

A RELEITURA DO SILÊNCIO DE CAPITU¹

CAPITU'S SILENCE REVIEW

Daniella Moreira de Oliveira²

RESUMO: O presente trabalho realiza uma análise sobre a relação entre texto literário e adaptação, partindo do pressuposto da reescritura e confrontando a ideia de perda nesse processo intermediário. O objetivo é identificar que efeitos de sentido são provocados a partir desse diálogo. A proposta é trazer à discussão a interação da literatura com a televisão, sem reforçar o estatuto de superioridade na narrativa literária em relação à televisiva, a qual reiteradamente é vista como inferior, por estar atrelada à cultura de massa. A metodologia desenvolvida parte da Intermedialidade e, mais especificamente, no que tange à transposição midial; além disso, apoia-se nos estudos de adaptação, para debruçar-se sobre as obras *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e *Capitu*, de Luiz Fernando Carvalho.

Palavras-chave: *Dom Casmurro*. *Capitu*. Luiz Fernando Carvalho. Machado de Assis. Intermedialidade. Adaptação.

ABSTRACT: This work analyzes the relationship between literary text and adaptation, based on the assumption of rewriting and confronting the idea of loss in this intermediary process. The objective is to identify what effects of meaning are caused by this dialogue. The proposal is to bring to discussion the interaction between literature and television, without reinforcing the status of superiority in literary narrative in relation to television, which is repeatedly seen as inferior, as it is linked to mass culture. The methodology developed starts from Intermediality and, more specifically, with regard to medial transposition; in addition, it relies on adaptation studies to look at the works *Dom Casmurro*, by Machado de Assis, and *Capitu*, by Luiz Fernando Carvalho.

Keywords: *Dom Casmurro*. *Capitu*. Luiz Fernando Carvalho. Machado de Assis. Intermediality. Adaptation.

¹ Artigo recebido em 22 de abril de 2020 e aceito em 24 de junho de 2020. Texto orientado pela Profa. Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas (UERJ-FFP).

² Mestranda do Curso de Letras (Estudos Literários) da UERJ-FFP.



INTRODUÇÃO

Comumente, os estudos acerca das adaptações literárias refletem o posicionamento reducionista de que o livro é melhor do que o filme. Um dos motivos é o fato de algumas pessoas partirem de um ponto de vista hierarquizante, privilegiando a literatura em detrimento do cinema. Tal separação entre o que é arte e o que é entretenimento está atrelada a um forte juízo de valor que considera a primeira como algo intelectual, ao passo que o segundo é tido como superficial. Dessa maneira, uma grande parcela da sociedade ainda não entende as produções fílmicas como obras dignas de serem pareadas aos clássicos da literatura, por exemplo. Assim, é estabelecida uma relação de dívida infinita entre o que chamamos de obra de partida e a obra de chegada, pois acredita-se sempre que aquela, especialmente em se tratando de literatura, guarda o suprasumo artístico e intelectual, impossível de ser alcançado.

O conceito de adaptação vem de uma longa tradição de estudos oriundos de diferentes campos. A área da Comunicação, que engloba os departamentos de Cinema e Audiovisual, é responsável por uma grande parcela dessas pesquisas. No campo das Letras, tanto a Linguística quanto a Literatura Comparada e, mais recentemente, os Estudos Literários, vêm produzindo material sobre as adaptações fílmicas dos livros - e vice-versa -, bem como sobre as traduções, que também representam uma forma de adaptação de um texto em um determinado idioma para outro. Ainda assim, há um descompasso entre as inúmeras possibilidades de estudos acerca do cinema contemporâneo e o número de pesquisas consolidadas, emergindo daí a relevância de produções da área de intermedialidades, por exemplo.

