama social e familiar. Toda essa diversificação de elementos culturais dota-se de sentido diante da fala do diretor quando diz que faz “[...] esse caminho de buscar uma espécie de reeducação do espectador a partir das imagens, dos conteúdos, da forma, da narrativa, da luz, das personagens, da música, enfim, da estética” (CARVALHO, 2008, p. 83).

É possível, assim, identificarmos no projeto audiovisual de Luiz Fernando Carvalho um desejo de questionar a formação cultural brasileira, não através de discursos inflamados ou críticas escandalosas, mas através de sua arte: a ficção audiovisual. Notamos que, para o diretor:

[...] há uma preocupação educacional com os conteúdos selecionados para seus projetos e que passam pela escolha de obras notórias do cânone, mas aliadas à questão principal da valorização do universo brasileiro e afirmação de nossa identidade em uma educação dos sentidos. Há todo um cuidado na ressignificação da palavra ao ser transformada em imagem pelo processo de transposição de Carvalho que chega a consolidar uma missão estética e educacional de fazer e apreender obras literárias transpostas para um formato televisivo popular, de grande alcance (GUZZI, 2017, p. 224).

Propomos, então, que, assim como Machado de Assis, o diretor enxergue em seu ofício uma forma de subversão do discurso alienante, presente no meio audiovisual de cultura massa. Para melhor compreensão do uso do termo “alienante”¹⁸ nessa dissertação, recorreremos a Karl Marx, que, embora estivesse muito mais focado nos caminhos filosóficos do que literários, deixou para a sociedade um legado teórico passível de ser desdobrado e aplicado a outras áreas de conhecimento. Dessa maneira, consideramos o pensamento marxista de que:

[...] a arte é parte da superestrutura e é inescapavelmente determinada pelo modo de produção e pelo sistema econômico. O capitalismo produz mercadorias, cada uma delas é um “fetiche”, ou um objeto com valor abstrato. Fetichismo é a projeção da natureza humana e dos desejos humanos em um objeto externo. Se aceitarmos a proposição de que a arte é transformada em mercadoria (e a arte deve ser uma mercadoria em uma sociedade capitalista), logo, certas consequências decorrem de tal afirmação. Todos os artistas são produtores culturais que trabalham em um sistema capitalista em benefício do mercado. Todo o tipo de arte feito dentro desse sistema é uma mercadoria para ser comprada e vendida como um objeto de desejo, objetos de desejos esses sobre os quais os sentimentos humanos são projetados. A obra de arte em uma sociedade capitalista deve ser um objeto consumível e, assim sendo, também deve ser um objeto de desejo, um fetiche (WILLETE, 2017, s.n., online, grifo da autora).

Assim, quando há uma proposta de arte que não é tão palatável, esteticamente diferente do que o público está acostumado a consumir, há também uma tentativa de ruptura dessa estrutura capitalista. É como se ela revelasse outras possibilidades de experiência, o que

¹⁸ Referente à “alienação”, do latim *alienatio*, que significa “estar fora de algo”, “estar alheio a algo”.

normalmente é reprimido pelo sistema. Com isso, entendemos que a priorização de produtos artísticos-culturais que sejam mais próximos do que a sociedade está acostumada e enxerga como objeto de desejo é favorável aos que detêm o poder de manipulação dos veículos de massa, pois permite um maior controle e manutenção do *statu quo*. Utilizando-nos do termo “reificação” como uma forma de alienação, vemos que, nesse processo, o homem é visto como um objeto.

Outro conceito que consideramos pertinente para essa reflexão é o de “indústria cultural”, desenvolvido por Adorno e Horkheimer. Para eles, essa expressão definiria melhor a ideia de produtos culturais que são oferecidos como mercadoria para os consumidores do que a expressão “cultura de massas”, que soaria para ambos como se fosse algo que surgisse espontaneamente das massas (FACINA, 2007, p. 2). Para os filósofos e sociólogos alemães, a diversão seria o meio utilizado pelas indústrias culturais para conseguir agregar a população ao sistema capitalista, enfraquecendo a sociedade:

Divertir-se significa estar de acordo. A diversão é possível apenas enquanto se isola e se afasta a totalidade do processo social, enquanto se renuncia absurdamente desde o início à pretensão inelutável de toda obra, mesmo da mais insignificante: a de, em sua limitação, refletir o todo. Divertir-se significa que não devemos pensar, que devemos esquecer a dor, mesmo onde ela se mostra. É, de fato, fuga, mas não, como pretende, fuga da realidade perversa, mas sim do último grão de resistência que a realidade ainda pode ter deixado. A libertação prometida pelo entretenimento é a do pensamento como negação. A impudência da pergunta retórica: “Que é que a gente quer?” consiste em se dirigir às pessoas fingindo tratá-las como sujeitos pensantes, quando seu fim, na verdade, é o de desabitua-las ao contato com a subjetividade (ADORNO, 2002, p. 44 e 45 apud FACINA, 2007, p. 3).

A indústria cultural, portanto, tem um papel muito eficaz nesse processo de alienação via cultura de massa, pois consegue sem muita resistência docilizar corpos e mentes através da oferta de produtos isentos de uma ideologia que promova o questionamento do sistema.

Ora, se conforme expusemos anteriormente, o Brasil é, ainda hoje, dominado pela retórica e pela oratória, há de se compreender que a maioria das produções veiculadas em massa, seja no cinema ou na televisão, atendam ao propósito de alienação. Prova disso é a dificuldade de produções com vieses questionadores, críticos, receberem apoio governamental, como ocorreu com a cinebiografia do guerrilheiro comunista Carlos Marighella (2019) que, após ter estreado em diversos países, foi vetado no Brasil. Da mesma maneira, o filme *A Vida Invisível* (2019), que narra a história de duas irmãs em um rígido sistema patriarcal e terminam por trilhar caminhos divergentes, não passou despercebido:

A Ancine proibiu a exibição do filme em um evento de capacitação para seus funcionários. O diretor, na época, publicou um texto em que chama de “censura” a decisão e fez críticas ao governo Bolsonaro, a quem acusa de estar aniquilando a cultura nacional.¹⁹

Mesmo filmes que já tenham sido reconhecidos e premiados sucumbem dentro de um sistema que luta desde o seu nascimento pela manutenção do *statu quo*. É o caso de *Afronte* (2017), um filme que traz uma temática LGBT, idealizado a partir do projeto de conclusão de curso dos próprios produtores, Bruno Victor Santos e Marcus de Azevedo, que foram alunos do curso de audiovisual da Universidade de Brasília:

A produção, que mistura documentário e ficção, já ganhou os Prêmios Saruê, Mostra Brasília de Cinema, Mostra Curta de Goiânia e festival Mix Brasil, em São Paulo. Para fazer uma série derivada do filme, a dupla entrou com um pedido de patrocínio no edital citado por Bolsonaro. O pedido foi negado.²⁰

Tais questões nos fazem refletir sobre como se dão as relações entre consumo e cidadania. Que papel a indústria cultural exerce sobre a população? Como se dá essa diferenciação entre uma arte mais sofisticada de outra mais massiva? Quais os efeitos disso? O que as diferencia? Por que não podem coexistir? O antropólogo Néstor Garcia Canclini compartilha alguns pontos que considera importantes sobre esses questionamentos:

Para que se possa articular o consumo com um exercício refletido da cidadania, é necessário que se reúnam ao menos estes requisitos: a) uma oferta vasta e diversificada de bens e mensagens representativos da variedade internacional dos mercados, de acesso fácil e equitativo para as maiorias; b) informação multidirecional e confiável a respeito da qualidade de produtos, cujo controle seja efetivamente exercido por parte dos consumidores, capazes de refutar as pretensões e seduções da propaganda; c) participação democrática dos principais setores da sociedade civil nas decisões de ordem material, simbólica, jurídica e política em que se organizam os consumos: desde o controle de qualidade dos alimentos até as concessões de estações de rádio e canais de televisão, desde o julgamento dos especuladores que escondem produtos de primeira necessidade até os que administram informações estratégicas para tomadas de decisões” (CANCLINI, 1995, p. 70)

Diversidade, informação e participação democrática, portanto, estão na base do que Canclini considera importante para que essa dicotomia “consumidores X cidadãos” seja menos distante ou, quem sabe, utopicamente desfeitas.

Diante disso, e cumprindo com o que propõe este subcapítulo, voltemo-nos para Capitu. Assim como entendemos que *Dom Casmurro* faz parte de um projeto machadiano de

¹⁹ Disponível em: < <https://www.cartacapital.com.br/cultura/7-filmes-nacionais-que-foram-atacados-pelo-governo-bolsonaro-em-2019/>>. Acesso em 25 jul. 2020

²⁰ Ibidem.

crítica à retórica e à oratória vazias, que incidem sobre os brasileiros na intenção de persuadi-los, também consideramos que a minissérie *Capitu* é parte do projeto de Luiz Fernando Carvalho de reeducação do público através do audiovisual. Nesse sentido, o silêncio de Capitolina na tela representa também um posicionamento cuja intenção é acordar (a) esses espectadores, oferecendo-lhes mecanismos para desvencilharem-se dessa teia que incansavelmente vem sendo tecida desde o início da formação da cultura brasileira.

O caráter alienante da televisão é assunto discutido amplamente, variando entre críticas mais leves e mais severas, porém quase sempre remontando a uma mesma problemática, a que Muniz Sodré chama de *monopólio de fala*, pois, segundo ele, “o estilo da imagem televisiva é o da notificação, remota e unilateral. A ela corresponde um poder notificador, articulado com outras formas monopolísticas da sociedade moderna” (SODRÉ, 2001, p. 10). Lembremos que a televisão, diferente do cinema, conseguiu estabelecer-se junto às massas²¹ e isso lhe confere um raio de alcance que precisa ser levado em consideração enquanto mecanismo de persuasão:

Num país tão profundamente marcado pelas desigualdades socioeconômicas e em que os bens da cultura são acessíveis a uma reduzida parcela da população, população esta que conta com alto índice de analfabetos, a televisão constitui o principal meio formador de opinião, além de proporcionar entretenimento acessível à maioria da população. [...] o alcance da televisão num país de dimensões tão monumentais é fantástico pelo número de pessoas e de regiões diferenciadas que são abarcadas. Isso torna a TV uma formadora de hábitos e opiniões, um parâmetro iniludível (BALOGH, 2002, p. 19).

Nós, brasileiros, estamos habituados a assistir à TV; entretanto, todo hábito incorre na automatização de uma ação, o que significa que, muitas vezes, estamos vendo os programas televisivos passivamente, sem que haja uma significativa atividade neuronal, visto que o cérebro não reconhece a necessidade de aprendizagem de algo novo. Conforme recorda Ana Maria Balogh, “[...] os hábitos são enganosos, fazem adormecer o nosso senso crítico, pensamos conhecer a função daquilo que faz parte do nosso cotidiano, e as mudanças mais sutis, as características mais marcantes do meio nos escapam” (BALOGH, 2002, p. 20).

Sobre isso, consideramos pertinente dedicar algumas linhas ao documentário *Beyond Citizen Kane* (1993), produzido com a intenção de falar da cultura brasileira para as pessoas do Reino Unido. O documentário mostra a influência e a manipulação do “Império Globo de

²¹ Isso não é um fato apenas no Brasil: “Nos EUA vendem-se por volta de 30 milhões de ingressos por semana, o que parece muito até compararmos com o público semanal de TV, cerca de 200 milhões. Apenas um quinto da população vai ao cinema de maneira regular”. (BORDWELL, D.; THOMPSON, K. A arte do cinema: uma introdução. Campinas, SP: Ed. da Unicamp; São Paulo, SP: Ed. da USP, 2013.)

Telecomunicações” no Brasil, expondo o seu potencial de dominação sobre o pensamento e o comportamento do povo brasileiro. Alguns pontos levantados por essa produção inglesa são relevantes para a nossa pesquisa, como, por exemplo, o fato de que o alto índice de analfabetismo, somado ao custo elevado de jornais e revistas, fez com que a maior parte da população optasse por fazer da TV não só sua fonte de entretenimento, mas, também, de informação. Dessa maneira, a emissora que tivesse maior cobertura nacional e audiência seria a grande influenciadora do povo brasileiro. Sobre a relação estabelecida entre o espectador e a TV, o dramaturgo Dias Gomes disse que “é a cabeça do povo que faz a televisão do país. A televisão do Brasil é um reflexo do próprio povo. Porque o povo pensa e quer. Porque é uma televisão comercial e, sendo comercial, ela precisa ter lugar, precisa ter ratings no IBOPE” (informação verbal)²².

A proposta de Luiz Fernando Carvalho com seus projetos televisivos incide justamente nesse ponto, buscando ofertar a esse público uma estética com a qual ele não está habituado e que, portanto, pode interromper o ciclo vicioso da absorção de conteúdos que não necessitam de uma reflexão para serem consumidos. Nas palavras de Paula Salazar, pode-se dizer que a proposta do diretor “[...] começa onde acaba a eficiência do modelo hegemônico de televisão. Mas começa, para, na linguagem utilizada pelo próprio diretor, subvertê-lo e não para continuá-lo ou substituí-lo” (SALAZAR, 2008, p. 52). Luiz Fernando escreveu no jornal Folha de São Paulo sobre como ele concebe o trabalho de um artista:

O ofício de um artista é a sua própria travessia de um estado a outro. A cada passo, oferecer aos olhos do espectador uma experiência, como um pintor seleciona e transmuta sua palheta, como um pajé colhe suas folhas para sorver delas seu elixir sagrado. Só transcende a construção técnica de um filme aquele que se oferece à face mais desconhecida das visões, logo contaminando a escuridão da sala como uma peste. A colheita de toda essa experiência é a linguagem. Para além de semear a narrativa, ela é também a ferramenta que, com seu gume, cega um outro gume, o das verdades marteladas como leis absolutas. Linguagem é a morada da necessidade. O material essencial dos escritores são as palavras (CARVALHO, 2018, s.n., online).

É com essa intensidade que o diretor trabalha suas aproximações entre literatura e audiovisual, respeitando a obra de partida, sem estar preso a ela. Luiz Fernando faz uso dos recursos cinematográficos para estimular a imaginação do leitor, parte de sua proposta de reeducação pelos sentidos:

Em nosso pequeno mundo de hoje, proclama-se, dia após dia, a morte da imaginação. Imaginar provoca medo, porque é por si só um rito libertário, de

²² Transcrição da fala de Dias Gomes no documentário *Beyond Citizen Kane*.

desobediência, ato cidadão, crime. Dilatem as retinas: o cinema, como qualquer engenho, habita a incompletude, a via da transformação, alçando o instante de se projetar em livre diálogo com nossa imaginação (CARVALHO, 2018, s.n., online).

A minissérie *Capitu* faz parte do Projeto Quadrante idealizado por Luiz Fernando Carvalho, com a proposta de recriar histórias que se ambientavam em quatro estados diferentes do país, correspondentes às regiões Norte, Nordeste, Sudeste e Sul:

- Amazonas: *Os dois irmãos*, de Milton Hatoum;
- Paraíba: *A pedra do Reino*, de Ariano Suassuna;
- Rio de Janeiro: *Capitu*, a partir de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis;
- Rio Grande do Sul: *Dançar tango em Porto Alegre*, de Sergio Faraco.

Acreditamos que não haja melhor definição de um filho do que aquela dada pelo seu pai e que, nesse caso em especial, passou por um longo processo de gestação:

O Quadrante é muito maior, maior que todos nós, não cabe em nenhuma classificação. [...] é um projeto que trago já há mais de 20 anos comigo. Trata-se de uma tentativa de um modelo de comunicação, mas também de educação onde a ética e a estética andam juntas. Estou propondo, através da transposição de textos literários, uma reflexão sobre o nosso país.²³

Entretanto, ao que parece, o público não estava preparado para receber um projeto nesses moldes, esteticamente diverso e potencialmente desafiador. O resultado foi que a Globo, a qual inicialmente oferecera todo suporte, rompeu a parceira logo após a exibição da minissérie *Capitu*, em 2008, sob alegação do baixo índice de audiência²⁴. Parece que os elementos escolhidos por Luiz Fernando Carvalho para recriar as duas primeiras histórias

²³ Disponível em: < <https://www.cartacapital.com.br/cultura/7-filmes-nacionais-que-foram-atacados-pelo-governo-bolsonaro-em-2019/>>. Acesso em 25 jul. 2020.

²⁴ No dia da estreia, a minissérie atingiu 17 pontos de audiência, lembrando que cada ponto no Ibope equivale a cerca de 55,5 mil domicílios na Grande São Paulo. Durante a exibição, 30% dos aparelhos de televisão estavam ligados na Rede Globo. No segundo dia, a audiência baixou para 16 pontos; no terceiro, para 15; no quarto para 14; e encerrou com 15 pontos no quinto dia, ficando com uma média de 15 pontos de audiência, quando a meta era 20. Disponível em:

<<https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2008/12/478117-segundo-capitulo-de-capitu-registra-queda-na-audiencia.shtml>> Acesso em 23 nov. 2020.

<<https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/minisserie-capitu-alcanca-17-pontos-de-media-no-ibope-na-estreia-3603924>> Acesso em 23 nov. 2020.

<<https://pppaudienciadatv.wordpress.com/2012/02/18/audiencia-detalhada-da-minisserie-capitu/>>. Acesso em 23 nov. 2020.

A título de comparação, a minissérie “Dona Flor e seus dois maridos” (1998) obteve uma média geral de 23,37 pontos; e “Presença de Anita” garantiu uma média de 30 pontos, tendo sido cogitada, inclusive, uma ampliação da minissérie. Disponível em:

< <http://gabrielfarac.blogspot.com/1998/05/dona-flor-e-seus-dois-maridos-audiencia.html>> Acesso em 23 nov. 2020.

< <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,presenca-de-anita-garante-ibope-no-horario,20010820p7832>> Acesso em: 23 nov. 2020.

< <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisseries/presenca-de-anita/>> Acesso em 23 nov. 2020.

causaram um estranhamento ao público, habituado a um modelo comercial de televisão, que, como está implícito no termo, tem por finalidade oferecer um produto de baixo custo, mas que seja rentável para a emissora. A recepção do público parece não ser algo que pudesse surpreender o diretor, visto que:

[...] há em Luiz Fernando Carvalho um trabalho que envolve não só a tentativa de mobilizar diferentes linguagens para a formação de um todo de significação, mas também de recriar, reescrever, tomando emprestado ou acrescentando novos percursos, novas linguagens, mas sempre de modo aproximado com o universo literário escolhido, provocando um efeito de sentido diferente aos públicos atingidos: de “absoluto estranhamento” para o que não conhece a obra do diretor, e de “estranhamento esperado” para o público que acompanha a construção de sua obra (GUZZI, 2017, p. 228)

Capitu “[...] se diferencia por ser uma adaptação que, embora autônoma como produto, não tem fim em si mesma. Seu estilo é fruto de uma multiplicidade de textos, gêneros e mídias” (SANTOS, 2014, p. 93). Um exemplo disso é a mescla de elementos da *Commedia dell’arte* e da atuação circense, aliada a aspectos teatrais que coexistiram com aspetos da modernidade, representados, por exemplo, através das tatuagens originais da atriz Letícia Persiles, que deu vida à *Capitu* jovem, e que foram reproduzidas em Maria Fernanda Cândido, a *Capitu* adulta; além de outros elementos modernos como o trem onde Dom Casmurro inicia sua história e as imagens atuais do Rio de Janeiro, incluindo os pedestres que dividem o mesmo espaço com os personagens do século XIX. Sobre a atmosfera onírica muito presente nas duas primeiras produções, Ribas sugere que “[...] promovia um esgarçamento do tempo que os espectadores de novelas e seriados, acostumados a uma narrativa rápida, com acontecimentos inesperados em avalanche, não conseguiram assimilar” (RIBAS, 2018a, p. 79).

Em um dos fragmentos recolhidos de seu caderno de anotações, Luiz Fernando Carvalho diz que “quando dr. Santiago retorna à casa materna, recebe nos braços uma mulher que não ajudou a formar. Alguém cuja identidade terminou por se definir à distância de sua influência e vontade” (CARVALHO, 2008, p. 23). Dizemos, portanto, que *Capitu* é aquela que não está sob a égide da retórica, da oratória, da alienação e, por isso, é capaz de posicionar-se contrariamente a essa herança discursiva, oferecendo a possibilidade de escolha consciente, a partir do questionamento, da reflexão perante um discurso, nesse caso, mediado pelo audiovisual.

Lembremos que *Capitu* recrimina o comportamento de seu filho quando insiste em imitar as pessoas com que convive. Em uma das visitas de José Dias à família, o agregado,

após chamar o pequeno Ezequiel de “filho do homem”, pede que ele imite seus trejeitos, ao que Capitu rebate incisivamente:

- Que filho do homem é esse? Perguntou-lhe Capitu agastada.
- São os modos de dizer da Bíblia.
- Pois eu não gosto deles, replicou ela com aspereza.
- Tem razão, Capitu, concordou o agregado. Você não imagina como a Bíblia é cheia de expressões cruas e grosseiras. Eu falava assim para variar... Tu como vais, meu anjo? Meu anjo, como é que eu ando na rua?
- Não, atalhou Capitu; já lhe vou tirando esse costume de imitar os outros. (p. 272)

Após deixar clara sua posição contrária ao discurso bíblico, Capitu confronta a provocação de José Dias a Ezequiel, dizendo que não quer que seu filho mantenha o hábito de imitar as pessoas. Pois não é exatamente isso que acontece quando reproduzimos um discurso? Não estamos, nesse caso, imitando, não no sentido positivo com que Aristóteles trata o termo, a que chama de *mimesis*, mas como uma mímica, o mais próximo possível de algo ou alguém, sem questionamento, apenas para contribuir com a manutenção do que é estabelecido como modelo a ser seguido? Em se tratando da formação cultural de um país, em que sentido reproduzir o pensamento vigente, sem questioná-lo pode ser visto como algo positivo? Pensamento esse que é perpassado por uma construção que privilegia a adequação dos fatos em benefício de uma intenção ideológica em detrimento da verdade em si.

