

SOB OLHOS DE RESSACA: A IMAGEM DA ESCRITA EM *CAPITU*

Saulo Lopes de Sousa (Mestre em Letras pela UEMA)

Kátia Carvalho da Silva Rocha (Professora Adjunta da UEMASUL e docente do PPG em Letras da UEMA)

RESUMO

O presente artigo busca analisar um recorte da minissérie *Capitu* (2008), de Luiz Fernando Carvalho, no intento de verificar a dinâmica de apropriação do romance machadiano *Dom Casmurro* pela linguagem imagética cinematográfica. Mediante aparato teórico que se debruça sobre o dialogismo bakhtiniano, a intertextualidade de Kristeva, o procedimento de adaptação e o conceito benjaminiano de *tradução*, traz-se à baila o debate sobre questões pertinentes ao âmbito da transposição do código escrito ao imagético. Ao se refletir as adaptações como um trabalho intertextual que resgata de forma criativo-interpretativa obras-fonte, é possível admiti-las como genuinamente autônomas em seu funcionamento semântico, o que lhes desabilita a forçosa fidedignidade para com o texto original.

Palavras-chave: Adaptação. Dialogismo. Intertextualidade. Imagem cinematográfica.

ABSTRACT

This article aims to analyze a cut of the miniseries *Capitu* (2008), by Luiz Fernando Carvalho, in an attempt to verify the dynamics of appropriation of the Machado novel *Dom Casmurro* by the cinematographic imagery language. Kristeva's intertextuality, the procedure of adaptation, and the Benjaminian concept of translation are discussed in a theoretical framework that focuses on Bakhtin's dialogism, the debate on questions pertaining to the scope of the transposition of the written code to the imagery. By reflecting adaptations as an intertextual work that creatively rescues source works, it is possible to admit them as genuinely autonomous in their semantic functioning, which deprives them of their reliably trustworthiness with the original text.

Keywords: Adaptation. Dialogism. Intertextuality. Cinematographic image.

INTRODUÇÃO

As palavras que faltam ao poético são as imagens.
Octavio Paz

No âmbito da produção visual (sobretudo, a cinematográfica), o fenômeno literário é visto como solo fecundo de inspiração, haja vista que ambas as expressões artísticas exploram a construção narrativa, comungando do mesmo escopo de transmitir uma história. Tal aspecto compartilhado por esses dois aparelhos de expressão viabilizou uma técnica bastante frequente: a adaptação cinematográfica de obras literárias.

Os intercâmbios entre adaptação e literatura ora são assinalados por uma forte aderência, ora por intensas discussões acerca da apregoação de valor. Um dos principais debates referentes à adaptação é a conservação leal das características que constituem a obra literária que lhe serve de base. Por outro lado, a análise da transposição da categoria literária para a imagética pode constatar não apenas a correlação entre as duas formas artísticas, como também perceber aspectos da narrativa literária ausentes no objeto audiovisual ou, ainda, detectar o incremento de novos olhares acerca da obra literária na adaptação. Este aspecto é fundamental dentro dos estudos da adaptação cinematográfica, porque indicam sua autonomia em relação ao texto-fonte.

A fim de se perceber tal dinâmica de apropriação do literário para o imagético, tomamos para análise o episódio “O Enterro”, da minissérie *Capitu* (2008), adaptação do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, dirigida por Luiz Fernando Carvalho. Sondando as alamedas da escrita machadiana, este estudo deseja investigar o modo como o diretor promoveu uma releitura da obra mediante a reelaboração de elementos estético-literários perceptíveis no produto imagético.

VOZES DA PALAVRA: AS LETRAS EM DIÁLOGO

Toda frase possui
referência a outra [...]. Toda frase
quer dizer algo que pode ser dito
ou explicado por outra frase.
Octavio Paz

Enquanto ser dotado da faculdade do pensamento, o homem singulariza-se em relação às demais espécies pela capacidade de se expressar linguisticamente. Possuidor da palavra como distintivo e, por extensão, degrau que o alça ao nível da racionalidade, o indivíduo aciona o *verbum* para firmar relações sociais com o Outro, bem como dar a conhecer a maneira pela qual experiencia o mundo e as significações por ele produzidas. Não por acaso, a palavra se reveste de aura mítico-sagrada¹: o Verbo, eterno e invisível, se encarna na linguagem humana e, por meio de sua potência fundante, cria universos outros de infinitos dizeres. A Palavra transpõe o *ser-do-mundo* para o *ser-do-divino*: diria Heidegger que “a linguagem é a casa do ser”.