Para que a análise de uma adaptação não fique estagnada numa visão tradicional e unilateral, que parte sempre do livro para o filme, e que considera, quase sempre, que aquele é melhor do que este, é importante partirmos do princípio de que se trata de mídias distintas e que, portanto, têm diferentes propósitos. Bordwell e Thompson declaram que:

Filmes são *concebidos* para ter certos efeitos sobre seus espectadores. No final do século XIX, as imagens em movimento surgiram como uma forma de diversão pública e obtiveram êxito porque respondiam às necessidades criativas de um público amplo. Todas as tradições que surgiram – contar histórias de ficção, registrar fatos reais, animação de objetos ou imagens, experimentações com a forma- tinham por objetivo dar aos espectadores experiências que eles não poderiam obter a partir de outras mídias. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 29, ênfase no original)



Destarte, é possível comparar sem hierarquizar (RIBAS, 2018), respeitando as especificidades de cada uma das obras. O olhar do pesquisador volta-se para o processo e para o efeito de sentido provocado pelas escolhas feitas durante a adaptação, seja de um livro para um filme, de um filme para um livro, de um livro para um jogo e tantas outras possibilidades oriundas desse diálogo entre as artes.

Atendendo às necessidades criativas citadas anteriormente, algumas emissoras de televisão, como a Rede Globo, difundiram as adaptações em formato de novelas e/ou minisséries, popularizando obras clássicas de autores como Érico Veríssimo (*O tempo e o vento*, 1985), Guimarães Rosa (*Grande sertão: veredas*, 1985), Eça de Queiroz (*O primo Basílio*, 1988), Ariano Suassuna (*O auto da Compadecida*, 1999), Nelson Motta (*O canto da sereia*, 2013) e Machado de Assis (*Capitu*, 2008).³ Sobre isso, Müller salienta que tais adaptações teriam a função de enobrecer esse veículo midiático “visto com desconfiança pelas elites intelectuais brasileiras, muito afeitas ao pensamento cético francês sobre a ‘sociedade do espetáculo’, ou ao pensamento frankfurtiano sobre o caráter necessariamente ‘alienante’ dos produtos da indústria cultural (...)” (MÜLLER, 2013a, p.8, ênfase no original).

Minha intenção, embora esteja parcialmente inserida no viés tradicional de análise, que tem como obra de partida um clássico da literatura brasileira, e como obra de chegada uma adaptação televisiva, é a de questionar a análise reducionista que busca apenas as semelhanças e diferenças entre os objetos de estudos, a fim de ratificar o que o senso comum postula sobre as adaptações.

Analisando o diálogo entre um texto literário e sua adaptação, escolhendo como objetos de estudo a minissérie *Capitu*, de Luiz Fernando Carvalho, e a obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, este artigo busca contribuir com um novo modo de se pensar a convergência de mídias entre literatura e cinema, com ênfase na transposição midiática (RAJEWSKY, 2012)⁴. Nesse sentido, espero ampliar o horizonte referente às pesquisas que envolvem diferentes manifestações artísticas e suas fronteiras cada vez mais permeáveis.

³ Entre parênteses, nome e ano de exibição das adaptações televisivas.

⁴ A discussão presente neste artigo é uma parte do trabalho que está sendo desenvolvido em minha dissertação do mestrado.



O ABANDONO DO MARCO ZERO NO ESTUDO DAS INTERMIDIALIDADES

Ao analisarmos as relações entre cinema e literatura sob o ponto de vista da intermedialidade, evocamos a complexidade – no sentido de suas múltiplas possibilidades – da interação de diferentes mídias. Início ressaltando o fato de que não existe obra pura. Uma obra literária é perpassada pelas diversas influências recebidas pelo autor, ao longo de sua vida, e, citando o conceito de dialogismo de Bakhtin, que, posteriormente, serviria de fundamentação para a teoria da intertextualidade de Julia Kristeva, não podemos esquecer que “todo e qualquer texto constitui uma interseção de superfícies textuais” (STAM, 2013, p. 225). Além disso, é possível encontrarmos rastros de outras mídias, como é o caso das referências intermediáticas, as quais podem evocar uma pintura, uma música, um texto literário e até técnicas cinematográficas dentro do próprio texto (RAJEWSKY, 2012, p. 25). Também o cinema é multimídia, inclusive do ponto de vista tecnológico, já que 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, 2013b, p. 8).