Também a Capitu de Luiz Fernando Carvalho rejeita a imitação dos modelos de narrativas audiovisuais que são veiculadas na TV brasileira. Sobre isso o diretor é categórico:

Continuo sonhando acordado, continuo acreditando que se faz necessário aos verdadeiros artistas e aos especialistas que trabalham no meio áudio-visual²⁵ pensarem em uma nova missão para eles. Essa nossa missão estaria, no meu modo de sentir, diretamente ligada à educação. Todo o meu esforço será, sempre, em primeira instância, o de propor uma ética artística verdadeira para o meio.²⁶

Após o envio do pequeno Ezequiel para um colégio interno, Capitu “lá estava para lutar para que Bento retomasse a sanidade [...]. Acostumada a lutar por seus desejos, [...] voltava a agir como na juventude, acreditando que poderia ajudá-lo, conduzi-lo, encorajá-lo” (CARVALHO, 2008, p. 26-27). Essa proposta de contribuir com a mudança no modo de ver o mundo dialoga tanto com a literatura, quanto com o audiovisual. Isso porque a câmera exerce nas produções fílmicas e televisivas uma função narrativa que se assemelha àquela do

²⁵ Mantivemos a grafia original.

²⁶ Disponível em: < <https://www.cartacapital.com.br/cultura/7-filmes-nacionais-que-foram-atacados-pelo-governo-bolsonaro-em-2019/>>. Acesso em 25 jul. 2020

narrador, cuja voz é dada por um autor. Assim, a câmera “focaliza, comenta, recorta, aproxima, expõe, descreve” (ROSENFELD, 2018, p. 31), do mesmo modo que o autor faz, dirigindo o nosso olhar “[...] através de aspectos selecionados de certas situações, da aparência física e do comportamento [...] ou diretamente através de certos aspectos da intimidade dos personagens” (2018, p. 35). Desse modo, o autor reveste a figura fictícia de tantas camadas passíveis de investigação, que a torna quase inesgotável para aqueles que se propõem a adentrar, livres de amarras, no mundo ficcional construído por quem engendrou a narrativa. Através disso, somos convidados a praticar a alteridade e refletirmos sobre a forma tanto como enxergamos o meio em que vivemos, quanto como nos relacionamos com os outros.

Dziga Vertov, diretor de cinema soviético, fala sobre como a câmera, uma espécie de olho mecânico, torna-se livre para apresentar outras formas de enxergar a realidade:

Eu sou um olho. Um olho mecânico. Eu, a máquina, mostro-lhe o mundo da maneira que apenas eu posso ver. Libertei-me hoje e para sempre da imobilidade humana. Estou em constante movimento [...]. Esta sou eu, a máquina, operando em movimentos caóticos, gravando um movimento depois do outro, nas mais complexas combinações. Livre dos limites de tempo e espaço, eu coordeno todo e qualquer ponto do Universo, onde quer que ele seja. Meu caminho conduz a uma nova percepção do mundo. Assim, mostro de um modo novo um mundo seu desconhecido (1923 apud John Berger, 1977, p. 17).

É através desse olho mecânico que Luiz Fernando Carvalho nos apresenta uma Capitu decidida a romper paradigmas e subverter o pensamento dogmático que fundamenta a nossa formação cultural.

Bento Santiago, do mesmo modo que a retórica e a oratória, parece ser, como rascunha o diretor em caderno de anotações, “capaz de conviver com falsidade, covardia e mentira [...]” e “[...] projeta esses sentimentos no que toma por dissimulação da mulher” (CARVALHO, 2008, p. 27). Parece que essa construção espelhada criada por ele mesmo não lhe agrada e, portanto, quebrar o espelho, ou exilar Capitu, é a solução encontrada por esse dândi narcisista consciente dos perigos de conhecer a si próprio.

O diretor da minissérie entende que “no exílio forçado, Capitu ganha a oportunidade de exercitar o amor em sua configuração mais ampla, que não se destina apenas ao homem, mas à humanidade do homem” (CARVALHO, 2008, p. 30). Sem o apoio da Globo para a conclusão do *Projeto Quadrante*, que após um hiato temporal de nove anos, exibiu a terceira minissérie prevista, *Dois Irmãos* (2017), mas não prosseguiu com a proposta para a adaptação de *Dançar tango em Porto Alegre*, Luiz Fernando Carvalho talvez também precise buscar

novos caminhos para seguir com seu propósito que, em suas próprias palavras, representa a “[...] busca de uma dramaturgia que, por tudo e por todos, precisa se reorganizar, encontrando assim novas formas de narrar e novos universos”²⁷.

Sobre isso, consideramos que esse momento de popularização das plataformas de *streaming* como Netflix, Amazon Prime, Mubi e a própria Globoplay podem ser um nicho a ser explorado por diretores como Luiz Fernando Carvalho que têm o interesse de oferecer ao público a possibilidade de uma ressignificação estética através do audiovisual. Ainda é cedo para projetarmos o futuro desses novos canais de comunicação, mas é possível vislumbrarmos que eles tendem a marcar território, até mesmo em função das mudanças tecnológicas pelas quais vêm passando os aparelhos de televisão, que já contam hoje com acesso direto a algumas dessas plataformas, sendo necessárias apenas a conexão com a internet e a escolha de um plano de pagamento — que varia desde a opção gratuita até assinaturas mais onerosas — para se ter acesso a uma gama de produções audiovisuais.

²⁷ Ibidem.

2 DO TEXTO PARA A TELA DA TV: CAPITU EM REDE NACIONAL

Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito de um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.
E se encorpando em tela, entre todos,
se erguendo tenda, onde entrem todos,
se entretendendo para todos, no toldo
(a manhã) que plana livre de armação.
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
que, tecido, se eleva por si: luz balão.

João Cabral de Melo Neto

São vastas as possibilidades de diálogo entre literatura e cinema. O exemplo mais comum talvez seja o das adaptações, mas é importante estarmos atentos a outras formas de interação entre as mídias, seja através de referências, apropriação de técnicas ou sobreposição de materialidades. Se é notório que a literatura influencia sobremaneira grande parte das produções fílmicas, é inegável que o inverso também possa ocorrer. Sobre isso, André Bazin nos provoca ao dizer que:

Se a crítica deplora frequentemente os empréstimos que o cinema faz à literatura, a existência da influência inversa é geralmente tida tanto por legítima quanto por evidente. É quase um lugar-comum afirmar que o romance contemporâneo, e particularmente o romance americano, sofreu influência do cinema. [...] Na verdade, não acreditamos muito nisso. Sem dúvida, e como não poderia deixar de ser, os novos modos de percepção impostos pela tela, maneiras de ver como o close, ou estruturas de narrativa, como a montagem, ajudaram o romancista a renovar seus acessórios técnicos (BAZIN, 2018, p. 130-131).

O crítico de cinema chama nossa atenção para o modo natural como as artes vão estabelecendo diálogo ao longo do tempo, resultando daí novas formas de contar histórias. Percebemos, portanto, quão benéfica pode ser essa relação interartes, pois traz uma espécie de frescor às obras, fazendo com elas sejam retomadas e revisitadas pelo público.

Transpor para a tela um texto literário ou até mesmo fazer referência a ele pode parecer uma tarefa mais simples do que tirar do papel um projeto sem relação com outras obras – o que nos parece impossível, visto que carregamos conosco uma bagagem cultural adquirida ao longo da vida. Entretanto, consideramos que recriar pode ser mais desafiador e que, talvez, seja exatamente isso que mova os diretores e roteiristas, conforme escreve José Carlos Avellar: “O que tem levado o cinema à literatura não é a impressão de que é possível apanhar uma certa coisa que está num livro - uma história, um diálogo, uma cena - e inseri-la num filme, mas, ao contrário, uma quase certeza de que tal operação é impossível” (AVELLAR, 1994, p. 124).

Ao dizer isso, Avellar nos apresenta uma outra chave de leitura para as adaptações, muito mais rica e interessante do que aquela que coloca essas produções num lugar de inferioridade, como se fosse um atalho para chegar à obra final, uma forma do diretor encurtar o caminho a ser percorrido até a finalização de um projeto audiovisual.

Ao que nos parece, a preocupação em torno das adaptações torna-se mais evidente quando envolve obras reconhecidas, o que não é sinônimo de que tenham sido amplamente lidas. Há algo em torno desse *status* que determinadas obras carregam e que as tornam uma espécie de patrimônio cultural. Entretanto, não é de se estranhar que a mesma discussão não ocorra em relação a adaptações de textos literários menos conhecidos, visto que o processo é o mesmo? Randal Johnson considera isso um “falso problema” e cita alguns exemplos como o filme *Fome de amor* (1968), o qual foi adaptado da novela *História para se ouvir de noite*, de Guilherme Figueiredo, e que, por não ser uma história de vasto conhecimento por parte do público leitor, não gerou grandes discussões acerca de sua adaptação (JHONSON, 2003, p. 41). Além disso, devemos considerar sempre as diferenças entre as mídias, que possuem materialidades e finalidades distintas, sendo incoerente almejar a fidelidade de uma para com a outra.

Desse modo, há que se considerar, também, os ideais defendidos tanto pelos autores, como pelos diretores, no caso das adaptações. Para isso, é importante conhecer o projeto de cada um e, assim, como quem monta um quebra-cabeça, identificar o que se repete nas obras, o que compõe suas identidades artísticas e, principalmente, como tais características impactam suas produções.

Foi dessa maneira que inscrevemos *Dom Casmurro* e *Capitu* em projetos que, ao nosso ver, tinham objetivos em comum — resguardadas suas materialidades e temporalidades — os quais sintetizo através das palavras de Luiz Fernando Carvalho sobre a veiculação de suas obras na TV aberta: “No meu modo de sentir, sempre acreditei que as TVs abertas como concessões públicas deveriam pegar para si uma missão maior, de formar cidadãos, por isso todos os meus projetos tinham um forte substrato ligando educação à estética”.²⁸ Essa foi a maneira que o diretor encontrou de levar ao público em geral uma experiência estética a qual, na maioria das vezes, é inacessível economicamente para grande parte da população. Luiz Fernando tem consciência de que propor uma narrativa com características tão diferentes das que comumente são ofertadas na TV aberta é um ato de resistência, pois sabe que o mercado audiovisual valoriza produções que alcancem rapidamente o reconhecimento do público.

O projeto audiovisual de Luiz Fernando vem sendo construído com muita coerência aos seus ideais. Na bagagem do diretor, encontramos adaptações de textos literários de Roland Barthes, Raduan Nassar, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, José Lins do Rego, Eça de Queiroz, Ariano Suassuna, Milton Hatoum e, claro, Machado de Assis. Escritores que poderiam permanecer distantes do grande público chegam às casas brasileiras relidos por Luiz Fernando e transpostos para uma mídia mais acessível. Recentemente, acompanhamos a discussão envolvendo o projeto enviado pelo governo de Jair Bolsonaro ao Congresso acerca da taxação dos livros. Lembremo-nos que o mercado livreiro é isento de tributação desde 2004, e ainda assim o valor que chega para o consumidor pode não caber em seu orçamento, como constata Amaury de Souza em depoimento ao jornal Folha de São Paulo: “Livros custam de R\$30 a R\$40, em média. Com esse dinheiro, dá para comprar cinco quilos de feijão, dois quilos de arroz e um pouco de frango no supermercado. Esse valor cria um distanciamento muito grande entre o jovem periférico e a literatura”²⁹. Portanto, quando Luiz Fernando propõe que a TV aberta assumira uma missão de reeducação a partir das imagens e dos conteúdos, podemos considerar que ele está buscando formas de levar a cultura ao maior número de pessoas possível. Podemos perceber essa preocupação do diretor em uma conversa que ele teve com o cineasta Geraldo Sarno:

O homem moderno e atual é forçado a dotar-se de uma enorme bagagem de conhecimentos, mas, infelizmente, ele só se orienta numa direção. Não tem mais tempo para explorar, mesmo de forma aproximativa, a realidade que o cerca. A

²⁸ Disponível em <<https://glamurama.uol.com.br/cineasta-diretor-e-roteirista-luiz-fernando-carvalho-ficou-conhecido-pela-longa-trajetoria-na-tv-mas-tambem-por-sua-paixao-pela-literatura/>> Acesso em 30 out. 2020.

²⁹ Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/08/entenda-como-a-taxacao-de-livros-pode-afastar-os-mais-pobres-do-universo-literario.shtml> > Acesso em 05 nov. 2020.

televisão, mais que o cinema, o rádio, as revistas e os livros, se tornou o meio mais ao alcance do homem especializado, capaz – segundo ele próprio – de mantê-lo vagamente em contato com o mundo, tornando-se, de uma certa maneira, importante vetor de cultura. Mas qual cultura? Esses objetos pseudoculturais, que geralmente não são a expressão do artístico, nem de um indivíduo, nem muito menos de um povo, são manipulados pela mídia que procura aplacar, de alguma forma, a angústia da população. Esses objetos de consumo exigem do público muito pouca bagagem cultural e, o que acho ainda mais grave nos dias de hoje, cuidam para que as crianças tenham acesso às diversões dos adultos. [...] A criança é adulta muito antes de o ciclo da infância terminar e o adulto, em geral, fica estacionado, infantilizado. (CARVALHO, 2002, p. 31–32)

Há, também, um desejo de enaltecer a nossa cultura e levá-la para a tela, como fez em *Hoje é dia de Maria* (2005), minissérie derivada de contos populares compilados por Câmara Cascudo, Mário de Andrade e Sílvio Romero. Através de uma conversa entre Luiz Fernando e a pesquisadora Ivana Bentes, ficamos sabendo de onde vem essa relação do diretor com a terra, com a cultura do seu país, característica também muito forte no cineasta Glauber Rocha, por quem o diretor tem grande admiração. Na ocasião, ele falou sobre como as experiências pessoais são acionadas quando se está imerso em um processo criativo e lembrou uma conversa que teve com Ariano Suassuna sobre as memórias de sua mãe:

Eu me lembro um dia em que Ariano Suassuna, em meio a uma conversa na sua casa, falou para mim assim: “Luiz, meu amigo, quantas imagens você tem de sua mãe?” Aí na mesma hora vieram três, que são as três que realmente tenho, e então eu respondi: “Tenho três, Ariano”. Aí ele, que tinha perdido o pai aos cinco anos, falou: “Ah, então eu sou um homem mais feliz do que você, meu amigo, pois eu tenho cinco de meu pai...” (risos). Eram dois mendigos conversando... (risos). (CARVALHO, 2002, p. 27–28)

Foi a partir desse diálogo com Suassuna que o diretor decidiu, como quem busca contas para montar um belo colar, resgatar mais memórias de sua mãe. Para isso, foi até o Nordeste, onde sua mãe vivera a infância, e, nesse percurso, conheceu não só novos parentes, mas também a cidade de Maceió e a obra de Graciliano Ramos. Assim, sem se dar conta, ao mesmo tempo em que (re)conhecia sua mãe, também conhecia a cultura brasileira, em especial a nordestina. Talvez tenha nascido aí, ou pelo menos aumentado, o apreço do diretor pela valorização da cultura nacional e o desejo de enaltecê-la em suas obras, seja através dos temas abordados, seja através da escolha da equipe, para a qual ele também garimpa talentos locais.

Destacamos, ainda, o trabalho mais recente de Luiz Fernando, o vídeo-manifesto *Em nome de quê?* (2018), da ONG de comunicação socioambiental *Uma Gota no Oceano*, cuja proposta era retratar a resistência do povo indígena em defesa do rio Tapajós. Em entrevista à

Folha de São Paulo, Luiz Fernando não deixou de posicionar-se sobre o papel das TVs abertas:

O agro não é pop, por mais que isso seja anunciado e vendido numa grande rede de concessão pública de televisão. Ele se estrutura através de processos químicos muito perversos, que, no mundo todo, contaminam, envenenam e matam não só aqueles que pulverizam.³⁰

Com *Capitu* não foi diferente: a minissérie foi produzida a fim de atender aos ideais que norteiam mais que um projeto audiovisual, mas um projeto político de Luiz Fernando Carvalho, que acredita na responsabilidade que a televisão tem de fazer com que o espectador saia de um padrão no qual está imerso, tendo contato com outras formas de arte e com estéticas diversas.

O diretor rejeita veementemente o uso do termo “adaptação” para referir-se às suas obras que dialogam com a literatura pois, para ele, essa palavra carrega um teor negativo, como se, ao empregá-la, dissesse que a intenção era tornar a obra de partida mais palatável ao público. Esse ponto de vista vai ao encontro da definição presente no dicionário da Língua Portuguesa, a saber: “Adaptar [Lat. *adaptare*]. 1. Tornar apto. 2. Adequar. 3. Modificar texto de (obra literária), adequando-o a certo público, ou transformando-o em peça teatral, *script*, etc. 4. Tornar-se afeito a (algo)” (FERREIRA, 2010, p. 16). Prevalece nesse campo semântico a ideia de que adaptar é fazer com que algo (no nosso caso, a obra literária) seja modificado para atender às necessidades de cada público.

Linda Hutcheon considera que “a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária — ela é a sua própria coisa palimpséstica”, podendo ser descrita como: uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada (2001, p.30). Entendemos que, quando Luiz Fernando propõe o uso do termo “aproximação”, ele dialoga com a segunda proposição de Hutcheon, pois o que notamos é que essa aproximação ocorre mediante o afastamento, numa relação paradoxal, mas repleta de sentido, pois, se não fosse dessa maneira, provavelmente o que veríamos seria apenas repetição de fórmulas que dão certo para a TV aberta, sem oferecer riscos aos envolvidos. Luiz Fernando opta por outro caminho através do qual possa romper com a operação de condicionamento do povo, tão característica dos veículos de massa, e oferecer meios para que a população veja o mundo sob outro prisma, com um olhar mais crítico, já

³⁰ Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/03/o-agro-nao-e-pop-diz-cineasta-luiz-fernando-carvalho.shtml>> Acesso em 30 out. 2020.

que, segundo ele: “A contestação parte de uma necessidade de se colocar no mundo, de se expressar, de fazer valer seu ponto de vista; ou seja, sua negação a um certo estado de coisas” (CARVALHO, 2002, p. 24).

Portanto, essa espécie de “aproximação às avessas” proposta por Luiz Fernando reflete o posicionamento desse diretor que pegava seu ônibus para ir à Cinemateca do MAM, com uma cadernetinha em mãos, para estudar sobre cinema, e que, anos mais tarde, utilizou desse conhecimento para levar às telas minisséries, filmes e novelas que representassem a cultura brasileira. Esse diálogo só é possível porque há um abandono por parte do diretor da ideia de que existem diferentes tipos de cultura para diferentes classes sociais. Percebemos também em Machado uma preocupação de oferecer qualidade cultural às pessoas, atribuindo ao escritor o papel do aperfeiçoamento do gosto do público, além da democratização da produção artística (GUIMARÃES, 2004, p. 108-109). Percebe-se, assim, um elo utópico que “ata as duas pontas” dessas mídias: o desejo de democratizar a arte, independente do sucesso de vendas ou de ibope.

Luiz Fernando sempre deixou claro que não lhe interessava fazer uma minissérie de época como o público está habituado a assistir na TV, uma vez que, para ele, o texto tem muito mais a oferecer ao leitor do que uma mera contextualização histórica. Todo processo de adaptação demanda conhecimento de áreas distintas, além da necessidade de enfrentar estigmas de ordem conceitual e cultural, como a supremacia da literatura devido à sua anterioridade cronológica, a retirada da obra de partida do círculo elitizado e a crítica pejorativa, pautada na busca pela fidelidade narrativa (RIBAS, 2014, p. 117). Esse talvez tenha sido — e continue sendo — o grande desafio de produções como as do Projeto Quadrante, mais comprometidas com a ideia de arte como algo que nos tira da zona de conforto do que com a ideia de cultura de massa, muito presente na indústria cinematográfica, por exemplo, cuja preocupação maior é o sucesso de bilheteria, sendo a promoção do pensamento crítico relegado a um segundo plano.

Segundo Genilda Azerêdo, o ideal seria buscar:

em vez de fidelidade, intertextualidade; em vez de reverência ao cânone e ao clássico, incorporação também do contexto de cultura de massa; em vez de hierarquização entre artes e da ênfase no significado original, a valorização da criatividade advinda do diálogo e da confluência entre diferentes linguagens (AZERÊDO apud RIBAS, 2014, p. 119).

Especialmente quando se trata de uma obra clássica, como é o caso de *Dom Casmurro*, de fato tal proposição torna-se ainda mais adequada, porque a caminhada em busca de igualar-

se ao cânone é infinita. Além disso, lembremos que uma adaptação é sempre diferente e original devido à mudança do meio utilizado para estabelecer a comunicação com o receptor. Portanto, independente do grau de verossimilhança, se a obra em questão teve uma outra de partida, ela deixa de ser igual à primeira.

Ainda sobre a dificuldade de aceitar a transposição midiática como uma obra independente da de partida, Walter Benjamin diz que “[...] o que desaparece na era da reprodutibilidade da obra de arte é a sua aura” (BENJAMIN, 2018, p. 23). Dessa forma, em vez de única, a obra ganha característica de massa, permitindo-se ser ressignificada, atualizada e não mais exclusiva da elite cultural. A obra de partida deixa de ser inacessível, característica fundamental de tudo que precisa ser cultuado — como tradicionalmente é feito com o cânone literário. No caso da minissérie, pelo fato da produção ter sido veiculada na TV aberta, numa emissora de grande alcance, podemos considerar que ela chegou aos lares brasileiros de forma muito natural, uma vez que não houve a necessidade sequer de adquirir um ingresso e deslocar-se de suas casas para o público ter acesso à obra e, em maior ou menor grau, permitir a entrada de um clássico da literatura em suas residências.

Falar sobre processos de transposição midiática pressupõe compreender que as obras de arte não podem ser analisadas de forma isolada, como produtos com um fim em si mesmos, impossíveis de serem ressignificados. É preciso ter um olhar sensível às infinitas possibilidades de diálogo que elas podem oferecer. A ideia de as mídias existirem apenas de forma isolada vem desde o Renascimento, época em que era clara a divisão das artes, como afirma Dick Higgins:

A ideia de que a pintura é feita de tinta sobre tela ou que a escultura não deve ser pintada parece característica do tipo de pensamento social — categorizando e dividindo a sociedade em nobreza com suas várias subdivisões, gentios, artesãos, servos e trabalhadores sem terra — ao que chamamos de conceito feudal da Grande Cadeia do Ser (HIGGINS, 2012, p. 41).