Sendo assim, torna-se incoerente buscar o que alguns teóricos da década de 1950 queriam com a ideia de *cinéma pur*, um cinema que não tivesse interferência de outras artes (STAM, 2013, p. 49). Especialmente em se tratando de adaptações, é preciso reconhecer que as fronteiras das mídias literárias e fílmicas são permeáveis e que, dessa relação, surge uma nova obra. André Bazin, em seu ensaio *Por um cinema impuro*, faz uma reflexão profunda acerca da adaptação. O autor ressalta que esse tipo de produção, “considerada mais ou menos como o quebra-galho mais vergonhoso pela crítica moderna, é uma constante da história da arte” (BAZIN, 1991, p. 84). O crítico 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, como com a disseminação da literatura:

Bazin argumentou que a adaptação fílmica não era uma prática vergonhosa e parasítica, mas sim criativa e produtiva, um catalisador do progresso para o cinema (...). Bazin zomba dos que se sentem ultrajados com o abuso da literatura supostamente cometido pelas versões fílmicas, afirmando que a cultura em geral e a literatura em particular não tem nada a perder com a prática da adaptação. As adaptações fílmicas ajudam a democratizar a literatura e torná-la popular (...). Bazin



sugere que a adaptação, longe de ser ilegítima, tem sido uma prática perene em todas as artes. (STAM, 2008, p. 32)

Observadas tais questões, evidencio a urgência de estudos no campo da literatura que estejam voltados para as suas inúmeras possibilidades de diálogo com outras mídias. Para isso, é importante considerarmos 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, 2018, p. 75)

Ora, o simples fato de a adaptação ocorrer em uma mídia distinta da de partida, já faz com que ela seja diferente e ao mesmo tempo original. Na obra literária, o autor conta essencialmente com a linguagem verbal para construir a narrativa, ao passo que, na fílmica, o diretor tem uma gama de possibilidades, incluindo a palavra escrita, mas não somente ela; ele ainda conta com a fala, a música, os efeitos sonoros, os elementos de teatro, circo, ópera, dança, luz e quantos mais sua criatividade puder alcançar.

Entender a adaptação de uma obra literária como um processo de iluminação mútua talvez seja uma das formas mais adequadas de iniciar um estudo intermediário. É o que defende Linda Hutcheon, quando diz que uma lição é que "ser o segundo não é ser secundário ou inferior; da mesma forma, ser o primeiro não é ser originário ou autoritário"⁵ (HUTCHEON, 2006, p. XIII). Dessa maneira, não privilegiamos uma mídia em detrimento da outra e respeitamos suas materialidades, considerando a que função cada uma se destina.

⁵ No original: "One lesson is that to be second is not to be secondary or inferior; likewise, to be first is not to be originary or authoritative." (Todas as traduções aqui apresentadas são de responsabilidade da autora deste artigo).



DO TEXTO À TELA: LITERATURA E MINISSÉRIE

As minisséries são produtos ficcionais muito comuns na televisão aberta brasileira. Normalmente, são exibidas após as 22h, o que, para Dominique Wolton, sugere que sejam destinadas a um público mais exigente, o qual ele chama de “telespectadores de cultura de elite” (WOLTON, 2004, p. 114), que não precisam necessariamente da televisão para enriquecer culturalmente, visto que estão em constante contato com outras formas de entretenimento, tais como livros, música, teatro, pintura e artes plásticas.