A questão é que a sociedade caminha para uma descompartmentalização de sua estrutura, mesmo diante das dificuldades que se apresentam no cenário atual. Assim, da mesma forma que não há mais espaço para a separação mecanicista de classes, também não é mais possível delimitar rigidamente o espaço de cada produção artística, não permitindo que elas estabeleçam uma relação entre si e com o mundo.

2.1 O abandono do marco zero na transposição midiática

Quando propomos uma análise envolvendo uma produção audiovisual e outra literária sob o ponto de vista das Intermidialidades, trazemos à tona a complexidade — no sentido de suas múltiplas possibilidades — que é inerente à interação entre diferentes mídias. Um ponto importante a ser observado é o de que não existe obra pura. Toda obra é perpassada pelas experiências vividas pelo autor ao longo de sua trajetória, e, citando o conceito de dialogismo de Bakhtin que, posteriormente, serviria de fundamentação para a teoria da intertextualidade de Julia Kristeva, é importante lembrarmos que “(...) todo e qualquer texto constitui uma interseção de superfícies textuais” (STAM, 2013, p. 225). Ademais, as artes de modo geral podem ser multimídiais, visto que podemos encontrar nelas rastros de outras mídias, como ocorre quando um texto evoca uma pintura ou uma música, por exemplo. O cinema, inclusive, do ponto de vista tecnológico, já é o resultado de uma série de convergências entre as artes, as ciências — como a ótica e a química —, a mecânica e a acústica (MÜLLER; 2013, p.8).

Por tudo isso, ficamos presos ao que alguns teóricos da década de 1950 queriam através da ideia de *cinéma pur*, ou seja, um cinema sem interferência de outras artes, é incoerente com as próprias características das obras (STAM, 2013, p. 49). Urge que se assimile o fato de que as fronteiras das mídias, especialmente as literárias e as fílmicas, são permeáveis e que, dessa troca, novas obras surgem, sem que uma retire o mérito da outra.

André Bazin (2018) faz uma reflexão profunda acerca da adaptação. Cita, por exemplo, a presença de vários temas cristãos no teatro, nas pinturas e nos vitrais, durante a Idade Média. Para ele, a adaptação fílmica seria apenas parte desse processo que acompanha a história da humanidade, além de ser uma forma de contribuir tanto com o progresso do cinema, quanto com a disseminação da literatura. Sobre as contestações acerca das adaptações, o crítico de cinema é categórico:

É absurdo indignar-se com as degradações sofridas pelas obras-primas literárias na tela, pelo menos em nome da literatura. Pois, por mais aproximativas que sejam as adaptações, elas não podem causar danos ao original junto à minoria que o conhece e aprecia; quanto aos ignorantes das duas uma: ou se contentarão com o filme, que certamente vale qualquer outro, ou terão vontade de conhecer o modelo, o que é um ganho para a literatura. Esse raciocínio está confirmado por todas as estatísticas editoriais, que acusa um aumento surpreendente na venda das obras literárias depois de sua adaptação pelo cinema. Não, na verdade a cultura em geral e a literatura em particular nada têm a perder com a aventura! (BAZIN, 2018, p. 135).

Observadas tais questões, reafirmamos a necessidade de fomentar os estudos literários que estabelecem diálogo com outras mídias. Consideramos que, para isso, é importante levarmos em conta os dois eixos de discussão sinalizados por Maria Cristina Ribas:

(...) a expansão da narratividade para as mídias contemporâneas e uma revisão conceitual que necessariamente inclui a discussão de cultura de massa e cânone, os postulados de verdade, originalidade, autoria e respectivos desdobramentos, tais como as noções de empréstimo, (trans)criação, imitação, pureza, fidelidade ao texto de partida e demais discussões que ponham em xeque, numa perspectiva comparativista, critérios de valoração (RIBAS, 2018a, grifo nosso).

A compreensão de que a adaptação de uma obra literária faz parte de um processo de iluminação mútua é um passo importante para que iniciemos um estudo intermediático. É sobre isso que Linda Hutcheon fala quando afirma que “ser um segundo não significa ser secundário ou inferior; da mesma forma, ser o primeiro não quer dizer ser originário ou autorizado” (HUTCHEON, 2011, p. 13). Assim, respeitamos as materialidades de cada obra e não privilegiamos uma em detrimento da outra. Algumas vezes, a história adaptada é a coisa menos importante, pois o que sobressai é o estilo do autor. Como se transpõe um estilo? Por isso, esse processo é sempre uma recriação que dialoga com a outra utilizada como ponto de partida, mas é um outro produto.

2.2 O silêncio e o sentido em *Dom Casmurro*

Uma das características da escrita machadiana que costuma ser bastante enaltecida é a forma como trata as palavras, escolhendo-as cuidadosamente, assim como Carlos Drummond de Andrade, em seu poema *O constante diálogo* (1977), sugere que façamos³¹.

Dessa maneira, o autor potencializa a palavra e entrega-nos um texto muito rico semanticamente. Observemos algumas aparições do vocábulo “silêncio” no romance³², almejando compreender quais os efeitos de sentido provocados pelas escolhas do autor. Propomos a partir dos estudos de Orlandi uma outra chave de leitura, através de uma concepção não-negativa: “o silêncio não fala, ele *significa*” (ORLANDI, 2007, p. 42, grifo

³¹ “Escolhe teu diálogo / e / tua melhor palavra / ou / teu melhor silêncio. / Mesmo no silêncio e com o silêncio / dialogamos”. (ANDRADE, 1977, p. 448)

³² A título de curiosidade, o vocábulo “silêncio” aparece dezenove vezes ao longo do romance *Dom Casmurro*.

nosso). Dessa maneira, não estamos comparando o silêncio a algo que ele não é (linguagem), mas aproximando-o do que ele se constitui (sentido).

No capítulo 12 (Na varanda), Bento diz que, após ter seus sentimentos por Capitu denunciados por José Dias, ele passou a compreender melhor alguns acontecimentos: “Os *silêncios* dos últimos dias, que me não descobriam nada, agora os sentia como *sinais de alguma coisa*” (p. 36, grifo nosso). Bento percebe, então, aquilo que Orlandi considera ser uma hipótese incômoda para quem trabalha com a linguagem: o fato de o silêncio ser fundante, ou seja, dele ser uma matéria significativa (ORLANDI, 2007, p. 29). Cabe ressaltar que Bento compreende os silêncios por meio da observação de José Dias que, por sua vez, retira deles pistas para sua conclusão sobre a existência de um sentimento entre Bentinho e Capitu.

No capítulo 34 (Sou homem!), Bento narra o que aconteceu após beijar pela primeira vez sua, até então, amiga. Ele diz que D. Fortunata dirigiu-se à sala onde estavam e quase os surpreendeu no momento exato do beijo; em seguida, descreve, em tom de insinuação, como Capitu os tirara daquela situação embaraçosa: “Assim, apanhados pela mãe, éramos dois e contrários, *ela encobrendo com a palavra o que eu publicava pelo silêncio*” (p. 92, grifo nosso). Quando Capitu fala, ela separa o silêncio, isola-o para, desse modo, evitá-lo (ORLANDI, 2007, p. 27). Não nos esqueçamos de que esse movimento atribuído à Capitu é narrado por Bento, que faz exatamente o mesmo ao escrever um romance cuja única voz é a dele próprio, parafraseando o próprio narrador, “ele tenta encobrir com a palavra o que Capitu publicava pelo silêncio”.

A condição de ser humano está atrelada à significação, seja através da linguagem verbal ou de qualquer outra. Não se expressar é também uma forma de expressão sendo, pois, passível de ser compreendido. Recordemo-nos que, no capítulo 67 (Um pecado), Dona Glória, acometida por uma febre muito alta, manda que busquem Bento no seminário, pois teme que possa vir a morrer sem o filho por perto. Convencida de que tal alarde poderia assustá-lo, pede que não lhe digam nada, apenas que lhe busquem. O encarregado da missão foi José Dias:

Cuidaram fosse delírio; mas, não custando nada trazer-me, José Dias foi incumbido do recado. Entrou tão atordoado que me assustou. [...] Na rua, íamos calados, ele não alterando o passo do costume, — a premissa antes da consequência, a consequência antes da conclusão, — mas cabisbaixo e suspirando, eu temendo ler no rosto dele alguma notícia dura e definitiva. Só me falara na doença, como negócio simples; mas o chamado, *o silêncio, os suspiros podiam dizer alguma coisa mais* (p. 171, grifo nosso).

O capítulo 138 (Capitu que entra) oferece ao leitor três situações interessantes acerca do silêncio. Nesse ponto do romance, Bento está dizendo a Ezequiel que não é seu pai, quando Capitu chega. Ao vê-la, Bento diz que “seguiu-se *um daqueles silêncios*, a que, sem mentir, se pode chamar de *um século*, tal é a extensão do tempo nas grandes crises” (p. 308, grifo nosso). A sensação de alargamento do tempo se dá, porque a ausência de fala não significa mudez; o silêncio pressupõe um pensamento, e não ter domínio sobre ele incomoda: “Não suportando a ausência das palavras [...], o homem exerce seu controle e sua disciplina fazendo o silêncio falar ou, ao contrário, supondo calar o sujeito” (ORLANDI, 2007, p. 34).

Na sequência, Capitu pede que Ezequiel saia da sala e cobra explicações de Bento; ele devolve-lhe a pergunta, a que responde ter apenas ouvido choro e rumor de palavras. Porém, Bento discorda da resposta de sua esposa: “Eu creio que ouvira tudo claramente, mas *confessá-lo seria perder a esperança do silêncio e da reconciliação*” (p. 308, grifo nosso). Ao repetir o que ouvira, Capitu estaria impedindo a dispersão do silêncio e dando forma ao que o marido dissera, afastando a possibilidade de reconciliação do casal.

A discussão segue, e Bento acusa a esposa de adultério, sem mais explicações:

- Não, Bentinho, ou conte o resto, para que eu me defenda, se você acha que tenho defesa, ou peço-lhe desde já a nossa separação: não posso mais!
- A separação é coisa decidida, redargui, pegando-lhe na proposta. Era melhor que a fizéssemos por *meias palavras ou em silêncio*; cada um iria com a sua ferida (p. 310, grifo nosso).

Para pensarmos o silêncio, é preciso problematizarmos as noções de linearidade, literalidade e completude. Vejamos o que Orlandi propõe sobre este último:

Quanto à completude, já tivemos ocasião de observar em diversas ocasiões que a incompletude é fundamental no dizer. É a incompletude que produz a possibilidade do múltiplo, base da polissemia. E é o silêncio que preside essa possibilidade. A linguagem empurra o que ela não é para o “nada”. Mas o silêncio significa esse “nada” se multiplicando em sentidos: quanto mais falta, mais sentido se instala, mais possibilidades de sentidos se apresentam (ORLANDI, 2007, p. 47).

A essa altura da vida do casal, a falta se estabelece; já no início do mesmo capítulo, Bento diz que Capitu não saía sem falar com ele, embora fosse já “um falar seco e breve” (p. 308) e que, na maior parte das vezes, ele nem dirigia a ela o olhar. É justamente dessas fissuras, entre meias palavras, que o silêncio emerge — porque ele sempre esteve ali —, fazendo-se notório e ampliando os sentidos do não-dito.

Na sequência, Bento resolve atender parcialmente ao pedido inconformado de Capitu, que queria compreender de onde vieram tais ideias sobre sua infidelidade: “Não disse tudo;

mas pude aludir aos amores de Escobar sem proferir-lhe o nome” (p. 310). Isso nos leva ao conceito de dimensão política do silêncio, que representa um recorte no dizer. Aqui, o silenciamento deve ser entendido “[...] como forma não de calar, mas de fazer dizer ‘uma’ coisa, para não deixar dizer ‘outras’” (ORLANDI, 2007, p. 53). Bento, portanto, faz suas escolhas sobre o que deve verbalizar e o que é melhor manter no silêncio.

É através desse jogo entre palavra e silêncio que Bento tenta excluir a voz de Capitu da roteirização de sua história. Ela não fala, mas é falada pelo narrador, que, por sua vez, age dessa maneira para que ela não signifique nada além do que ele deseja. Capitu não fala, entretanto, ela significa no nosso imaginário, porque conseguimos inscrevê-la no projeto literário e audiovisual analisados nessa dissertação.

Percebamos que, quanto mais Bento diz, mais o silêncio, em seu caráter polissêmico, instala-se. Isso ocorre porque o silêncio está para além de um “meio” — entre palavras, notas musicais e pessoas —, ele atravessa as palavras e significa junto com elas. É por causa dele que as palavras não se esgotam, a multiplicidade do sentido está atrelada ao caráter constitutivo do silêncio.

Ao propormos um mergulho no silêncio de Capitu, consideramos importante diferenciá-lo do de Bento, o que significa compreender que: “A diferença entre o silêncio fundador e a política do silêncio é que a política do silêncio produz um recorte entre o que se diz e o que não se diz, enquanto o silêncio fundador não estabelece nenhuma divisão: ele significa em (por) si mesmo” (ORLANDI, 2007, p. 73). Enquanto Bento usa a narrativa para fazer seu recorte, Capitu simplesmente significa.

No capítulo 18 (Um plano), o narrador diz que “Capitu, a princípio, não disse nada” (p. 50), após receber a notícia de que ele iria para o seminário. O fato é que na sequência do trecho, Bento demonstra ter compreendido perfeitamente o silêncio de sua amada³³: “Recolheu os olhos, meteu-os em si e deixou-se estar com as pupilas vagas e surdas, a boca entreaberta, toda parada. Então eu, para dar força às afirmações, comecei a jurar que não seria padre” (p. 50). Bento apela para as palavras, a fim de que elas contenham a multiplicidade significativa do silêncio. O homem não o suporta e busca induzir a sua efemeridade como uma forma de livra-se dele.

Capitu é, assim, essa personagem que levanta muitos questionamentos, especialmente motivados pela supremacia desse narrador no qual não podemos confiar por apresentar-se

³³ Essa reflexão evoca uma memória afetiva e intertextual, a qual se segue: “E esse não dito, para quem sabe ler os sinais (e ele o sabia desde criança) era um grito, iminente” (trecho do livro *Aos sete e aos 40*, de João Anzanello Carrascoza, p. 53).

completamente parcial em seu projeto narrativo. Ela é essa potência significativa que, ao longo dos anos, suscita inúmeras discussões.

2.3 A releitura do silêncio de Capitu

Passemos, portanto, à análise intermediária através de recortes do romance e da minissérie, para que possamos perceber de que maneira Luiz Fernando compreende o silêncio da Capitu machadiana e que efeitos de sentido essas duas narrativas provocam no leitor/espectador. Ressaltamos o fato de que o diretor costuma utilizar-se bastante de filmagens em plano conjunto, estabelecendo a relação do personagem com o ambiente e até mesmo com outros personagens, além do plano sequência, fazendo com que o espectador treine seu olhar em busca do que seria o foco daquela cena. Para essa dissertação, no entanto, priorizaremos as cenas de corte, pois nos interessa os efeitos de sentido produzidos pelas escolhas na montagem.

Em *Dom Casmurro*, no capítulo 73 (O contrarregra), Bento rememora o ciúme que lhe arrebatara na ocasião da passagem de um cavaleiro pelo local onde ele e Capitu estavam conversando. De acordo com seu relato, o rapaz teria não só passado por eles, mas também trocado olhares com Capitu, provocando-lhe profunda irritação: “(...) 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 olhou para ele; o cavalo andava, a cabeça do homem deixava-se ir voltando para trás” (p. 186). Bento encerra o capítulo justificando que, se foi embora sem nada falar com Capitu, a culpa tinha sido do ciúme que lhe atordoara. É importante a compreensão de que, para dizer uma coisa, precisamos não dizer outra (ORLANDI, 2007, p. 64). Em vários pontos da narrativa, é possível percebermos como o narrador age dessa forma para persuadir o leitor e convencê-lo da traição de sua esposa.

Na minissérie *Capitu*, esse trecho dialoga com o subcapítulo 39 - também nomeado como *O contrarregra* -, do capítulo 5. Lembremo-nos de que um dos pontos defendidos por Luiz Fernando no que concerne a essa produção audiovisual é justamente o fato de que não pretendia alterar a dúvida que ronda toda a narrativa:

De minha parte, continuo procurando traçar um ensaio sobre a dúvida. Não acuso ninguém, não absolvo ninguém. Estou trabalhando também com uma certa interatividade do espectador, como se eu lhe interrogasse a todo instante, como se

procurasse a mão do espectador, assim como Machado pega várias vezes na mão do leitor e o conduz labirinto adentro (CARVALHO, 2008, p. 79 – 80).

Destacamos o trabalho do *cameraman* para a manutenção da dúvida, uma das características mais marcantes do romance machadiano. Um tipo de mosaico é construído a partir da forma como a câmera se movimenta e dos enquadramentos realizados. Dessa forma, não vemos, num plano único, o que Bento diz ver, atordoado pelo ciúme (Figuras 5, 6, 7 e 8):

Figura 5 – Capitu na janela (1) (01:53:22)



Fonte: CARVALHO, 2008. (Disco 1)

Figura 6 – Bentinho e o cavaleiro (01:53:24)



Fonte: CARVALHO, 2008. (Disco 1)

Figura 7 – Cavaleiro (01:53:29)



Fonte: CARVALHO, 2008. (Disco 1)

Figura 8 – Capitu na janela (2) (01:53:31)



Fonte: CARVALHO, 2008. (Disco 1)

Vemos que a troca de olhares que atordoara Bento é incutida (ou não) no leitor por meio das escolhas discursivas do próprio narrador que, assim como o *cameraman*, nos conduz pelo texto. Nas duas mídias, a dúvida permanece e, com ela, o não envolvimento de Capitu, no que poderíamos considerar uma fantasmagoria criada por Bento. Dessa maneira, embora na minissérie a montagem realizada possa dar indícios de uma traição, entendemos que, de fato, o que vemos é um narrador que sabe exercer a política do silêncio e, através dela, busca o apoio dos leitores/espectadores sobre aquilo que nem ele mesmo tem certeza.

Há um caráter de dubiedade na imagem da janela, cujo enquadramento evoca a semelhança a uma cela, como também era chamado o quarto nos mosteiros medievais; a madeira em formato de cruz na frente do vidro transparente corrobora a alusão à Inquisição medieval – um vetor cruzado remontando ao interdito, ao silenciamento de Capitu pelo

narrador.³⁴ Ressaltamos que esse tipo de análise implica propor outros modos de ver/ler o mundo, considerando a bagagem cultural do indivíduo. Desse modo, assim como Wolfgang Iser (1996) salienta a importância do leitor para o preenchimento dos espaços vazios no texto, entendemos que o espectador cumpre papel semelhante diante de uma produção audiovisual, na qual também há espaços a serem preenchidos. A título de exemplificação, podemos pensar nas montagens que ressignificam uma determinada cena, como ocorre quando é aplicado o *Efeito Kulechov*:

A variante descrita com mais frequência do efeito Kulechov é aquela em que um mesmo plano aproximado do rosto de um ator, escolhido o mais inexpressivo possível, é montado, sucessivamente, com vários planos que o contextualizam de modo diferente e levam o espectador a interpretar diferentemente, e até mesmo perceber diferentemente os planos de rosto: depois de uma mesa servida, o rosto parece exprimir fome; depois de uma criança, ternura; depois de uma mulher nua, desejo. (AUMONT, 2012, p. 93)

Se para Machado “os braços merecem um período” (p. 257), para nós, igualmente o merece a figura do *cameraman*, profissional de grande importância para se alcançar o êxito de uma produção audiovisual. Eis um nicho pouco explorado nas pesquisas sobre as intermedialidades e que merece mais atenção. Tal lacuna pode ser explicada pelo fato desse profissional ter seu trabalho subestimado, já que sua subjetividade se torna invisível no texto fílmico, e o público tende a valorizar apenas a figura do diretor. É o *cameraman* que explora todas as possibilidades da câmera.³⁵

³⁴ Essa reflexão foi apresentada pela professora Maria Cristina Ribas no curso “Leitura de imagens: diálogos intermediários”, realizado na UERJ/FFP, em 2019.

³⁵ No caso da minissérie, conforme explicou o diretor de fotografia, Adrian Tejido “foi utilizada uma Câmera Arriflex D-21, câmera digital muito cinematográfica que captava as texturas como se estivesse usando película, ou seja, dava à cena uma textura fotográfica.” (palavras do próprio). Essa câmera foi introduzida pela *Arri* - empresa alemã que projeta e fabrica equipamentos profissionais para o audiovisual, focando na indústria cinematográfica - em 2008 para substituir a Arriflex D-20. (Adrian Tejido concedeu a entrevista via e-mail.)

Figura 9 – Filmagem de Capitu na janela



Fonte: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisseries/capitu/bastidores/>

Importante ressaltar que a câmera, junto com o microfone, compõe o aparato de base que será responsável pela nossa identificação primária no cinema. O *cameraman*, assim como o narrador, será aquele que conduzirá o nosso olhar para o que o diretor/autor quer mostrar.

Continuemos. O capítulo 105 (Os braços) da obra machadiana traz logo de início uma descrição de como era a Capitu em sua nova condição de casada. Bento fala das coisas que sua esposa gosta, ou não, e conduz a atenção do leitor para os braços de sua amada. Nesse ponto, descreve algumas idas do casal aos bailes:

Eram os mais belos da noite, a ponto que me encheram de desvanecimento. Conversava mal com as outras pessoas, só para vê-los, por mais que se entrelaçassem aos das casacas alheias. Já não foi assim no segundo baile; nesse, quando vi que os homens não se fartavam de olhar para eles, de os buscar, quase de os pedir, e que roçavam por eles as mangas pretas, fiquei avexado e aborrecido. Ao terceiro não fui, e aqui tive o apoio de Escobar, a quem confiei candidamente os meus tédios; concordou logo comigo (p. 247).