Analisando as obras produzidas por Luiz Fernando, artífice das adaptações literárias, percebemos que elas apresentam uma estética que não faz parte do senso comum, no que se refere a produções para a televisão aberta, especialmente se veiculada em uma emissora popular, como é o caso da Rede Globo. Sobre isso, o próprio diretor argumenta:

Ao meu modo, faço 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. E, como sabemos, a estética é filha da ética. Não estou aqui falando mal da televisão. (...). A televisão precisa formar espectadores, é certo, faz parte do trabalho dela, mas ela também precisa assumir uma missão mais nobre, maior, que é a de formar cidadãos. 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 médio é adquirido e seguro torne-se também patrimônio para o homem mais comum, pobre, e que, em relação a tantas outras questões, encontra-se ainda abandonado. (CARVALHO, 2008, p. 83)

Assim, o diretor parece entender a adaptação de *Dom Casmurro* – a que ele chama de “aproximação” (CARVALHO, 2008, p. 75), como um ato de criação e interpretação, porém mantendo um compromisso intertextual com a obra de partida. Além disso, *Capitu* cumpre com o que seria uma função social das minisséries relacionadas a obras literárias: o incentivo à leitura para além da simples busca de audiência. Pode ocorrer, nesse sentido, a legitimação da TV como produtora de cultura nacional. É o que Wolton entende que seria o papel das televisões generalistas, já que elas representam “a única atividade compartilhada por todas as classes sociais e por todas as faixas etárias, estabelecendo, assim, um laço entre todos os meios” (WOLTON, 2004, p. 135).



Na prática, o resultado desse compartilhamento cultural pode ser percebido, por exemplo, no mercado editorial. Comumente, as obras adaptadas são reeditadas e/ou passam a ser mais procuradas pelo público, ocupando, muitas vezes, um posto entre os livros mais vendidos. Um exemplo recente de como essa relação entre literatura e televisão contribui para o incentivo à leitura e, consequentemente, para o mercado editorial foi a exibição da novela *Bom Sucesso* (2019), pela Rede Globo. Com roteiro de Paulo Halm e Rosane Svartman, a produção tem a literatura como elemento que conecta as histórias dos personagens. As obras mencionadas durante a trama rapidamente ganhavam notoriedade nas livrarias físicas e virtuais. Duas delas, por exemplo, chegaram a ter destaque na Bienal de 2019, quando a editora Zahar montou uma grande publicidade acerca das obras *Peter Pan* (J. M. Barrie) e *Alice no país das maravilhas* (Lewis Carroll), narrativas que tinham muito destaque na novela, por serem as principais referências aos protagonistas Marcos (Romulo Estrela) e Paloma (Grazi Massafera).

Retomemos a obra de Luiz Fernando: *Capitu*. O diretor disse que não tinha interesse em fazer uma simples reconstituição de época, pois não considerava ser esse o ponto mais importante do texto (CARVALHO, 2008, p. 76); e acrescentou: "(...) você está lutando contra toda uma consciência hegemônica do que vem a ser uma produção audiovisual, do que vem a ser uma adaptação oficial, de mercado, mas, no meio de tudo isso, você se agarra ao próprio coração" (p. 82). Dessa maneira, Luiz Fernando criou obras que promovem discussões estéticas que ultrapassam os campos disciplinares e nos conduzem a um pensamento mais amplo. Tomando por empréstimo a fala de Müller sobre Orson Welles, podemos dizer que Luiz Fernando "atua como uma espécie de 'performer multimídia', o que o situa como um artista importante para se pensar as relações entre as artes na Modernidade, pois sua obra constitui-se como uma verdadeira rede de convergência entre diversas artes e mídias" (MÜLLER; 2013b, p. 8, ênfase no original).

Capitu é uma produção que possibilita um vasto estudo dos processos intermidiais. De forma extraordinária, ela mostra que não são as mídias em si que devem ser transportadas em uma adaptação, e sim "rastros de suas formas, as quais possuíam determinadas características, e agora apontam, em outra mídia, para a sua origem e para seu efeito sobre a nova mídia" (PAECH, 2008, p. 57). Nessa elaboração de um projeto intermidiático, junto à narrativa são utilizados elementos de outras mídias para produzir o efeito de sentido pensado pelo diretor. No caso da minissérie, Luiz Fernando recorreu a diferentes técnicas artesanais para alcançar a estética final. Além disso, o diretor incluiu a arte circense, o teatro, a ópera e a *commedia dell'arte* na minissérie, dentre outros recursos utilizados nessa adaptação.