Mordido pelo ciúme, Bento toma para si a ideia de que os homens tiram proveito da nudez dos braços de sua amada e, por isso, decide que não devem mais frequentar os bailes. O que ele narra representa uma forma de persuasão via discurso, típica daqueles que buscam convencer os outros e a si mesmo de algo que não pode ser comprovado. Ocorre que, na sequência, o próprio Bento causa uma fissura nesse discurso, ao mencionar que, antes de falar com Capitu, buscou o apoio de Escobar. Em seguida, o narrador diz: “(...) Ela sorriu e respondeu que os braços de Sanchinha eram malfeitos, mas cedeu depressa, e não foi ao baile;

a outros foi, mas levou-os meio vestidos de escumilha ou não sei o que, que nem cobria nem descobria inteiramente, como o cendal de Camões “ (p. 248, grifo nosso).

Por meio da fala, Bento tenta conter a potência significativa que é Capitu, mas se esquece de que sua presença é fluida, que corre por entre as palavras e, até, atravessa-as.

Na minissérie, esse trecho dialoga com o subcapítulo 56 — que recebe o mesmo título, *Os braços* —, do capítulo 5. Luiz Fernando resgata a figura do cavaleiro e faz uso de alguns recursos do audiovisual para enfatizar os sentimentos que avultaram em Bento na narrativa:

Figura 10 – Bento observa um rapaz no baile (00:44:40)



Fonte: CARVALHO, 2008. (Disco 2)

Figura 11 – Casal dança próximo a Bento e Capitu (00:44:49)



Fonte: CARVALHO, 2008. (Disco 2)

Figura 12 – Bento vê semelhança entre o rapaz e o cavaleiro (00:44:50)



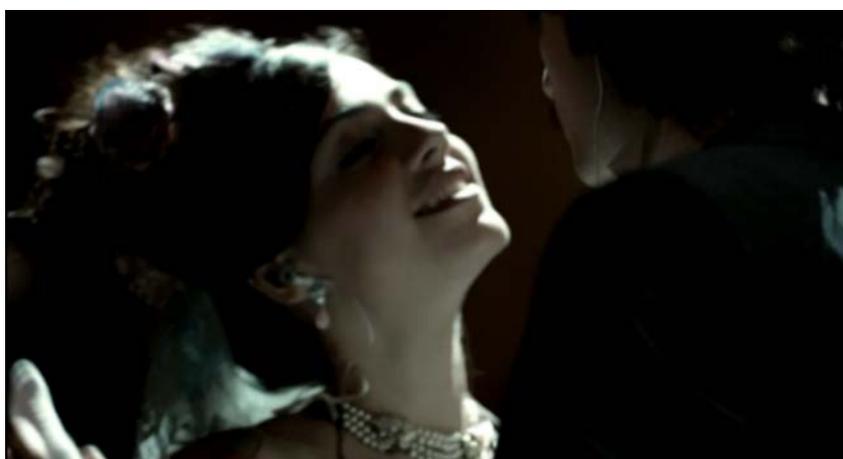
Fonte: CARVALHO, 2008. (Disco 2)

Figura 13 – Capitu e Bento olham para o mesmo lado (00:44:51)



Fonte: CARVALHO, 2008. (Disco 2)

Figura 14 – Bento imagina Capitu mais nova nos braços de outro (00:45:02)



Fonte: CARVALHO, 2008. (Disco 2)

Esse recorte se inicia com Capitu envolvida pela dança, enquanto Bento ocupa-se em observar os rapazes que dançam ao redor deles (Figura 10). A música clássica compõe a base da trilha sonora dessa cena e, toda vez que Bento imagina algo suspeito — como a semelhança entre o rapaz do baile e o cavaleiro —, um som dramático é produzido (Figuras 11 e 12). Os devaneios de Bento seguem e intensificam-se, chegando ao ponto em que, mesmo tendo Capitu em seus braços (Figura 13), ele a imagina, ali, nos braços de outro (Figura 14). Na sequência, uma música eletrônica toca e coaduna a insanidade do narrador, que materializa Capitu — adolescente e adulta — dançando com outros rapazes e provocando-o ao chamá-lo de seminarista, em tom de escárnio.

Todo esse furor acontece dentro da cabeça de Bento e pode ser entendido como fruto de uma angústia diante do que lhe é incontrollável. Através do discurso, Bento intenta dominar Capitu, porém não tem êxito, já que em seu silêncio fundador, ela se faz significar por outros jogos de linguagem (ORLANDI, 2007, p. 86). Transparece nele a certeza que esteve diante de uma mulher insubmissa e que, em muitos aspectos, subvertia o patriarcado.

Continuemos com mais algumas análises. Em *Dom Casmurro*, no capítulo 112, intitulado *As imitações de Ezequiel*, Bento narra sobre o dia em que ele e Capitu trocaram impressões acerca das imitações do filho. Investiguemos de que forma ela devolve as críticas feitas pelo marido, como um espelho, e a reação dele diante disso, através do recorte de uma cena para a qual Luiz Fernando Carvalho opta pela filmagem em primeiro plano. Com isso, além de respeitar a estrutura da TV, cuja tela é menor do que a do cinema — levando em consideração, inclusive, os modelos mais antigos dos aparelhos, presentes em muitos lares brasileiros — o diretor conduz o foco para aspectos emocionais e psicológicos das personagens.

A cena se inicia com o casal observando Ezequiel brincar e comentando sobre os trejeitos do menino, tentando identificar de quem os herdara. Na sequência, Bento comenta que o menino não “sairá maricas” e complementa:

³⁶BS: [...] *eu só lhe descubro um defeitozinho, Ezequiel gosta de imitar os outros. [...] Imitar os gestos, os modos, as atitudes; imita prima Justina, imita José Dias (Figura 15); já reparei até que imita o jeito dos pés de Escobar e dos olhos.*

³⁶ (1) Utilizamos as siglas BS para as falas de Bento Santiago e C para as de Capitu.

(2) Os trechos do romance, que são quase sempre reproduzidos nas cenas, foram transcritos em itálico.

(3) Optamos pelo agrupamento de alguns *frames* em função de sua quantidade. Entendemos a importância dos cortes precisos e dos detalhes a serem observados quadro a quadro e, por isso, pensamos nesse formato.

Figura 15 – Capitu escuta a fala de Bento sobre as imitações de Ezequiel (00:10:40)



Fonte: CARVALHO, 2008. (Disco 2)

Os cortes realizados na cena são significativos para a leitura, pois direcionam o nosso olhar para elementos carregados de sentido, como é o caso da cena acima na qual, ao ouvir Bento falando sobre o incômodo que lhe causavam as imitações do filho, Capitu direciona seu olhar ao marido e inclina levemente o tronco para o lado, como quem demonstra surpresa diante do que ouve.

Em seguida, Capitu, apresenta sua opinião sobre o fato:

C: Acho que é só um imitar por imitar. Como acontece com tantas pessoas grandes, que tomam as maneiras dos outros.

Entre a primeira e a segunda oração, a personagem muda o tom de voz e segue como se estivesse, indiretamente, dando uma lição ao marido, recordando-o de que também os adultos agem assim, seguindo os modos dos outros, reproduzindo o que lhes apresentam. Nesse momento, há um corte para Bento, que se vira para Capitu rapidamente; agora é ele quem se mostra surpreso.

No romance, o narrador diz que interrompe a fala da esposa “para que não fosse mais longe” (p. 264). Na cena, novamente há um corte, a câmera focaliza Bento que diz, apressadamente:

B: Sempre há tempo de corrigi-lo.

A cena que segue exala a mais fina e delicada ironia. Há um corte, a câmera volta para Capitu, que responde, não só com a voz, mas também com os olhos:

C: *Ah, tá.* (Figura 16)

Figura 16 – Capitu em resposta a Bento (00:10:53 / 00:10:54)



Fonte: CARVALHO, 2008. (Disco 2)

No romance, a fala de Capitu antecipa o que virá a seguir; a personagem diz: “Há³⁷, vou ver” (p. 264). Na sequência, assim como na minissérie, ela comenta, por meio de uma pergunta indireta, se ele “[...] também não era assim, quando se zangava com alguém” (p. 264) (Figura 17), ou seja, ela quer testá-lo, checar se o seu discurso corresponde com a sua prática.

Figura 17 – Capitu em diálogo com Bento (00:10:57 / 00:10:58)



Fonte: CARVALHO, 2008.

É interessante observar que ambos se mantêm quase estáticos, fazendo leves movimentos corporais e potencializando as expressões faciais, uma característica muito

³⁷ Mantivemos a grafia original

presente na *Commedia dell'arte*, pois é uma maneira que o ator tem de esconder o que realmente o personagem pensa ou sente. Dessa forma, alguém sem caráter pode até dar bons exemplos de conduta moral, “[...] contanto que seja um bom fingidor, distanciando-se de seus próprios sentimentos” (PORTICH, 2008, p. XXI). Sobre isso, cumpre informar:

A preparadora de corpo Tiche Vianna, [...] trabalhou com os atores a partir das máscaras da *Commedia Dell'Arte*. Ela fez com que Letícia Persiles e Maria Fernanda Cândido imaginassem atitudes felinas para compor a protagonista. Os olhos da personagem ganharam atenção especial. [...] o eixo das atrizes deveria estar no olhar: o corpo não poderia fazer o movimento sem que os olhos reagissem primeiro.³⁸

A forma como conduzem a discussão mascarada de conversa, indica que o que está acontecendo ali remete, até então, ao plano do discurso. O que Capitu faz é graciosamente reverter a crítica de Bento para ele mesmo, como uma forma de fazê-lo refletir sobre o que está falando.

Ocorre-nos aqui, lembrar o poder que a ficção tem de nos conduzir a reflexões sobre nós mesmos, através da alteridade, pois quando lemos, colocamo-nos no lugar do outro, que pode variar desde uma criança até um assassino em série. Tzvetan Todorov diz que: “[...] a literatura pode muito. Ela pode nos estender a mão quando estamos profundamente deprimidos, nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver” (2020, p. 76). E não é exatamente o que Capitolina está propondo ao retórico marido?

A resposta de Bento, evasiva, carrega o tom típico dos que estudam as leis e buscam brechas para saírem-se bem de situações embaraçosas:

B: *Vinganças de menino...*

Capitu, disposta a sustentar o diálogo, não permitindo que o marido manipule o rumo da conversa, diz que não gosta de imitações em casa. Nesse momento há uma mudança no plano de filmagem, que anuncia uma alteração na cena. Bento é filmado em plano médio e fica em pé, diante de Capitu. Enquanto isso acontece, ele pergunta:

BS: *E naquele tempo, gostavas de mim?*

³⁸ Mais informações sobre os bastidores estão presentes no site *Memória Globo*: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisséries/capitu.htm>> Acesso: 25 jul 2020.

Em seguida, desfere um tapa no rosto da esposa (Figura 18):

Figura 18 – Bento desfere um tapa em Capitu (00:11:11)



Fonte: CARVALHO, 2008. (Disco 2)

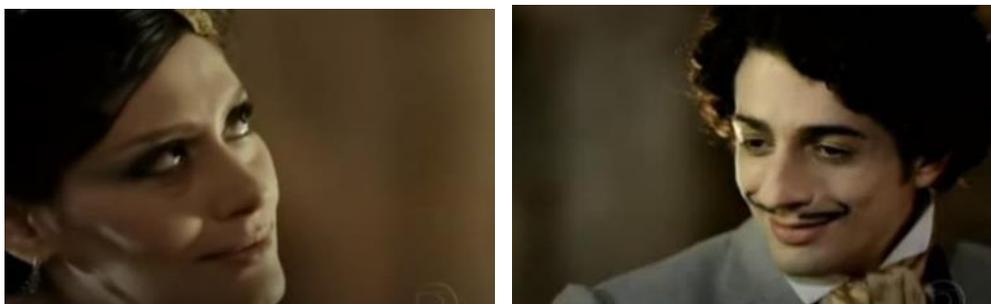
Ao colocar-se de pé, Bento passa a imagem de figura dominante: é o mais alto, o mais forte. Esse posicionamento obriga Capitu a olhar “por baixo”, como, segundo o narrador, José Dias já lhe dissera (p. 64). A cena, de volta ao primeiro plano, ressalta a imposição de Bento através da força. O posicionamento de Capitu na tela também é bastante representativo. Personagens que aparecem no lado direito tendem a ser mais valorizados. Porém, o diretor também pode manipular essa característica e colocar personagens importantes na zona morta (área esquerda) para confundir o leitor. Ousamos propor que o fato de Bento estar ocupando o espaço destinado à figura mais importante da cena representa uma estratégia do diretor para mostrar como o próprio personagem se vê, enquanto que Capitu, mesmo estando na zona morta da imagem, está convicta de sua importância para subverter a cena/o sistema.

Ao perceber que seu discurso não era o suficiente para manter o domínio sobre Capitu, desestabilizado por estar diante de uma figura enigmática e dotada de um poder diferente do seu — portanto, uma ameaça —, Bento recorre a um comportamento agressivo, legitimado pelo sistema patriarcal. Muda a trilha sonora, passando de uma composição instrumental clássica para outra com tom mais trágico. Assinada por Tim Rescala e Chico Neves³⁹, a música instrumental *O ciúme* marca os momentos da minissérie que remetem a uma certa apreensão acerca do que irá acontecer após às vezes em que Bento diz ter sido “mordido pelo dente do ciúme” (p. 186). Na cena em questão, o espectador é provocado através da expressão

³⁹ É possível ouvir trilha musical em: <https://www.youtube.com/watch?v=_ljx2iRVL5w>. Acesso em 26 jul. 2020.

quase intacta de Capitu após ser agredida pelo marido, como se já esperasse por aquela atitude, arraigada na sociedade vigente e que, portanto, não lhe surpreendera (Figura 19).

Figura 19– Reação de Capitu à agressão do marido (00:11:12 / 00:11:14)



Fonte: CARVALHO, 2008. (Disco 2)

O espectador, guiado pela câmera, acompanha o olhar de Capitu para o marido. A sequência de planos é mediada por cortes que revelam, *frame a frame*, a mudança na atmosfera entre o casal. Em *Dom Casmurro*, o narrador diz que “a resposta de Capitu foi um riso doce de escárnio, um desses risos que não se descrevem, e apenas se pintarão” (p. 264). O plano médio da personagem ressalta detalhes de seu vestido o qual, apesar de estar dentro do arco dramático do figurino, mantém elementos que exaltam a feminilidade e a leveza com que desliza pela tela (Figura 20). É proposta uma paleta de cores com tons mais escuros para a vida adulta do casal, fase em que já não há mais a intenção de remeter ao frescor e aos encantos da adolescência. A figurinista Beth Filipecki relembra que “Machado narra em camadas construídas pela memória do protagonista” e acrescenta que:

Da mesma forma, o figurino é construído utilizando camadas de diferentes tecidos tingidos à mão. Para [ela] as sobreposições, com suas dobras e desdobramentos, representam máscaras e a “fantasmagoria” de Bento Santiago; doente imaginário habitado por seus fantasmas que retornam para assombrá-los e a nós! (SILVA & MILLECO, 2017, p. 151).

Figura 20 – Destaque para a paleta dos figurinos e a reação de Capitu (00:11:19 / 00:11:20 / 00:11: 21)



Fonte: CARVALHO, 2008. (Disco 2)

Lembremo-nos de que a mulher, tal como se espera, principalmente a que está em idade de casar-se, deve apresentar gestos e olhares comedidos, além de saber controlar a expressão de suas emoções, permitindo-lhes transparecer apenas com plena consciência. A mulher decente não aumenta o tom de voz. *O riso não lhe é permitido*; deve apenas esboçar um sorriso. Capitu, pelo que sabemos, nunca fora mulher de riso contido. Na ocasião do primeiro beijo do casal, ao ouvirem os passos de D. Fortunata alertando-os de sua presença, Bento menciona que “Capitu compôs-se depressa, tão depressa que, quando a mãe apontou à porta, ela abanava a cabeça e ria. Nenhum laivo amarelo, nenhuma contração de acanhamento, um riso espontâneo e claro [...]” (p. 91).

A seguir, vemos Bento apequenar-se diante da esposa, que se impõe docemente, sem nenhuma palavra. O corpo se ergue respeitando a primazia do olhar (Figura 21).

Figura 21– Inversão de dominância (1) (00:11:23/ 00:11:27)

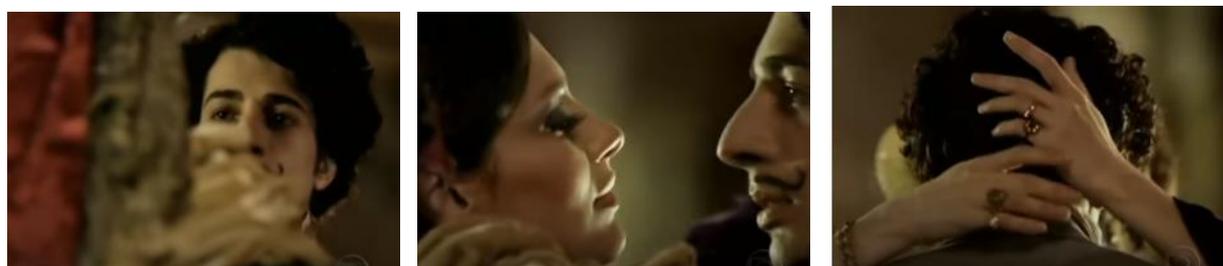


Fonte: CARVALHO, 2008. (Disco 2)

O espectador assume o posicionamento que era de Capitu e, por cima de seus ombros, perscruta o olhar de Bento diante do desconhecido (Figura 22) (00:11:28). O quadro fechado

da cena (00:11:31) remete a uma sensação de claustrofobia, que reforça a habilidade de Capitu de preencher os espaços vazios, através do não-dito. Seu silêncio, por muitos tido como um exemplo de submissão, ao nosso ver, representa a potência que a ficção tem de, através de uma reeducação cultural do público, subverter as estruturas discursivas alienantes. A cena termina com a cabeça de Bento envolvida pelas mãos da esposa, reestabelecendo o clima inicial da cena. Numa sobreposição do claro sobre o escuro, vemos Capitu entrelaçar o marido como se fosse, nas palavras de Machado, “um colar de flores” (p. 264) (00:11:32). Na sequência, há um *raccord* de movimento marcado pela retomada figurativa das mãos de Capitu realizada pelo próprio narrador em si mesmo, dando sequência à narrativa.

Figura 22– Inversão de dominância (2) (00:11:28 / 00:11:31 / 00:11:32)



Fonte: CARVALHO, 2008. (Disco 2)

Se o apreço pelas palavras é algo reconhecido no projeto literário de Machado, no projeto audiovisual de Luiz Fernando é a qualidade estética das imagens que nos chama a atenção. Para chegar a um resultado assim, o diretor reconhece a necessidade de contar com uma equipe coerente com seus ideais e, por isso, costuma manter alguns dos seus colaboradores em trabalhos sucessivos, como é o caso da figurinista Beth Filipeck, que também assinou os figurinos do filme *Lavoura Arcaica* (2001). Uma possível influência para esse trato imagético, apontada pelo próprio Luiz Fernando, perpassa os caminhos da memória: “[...] olhem, eu acho que quando você tem apenas três imagens da sua mãe você dá muito valor ao conteúdo das imagens... entendem?” (CARVALHO, 2002, p. 38). Impossibilitados de dizermos se seria esse o real motivo, resta-nos compreendê-lo como parte constituinte do sujeito Luiz Fernando. Ainda nesse aspecto, destacamos a seguinte opinião do diretor sobre a relação dos espectadores com as imagens:

É um excesso de informação, talvez exista um nome para esta fobia, ninguém mais se atreve a um contato mais profundo com qualquer tipo de imagem, é só ver o tempo que hoje as pessoas se permitem olhar as pinturas nos museus de todo o mundo. Estão viciadas ao descartável, pensam que tudo o que é visto pertence

também ao falso, não é possível existir mais uma relação verdadeira com as imagens (CARVALHO, 2002, p. 97).

Tal observação vai ao encontro do que Orlandi salienta ao dizer que “há uma ideologia da comunicação, do apagamento do silêncio, muito pronunciada nas sociedades contemporâneas [...] expressa pela urgência do dizer e pela multidão de linguagens a que estamos submetidos no cotidiano” (ORLANDI, 2007, p. 35). O silêncio contemplativo, tão importante para a leitura de imagens, vem perdendo espaço dentro desse modelo de sociedade que prima pelo ritmo acelerado de produção.

Luiz Fernando, porém, fiel ao seu projeto de educação pelos sentidos, não cede à pressão desse modelo social e segue levando ao público o conhecimento de diferentes campos das artes, como fez, por exemplo, ao incluir elementos da *Commedia dell'arte* na minissérie, num diálogo caricatural com as personagens de *Dom Casmurro*, através de uma combinação de mídias (RAJEWSKY, 2012).

Commedia dell'arte é a comédia da habilidade do improviso; é a “arte mimética segundo a inspiração do momento, improvisação ágil, rude e burlesca, jogo teatral” (BERTHOLD, 2014, p. 353)”. Vertente popular do teatro renascentista, permaneceu em voga até o século XVIII, quando entrou num período de decadência.

Daniel Piza (2008, p. 34) nos lembra que Machado era um homem do teatro, tendo escrito, traduzido, censurado e criticado peças, o que lhe favorecia a inserção de elementos teatrais em suas obras. Além disso, era um profundo conhecedor das máscaras da sociedade em que vivia, o que é perceptível em sua obra e ressaltado por Luiz Fernando Carvalho através dos elementos líricos, operísticos e dos que remetem à *Commedia dell'arte*.

O roteiro tradicional desse tipo de arte também dialoga com a história de Capitu e Bentinho: um casal apaixonado (*innamorati*) (Figura 23) deseja se casar, mas um personagem mais velho – ou vários- (*vechhi*) quer evitar o casamento e, para isso, envolve um ou mais servos (*zanni*) para ajudá-lo nisso. Tipicamente, tudo termina bem, os *innamorati* se casam e perdoam as maldades que sofrem. Os personagens desse grupo são jovens, virtuosos, possuem cortesia e cavalheirismo, além de serem perdidamente apaixonados um pelo outro (Figura 24).