No processo de transposição, até mesmo pelas diferenças estruturais das duas mídias, foi necessário escolher quais seriam os pontos



principais a serem explorados. Uma das mudanças mais significativas foi em relação à escolha do título *Capitu* em vez de *Dom Casmurro*, cuja motivação Luiz Fernando explica:

Assim a ideia de aproximação ficaria ainda mais clara, revelando não se tratar apenas de uma narrativa de transposição de um suporte para outro, e sim de um diálogo com a obra original. E, por sua vez, nasce daí também uma outra tentativa: o diálogo com a personagem Capitu, que no próprio texto do Machado é tão misteriosa e enigmática. (CARVALHO, 2008, p. 75)

Desse modo, debruço-me sobre Capitu, essa personagem que faz parte da metalinguagem presente na obra, já que a todo momento Machado nos recorda que o narrador Bento Santiago está escrevendo um livro e que Capitu – meu caro leitor, minha cara leitora –, assim como os demais personagens, é parte dessa obra que ele decide produzir, ao fim de sua vida.

QUANDO O SILÊNCIO FALA: A FORÇA DE CAPITU

Capitu é uma personagem que suscita muitos questionamentos, a maioria deles motivada pela supremacia de um narrador nada confiável, como o é Bento Santiago. Volto meu olhar para a força que reside nos silêncios de Capitu e, assim, busco respostas para questionamentos acerca dessa voz ausente, mas que, em sua potência, suscita inúmeras discussões ao longo dos anos.

Para compor este artigo, utilizei dois capítulos do livro *Dom Casmurro* (2018): *O contrarregra* (cap. 73, p. 184-186) e *Os braços* (cap. 105, p. 246-248); e dois subcapítulos da minissérie *Capitu* (2008), de mesmos nomes. A partir desse recorte, pretendo demonstrar de que forma o silêncio de Capitu é representado em ambas as obras e que efeitos de sentido essas duas narrativas provocam no leitor/espectador.

Em *Dom Casmurro*, no capítulo *O contrarregra*, Bento narra sobre o ciúme que sentiu, quando um cavaleiro passou em frente à janela onde ele estava conversando com Capitu. Segundo ele, o rapaz passou olhando para ela, que, por sua vez, teria retribuído o olhar, o que deixara Bento extremamente irritado. Cito: “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

Scripta Alumni - Uniandrade, n. 23, 2020. ISSN: 1984-6614.

<http://uniandrade.br/revistauniandrade/index.php/ScriptaAlumni/index>



Este trabalho está licenciado sob uma [Licença Creative Commons Attribution 3.0](https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/).



cavalo andava, a cabeça do homem deixava-se ir voltando para trás” (ASSIS, 2018, p. 186). Bento encerra o capítulo alegando que, **tomado pelo ciúme**, foi embora sem falar nada com Capitu, ou seja, não registra em seu livro uma conversa sobre o assunto e toma como verdade a sua visão, envolto pela névoa amarela do sentimento que o arrebatara. Ora, meu leitor, minha leitora, não é de se estranhar que um jovem de quinze anos, tomado pelo ciúme, tivesse deixado tal situação de lado e simplesmente ido embora, sem nada falar? E Capitu? Não o teria chamado, perguntado o que houvera acontecido? Seu silêncio mostra que a cena narrada por Bento era tão inconsistente, que não havia espaço para explicação outra que não a de ele ter sido mordido pelo dente do ciúme. Ao longo da narrativa, Bento deixa clara a maturidade de Capitu, o que muitas vezes ele tenta transmutar em algo negativo; entendo, pois, que o silêncio desse momento é uma amostra de como, de fato, Capitu sabia lidar com a vida de uma forma mais lúcida do que Bento, o que provavelmente o incomodava, já que era algo que lhe faltava.