Figura 23 – *Innamorati*



Fonte: <https://bityli.com/6fbma>

Figura 24 – Bento e Capitu (00:44:03)



Fonte: CARVALHO, 2008. (Disco 2)

Apresentam aparência agradável, são atraentes e elegantes. Usam os trajes mais belos e de acordo com o período e a moda vigente, além de nunca usarem máscaras (Figura 25). Em cena, Bentinho/Bento Santiago e Capitu fazem parte do grupo de personagens que não apresentam uma maquiagem caricatural.

Figura 25 – Bento e Capitu em diferentes momentos



Fonte: CARVALHO, 2008. (Discos 1 e 2)

Os *inamoratti* geralmente cantam, dançam ou recitam poemas (Figura 26).

Figura 26 – Bentinho e Capitu dançando na primeira fase da minissérie



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/505036545698532608/>

Eles também enfrentam muitos obstáculos, mas conseguem se unir no fim. Tendem a ser excessivamente dramáticos em qualquer expressão emotiva. Quando estão separados, lamentam fortemente, expressando tal sentimento com exagero (Figura 27). Quando se reencontram, a emoção é tanta que ficam, muitas vezes, sem palavras (Figura 28).

Figura 27 – Capitu na despedida de Bentinho (01:23:57)



Fonte: CARVALHO, 2008. (Disco 1)

Figura 28 – Bentinho emudecido ao rever Capitu (01:38:14)



Fonte: CARVALHO, 2008. (Disco 1)

O casal sempre age de forma infantil e imatura. São egoístas e egocêntricos, colocando-se, cada um, como o mais importante. (Figura 29).

Figura 29 – Capitu e Bentinho discutindo sobre a ida dele para o Seminário (01:11:55 / 01:11:59)



Fonte: CARVALHO, 2008. (Disco 1)

Os *innamorati* também costumam envolver outras pessoas para ajudá-los a descobrir formas de ficarem juntos, pois não têm maturidade o suficiente para agirem sozinhos (Figura 30).

Figura 30 – Bentinho pede conselhos sobre seu relacionamento com Capitu a Escobar



Fonte: CARVALHO, 2008. (Disco 2)

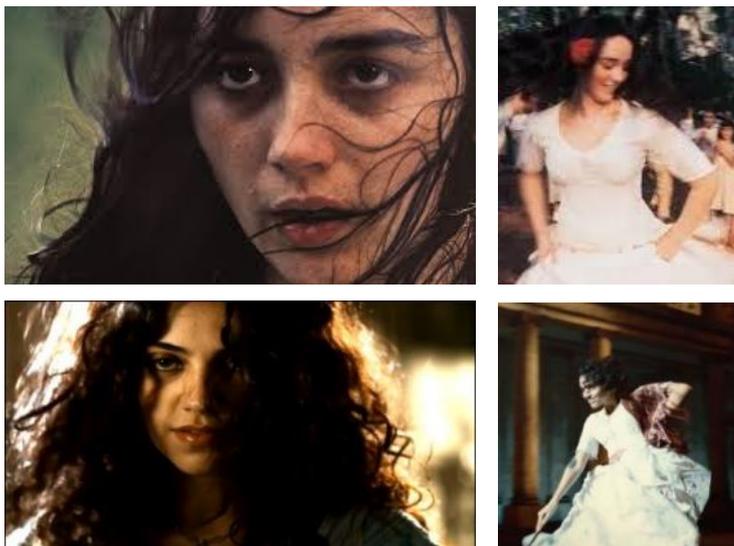
Percebemos que há uma preocupação em trazer o mundo interno do personagem para o primeiro plano. Luiz Fernando e sua equipe, após um intenso trabalho de conhecimento do texto literário e compreensão do que move cada personagem⁴⁰, buscam recursos do audiovisual para transpor o texto literário para a tela. Não somente isso, mas também um trabalho intenso de comunicação corporal é realizado, para que os atores potencializem as características que desejam transmitir. Sobre essa relação entre corpo e imagem, Vsevolod Emilevich Meyerhold Penza (mais conhecido apenas por Meyerhold ou Meierhold), grande ator de teatro e um dos mais importantes diretores e teóricos de teatro da primeira metade do século XX, afirmava que:

[...] as palavras não dizem tudo e que a verdade das relações humanas está determinada pelos gestos, poses, olhares e silêncios. O “novo teatro” deveria saber explorar as tensões e contradições entre a expressão verbal e a corporal. Se a palavra já não diz com clareza, é o corpo que deverá reaprender a se comunicar. Para tanto, a encenação deveria retomar antigas tradições, como a da *commedia dell’arte* e a dos teatros orientais, com o intuito de recriar uma gramática corporal adequada ao nosso tempo (MEYERHOLD apud QUILICI, 2005, p. 71).

Em uma conversa sobre o filme *Lavoura Arcaica*, Luiz Fernando fez o seguinte comentário sobre a personagem Ana, irmã de André: “A Ana nada fala na língua dos homens, mas, *através de seu silêncio e de sua dança, eu diria até que ela berra, e muito*” (CARVALHO, 2002, p. 115, grifo nosso). De forma análoga, o mesmo pode ser dito de sua Capitu, que inclusive se assemelha a Ana do ponto de vista visual (Figura 31).

⁴⁰ Luiz Fernando tem o hábito de reservar um espaço para a preparação da equipe antes do início das gravações. No caso de *Capitu*, ele diz que “o lugar não poderia ser mais apropriado: um casarão do século XIX, no coração boêmio do Rio”. Disponível em < <http://gshow.globo.com/programas/capitu/capitu/platb/tag/famosos/> > Acesso 09 nov. 2020.

Figura 31– Comparação visual entre as personagens Ana e Capitu



Fonte: imagens obtidas na internet

Identificamos em alguns momentos da minissérie, a exemplo dos apresentados anteriormente, a existência de uma “linguagem física baseada nos signos e não mais nas palavras, que se expressa nas complexas utilizações dos gestos, dos figurinos, da música e do espaço (ARTAUD apud QUILICI, 2005, p. 72). Todos esses elementos nos afetam, porque são repletos de significado. Ao utilizar-se desses recursos, o diretor provoca o espectador, propondo que ele ressignifique seu olhar acerca desses elementos os quais, em produções mais comerciais, podem não apresentar a mesma intensidade semântica.

Rumo ao fim deste capítulo, propomos a análise de uma das últimas cenas da personagem Capitu. Iniciamos com a entrada de Capitu já no finalzinho do subcapítulo “Segundo impulso” (Figura 32). A silhueta de Capitu é enaltecida pela escolha de razão de aspecto que, sendo maior, favorece a filmagem em plano conjunto. Esse, por sua vez, põe a personagem em diálogo com o ambiente: Capitu é tão gigante em presença quanto o espaço o qual adentra.

Figura 32 – Silhueta de Capitu (001:27:06)



Fonte: CARVALHO, 2008. (Disco 2)

Após a vinheta de abertura do subcapítulo 75 (Capitu que entra), alternam-se as imagens em primeiro plano. Capitu quer saber o motivo do choro de Ezequiel e Bento, a princípio, hesita em contar-lhe. Agora, quem olha por baixo é Bento, praticamente encoberto. Sua fisionomia em oposição a de Capitu, denuncia um certo descontrole de suas emoções (Figura 33).

Figura 33 – Olhares de Capitu e Bento (01:27:20 – 01:27:22)



Fonte: CARVALHO, 2008. (Disco 2)

Chama nossa atenção a iluminação da cena. Bento, na segunda fase da minissérie, vai aos poucos tornando casmurro; aparece mais encoberto, quando não pela sombra, pelos cabelos caídos ao rosto e pela postura curvada. Ocorre-nos, sobre isso, lembrar o que Marilena Chaui fala sobre a relação da luz com os termos alucinação e lucidez:

A alucinação traz consigo nossa certeza de que o mundo verdadeiro foi acidentalmente barrado por nossas fantasias e fantasmas, podendo, por essência, ser refeito. Mas não costumamos indagar qual a origem das palavras fantasias e

fantasmas, como não nos surpreende a distinção entre as palavras alucinado e lúcido, isto é, que loucura e sanidade sejam designadas como ausência ou presença de luz (CHAUI, 1988, p. 32)

De modo semelhante, o que Bento deseja ao reconstruir a casa de Mata-Cavalos anos depois no Engenho Novo e escrever um livro sobre sua vida não é justamente refazer um mundo que diz ter sido real?

Dando sequência à cena, Bento intenta erguer-se, retomar sua posição de autoridade. Fisicamente, ele não consegue fazê-lo. Suas feições e a falta de postura corporal indicam a fraqueza que lhe é característica. Escolhe as palavras para restituir-lhe a força e grita à Capitu: “*Eu não sou pai de Ezequiel! Ele não é meu filho!*” (Figura 34).

Figura 34– Bento que grita (01:27:33)



Fonte: CARVALHO, 2008. (Disco 2)

Capitu é filmada em plano médio e *contra-plongée*, o que causa lhe confere a sensação de poder, força e crescimento na cena (Figura 35).

Figura 35 – Capitu rebate as acusações de Bento (01:27:39)



Fonte: CARVALHO, 2008. (Disco 2)

O ritmo é quebrado quando a separação é cogitada por Capitu e confirmada por Bento. Ezequiel volta à sala e chama a mãe para irem à missa (Figura 36).

Figura 36 – Ezequiel e Capitu – *chiaroscuro* barroco (01:29:11)



Fonte: CARVALHO, 2008. (Disco 2)

Capitu faz uma pausa em sua fala e finaliza dizendo que não ficava bem dizer mais nada. O contraste tem um efeito dramatizador e, ao ser evidenciado com o preto intenso do fundo, aumenta a sensação de algo misterioso, intrigante ou obscuro. Além disso, há um realce ao rosto em *close*, como se estivessem em um palco de fundo escuro ou desfocado, causando a impressão de que saltaram na cena e estão se projetando para fora da tela.

A história segue, Capitu vai para a igreja (Subcapítulo 77), demora mais do que o tempo habitual para regressar e, quando retorna à casa, encontra Bento da mesma maneira. Diz-se convencida da necessidade da separação e coloca-se às ordens do marido (Figura 37).

Figura 37 – Capitu e Bento - separação (01:29:38 – 01:29:39)



Fonte: CARVALHO, 2008. (Disco 2)

Embora Bento insista em mostrar seu controle da situação através das palavras, o que vemos é a dominação de Capitu. A separação não lhe é um castigo e Bento transparece que no fundo tem consciência disso.

Com tais exemplos, almejamos ter compartilhado, mesmo que parcialmente, a nossa visão de como autor e diretor conceberam o silêncio de Capitu, e como nós, leitores e espectadores, podemos perceber tais construções.

Dessa maneira, entendemos que Luiz Fernando Carvalho consegue atar a ponta de seu projeto televisivo à do projeto literário de Machado de Assis. Dessa interação, resulta uma obra prima do audiovisual brasileiro, assinada pelo artífice das adaptações e entrecruzada por um clássico da literatura nacional.

3 A PERGUNTA DE VINTE MILHÕES DE RÚPIAS

Eu tenho mais recordações do que há em mil anos.

Uma cômoda imensa atulhada de planos,

Versos, cartas de amor, romances, escrituras,

Com grossos cachos de cabelo entre as faturas,

Guarda menos segredos que o meu coração.

É uma pirâmide, um fantástico porão,

E jazigo não há que mais mortos possua.

– Eu sou um cemitério odiado pela lua,

Onde, como remorsos, vermes atrevidos

Andam sempre a irritar meus mortos mais queridos.

Charles Baudelaire

Dom Casmurro é um romance de muitas camadas: quanto mais o lemos, mais nos apercebemos de que revisitá-lo será necessário se quisermos extrair o máximo das reminiscências deitadas ao papel por Bento Santiago. Capitu, na fluidez de seu silêncio, é a linha mestra que perpassa esse processo de *anamnesis*, fazendo-se presente de uma ponta a outra da vida do narrador, que busca reviver, por meio da escrita literária, um passado que não lhe abandona. Paul Ricoeur (2007) faz um esboço fenomenológico da memória, no qual, dentre outros aspectos, diferencia os termos gregos *mneme* e *anamnesis*, partindo da proposta de Aristóteles, que usava o primeiro termo para referir-se à lembrança, ao passo que o segundo estava ligado à ideia de busca ou recordação (p. 45). De posse desses conceitos, o filósofo chama nossa atenção a um paradoxo que surge quando tentamos recordarmo-nos de algo:

Buscamos aquilo que tememos ter esquecido, provisoriamente ou para sempre, com base na experiência ordinária da recordação, sem que possamos decidir entre duas hipóteses a respeito da origem do esquecimento: trata-se de um apagamento definitivo dos rastros do que foi aprendido anteriormente, ou de um impedimento provisório este mesmo superável oposto à sua reanimação? Essa incerteza quanto à natureza profunda do esquecimento dá à busca o seu colorido inquieto. Quem busca não encontra necessariamente. O esforço de recordação pode ter sucesso ou fracassar. A recordação bem-sucedida é uma das figuras daquilo a que chamamos de memória “feliz” (RICOEUR, 2007, p. 46)

É, portanto, a memória que conduz Bento pelos caminhos percorridos desde sua adolescência, cujo início situamos: “A casa era a da rua de Mata-cavalos, o mês novembro, o ano é que é um tanto remoto, mas eu não hei de trocar as datas à minha vida só para agradar às pessoas que não amam histórias velhas; o ano era de 1857” (p. 14). Ao que parece, no fim, é que ele não soube lidar com as incertezas inerentes a essa busca do passado e, assim como o Édipo de Sofócles, isolou-se e assumiu a personalidade casmurra (CALDWELL, 2008, p. 163).

Em posfácio à edição do romance publicado pela editora Carambaia (2018), Hélio Guimarães escreve sobre sua experiência de leitura de *Dom Casmurro*, em um texto intitulado *O romance da memória*. Para isso, ele fez um caminho semelhante ao que Bento Santiago, à altura dos seus cinquenta anos, teve de fazer para reencontrar-se com o menino que um dia havia sido. Se é Capitu que marca as memórias desse homem ensimesmado, por outro lado, é o emprego das palavras empreendidas por Machado de Assis que estão latentes nas reminiscências de Guimarães:

Que as palavras tinham peso e consequência, essa era a grande novidade que comecei a entender ali:

Os olhos continuaram a dizer coisas infinitas, as palavras de boca é que nem tentavam sair, tornavam ao coração caladas como vinham... (Capítulo 14 – A inscrição)

Então há diferença entre as palavras dos olhos e as de boca, entre o que os olhos dizem e as palavras calam. (GUIMARÃES, 2018, p. 328-329)

As palavras [...] podem ser flecha, lâmina e pedra. [...] também são motivo de riso quando saem repetidas, amplificadas e hiperbólicas. [...] podem ser equívocas e traiçoeiras, mesmo quando se dirigem ao sagrado [...] Mesmo quando se referem às juras de amor, as palavras precisam ser estrategicamente pensadas. (GUIMARÃES, 2018, p. 329-331)

É com o uso preciso das palavras que Machado constrói um narrador nada confiável, mas que, de posse de uma sólida formação discursiva, quase nos faz esquecer de que lembranças recuperadas são lembranças atravessadas por diversos elementos, como bem pontua Guimarães, no final de seu texto: “O livro da minha memória é também um livro sobre a memória, que me expõe à precariedade do tempo e das lembranças. Estas nunca são de fato exclusivamente nossas, e sim compósitos de lembranças várias, acrescidas de sonhos, delírios e imaginação” (GUIMARÃES, 2018, p. 340).

Portanto, é desse lugar que Bento escreve uma obra memorialística com o intuito de “atar as pontas da vida” (p. 11) e descobrir “se a Capitu da Glória já estava dentro da de Mata-

Cavalos, ou se esta foi mudada daquela por efeito de algum incidente” (p. 325). O que ele quer saber é: afinal, quem é Capitu? Fosse essa a última pergunta feita a Jamal Malik no filme *Quem quer ser um milionário?* (2009), provavelmente ele teria voltado para casa e para os braços de Latika sem o prêmio de 20 milhões de rúpias, pois esse é um questionamento que desde 1899 divide opiniões e provoca as mais calorosas discussões acerca da (in)fidelidade de Capitu: traiu ou não traiu? Traiu sim! Traiu não! E daí se traiu? Se não traiu, deveria ter traído... Poulain de La Barre, escritor francês, filósofo e defensor das causas feministas, disse que “tudo o que os homens escrevem sobre as mulheres deve ser suspeito, pois eles são, a um tempo, juiz e parte” (LA BARRE apud BEAUVOIR, 2016, p. 7). Acrescente a isso o fato desse homem, imbuído das técnicas retóricas e oratórias, não ter superado a mordida que levou do dente do ciúme e estar reconstruindo a imagem dessa mulher, já na velhice, sozinho e ainda declaradamente apaixonado por ela: “Agora, por que é que nenhuma dessas caprichosas me fez esquecer a primeira amada do meu coração? Talvez porque nenhuma tinha os olhos de ressaca, nem os de cigana oblíqua e dissimulada” (p. 325).

Portanto, não percamos de vista que é desse lugar que o “Santo Iago”⁴¹ escreve sobre sua vida, marcada pela presença de Capitu de uma ponta a outra e que o desejo de Bento por uni-las, coloca-o num *looping* do qual ele não consegue (não deseja) sair; e assim, Bento fenece, em vida, junto com as inquietas sombras de seu passado.

⁴¹ Sabedores do apreço de Machado por jogos de palavras, não desconsideramos a hipótese amplamente difundida sobre os nomes de Bento Santiago e Capitu, a saber: “Bento” é semanticamente um nome próximo ao vocábulo “santo”, ao passo que “Santiago” pode sugerir uma composição das palavras “santo” e “Iago”; este último refere-se ao personagem de *Otelo, o Mouro de Veneza*, peça shakespeariana sobre a trajetória do general que dá nome à obra, desde que passa a governar Chipre até o assassinato de sua esposa, Desdêmona. O crime foi motivado pelo ciúme incutido por Iago, que almejava ao cargo concedido por Otelo a Cássio, um jovem soldado. Estabelecendo um paralelo com *Dom Casmurro*, Bento seria seu próprio Iago, como está inscrito em seu nome, pois é ele quem incute em si mesmo as ideias acerca da suposta traição de Capitu. Para “Capitu”, como não poderia ser diferente, há várias chaves de leitura, que variam de acordo com o ponto de vista adotado pelo leitor: *caput*, *capitis*, em latim, “cabeça”, uma forma de alusão à inteligência, à esperteza ou ao poder de comando da personagem. Aproxima-se foneticamente do vocábulo “capeta”, imagem que está associada às figuras femininas que não se encaixam nos padrões moralizantes sociais e, no seu caso em especial, pode referir-se ao suposto mal que causara a Bento. Temos, ainda, a aproximação de seu nome de batismo, Capitolina, ao verbo “capitular”, que significa “deixar de resistir, ceder”, hipótese favorável aos que partilham da ideia de que Capitu apresenta uma atitude de esposa conformada com as injúrias do marido, o que não é o nosso caso. Salientamos, aqui, o estudo de Helen Caldwell “O Otelo brasileiro de Machado de Assis”, que colocou o ciúme como questão central do romance machadiano, no lugar da suposta traição de Capitu. Além dessas leituras, há outras (e haverá tantas mais quantas forem necessárias nessa busca pela definição de Capitu) das quais, algumas já foram mencionadas ao longo da dissertação.

3.1 Take 1: “Prazer, Maria Capitolina!”

Capitu pode não ser a protagonista de *Dom Casmurro*, no entanto é figura central da trama, conforme temos mostrado ao longo da dissertação que, por si mesma, já coaduna com nosso ponto de vista. Já nos encaminhando para as últimas proposições dessa pesquisa, voltaremos nosso olhar para Capitu, cientes de que a escrita é “uma relação particular com o silêncio”, pois ela permite que se signifique nele (ORLANDI, 2007, p. 83). Assim, quando Bento inscreve Capitu em sua narrativa, ele dá a ela significado e, portanto, não consideramos a falta de sua voz no romance um indicador de ausência: o silêncio é matéria significativa que atravessa as palavras; assim também é Capitu. Mickaël Le Bot diz que “o silêncio não são as palavras silenciadas que se guardam no segredo, sem dizer. O silêncio guarda um outro segredo que o movimento das palavras não atinge!” (LE BOT apud ORLANDI, 2007, p. 69). Um não é a falta a do outro, pois existe com o outro.

Começemos pela Capitu de Mata-Cavalos, que se faz presente, direta ou indiretamente, na maior parte do livro: do início ao capítulo 96 (Um substituto). Por que Bento dedica-se mais à escrita desse período? No capítulo 97 (A saída), ele apresenta uma justificativa ao leitor. Vamos a ela:

Aqui devia ser o meio do livro, mas a inexperiência fez-me ir atrás da pena, e chego quase a fim do papel, com o melhor da narração por dizer. Agora não há mais que levá-la a grandes pernadas, capítulo sobre capítulo, pouca emenda, pouca reflexão, tudo em resumo. Já esta página vale por meses, outras valerão por anos, e assim chegaremos ao fim (p. 233).

Bento começa sua explicação quase se redimindo com o leitor ao colocar a culpa na falta de experiência que tem com a escrita literária. Mesmo sem ter escrito outros livros antes, é de se estranhar que um ex-seminarista, bacharel em Direito e que, até então, apresentou um vasto repertório cultural, mostre-se não familiarizado com a escrita. Depois, ao dizer que o melhor ainda estava por ser dito, reveste-se de ironia e transparece para o leitor um certo deleite com o que se passou nos anos subsequentes, entre a saída do seminário e o momento em que narra a história. Termina mencionando a superficialidade com que os fatos serão contados, pois já não se faz mais necessário que eles sejam esmiuçados.

Não nos surpreendem os argumentos apresentados, visto que a construção imagética de Capitu no que consideramos a primeira fase do romance, bem como o que Bento escolhe narrar sobre si, faz parte de um projeto de convencimento do leitor. Relembremos que ele

mesmo faz referência a isso quando diz: “Capitu era Capitu, isto é, uma criatura muito particular, mais mulher do que eu era homem. Se ainda o não disse, aí fica. Se disse, fica também. *Há conceitos que se devem inculcar na alma do leitor, à força de repetição*” (p. 82, grifo nosso).

Assim, Bento inicia a narrativa sobre o casal trazendo para o leitor o frescor de um amor pueril, cuja relevância é previamente anunciada no final do capítulo 2 (Do livro): “Eia, comecemos a evocação por uma célebre tarde de novembro, que nunca me esqueceu. Tive outras muitas, melhores, e piores, mas aquela nunca se me apagou do espírito. É o que vais entender, lendo” (p. 13).

Percebemos que o narrador escolhe o ponto de onde deseja iniciar sua história e o faz a partir da adolescência, fase em que a intensidade juvenil permeia os relacionamentos; não nos esqueçamos de que, como o próprio diz, “aos quinze anos, tudo é infinito” (p. 129). É nesse contexto que Bento nos fala de sua relação com a vizinha. A escolha das palavras para as descrições românticas e poéticas, as metáforas empreendidas, tudo corrobora com a imagem de um menino ingênuo, que precisa que alguém lhe conte que está apaixonado, pois ele por si só não é capaz de entender o que sente; da mesma maneira, é por essa via que nos chega a imagem de Capitu, uma menina moleca, que se mostra independente, com vontades próprias. Sedutora e envolvente, ela é descrita como aquela que provoca, desafia e age com iniciativa:

Capitu chamava-me às vezes bonito, mocetão, uma flor; outras, pegava-me nas mãos para contar-me os dedos. E comecei a recordar esses e outros gestos e palavras, o prazer que sentia quando ela me passava a mão pelos cabelos, dizendo que os achava lindíssimos. Eu, sem fazer o mesmo aos dela, dizia que os dela eram muito mais lindos que os meus. Então Capitu abanava a cabeça com uma grande expressão de desengano e melancolia, tanto mais de espantar quanto que tinha os cabelos realmente admiráveis; mas eu retorquia chamando-lhe maluca (p. 35).

Bento não nega que Capitu lhe provoca sentimentos, mas mostra-se à maneira de um animal acuado, inocente demais para lidar com aquilo. Quando ela balança a cabeça, bagunçando os cabelos, sem preocupar-se com a manutenção de um belo penteado à moda do tempo, Bento prefere dizer-lhe “maluca”, do que confessar sua admiração (Figura 38). Ela personifica a liberdade, e ele a deseja.

Figura 38 – Os cabelos de Capitu (1) (00:25:09 – 00:25:12)



Fonte: CARVALHO, 2008. (Disco 1)

No capítulo 34 (Sou homem!), Bento evoca a mesma recordação da atitude de Capitu, quando estão tentando encobrir as sensações provocadas pelo beijo (Figura 39).

Figura 39 – Os cabelos de Capitu (2) (00:59:01 – 00:59:04)



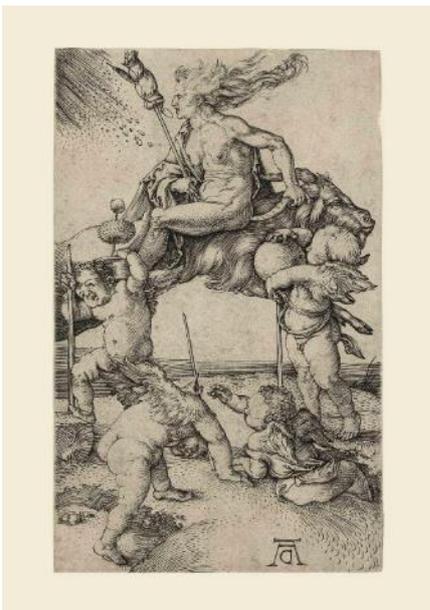
Fonte: CARVALHO, 2008. (CD 1)

Consideramos interessante o fato de o desganhamento fazer parte da construção da imagem de Capitu, pois isso nos remete à figura da bruxa, presente no imaginário popular desde a Idade Média. Isabelle Anchieta, analisando algumas imagens de bruxas e feiticeiras, em especial uma realizada pelo artista alemão Albrecht Dürer (Figura 40), traz a seguinte informação: “‘O cabelo selvagem’ foi uma tópica associada à bruxa pioneiramente por Dürer. Torna-se, a partir de então, uma constante na sua representação, como um símbolo de sua sexualidade desenfreada e de seus poderes sobrenaturais e diabólicos” (ANCHIETA, 2019, p. 57-58). Essa característica se faz presente em representações de outros artistas (Figura 41) e chega ao círculo social da atualidade em forma de *bullying*, através de falas pejorativas que associam especialmente os cabelos crespos à imagem de bruxa.⁴² O que vemos é uma

⁴² 2009: Vitoria Rafaela Nunes, 9 anos, é diagnosticada com um coágulo no cérebro quatro dias após a escola ligar para a casa da menina dizendo que ela havia batido a cabeça com um colega. A família informou que Vitoria vinha sofrendo bullying por ter o cabelo crespo e que os colegas a xingavam de “preta pobre”, “cabelo de bruxa” e “tocha olímpica”. Disponível em: <<https://bitly.com/tq9F6>> Acesso 11 nov. 2020.

tentativa de docilização dos corpos e, por extensão, da mente. Cabelos soltos, disformes, especialmente se forem cacheados ou crespos, remetem à liberdade, à segurança de si, e não é esse tipo de mulher que uma sociedade patriarcal, seja do século XIX ou de qualquer outro século, almeja.

Figura 40 – Albrecht Dürer, *Die Hex* [As bruxas], 1500



Fonte: <https://bityli.com/HmvOo>

Figura 41 – Hans Baldung Grien, *Die Hexen* [As bruxas], 1510



Fonte: <https://bityli.com/FiDzM>

Além deste, o desganhamento de Capitu apresenta outro efeito na imagem. Ela é mostrada e ao mesmo tempo escondida, invisibilizada pelo próprio cabelo. Ela é e não é vista ao mesmo tempo. O rosto surge e desaparece na cena. Uma forma de traduzir o que faz Bentinho narrador com a jovem por quem é obcecado. No entrelace das leituras, a condição de bruxa é também um estigma que representa silenciamento e exclusão.

Também nessa fase do romance, Bento sugere que Capitu, já naquela época, agia de forma pensada, arquitetando seus passos rumo a um objetivo: “Como vê, Capitu, aos quatorze anos, tinha já ideias atrevidas, muito menos que outras que lhe vieram depois; mas eram só atrevidas em si, na prática faziam-se hábeis, sinuosas, surdas, e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos” (p. 54).

Para o narrador, Capitu agia astutamente, o que àquela época era interessante para ele, visto que sozinho não conseguia desvencilhar-se de seus problemas. Na sequência, ele diz não

se admirar que Capitu agisse “pelos meios brandos, pela ação do empenho, da palavra, da persuasão lenta e diuturna” (p. 55), revelando-se mais a si mesmo nessa frase do que a Capitu, na verdade. É ele quem conta em minúcias o que lhe interessa que o leitor saiba, inclusive sobre ela.

Tomamos conhecimento de que Capitu era muito curiosa e que quanto mais lhe era negada a oportunidade de saber sobre algo, mais aquilo se tornava um objeto de interesse. Além disso, admirava a ideia de poder e liberdade, como observara Bento ao vê-la diante do busto de Júlio César: “Ficou muito tempo com a cara virada para ele. Um homem que podia tudo! Que fazia tudo!” (p. 84)

Inúmeras são as vezes em que Bento reafirma a dificuldade em tomar iniciativas, transferindo tal característica para Capitu, e fortalecendo a imagem que quer passar de ambos para o leitor. Vejamos um dos momentos em que isso ocorre:

Ao cabo de cinco minutos, lembrou-me ir correndo à casa vizinha, agarrar Capitu, desfazer-lhe as tranças, refazê-las e concluí-las daquela maneira particular, boca sobre boca. É isto, vamos, é isto... Ideia só! ideia sem pernas! As outras pernas não queriam correr nem andar. Muito depois é que saíram vagarosamente e levaram-me à casa de Capitu. Quando ali cheguei, dei com ela na sala [...]. Não me olhou de rosto, mas a furto e a medo, ou, se preferes a fraseologia do agregado, oblíqua e dissimulada. [...] Era ocasião de pegá-la, puxá-la, beijá-la... Ideia só! ideia sem braços! Os meus ficaram caídos e mortos” (p. 98 – 99)

Mesmo tendo declarado seu desejo, Bento exime-se de qualquer atitude que possa lhe comprometer e afastar o leitor do caminho o qual ele deseja que este siga. Mesmo quando narra sua investida — bastante questionável — em Capitu, ele trabalha as palavras de modo a deixar rastros de incerteza:

O riso animou-me. As palavras pareciam ser uma troça consigo mesma, uma vez que, desde manhã, era mulher, como eu era homem. Achei-lhe graça e, para dizer tudo, quis provar-lhe que era moça inteira. Peguei-lhe levemente na mão direita, depois na esquerda, e fiquei assim pasmado e trêmulo. Era a ideia com mãos. Quis puxar as de Capitu, para obrigá-la a vir atrás delas, mas ainda agora a ação não respondeu à intenção. Contudo, achei-me forte e atrevido. Não imitava ninguém; não vivia com rapazes que me ensinassem anedotas de amor. [...] Penso que ameacei puxá-la a mim. Não juro, começava a estar tão alvoroçado que nem pude ter toda a consciência dos meus atos; mas concluo que sim. [...] Ficamos naquela luta, sem estrépito, porque apesar do ataque e da defesa, não perdíamos a cautela necessária para não sermos ouvidos lá dentro; a alma é cheia de mistérios. [...] mas Capitu, antes que o pai acabasse de entrar, fez um gesto inesperado, pousou a boca na minha boca, e deu de vontade o que estava a recusar à força. Repito, a alma é cheia de mistérios (p. 100 – 103)

O riso de Capitu é compreendido por Bento como um convite. Imbuído de uma sensação de força e superioridade que o patriarcado lhe assegura, ele insiste em beijá-la, ainda que ela não queira. Diz agir daquela maneira, quase que por instinto, porque não havia quem o ensinasse sobre o amor. Depois, mostra-se vacilante: pode ser que tenha puxado Capitu, mas não jura; volta atrás e conclui tê-lo feito. Em seguida, sugere que a situação fazia parte de um jogo de sedução e, para justificar o injustificável, culpabiliza a vida, alegando que ela é cheia de mistérios. Ele atribui à Capitu o encerramento daquela “luta” com um beijo inesperado e, novamente, coloca-se no lugar de passividade.

Por vezes, a fragilidade discursiva de Bento se faz evidente através de suas próprias palavras. Como exemplo, podemos destacar uma de suas falas no capítulo 42 (Capitu refletindo), no qual ele diz: “Há tanto tempo que isto sucedeu que eu não posso dizer com segurança se chorou deveras, ou se somente enxugou os olhos; cuido que os enxugou somente” (p. 115). Ainda no mesmo parágrafo, ele diz que “Capitu olhava para dentro de si mesma, enquanto que [ele] fitava deveras o chão, o roído das fendas, duas moscas andando e um pé de cadeira lascada” (p. 115). Havemos de concordar que soa, no mínimo, contraditório ele não se lembrar do choro de seu grande amor, mas lembrar-se da quantidade de moscas que rondavam o local.

Continuamos acompanhando Bento retirar do seu baú de memórias as recordações de sua adolescência ao lado de Capitu que, ora é tida como uma figura doce e companheira, “a flor da casa, o sol das manhãs, o frescor das tardes, a lua das noites” (p. 199), ora é vista como aquela que lhe desperta os piores sentimentos:

Jurei não ir ver Capitu aquela tarde, nem nunca mais, e fazer-me padre de vez. [...] *Duas vezes dei por mim mordendo os dentes, como se a tivesse entre eles.* [...] Da cama ouvi a voz dela, que viera passar o resto da tarde com minha mãe e, naturalmente comigo, como das outras vezes; mas, por maior que fosse o abalo que me deu, não me fez sair do quarto. Capitu ria alto, falava alto, como se me avisasse; *eu continuava surdo, a sós comigo e o meu desprezo. A vontade que me dava era cravar-lhe as unhas no pescoço, enterrá-las bem, até ver-lhe sair a vida com o sangue...* (p. 188, grifo nosso)

Aos poucos, a narrativa vai mudando de tom, deixando para trás a leveza do primeiro amor e assumindo contornos mais dramáticos. O narrador continua apresentando rupturas em seu discurso, das quais podemos extrair informações valiosas para a compreensão, dentre tantas outras coisas, do silêncio de Capitu. No capítulo 68 (Adiemos a virtude), Bento diz que confessará tudo o que importar à sua história (p. 175). Profundo conhecedor das leis, ele evitará dizer qualquer coisa que possa ser usada contra ele mesmo, além de desconsiderar

fatos relevantes para a construção de outras personagens do livro, longe do seu olhar paternalista de autor.

Capitu é, portanto, nessa primeira fase do romance, ao mesmo tempo luz e sombra. Assim como o silêncio, ela não representa o vazio, ela é condição para a significação. Sem Capitu, Bento não consegue principiar sua narrativa, porque propor unir as pontas de sua vida implica encontrar sua ex-esposa nos dois lugares. Concordamos com o romancista J. de Bourbon Busset quando ele diz que o silêncio é o “intervalo pleno de possíveis que separa duas palavras proferidas: a espera, o mais rico e o mais frágil de todos os estados [...]. O silêncio é iminência” (BUSSET apud ORLANDI, 2007). Entretanto, ressaltamos que essa espera não é passiva e, não sendo, o silêncio é capaz de atravessar as palavras e se impor diante delas, assim como faz Capitu diante de Bento; assim como esperamos que o conhecimento faça frente aos discursos utilizados como mecanismos de persuasão.

3.2 Take 2 “Que entre a sra. Maria Capitolina Santiago!”

O que se dá desde a saída do seminário até o fim da narrativa é contado em *fast forward*. Bento parece ter pressa em escrever sobre essa parte de sua vida e, assim, narra aos galopes acontecimentos importantes, como a morte da mãe de Capitu e seu próprio casamento: “Pois sejamos felizes de uma vez, antes que o leitor pegue em si, morto de esperar, e vá espairecer a outra parte; casemo-nos. Foi em 1865, uma tarde de março, por sinal que chovia” (p. 240).

Não podemos dizer, entretanto, que ficamos surpresos com essa superficialidade com que os fatos são narrados na segunda parte do romance, porque, não esqueçamos, Bento já nos havia alertado sobre isso. Passemos, assim, à Capitu em sua nova condição social: “de casada”. Já em lua de mel, o casal esperava pelo dia ideal para que fizessem um passeio: sem muito sol, mas também sem chuva, um dia encoberto, como dito por Bento. Quando finalmente esse dia chega:

A alegria com que [Capitu] pôs o seu chapéu de casada, e o ar de casada com que me deu a mão para entrar e sair do carro, e o braço para andar na rua, tudo me mostrou que a causa da impaciência de Capitu eram os sinais exteriores do novo estado. Não lhe bastava ser casada entre quatro paredes e algumas árvores; precisava do resto do mundo também (p. 243).

Bento repara na ansiedade da esposa por esse momento, justificada pelo fato de querer ver o pai, a sogra, dar-lhes notícias para tranquilizá-los. Simone de Beauvoir apresenta uma reflexão bastante pertinente sobre essa tradicional viagem de núpcias que, como propõe a autora, seria uma forma de mascarar a desordem causada pela passagem da adolescência à vida adulta, e como ela reverbera na mulher:

Mas era preciso mais cedo ou mais tarde restabelecer-se; e não é nunca sem inquietação que ela se encontra em seu novo lar. Suas ligações com o lar paterno são muito mais estreitas do que as do rapaz. Arrancar-se da família é um desmame definitivo: é então que ela conhece toda a angústia do abandono e a vertigem da liberdade. [...] agora, ela é casada, não há mais adiante dela outro futuro. As portas do lar fecharam-se atrás dela: será esse seu quinhão na Terra. Ela sabe exatamente que tarefas a aguardam: as mesmas que sua mãe executava. Dia após dia, os mesmos ritos se repetirão. Jovem, tinha as mãos vazias: na esperança, no sonho, tudo possuía. Agora, ela adquiriu uma parcela do mundo e pensa com angústia: é apenas isto, para sempre. Para sempre este marido, esta casa. Nada mais tem a esperar, nada mais de importante a querer” (BEAUVOIR, 2016, p. 236 – 237).

Assim, compreendemos porque Bento mostra-se incomodado, num primeiro momento, com esse desejo de Capitu por sair, dar e receber notícias de seus familiares. Ela está passando por mais uma transição que incide sobre o seu corpo, tal qual durante a passagem da infância para a adolescência, marcada pela primeira menstruação. Além disso, o casamento à época ainda era visto como o último estágio a ser alcançado pelas mulheres, pensamento que não se adequava à forma como Capitu se colocava no mundo. Ela não queria encerrar-se dentro de casa — bela, recatada e do lar —, deixando-se conduzir pelas imposições do marido que, aliás, sempre soube do temperamento de sua esposa: “Como era possível que Capitu se governasse tão bem? [...] Era mulher por dentro e por fora, mulher à direita e à esquerda, mulher por todos os lados, e desde os pés até a cabeça” (p. 203). Com tal personalidade, ela é inscrita em um ponto distante do que a sociedade oitocentista preconizava para o sexo feminino. Ressaltamos que “a mulher encerrada no lar não pode fundar ela própria sua existência; não tem os meios de se afirmar em sua singularidade e esta, por conseguinte, não lhe é reconhecida” (BEAUVOIR, 2016, p. 330).

Isso nos remete a um dos preceitos defendidos por Isabelle Anchieta: “Desde que há uma mulher em sociedade, há a vontade de autodeterminação” (2019, p. 9). Capitu não estava alheia a isso e o fez pela via do silêncio, atravessando as palavras de Bento. A necessidade de mostrar-se à sociedade demonstra a importância do olhar alheio para a formação da nossa imagem:

Ser visto, considerado, reconhecido é, entre as pretensões sociais, a mais rigorosa, na medida em que instaura constantes disputas por existência social. Isso porque o aumento da consideração dos outros implica a potencialização do nosso sentimento de existir e do valor que nós atribuímos como indivíduos e integrantes de grupos com os quais nos identificamos (ANCHIETA, 2019, p. 13).

Capitu entende a necessidade de ser vista, de ocupar outros espaços que não entre as paredes de sua nova casa no bairro da Glória, e Bento sabe que suas armas discursivas podem não ser suficientes para detê-la, basta que nos recordemos do desfecho da cena do baile, conforme analisamos anteriormente.

Avançando na narrativa, chegamos à ocasião em que Capitu se torna mãe, momento aparentemente mais desejado por Bento do que por ela mesma: “Pois nem tudo isso me matava a sede de um filho, um triste menino que fosse, amarelo e magro, mas um filho, *um filho próprio da minha pessoa*” (p. 253, grifo nosso). Essa ânsia por um filho faz parte do contexto social em que ambos estão inseridos; Beauvoir ressalta que “é pela maternidade que a mulher realiza integralmente seu destino fisiológico; é a maternidade sua vocação ‘natural’, porquanto todo o seu organismo se acha voltado para a perpetuação da espécie” (BEAUVOIR, 2016, p. 279). Assim sendo, essa cobrança da sociedade reflete um pensamento de que o corpo da mulher não lhe pertence exclusivamente, (triste) fato que fica evidente quando vemos o corpo feminino tornar-se pauta governamental e/ou jurídica⁴³, ponto de discussão ante voto popular e até objeto de intervenção para controle de natalidade. É dentro de um espectro de justificativas biológicas e sociais que a mulher é transformada em mãe.

A chegada do pequeno Ezequiel transforma-se numa aporia dada a sua semelhança com o amigo do casal, Escobar, associação essa feita pelo narrador, ensimesmado com as imitações que o menino fazia de seu parceiro de seminário, o qual continuou a despertar o ciúme de Bento, mesmo após ter morrido:

Escobar vinha assim surgindo da sepultura, do seminário e do Flamengo para se sentar comigo à mesa, receber-me na escada, beijar-me no gabinete de manhã, ou pedir-me à noite a bênção do costume. Todas essas ações eram repulsivas; eu

⁴³ Lembremo-nos do recente caso da menina capixaba de dez anos de idade que engravidou após ter sido estuprada e, mesmo tendo o aborto autorizado pela Justiça, precisou de atendimento em outro estado, porque o hospital procurado por seus tutores se negou a fazer o procedimento legal com urgência. O caso ganhou repercussão nacional, especialmente depois de Sara Winter publicar o nome da menina em redes sociais, indo de encontro ao que preconiza o ECA (Estatuto da Criança e do Adolescente) em relação à proteção da identidade de menores de idade. Grupos conservadores, os quais têm ganhado destaque no atual governo, foram para a porta do hospital e ali, paradoxalmente, fizeram orações e chamaram os médicos de assassinos. Uma rede de apoio pró aborto também se manifestou e o tumulto só chegou ao fim após intervenção policial. A pergunta que fica disso tudo é como o útero e a vida de uma criança se tornaram objetos de indignação e revolta maiores do que o próprio estuprador?
Disponível em < <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2020/08/menina-que-engravidou-apos-estupro-teve-que-sair-do-es-para-fazer-aborto-legal.shtml> > Acesso 13 nov. 2020.

tolerava-as e praticava-as, para me não descobrir a mim mesmo e ao mundo. Mas o que pudesse dissimular ao mundo, não podia fazê-lo a mim, que vivia mais perto de mim que ninguém. Quando nem mãe nem filho estavam comigo o meu desespero era grande, e eu jurava matá-los a ambos, ora de golpe, ora devagar, para dividir pelo tempo da morte todos os minutos da vida embaçada e agoniada. Quando, porém, tornava a casa e via no alto da escada a criaturinha que me queria e esperava, ficava desarmado e diferia o castigo de um dia para outro (p. 297 – 298)

Capitu e Ezequiel são ressignificados pelo ciúme doentio de Bento, que se mostra cada vez mais voltado para si mesmo, com todas as sombras que veio colecionando desde a adolescência. Conforme o livro vai se encaminhando para o fim, os rompantes violentos, antes esparsos, tornam-se mais frequentes; a figura ingênua de Bentinho dá lugar a de Bento Santiago, que faz jus à alcunha recebida pelo poeta do trem. Capitu, da mesma maneira, aos poucos vai se depreendendo do texto, mas sem sumir por completo; como um dente-de-leão ao sabor do vento, Capitu ali está, pairando, fazendo-se presente, deixando que as próprias palavras de Bento denunciem sua visível/risível loucura.