Na minissérie *Capitu*, o subcapítulo 39, também nomeado como *O contrarregra*, aparece dentro do capítulo 5. Considero importante mencionar que um dos elementos da obra que Luiz Fernando não pretendia alterar era justamente a dúvida que ronda toda a narrativa. Sobre isso, ele diz:

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)

Para isso, o trabalho do *cameraman* foi fundamental. O movimento da câmera, bem como os enquadramentos feitos, constrói uma espécie de mosaico, de modo que não vemos, em um mesmo plano, o que Bento parece ver em sua cabeça atordoada pelo ciúme (Figs. 1, 2, 3 e 4). Observemos a sequência a seguir:



Figura 1: Capitu na janela (CAPITU, 2008, DVD 1, 01:53:22)





Figura 2: Bentinho e o cavaleiro (CAPITU, 2008, DVD 1, 01:53:24)



Figura 3: Cavaleiro (CAPITU, 2008, DVD 1, 01:53:29)



Figura 4: Capitu na janela 2 (CAPITU, 2008, DVD 1, 01:53:31)

A troca de olhares mencionada por Bento é inculcada (ou não) no leitor, por meio do discurso do próprio narrador, que nos conduz, assim como o *cameraman*. Tanto no livro, como na minissérie, a dúvida permanece e, conseqüentemente, a não participação de Capitu, no que mais se aproxima de uma fantasmagoria criada por Bento do que da realidade. Assim, embora na minissérie televisiva a construção das imagens possa sugerir a traição, entendemos que, na verdade, o que temos é um narrador que, por meio do discurso, busca a aquiescência dos leitores sobre algo que ele próprio não tem certeza.

Continuemos. Na obra machadiana, o capítulo 105, intitulado *Os braços* (aqueles que merecem um período), inicia com Bento descrevendo como era Capitu em sua nova vida de mulher casada – as coisas de que gostava e as de que



não gostava – até que volta a atenção do leitor para os braços de sua amada. Narra, então, como foram 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. (ASSIS, 2008, p. 247)

Enciumado, Bento acredita que outros homens se aproveitavam da nudez dos braços de sua amada e decide não ir mais aos bailes. Oriundas de uma falta de consciência e lucidez, as ações narradas por ele representam uma forma de persuasão discursiva de quem busca o convencimento dos outros e de si próprio acerca de algo de que não tem controle. O que ocorre é que, logo em seguida, ele mesmo fragiliza esse discurso, ao relatar que somente falou com Capitu sobre o assunto após buscar o apoio de Escobar. A isso, o narrador segue: “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” (ASSIS, 2018, p. 248). Capitu sorriu, pouco falou, quase nada argumentou; em silêncio agiu, acrescentou uma ou outra camada de um tecido finíssimo ao seu vestido e não deixou de ir aos bailes, como era o desejo de Bento. Nosso narrador não colocou em palavras que sua esposa mantivera seus hábitos de frequentar os eventos; em vez disso, tentou nos persuadir com a ideia de que houvera uma obediência, mas é possível percebermos como Capitu se impôs, mesmo sem isso estar escrito.

Na minissérie, esse trecho corresponde ao subcapítulo 56, também intitulado *Os braços*, parte do capítulo 5. Luiz Fernando retoma a figura do cavaleiro, do qual tratamos anteriormente, e utiliza alguns recursos para evidenciar os sentimentos que assolaram Bento, na narrativa. Observemos a sequência de imagens:





Figura 5: Bento observa um rapaz no baile. (CAPITU, 2008, DVD 2, 00:44:40)



Figura 6: Casal dança próximo a Bento e Capitu. (CAPITU, 2008, DVD 2, 00:44:49)



Figura 7: Bento vê semelhança entre o rapaz e o cavaleiro. (CAPITU, 2008, DVD 2, 00:44:50)



Figura 8: Capitu e Bento olham para o mesmo ponto. (CAPITU, 2008, DVD 2, 00:44:51)





Figura 9: Casal dançando; rapaz olha para um ponto. (CAPITU, 2008, DVD 2, 00:44:53)