3.3 Take 3: “Sai a sra. Santiago” (...) Corta!

Consideramos o ápice do descontrole de Bento o momento em que intenta, num segundo impulso, envenenar Ezequiel. Recordemo-nos do que se passara alguns capítulos antes. Bento, após assistir a *Otelo*, volta para casa certo de que ou ele ou Capitu deveria morrer para dar fim àquela história. A princípio, pensa em matar Capitu, mas muda de ideia e termina dizendo que escreveu uma carta para ela, pois sentira a necessidade de lhe causar remorso por sua morte. Entretanto, Bento não tem coragem de dar fim à sua própria vida, justificando-se com uma série de divagações que nos faz perceber que esse desejo nunca foi real, e sim, mais uma das muitas estratégias do narrador para conduzir o leitor pelo caminho que deseja que ele o faça.

A passagem do capítulo 136 (A xícara de café) para o capítulo 137 (Segundo impulso) é marcada pela chegada de Ezequiel, que chama pelo pai. Primeiro, Bento atribui à chegada do menino o fato de estar vivo para contar a sua história; depois, confessa que pensou em envenená-lo, mas que desistiu porque sentiu algo que o fizera recuar, embora não soubesse dizer o quê.

Capitu retorna à narrativa no capítulo 138 (Capitu que entra). Nesse ponto da vida do casal, o diálogo já era escasso. As desconfianças de Bento que haviam preenchido a vida dos

dois, agora transbordava. Capitu não soube da intenção assassina de Bento, mas a discussão que se seguiu foi o suficiente para que pusessem um ponto final naquela história iniciada numa “célebre tarde de novembro” (p. 13) da qual ele nunca se esqueceu.

Questionado sobre os motivos do choro de Ezequiel, após alguma hesitação, Bento conta que dissera ao menino que ele não era seu filho; diante da indignação de Capitu, ele repete a afirmação: “Assim que, sem atender à linguagem de Capitu, aos seus gestos, à dor que a retorcia, a coisa nenhuma, repeti as palavras ditas duas vezes com tal resolução que a fizeram afrouxar” (p. 309). A discussão segue até o momento em que o pedido de separação é mencionado por Capitu, ao que Bento responde imediatamente dizendo que isso era coisa decidida. O capítulo é encerrado com uma das últimas falas creditadas à Capitu no livro: “Sei a razão disto; é a casualidade da semelhança... A vontade de Deus explicará tudo... Ri-se? É natural; apesar do seminário, não acredita em Deus; eu creio... Mas não falemos nisto; não nos fica bem dizer mais nada” (p. 310).

No capítulo seguinte, Bento faz de uma troca de olhares a confissão de Capitu:

Capitu e eu, involuntariamente, olhamos para a fotografia de Escobar, e depois um para o outro. *Desta vez a confusão dela fez-se confissão pura.* Este era aquele; havia por força alguma fotografia de Escobar pequeno que seria o nosso pequeno Ezequiel. De boca, porém, não confessou nada; repetiu as últimas palavras, puxou do filho e saíram para a missa (p. 311, grifo nosso).

O que o romance nos mostra até aqui é que a confusão está mais no âmbito do narrador do que de Capitu, e, não havendo confissão, nem provas, a culpabilização da personagem não deveria ser possível.

Decisão tomada, embarcam para a Suíça. Lá ficam Capitu e Ezequiel, acompanhados de uma professora imbuída de ensinar ao menino a língua materna. O capítulo é encerrado com uma breve descrição do que aconteceu desde o retorno de Bento ao Brasil até a morte de Capitu.

Ao cabo de alguns meses, Capitu começara a escrever-me cartas, a que respondi com brevidade e sequidão. As dela eram submissas, sem ódio, acaso afetuosas, e para o fim saudosas; pedia-me que a fosse ver. Embarquei um ano depois, mas não a procurei, e repeti a viagem com o mesmo resultado. Na volta, os que lembravam dela queriam notícias, e eu dava-lhes, como se acabasse de viver com ela; naturalmente as viagens eram feitas com o intuito de simular isto mesmo, e enganar a opinião. Um dia, finalmente... (p. 314)

O que vemos ao longo da narrativa é que Bento buscou através de seu repertório discursivo contar a história de sua vida em que ele mesmo não fora o protagonista. Imaturo e

mimado, via em Capitu qualidades que lhe faltavam e que, portanto, atraíam-no. A menina de Mata-Cavalos, com seu “vestido de chita, meio desbotado” (p. 39) estava mais preparada para o mundo do que ele. Capitu era desenvolta, não dependia de outras pessoas para tomar decisões, estava mais próxima da liberdade do que Bentinho, que parece nunca ter devesas aprendido a caminhar por si só. Assim, entendemos que Capitu representa para Bento o que Isabelle Anchieta nomeou de “marginalidade atrativa”: “O que os homens temiam era o poder feminino de encantar, seduzir e dominar. Elas eram uma espécie de ameaça ao ‘processo civilizador’ com sua natureza indomável. Eram sinônimo de ‘perder as rédeas’, mediante o gradativo esforço de controle dos sentimentos” (ANCHIETA, 2019, p. 67).

Se Capitu é silêncio e esse é “a condição de possibilidade de o dizer vir a ser outro” (ORLANDI, 2007, p. 154), o que Bento nos entrega ao fim de sua escrita é um romance com tantos sentidos quantos forem possíveis dos leitores identificarem. Dessa maneira, a história de Capitu não necessariamente termina quando Bento propõe seu sucinto fim; ela continua significando para além da última página, para além do último “Corta!”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O olhar apalpa as coisas, repousa sobre elas, viaja no meio delas, mas delas não se apropria.

“Resume” e ultrapassa outros sentidos porque os realiza naquilo que lhes é vedado pela finitude do corpo, a saída de si, sem precisar de mediação alguma, e a volta a si, sem sofrer qualquer alteração material.

Marilena Chaui

Olhar através de uma recém-ou-já-construída janela da alma. E outra. Mais outra. Outra. Que aponta para o que eu não vi, para o que eu não sei. Abri-la até o infinito. Até o presente.

Captar a alma. Espelhar(-se) o mundo. Mas... Narciso era belo?

Maria Cristina Ribas

Mas e os olhos de Capitu? Esses também merecem um período, ou alguns, nessa dissertação. Deslizamos do que grande parte das pessoas tendem a dizer sobre eles, utilizando-os como argumento favorável à traição por parte de Capitu, já que, através dos olhos, ela estaria confessando sua arte de dissimular. Há ainda outras interpretações; para Fernanda Montenegro, “é o olhar que denuncia a marginal vitória desse ser-mulher colonizado” (MONTENEGRO, 2008, p. 13-14); já para Carla Rodrigues, eles “[...] não são apenas misteriosos: são também uma ousadia machadiana” (RODRIGUES, 2008, p.62). Relembremos uma passagem do capítulo 32 (Olhos de ressaca):

Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá ideia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me (p. 87)

Como um menino diante do mar, Bento se perdeu na beleza dos olhos de Capitu e não soube lidar com a força que eles traziam. Recordemos que, à época, eventos de ressaca eram comuns no Rio de Janeiro (Anexo B). A beleza dos enormes paredões de água, que se formavam quando o mar ia de encontro às muralhas, não causava menos fascínio às pessoas porque trazia, junto, a destruição; pelo contrário, tal como ainda acontece hoje em dia, era

comum que as pessoas, atraídas pela curiosidade, quisessem ver de perto o que se tornava um espetáculo da natureza. Quando Bento diz-se atraído pelos olhos de Capitu, comparando-os com a ressaca do mar, entendemos que ele se encontra na mesma condição de encantamento dessas pessoas e, ao mesmo tempo, tem consciência de que não pode lidar com aquela força que se impõe diante de si. Reproduzimos aqui, um trecho de um diálogo entre Sócrates e Alcibíades sobre o olhar:

Sócrates: Que coisa haveremos de olhar para que nos vejamos a nós mesmos?

Alcibíades: Certamente um espelho.

[...]

S: Não notaste que, quando olhamos o olho de alguém que está diante de nós, nosso rosto se torna visível nele, como num espelho, naquilo que é a melhor parte do olho e a que chamamos pupila, refletindo, assim, a imagem de quem olha?

A: Exatamente.

S: Desse modo, o olho, ao considerar e olhar outro olho, na sua melhor parte, assim como a vê também vê a si mesmo.

[...]

S: [...] portanto, se o olho quiser ver-se a si mesmo terá que dirigir o olhar para um outro olho [...] (PLATÃO, 133 a-c apud CHAUI, 1988).

Bento atribui a autoria da famosa expressão definidora dos olhos de Capitu a José Dias, mas, considerando a estrutura narrativa do romance, mesmo a fala do agregado pode ter nascido da escrita de Bento. Dessa forma, quando ele olha para Capitu e retoma várias vezes a essa tópica, parece-nos que ele está confrontando-se, o tempo inteiro, frente a um espelho. A obliquidade e a dissimulação que ele vê nos olhos de Capitu refletem as características do seu próprio discurso. Luiz Fernando parece compartilhar dessa premissa ao parafrasear o próprio Bento: “O casmurro da Glória já estava dentro do Bentinho de Mata-cavalos ou será que ele foi mudado por efeito de algum caso incidente? Se lembrares bem, hás de reconhecer que um estava dentro do outro como a fruta dentro da casca” (CARVALHO, 2008, p. 31).

Ribas nos lembra “[...] que até a memória é inventada. Que o testemunho é uma artimanha do narrador” (2003, p. 67). Convém, portanto, levantarmos e tomarmos uma certa distância da imagem que Bento nos coloca diante dos olhos, de forma muito próxima — leitor amigo, leitor de minhas entranhas —, pois, ao invés de enxergamos melhor, o que vemos é uma distorção do que ele nos apresenta.

Marilena Chaui resgata alguns episódios que ilustram como o olhar sempre carregou uma certa relação com o perigo, constituindo-se, ao nosso ver, uma metáfora muito adequada ao que representa o confronto de Bento consigo mesmo:

[...] o olhar sempre foi considerado perigoso: as filhas e a mulher de Ló, transformadas em estátuas de sal; Orfeu perdendo Eurídice; Narciso perdendo-se de

si mesmo; Édipo cegando-se para ver o que, vidente, não podia enxergar; Perseu defendendo-se da Medusa e forçando-se a olhar-se; os índios recusando espelhos, pois sabem que a imagem refletida é sua própria alma e que a perderão se nela e nele depositarem o olhar (CHAUI, 1988, p. 33).

A força que o traga é o seu próprio discurso que se volta contra si. O suicídio aparece como uma efêmera possibilidade de romper com esse ciclo, mas ele não tem coragem para fazê-lo. Resta-lhe quebrar o espelho, os olhos de Capitu, Capitu. Com receio das consequências que poderiam vir desse ato, encontra outra solução: separar-se dele, para que não tenha mais que encarar-se a si mesmo.

Diante dos argumentos citados, esse trabalho buscou oferecer uma outra forma de compreensão do silêncio de Capitu como alternativa à que lhe relega um lugar de submissão e apagamento. Fizemo-lo com a chancela do próprio narrador, o qual disse que, assim como ele preenchia as lacunas de livros alheios, nós, leitores amigos, também poderíamos preencher as dele (p. 152). Atribuímos essa possibilidade ao fato de que os sentidos se multiplicam no silêncio, e nós escolhemos um deles para desenvolvermos nossa pesquisa. Isso nos sinaliza a potência de Capitu em *Dom Casmurro* e não nos permite compreendê-la como uma voz ausente no sentido de que não significa. É justamente o silêncio de Capitu que nos permite sermos audaciosas a ponto de escolhermos um caminho que difere do que é comumente seguido. Nas palavras de Maria Cristina:

O silêncio de Capitu é um *phármakon*, reportando à culpa e à inocência. Seu não-dizer fere as evidências do esposo ex-seminarista e bacharel e corrói pelo silêncio as evidências da sua retórica. E a fala de Bentinho expressa — na lógica da acusação — o que não consegue dizer a si mesmo: impossibilitado de assumir a própria falibilidade, cria uma situação dúbia em que se coloca como vítima e assim tira o foco do que não consegue entender” (RIBAS, 2008, p. 148).

Para que pudéssemos compreender esse silêncio de Capitu, optamos por inseri-lo nos projetos de Machado de Assis e de Luiz Fernando Carvalho, observando o contexto histórico das produções, respeitando suas materialidades e temporalidades, a fim de inscrevê-lo num todo e colocá-lo em diálogo com outras situações em que se faz presente. Nesse estudo, percebemos que autor e diretor apresentam pontos de contato, dos quais destacamos o desejo de democratização da cultura e do conhecimento por meio de suas obras.

Propomos, assim, que a Capitu de Machado de Assis representa uma forma de resistência aos discursos fundamentados nos princípios da retórica e da oratória, presentes na formação discursiva do nosso país. Para isso, aproximamos o seu silêncio da literatura, pois acreditamos que através dela seja possível subverter o sistema; nas palavras de Todorov: “A

literatura [...], diferentemente dos discursos religiosos, morais ou políticos, não formula um sistema de preceitos; por essa razão, escapa às censuras que se exercem sobre as teses formuladas de forma literal” (TODOROV, 2020, p. 80). *A priori*, sem amarras, a literatura se expressa livremente, como o silêncio; através de sua materialidade, o livro, ela permite que o autor se comunique com o leitor e, nesse diálogo, vislumbramos uma possibilidade de sermos menos suscetíveis aos discursos vazios, tão criticados por Machado.

De igual modo, inscrevemos a Capitu de Luiz Fernando Carvalho nesse lugar de força que se impõe contra uma proposta reducionista do que deve ser oferecido nos veículos de massa, em especial, na televisão aberta. Sobre isso, Eli Lee Carter pontua:

Though scholars in Brazil tend to separate film and television fiction, creating and perpetuating an overly simple dichotomy that defines the former as art and the latter as mass entertainment, Carvalho’s career has transcended these false boundaries, exemplifying the historical exchange that in part characterizes the field as a whole.⁴⁴ (CARTER, 2018, s.n., edição Kindle)

Entendemos que quando Luiz Fernando se propõe a fazer uma aproximação audiovisual de uma obra literária para a TV, ele não a diferencia de outras produções as quais assina. Essa maneira de se relacionar com a arte faz parte do seu lema de educação pelos sentidos, pois o diretor acredita que essa é uma maneira de levar cultura — sem pressupor que existam diferentes tipos — a um grande público e, assim, estimular o senso estético e crítico da população. Todorov nos lembra que “a arte interpreta o mundo e dá forma ao informe, de modo que, ao sermos educados pela arte, descobrimos facetas ignoradas dos objetos e dos seres que nos cercam” (TODOROV, 2000, p. 65). Através da arte, ressignificamos nossa maneira de ver o mundo. Cristiane Guzzi pondera que “o didatismo em ‘não facilitar’, mas em aproximar o espectador e fazê-lo participar desse processo mágico, é revelado pela artificialidade dos signos, uma vez que o realizador parte dos procedimentos da arte para atrair o telespectador, estando, aí, paralelamente, a função didática” (GUZZI, 2017, p. 229). Dessa forma, Luiz Fernando tenta mediar o encontro entre o popular e o erudito, estimulando a dissolução dessa dicotomia.

Assim, através dos estudos das Intermidialidades, foi possível colocar as duas obras em diálogo, a partir do ponto de contato descrito, e elas puderam ser comparadas, sem o peso da hierarquização, e criticadas, sem julgamento (RIBAS, 2018a). O romance nos entrega uma

⁴⁴ Tradução nossa: “Embora estudiosos no Brasil tendam a separar ficção de cinema e televisão, criando e perpetuando uma dicotomia extremamente simples que define a primeira como arte e a segunda como entretenimento de massa, a carreira de Carvalho transcendeu essas falsas fronteiras, exemplificando a troca histórica que em parte caracteriza o campo como um todo”.

Capitu construída através da lapidação vocabular, especialidade machadiana. Quando, via Bento Santiago, Machado nos diz que Capitu “fez-se cor de pitanga” (p. 36) após ouvir que habitava os sonhos de Bentinho, não é somente uma relação entre a cor da face enrubescida e a cor da fruta que o leitor apreende: a depender de suas experiências de vida, ele pode evocar sensações como a alegria de comer uma pitanga direto do pé, a leveza dos dias ensolarados, típica do período de frutificação da pitangueira, ou qualquer outra memória afetiva relacionada à fruta escolhida por Machado para significar em palavras o que Capitu sentira. A minissérie nos tira da zona de conforto ao mesclar elementos da contemporaneidade a uma história do século XIX. Com um trabalho estético que lhe é próprio, Luiz Fernando transpõe para a tela a sua Capitu, personificada pelas atrizes Leticia Persiles (1ª. fase) e Maria Fernanda Cândido (2ª. fase). Para isso, conta com uma equipe que participa desse processo de compreensão da personagem sob a ótica do diretor, contribuindo, ela, também, com o resultado final.

A reorganização de alguns capítulos de *Dom Casmurro* em *Capitu*, bem como as escolhas, recortes e acréscimos feitos por Luiz Fernando corroboram com a ideia de independência das obras. Ambas são capazes de significarem sozinhas e, o fato de o espectador não ter lido o livro – e vice-versa –, em nada compromete a compreensão nem de uma, nem de outra. Em suas diferentes materialidades, livro e tela se aproximam para contarem, cada uma, sua história, que vai sendo contada entre a pena e a câmera.

Para chegarmos à Capitu, não pudemos abster-nos de passar por Bento Santiago. Sendo silêncio, ela lhe atravessa as palavras. Por isso, fizemos uma breve incursão na posição que o narrador ocupa no romance. Ademais, investigamos em que medida o silêncio também afetava esse narrador.

Trabalhamos o abandono do marco zero na transposição midiática, pois acreditamos que se faz necessário lembrar que toda obra carrega consigo as experiências de quem a produziu. Autores, cineastas, músicos, bailarinos, todo artista é antes de tudo um sujeito histórico e, como tal, é perpassado diversos elementos, incluindo os culturais. Entendemos, pois, que esse é um passo importante para que ressignifiquemos nosso olhar acerca das produções intermediáticas.

Nesse estudo, o que pulsou mais forte e fez com que mantivéssemos uma relação de afeto com a pesquisa, apesar do trabalho árduo que lhe é inerente, foi a descoberta da potência do silêncio e as várias camadas nas quais ele se desdobra. Percebê-lo como algo positivo, abandonar a ideia de que ele representa o nada, o vazio, foi fundamental não só para essa dissertação, mas também para a vida, já que o silêncio é elemento essencial para a

comunicação; e mesmo que se considere o vazio, é importante concebê-lo como um lugar de preenchimento possível.

O fato de estarmos trabalhando com um clássico da literatura brasileira e com uma produção audiovisual reiteradamente elogiada representou um desafio para o desenvolvimento da nossa pesquisa. Respeitando o tempo destinado ao curso de Mestrado, fizemos uma pesquisa acerca do que já havia sido trabalhado em relação ao nosso *corpus*, a fim de evitarmos uma repetição temática. Além disso, o fato de, na área de Intermidialidades, lidarmos sempre com, no mínimo, duas mídias, já de início nos sinaliza a necessidade de buscarmos conhecimento em outras áreas. No nosso caso, incluímos, com mais intensidade, os estudos de cinema paralelamente aos da nossa área. Sentimos que as proposições apresentadas nesse trabalho podem contribuir para os Estudos Literários ao oferecer uma nova chave de leitura para obras que já são reconhecidas. Entendemos, inclusive, que essa seja uma possibilidade de aproximação dos alunos da educação básica com a literatura, visto que esse contato há anos ocorre da mesma maneira e, por isso, o resultado é sempre o mesmo: alunos desmotivados e distantes dos livros. Não podemos desconsiderar que esses jovens já nasceram em um contexto que demanda a compreensão das artes não como algo isolado, mas que se conecta de diferentes modos; assim, “ante a forte demanda da contemporaneidade, é urgente a reconfiguração do olhar no sentido de fruir e apreciar a produção lítero-artístico contemporânea, cada vez mais atravessada pela mídia em seus diversos meios e suportes” (RIBAS, 2018b, p. 238).

Com essa análise, foi possível exemplificarmos por que a noção de hierarquia entre um texto literário e uma produção audiovisual deve ser abandonada e substituída por uma relação suplementar: afinal trata-se de um processo de iluminação mútua. Além disso, trata-se de obras com materialidades distintas, produzidas em temporalidades distantes uma da outra e, embora dialoguem em sua proposta crítica, apresentam finalidades diferentes, devido ao meio em que são veiculadas.

Todo o processo de pesquisa e escrita dessa dissertação evidenciou para nós a importância da transposição midiática realizada por Luiz Fernando Carvalho a partir da obra de Machado de Assis e, conseqüentemente, a urgência de mais estudos sobre as obras intermidiáticas. Para além do benefício mútuo, conforme citado anteriormente, percebemos uma contribuição no que diz respeito à fruição estética, aos processos pedagógicos e à discussão sobre a arte e a sociedade. Entendemos que o momento atual exige de nós outros modos de ver e ler o mundo, não mais como algo fragmentado, mas com consciência de que as fronteiras existentes são permeáveis.

“E bem, e o resto?” (p.325) Para além dessas contribuições, que não se encerram em si mesmas, o que fica é a possibilidade de nos aprofundarmos no sentido que demos ao silêncio de Capitu, ou, sabendo que o silêncio é contínuo, descobrirmos outras vozes a serem ouvidas, outras falas a serem ditas e outros sentidos a serem compartilhados.

REFERÊNCIAS

A VIDA invisível. Direção de Karim Aïnouz. Brasil: Vitrine Filmes, 2019, cor, 140 min.

ADORNO, T. Indústria cultural e sociedade. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AFRONTA. Direção de Bruno Victor Santos e Marcos de Azevedo. Distrito Federal: 2017, cor, 155 min.

ALVES, P. M. B. *O meme como unidade cultural: Alice, um meme multidimensional*. 2017. 96 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Comunicação) – Universidade de Lisboa / Faculdade de Letras, Lisboa, 2017.

ANCHIETA, I. *Imagens da Mulher no Ocidente Moderno 1: Bruxas e Tupinambás Canibais*. São Paulo, Edusp, 2019.

ARRIGUCI JR., D. Teoria da narrativa: posições do narrador. In: *Jornal de Psicanálise*. São Paulo, v. 31, n. 57, p. 09-43, 1998.

ASSIS, M. *Dom Casmurro*. 2. ed. São Paulo: Carambaia, 2018.

_____. O empréstimo. In: ASSIS, M. *50 contos de Machado de Assis*. GLEDSON, J. (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. O machete. In: ASSIS, M. *50 contos de Machado de Assis*. GLEDSON, J. (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. Teoria do medalhão: diálogo. In: ASSIS, M. *50 contos de Machado de Assis*. GLEDSON, J. (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

AUMONT, J. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papyrus, 2012.

AVELLAR, J. C. *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.

BALOGH, A. M. *O Discurso Ficcional na TV: Sedução e Sonho em Doses Homeopáticas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

BAZIN, A. *O que é o cinema?* São Paulo: Ubu Editora, 2018.

BEAUVOIR, S. *O segundo sexo: a experiência vivida*. MILLET, S. (Trad.). 3ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

_____. *O segundo sexo: fatos e mitos*. MILLET, S. (Trad.). 3ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BENJAMIN, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre, RS.: L&PM, 2019.

- BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- BERGER, J. *Ways of seeing*. Londres: Penguin Books, 1977.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. 6ª. Edição. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BEYOND Citizen Kane. Direção de Simon Hartog. Reino Unido: Large Door Ltd., 1993. (105 min.).
- BRANDÃO, J. L. A Grécia de Machado de Assis. *Kléos*, n.5/6, p. 125 – 144, 2001.
- BRANDÃO, R.S. A mulher escrita. In: CASTELLO BRANCO, Lúcia; BRANDÃO, Ruth Silvano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial: LTC- Livros Técnicos e Científicos ED., 1989.
- CALDWELL, H. *O Otelô Brasileiro de Machado de Assis*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.
- CANCLINI, N. G. *Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.
- CAPITU. Direção de Luiz Fernando Carvalho. BRA: Som Livre/Globo Marcas, 2008. 2 DVDs, cor, 270 min.
- CARTER, E. L. Reimanining Brazilian Television: Luiz Fernando Carvalho's contemporary vision. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2018.
- CARVALHAL, T. F. *Literatura Comparada*. 4ª ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.
- CARVALHO, L.F. Aprendi com Van Gogh a associar palavra e imagem, diz Luiz Fernando Carvalho. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 de out. de 2018. Disponível em: <encurtador.com.br/ksAJO> Acesso em: 23 nov. 2020.
- _____. Diálogo com o diretor. In: CARVALHO, L. F. et al. *Capitu: minissérie*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- _____. Entrevistas: Luiz Fernando Carvalho, 2009. In: FÉLIX, R. *Boulevard do Crepúsculo: Cinema, quadrinhos e a vida como ela é (ou deveria ser)*. Disponível em <<https://renatofelix.wordpress.com/2009/08/27/entrevistas-luiz-fernando-carvalho/>> Acesso em 25 nov. 2020.
- _____. Fragmentos retirados do caderno de anotações do diretor Luiz Fernando Carvalho entre os meses de Julho e Dezembro de 2006. Disponível em: www.quadrante.globo.com. Acesso em 22 jul. 2020.
- _____. *Sobre o filme Lavoura Arcaica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- CHAUI, M. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, A. et. al. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CLÜVER, .C Intermidialidade. *PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG*, p.8 – 23, 16 jan. 2012.

COM AMOR van Gogh. Direção de Dorota Kobiela e Hugh Welchman. Reino Unido, Polônia: Trademark Films, 2017, cor, 95 min.

DAMATTA, R. De Capitu a capeta. In: MONTENEGRO, F. et al; SCHPREJER, A. (Org.). *Quem é Capitu?* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

DOIS irmãos. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Brasil: Rede Globo, 2017, cor, 10 episódios.

DOM. Direção de Moacyr Góes. Brasil: Warner Bros, 2003. 1 DVD, cor, 120 min.

EM NOME de quê? Saltos Sagrados. Direção de Luiz Fernando Carvalho: Uma gota no oceano, 2018, cor, 3:04 min.

FACINA, A. *Indústria cultural e alienação: questões em torno da música brega*. V Colóquio Internacional Marx Engels. CEMARX / IFCH/ UNICAMP, 2017. Disponível em <https://www.unicamp.br/ce marx/anais_v_coloquio_arquivos/paginas/gt6sessao1.html> Acesso em 26 nov. 2020.

FARACO, S. *Dançar tango em Porto Alegre*. São Paulo: L&PM, 1998.

FERREIRA, A. B. H. Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa. 8ª. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FIGUEIREDO, G. *História para se ouvir de noite*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

FOME de amor. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Brasil: Herbert Richers S.A., 1967. P&B.73 min.

FRANÇA, E. M. *Uma análise de O Machete e da importância dos primeiros contos de Machado de Assis*. Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 46, n. 3, p. 97-106, jul./set. 2011

GUIMARÃES, H. O romance da memória. In: ASSIS, M. *Dom Casmurro*. 2ª. ed. São Paulo: Carambaia, 2018.

_____. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. 2ª ed. São Paulo: Nankin, Edusp, 2012.

GUMBRECHT, H. U. *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora / Editora da PUC Rio, 2010.

GUZZI, C. P. Por uma poética da consagração da palavra e da imagem: as realizações artísticas do diretor Luiz Fernando Carvalho. *Raído*, Dourados, MS, v. 11, n. 28, jul/dez. 2017, n. especial – ISSN 1984-4018.

HATOUM, M. *Dois irmãos*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2006.

- HELENA, L. Introdução. In: PIETRANI, Anélia Montechiari. *O enigma mulher no universo masculino machadiano*. Niterói: EdUFF, 2000.
- HIGGINS, D. Intermídia. In: DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- HOJE é dia de Maria. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Brasil: Som Livre / Globo Marcas, 2005. (187 min.).
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. CECHINEL, A. (Trad.). Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.
- ISER, W. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- JOHNSON, R. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas Secas*. In: PELLEGRINI, T. et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.
- MARIGHELLA. Direção de Wagner Moura. Brasil: O2 Filmes, 2019, cor, 155 min.
- MARTINS, E. A poética da dissimulação: sobre a apropriação da história romana em um episódio de Dom Casmurro. *Caletrosópio*, v. 6, n.1, p. 58 – 69, jan/jun 2018. ISSN 23184574
- MONTEIRO, I. A. *A mulher na história da educação brasileira: Entraves e avanços de uma época*. IX Seminário nacional de estudos e pesquisas histórias, sociedade e educação no Brasil. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa 2012 – Anais eletrônicos – ISBN 978857745551-5.
- MÜLLER, Adalberto; SCAMPARINI, Julia. *Muito além da adaptação: Literatura, cinema e outras artes*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.
- NITRINI, S. *Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica*. 3ª. ed. 1 reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.
- NUÑEZ, C.; WEISER, F.; RIBAS, M. C. Estudos Intermediais e Interartes: um arquipélago, vários istmos, diferentes itinerários. *SOLETRAS*, n. 32, p. 1 – 4, jul/dez 2016. ISSN: 23168838.
- OLIVEIRA, D. A releitura do silêncio de Capitu. *Scripta Alummni – Uniandrade*, n. 23, 2020. ISSN: 1984-6614.
- ORLANDI, E. P. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- PATERSON. Direção de Jim Jarmusch. Estados Unidos: K5 International, 2016. 1DVD, cor, 118 min.

PELLEGRINI, T. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, T. et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

PIZA, D. Capitu é a música. In: MONTENEGRO, F. et al; SCHPREJER, A. (Org.). *Quem é Capitu?* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

PLATÃO. *Phèdre*, Paris, Les Belles Lettres, 1966.

_____. Primeiro Alcibíades, 133 a-c. In: CHAUI, M. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, A. et. al. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PORTICH, A. *A arte do ator entre os séculos XVI e XVIII*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2008.

PROENÇA FILHO, D. *Capitu: memórias póstumas*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

QUEM quer ser um milionário? Direção de Danny Boyle. Reino Unido: Celador Films e Film 4, 2008, cor, 120 min.

QUILICI, C. S. Teatros do silêncio. *Sala Preta, [S. l.]*, v. 5, p. 69-77, 2005. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v5i0p69-77. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57265>. Acesso em: 9 nov. 2020.

RAJEWSKY, I. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, T. (Org). *Intermidialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 15 – 45.

RIBAS, M. C. Comparar sem hierarquizar: o estado da arte em um Brasil de múltiplas linguagens. In: ALCÁNTARA, M.; MONTERO, M.; LÓPEZ, F. (Orgs.). *Memorial del 56º Congreso Internacional de Americanistas. Salamanca*, 2018a, p. 74-82.

_____. Literatura e(m) cinema: um breve passeio teórico pelos bosques da adaptação. *ALCEU*, v. 14, n. 28, p.117-128, jan./jun. 2014.

_____. Olhares de intacta retina: o exercício-do-ver-profundo e a intermidialidade. In: *Interconexões: mídias, saberes e linguagens*. ABRALIC, 2018b. E-book. ISBN 978-85-86678-17-2. Disponível em: < <https://abralic.org.br/downloads/e-books/e-book13.pdf> >. Acesso em 17 jul 2020.

_____. *Onze anos de correspondência - os machados de Assis*. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio e co-edição Sete Letras, 2008.

_____; NUÑEZ, C. P. F. Diálogos contemporâneos: da palavra ao écran. *Passages de Paris* (APEB-Fr), v.13, p. 493-511, 2016.

RICOEUR, P. A memória, a história, o esquecimento. FRANÇOIS, A. et al (Trad.). Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2007.

RODRIGUES, C. Traidora. In: MONTENEGRO, F. et al; SCHPREJER, A. (Org.). *Quem é Capitu?* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

RODRIGUES, L. S.; ROBLE, O. J. Educação dos sentidos na contemporaneidade e suas implicações pedagógicas. *Pro-Posições*, Campinas, v. 26, n. 3, p. 205-224, 2015.

ROSENFELD, A. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, A. et al. *Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2018.

SABINO, F. *Amor de Capitu*. São Paulo: Ática, 1999.

SALAZAR, P. *Processos criativos na televisão brasileira: a importância da proposta de Luiz Fernando Carvalho em suas minisséries*. 2008. 206 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

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

_____. Uma linhagem esquisita. In: MONTENEGRO, F. et al. SCHPREJER, A. (Org.). *Quem é Capitu?* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SANTOS, U. M. *De Dom Casmurro à Capitu: processo e produto de uma adaptação*. Orientadora: Profª. Dra. Maria Aparecida Junqueira. 2014. 107 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

SCHPREJER, A. Vamos à história dos subúrbios. In: MONTENEGRO, F. et al. SCHPREJER, A. (Org.). *Quem é Capitu?* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SILVA, A. C. S.; MILLECCO, M. Entrevista com Beth Filipecki, figurinista de Capitu (2008). *Machado de Assis Linha*, São Paulo, v. 10, n. 20, p. 147-153, abril 2017.

SODRÉ, M. *A máquina de Narciso: televisão, indivíduo e poder*. Rio de Janeiro: Cortez, 1990.

STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papyrus, 2013.

SUASSUNA, A. *Romance d'A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. 17ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

TODOROV, T. *A Literatura em perigo*. 10ª. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2020.

UM Canibal nos Trópicos. Direção de Edson Ferreira Martins. Brasil: Menipo Filmes, 2019, cor, 70 minutos.

VERTOG, D. Kino-Eye Manifesto. Disponível em: <https://monoskop.org/images/2/2f/Vertov_Dziga_Kino-Eye_The_Writings_of_Dziga_Vertov.pdf>. Acesso em 27 nov. 2020.

WILLETE, J. Marxismo, arte e o artista. Trad. MICUSSI, P., *Movimento Revista*, 2017. Disponível em <<https://movimentorevista.com.br/2017/08/marxismo-arte-artista-materialismo-fetichismo/>> Acesso em 26 nov. 2020.

ANEXO A – Ficha técnica da minissérie *Capitu*

Elenco:

Maria Fernanda Cândido – Capitu (adulta)
Michel Melamed – Bento Santiago (adulto e idoso)
Eliane Giardini – Dona Glória
Letícia Persiles – Capitu (jovem)
Antonio Karnewale – José Dias
Cesar Cardadeiro – Bentinho (jovem)
Pierre Baitelli - Escobar
Rita Elmôr – Prima Justina
Sandro Christopher – Tio Cosme
Charles Fricks - Pádua
Bellatrix - Sancha
Izabela Bicalho - Fortunata
Thelmo Fernandes - Gurgel
Emilio Pitta – Padre Cabral
Vitor Ribeiro – Dândi do cavalo-azalão
Alan Scarpari – Ezequiel (jovem)
Ator especialmente convidado:
Paulo José – Vigário da Paróquia
As crianças:
Fabrício Reis – Ezequiel
Beatriz Souza - Capituzinha

Escrito por:
Euclides Marinho

Colaboração:
Daniel Piza Edna Palatnik e Luís Alberto de Abreu.

Texto final:
Luiz Fernando Carvalho

Direção geral:
Luiz Fernando Carvalho

Cenografia e produção de arte:
Raimundo Rodriguez

Figurino:
Beth Filipecki

Direção de fotografia:
Adrian Teijido

Edição:
Marcio Hashimoto Soares, Helena Chaves e Carlos Eduardo Kerr.

Produção de arte:

Isabela Sá

Coreografia:

Denise Stutz

Preparação de elenco:

Tiche Vianna

Preparação vocal:

Agnes Moço

Produção de elenco:

Nelson Fonseca

Elenco de apoio:

Alexandre Muricci, Ana Saab, André Mendes, Archimedes Bava, Bernardo Segreio, Cadu Garcia, Dieter Fuhrich, Elisangela Carvalho, Fernanda Monteiro, Gabriela Luiz, Guilherme Stutz, Haiat El Bahssa, Heder Magalhães, Ingrid Medeiros, Jacy Marques, Joana Maria Spalding, Kallandra Caetana, Karla Testa, Larissa Sarmento, Leandro Caris, Leo Tuchermann, Leonardo Calvo, Luisa Coser, Marcelo Villar, Mayana Moura, Monalisa Gommes, Nair Oliveira, Nathalia Marçal, Nikolas Antunes, Pretto de Linha, Rache de Moraes, Rafael Sieg, Rubens Barbot, Thiana Bialli, Thiago Amaral, Willian Mello.

Participações:

Alby Ramos, Bianca Joy Eduardo Pires, Flávia Carrancho, Gustavo Ottoni, Juliana Nasciutti, Léo Villas Boas, Paula Sofia, Renata Nascimento, Ricardo Sá, Stella Maria Rodrigues, Wladimir Pinheiro.

Colorista:

Sérgio Pasqualino Wagner Costa

Sonoplastia:

Aroldo Barros e Samy Lima

Produção musical:

Tim Rescala

Trilha sonora adicional:

Chico Neves

Caracterização:

Marlene Moura, Rubens Libório e Deborah Levis

Efeitos especiais:

Eduardo Halfen Rafael Ambrósio

Abertura e cartelas:

Lobo

Câmeras:

Murilo Azevedo Sebastião de Oliveira

Continuidade:

Luisa Fernanda

Assistente de direção:

Gizella Werneck

Produção de engenharia:

Ilton Caruso

Coordenação de produção:

Andrea Kelly Daniel Vicent

Figuristas assistentes:

Daniela Garcia, Letícia da Hora, Renaldo Machado e Thanara Shönardie.

Equipe apoio ao figurino:

Analice Alves Cunha, Angela Mota dos Santos, Cristiane Ribeiro Pinheiro, Daniela Lima, Denise Prado Pereira, Edeneire N. dos Santos, Eliete Catraio, Fernanda Garcia, Hélio Vasconcelos dos Santos, Ivan Gomes de Oliveira, Jamaria Rocha Galindo Joel Moreira da Silva, Jorge Fernando Bernardo, Joseildo Brito Lustosa, Lia Márcia de Abreu, Marcello Motta, Suzana Borba Ferreira.

Equipe de iluminação:

André Camelo, Fábio Rodrigues, Joel Fernandes, Márcio Ribeiro, Orlando Vaz e Werley Miquéias.

Produção de arte assistente:

Almir Regina, Ana Cláudia Piacenti, Daniel Almeida, Luísa Gomes, Ricardo Cerqueira, Tainá Xavier, Zuila Cohen.

Equipe de atelier de arte:

Alexandre Araújo, Alexandre Cordeiro, André Valle, Antonieta Nogueira, Carlos Cesar, Cinthia Lyra, Dário Estevão, Deborah Babaduee, Denise Lima, Denisvaldo Saviano, Dulce Helena, Elizabeth Felske, Eridiane Corrêa, Dábio Castilho, Francisca Sias, Genilson Santos, Gorki Flores, Hudson Cardoso, Isis Quaresma, João Francisco Trocado, Jocimar Amorim, Lelo Reis, Letícia Britto, Luâ, Licimar Simão, Maritônio Portela, Marcos Mariano, Mônica Klein, Paulo Bonfim, Regina Lúcia, Robert Pinheiro, Rogério Sampaio, Sebastião Renato, Severino Rosa, Ypojucan de Jesus.

Equipe de cenotécnica:

Aleshandro dos Reis, Alexandre Santos, Carlos Alexandre, Celso Mariano da Costa, Cyntia Lyra Carvalho, Edson Moulas Borges, Francisco Rosa, Gilmar Muniz, Jean Pereira, João Batista, Luciano M. Alves, Luiz Carlos Cabral, Marcus Paiva, Ricardo Brites, Sebastião Portal, Sérgio dos Santos, Silete de Franco, Sonia Regina Campos, Vanilton Martins Jr.

Equipe de apoio operação de câmera:

Willian Sardezas Luiz Bravo

Equipe de vídeo:

Carlos Eduardo, André Mendes e Felipe Augusto.

Equipe de áudio:

Evandro Sardinha, Flávio Fernandez e Luiz Ferreira.

Equipe de sistemas:

Rodrigo Siervi Felipe Chaves

Gerente de Projetos:

Marcos Antonio Tavares Cláudio Crespo

Supervisão de produção de cenografia:

Reinaldo Freire da Fonseca Ronaldo Buiú

Equipe de produção:

César Lino

Núcleo:

Luiz Fernando Carvalho

Notícia 2

Gazeta da Tarde (R.J.) - 1880 a 1901

Para uma frase exata, coloque as palavras entre aspas. Ex: "mundo verde"

Presquisar Ocorrências 23/29 1/4

Ano 1892/Edição 00229 (1)

PRETORIAS

Audências amanhã:

Da 3ª, As 12 horas.
Da 5ª, As 12 horas.
Da 6ª, As 12 horas.
Da 11ª, As 12 horas.
Da 13ª, As 12 horas.
Da 14ª, As 11 horas.
Da 15ª, As 11 horas.
Da 16ª, As 11 horas.
Da 18ª, As 11 horas.
Da 19ª, As 12 horas.
Da 20ª, As 12 horas.

O supremo conselho da corte de apelação reúne-se amanhã.

Do Herval sobrevieram o seguinte ao redactor da *Ordem* de Jaguarão:

« A impunidade de um crime accorça a pratica de outro.

Não ha muito tempo foi o subdito portuguez Antonio Pinheiro assassinado aleivosamente neste municipio e o autor desse crime foi absolvido unanimemente pelo tribunal do jury.

A impunidade em que ficou esse grave delicto animou outro criminoso e acaba de descobrir-se agora que no dia 11 do mez proximo passado, a uma legua distante desta villa, o famigerado Randolpho

A experiencia está de accordo com a razão para attribuir essa preciosa vantagem ao governo parlamentar; vencem muitas vezes seus inimigos em batalha formal nas mais difíceis circumstancias; e foi com fracos recursos militares que alcançou contra elles em nossos dias a mais triste, mas a mais gloriosa victoria deste seculo.

E se elle succumbiu duas vezes diante de insurreições muito desigualmente legittimas, não é por ter ficado demasiado fiel a seus principios, mas pelo contrario, por se haver desigualmente afastado d'elles, não respeitando assim a lei que a opinião.

Experiencia funesta, se assim se entende, mas que é muito longe de ser desfavoravel ao governo parlamentar, pois que elle não se tornou fraco senão quando se aproximou do governo pessoal, dictatorial ou presidencial, sem empregar os mesmos meios de salvação, e quando por honra sua não pôde tornar-se

Legittimas machinas de costura Singer, que têm 100 imitações. Rua dos Ourives n. 53—Deposito.

A intendencia municipal já contractou a reconstrucção da parte do caes novo da Gloria, destruida pela resaca de julho e o revestimento de todo o caes.

Verdaderas machinas de costura — Singer — em prestações semanaes, rua dos Ourives 53. Deposito geral.

MALAS

O correio geral expedirá amanhã as seguintes:

Pelo *Humboldt*, para Nova-York, recebendo impressos e objectos para registrar até 1 hora da tarde e cartas para o exterior até ás 9.

A exposicão do panorama da cidade Rio de Janeiro foi honrada por 152 pessoas.

O movimento do hospital da Santa C da Misericordia, dos hospícios de No Senhora da Saúde, de S. João Bapti de Nossa Senhora do Socorro e de No Senhora das Dores, em Cascadura, fo seguinte no dia 27 do corrente:

	Nac.	Estr.	Tot.
Existiam	789	632	1.421
Entraram	23	18	41
Sahiram	21	22	43
Falleceram	4	2	6
Existem	787	626	1.413

O movimento da sala do banco e consultorios publicos foi no mes de 233 consultantes, para os quaes aviaram 495 receitas.

Praticaram-se 13 extracções de den

Entraram hontem em Santos 14 saccas de café.

Está hoje de serviço, na policia (dr. 2. delegado.

O maior deposito de machinas de tura na America do Sul, rua do Our n. 68—Max Nothmann e C.

A intendencia municipal já contractou a reconstrucção da parte do caes novo da Gloria, destruida pela resaca de julho e o revestimento de todo o caes.

Gazeta da Tarde, sexta-feira, 20 de agosto de 1892. Edição 00229. Disponível em: <
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=226688&pesq=%22ressaca%22&pagfis=13423>> Acesso: 16 nov. 2020.