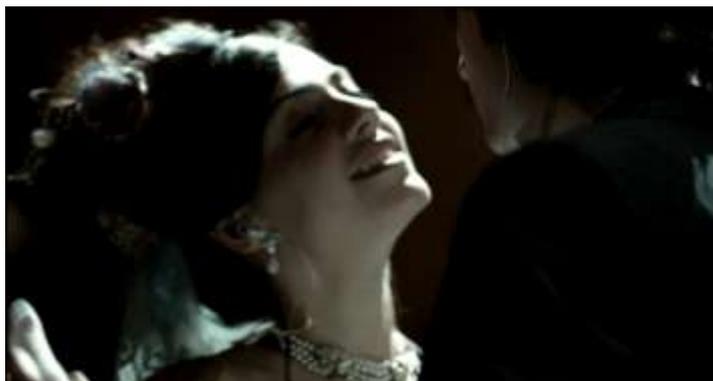


Figura 10: Bento vê Capitu mais jovem. (CAPITU, 2008, DVD 2, 00:45:02)

Enquanto Capitu aparece inebriada com a dança, Bento preocupa-se em observar os rapazes que dançam ao redor (Fig. 5). A trilha sonora é alternada entre música clássica e sons dramáticos, sempre que algo suspeito é construído na ideia de Bento, como a semelhança entre o rapaz do baile e o cavaleiro (Figs. 6 e 7). As construções ilusórias, enquanto o baile transcorre normalmente (Figs. 8 e 9), seguem em uma crescente e chegam ao ponto em que Bento resgata a Capitu da adolescência e tece a ideia de que ela ali estaria nos braços de outro (Fig. 10). As cenas subsequentes são embaladas por uma música eletrônica e representam toda a insanidade do narrador, que acredita ver Capitu (adolescente e adulta) dançando com outros homens e provocando-o, chamando-o de seminarista, como uma forma de zombaria.

Capitu nada falou, assim como no livro. Os devaneios de Bento acerca de sua esposa podem ser vistos como uma angústia diante do que ele não consegue controlar. A construção da imagem adúltera de Capitu em muito se assemelha à das bruxas, durante os séculos XV e XVI. Nas palavras de Isabelle Anchieta, de maneira geral, são imagens que apresentam como traço comum a construção da "sobre-subumanidade" (ANCHIETA, 2019, p. 25) das mulheres, ou seja, elas estão, ao mesmo tempo, acima e abaixo dos homens. A autora acrescenta que essa construção não se trata apenas de misoginia:

Scripta Alumni - Uniandrade, n. 23, 2020. ISSN: 1984-6614.

<http://uniandrade.br/revistauniandrade/index.php/ScriptaAlumni/index>



Este trabalho está licenciado sob uma [Licença Creative Commons Attribution 3.0](https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/).



(...) mas 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, ênfase no original)

Bento busca, por meio do discurso, dominar *Capitu*, no que não tem êxito, pois narra os silêncios de quem não precisou de palavras para se posicionar. Ele sabe que esteve diante de uma mulher que não lhe era submissa e que, em muitos aspectos, subvertia o sistema patriarcal.

Com tais exemplos, almejo ter compartilhado, pelo menos parcialmente, como a literatura machadiana e a minissérie de Luiz Fernando buscaram formas de expressar o que está no silêncio de *Capitu*, e como nós, leitores e espectadores, podemos perceber tais construções.

CONCLUSÃO

Rumo a uma conclusão, cito Linda Hutcheon que identificou três maneiras de falarmos em adaptação: a primeira, como uma transposição reconhecida de outra obra reconhecível; a segunda, como um ato interpretativo de apropriação e/ou recuperação; e a terceira, como um engajamento intertextual estendido com o trabalho adaptado⁶ (HUTCHEON, 2006, p. 8). Entendo a minissérie *Capitu* como a segunda definição da autora, visto que o diretor faz uma interpretação da obra de Machado, apropriando-se dela e recuperando elementos que considera essenciais, como a incerteza dos fatos narrados por Bento Santiago.

Entender que toda produção artística carrega em si marcas de outras mídias é um passo fundamental para trabalharmos com a convergência midiática, pois assim abandonamos a ideia de uma produção pura e, conseqüentemente, abrimos espaço para receber as adaptações como produtos tão significativos como as obras as quais utilizaram como referência. Encerramos, dessa forma, a dívida eterna que a produção televisiva teria com a obra literária, cerne da discussão entre cultura de massa e cânone.

⁶ No original: “An acknowledged transposition of a recognizable other work or works; a creative and an interpretive act of appropriation/salvaging; an extended intertextual engagement with the adapted work.”



Atenta ao silêncio de Capitu, que com sua ausência de voz se faz presente, busquei ressaltar de que forma autor e diretor inseriram a personagem em suas obras. Considero que a minissérie atendeu à proposta de Luiz Fernando, de dar continuidade ao livro, não no sentido de completar algo que estava inacabado, mas no de fazer ecoar uma história que data de 1889 e ainda hoje se mantém viva.

Larissa Schlögl diz que uma das possibilidades das adaptações é a de “agregar outros valores à história contada e desenvolvê-la utilizando elementos específicos do meio da qual se utiliza, ao explorar a trilha sonora e os aspectos visuais, por exemplo” (SCHLÖGL, 2020). Questiono-me, então, se não seria essa, realmente, uma das formas de trabalhar com mídias diferentes: agregar valor, em vez de privilegiar uma em detrimento da outra.

Tratar da relação entre o texto literário e as adaptações pressupõe abandonar os conceitos elitistas de hierarquia e aceitar o fato de que se trata de mídias distintas, inclusive em suas materialidades. A presente análise não parte da busca de diferenças e semelhanças, mas vai além, tentando identificar de que forma uma se faz presente na outra e o que essa interação provoca. Assim, percebemos que o cruzamento de fronteiras midiáticas permite uma abordagem mais ampla, contribuindo para os estudos que lidam com diferentes mídias.

REFERÊNCIAS

ANCHIETA, I. *Imagens da mulher no Ocidente moderno 1: bruxas e tupinambás canibais*. São Paulo: Edusp, 2019.

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

BAZIN, A. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. *A arte do cinema: uma introdução*. Tradução de Roberta Gregoli. São Paulo: Edusp, 2013.

CAPITU. Direção de Luiz Fernando Carvalho. BRA: César Lino; Som Livre/Globo Marcas, 2008. 2 DVDs (270 min).

CARVALHO, L. F. Diálogo com o diretor. In: _____; RODRIGUES, A.; MARINHO, E. (Orgs.). *Capitu: minissérie*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008, p. 75-83.

HUTCHEON, L. *A theory of adaptation*. New York: Routledge, 2006.

MÜLLER, A. Apresentação. In: MÜLLER, A.; SCAMPARINI, J. (Orgs.). *Muito além da adaptação: literatura, cinema e outras artes*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013a, p. 7-11.



_____. Orson Welles: archive-se (uma arqueologia das relações entre literatura, cinema e mídias). In: _____; SCAMPARINI, J. (Orgs.). *Muito além da adaptação: literatura, cinema e outras artes*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013b, p. 13-28.

PAECH, J. Os sons e as imagens em Brinkmanns Zorn. In: MÜLLER, A.; SCAMPARINI, J. (Orgs.). *Muito além da adaptação: literatura, cinema e outras artes*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013b, p. 51-66.

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, 2018, p. 74-82.

SCHLÖGL, L. *Bazin e o cinema impuro: uma análise teórica sobre as adaptações no cinema*. Disponível em:
<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2011/resumos/R25-0139-1.pdf>.
Acesso em: 19 abr. 2020.

STAM, R. *A literatura através do cinema: realismo, magia e arte da adaptação*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

_____. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papirus, 2013.

WOLTON, D. *Pensar a comunicação*. Brasília: Universidade de Brasília, 2004.