A todo o momento, uma profusão de textos flutua no interior das sociedades, arrastando consigo intensas cargas de ideologias e subjetividades. Inescapavelmente, o contato com esse sistema de ideias é código responsável pela manutenção do próprio sistema, haja vista que toda produção dos discursos perpassa um processo de interação de textos. Dito de outra forma: tudo que se produz enquanto discurso leva em conta o conjunto de discursos pré-existente. A essa convergência discursivo-textual, Mikail Bakhtin nomeou *dialogismo*.

O dialogismo, para Bakhtin, é o modo de funcionamento da linguagem e, por isso mesmo, seu princípio constitutivo. A realidade é exposta ao homem por intermédio da linguagem: “Isso quer dizer que o real se apresenta para nós semioticamente, o que implica que nosso discurso não se relaciona diretamente com as coisas, mas com os outros discursos, que semiotizam o mundo. Essa relação entre os discursos é o dialogismo” (BRAIT, 2011, p. 167). No seio dessa perspectiva, a lógica do dialogismo bakhtiniano rege a inerente interação entre os textos, no sentido de que toda compreensão do mundo se alicerça nos textos ou discursos que simbolizam o real. Para significarem o mesmo mundo, estes textos/discursos igualmente se serviram de experiências linguísticas precedentes.

É ponto fulcral no pensamento de Bakhtin, pois, a interligação que há entre os discursos que participam do mesmo domínio comunicativo:

Os enunciados não são indiferentes entre si nem se bastam cada um a si mesmos; uns conhecem os outros e se refletem mutuamente uns aos outros. [...]. Cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva (BAKHTIN, 2011, p. 297).

¹ “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus” (Jo 1, 1).

Tal reverbero que um enunciado imprime a enunciados posteriores, isto é, o *logos* em reconhecimento mútuo, é retomado por Julia Kristeva na cunhagem do conceito de intertextualidade: “[...] todo texto se constrói como mosaico de citação, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* [...]” (KRISTEVA, 2012, p. 68). Kristeva observa que a dinâmica do relacionamento textual repousa sobre a metáfora do mosaico: a materialidade de um discurso se processa mediante a montagem/encaixe de fragmentos de discursos diversos que, ao final, constituirá com nitidez um objeto discursivo específico. Por esse motivo, a semioticista postula que o “dialogismo é coextensivo às estruturas profundas do discurso” (KRISTEVA, 2012, p. 151).

Fruto e expressão do pensamento humano, cuja matéria-prima é a palavra (*verbum*), a Literatura não escapa à percepção dialógica. O ato literário, conforme Kristeva, absorve a mesma essência da intertextualidade: “O texto literário insere-se no conjunto dos textos: é uma escritura-réplica (função ou negação) de um outro (outros) texto(s)” (KRISTEVA, 2012, p. 176). Ao mesmo passo em que o escritor capta as vicissitudes da realidade como substrato para a construção do mundo parareal no qual o texto literário se finca, a materialidade desse texto se efetiva somente pelas implicações de sua percepção acerca do real, inaugurada pela experiência com outros textos literários. Nessa esteira, o princípio aristotélico da *mimese* – Literatura como imitação de realidade – abre espaço ao fator intertextual como agente basilar da tessitura literária.

Contemporaneamente, observa-se que a Literatura, apesar de sua substância verbal, tem se consubstanciado com diferentes circuitos de expressão artística. Assim posto, é propício se pensar essa interpretação como uma das facetas do dialogismo ou da intertextualidade que lhe institui. Coadunada a essa vertente dialógica de diferentes âmbitos estéticos está a *adaptação*, processo que transporta para a imagem a essência mágica da palavra, sua brisa criadora, contudo sem imputar velamento, posto que a imagem “é uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece” (PAZ, 1982, p. 130). Na adaptação, as vozes da palavra literária ecoam, reverberam, dialogam – e podem ser ouvidas.

1. ADAPTAÇÃO: AS LETRAS NA TELA

[...] a imagem é uma frase em
que a pluralidade de significados
não desaparece.
Octavio Paz

Pensar o processo de adaptação equivaleria, para alguns, a desestimular a leitura da obra que lhe serve de base, haja vista que a imagem oferece uma “interpretação visual” que o leitor, no momento da leitura, deve angariar em sua mente. A adaptação, longe de suplantar a imprescindível leitura da obra literária ou de ser-lhe uma substituta, é primeiramente uma das múltiplas visões interpretativas que se pode conceber do literário, não sendo, pois, a interpretação definitiva.

No ensaio *A tarefa do tradutor*, Walter Benjamin discorre acerca da incumbência desse especialista ao operar o traslado de uma obra literária para outra língua. Oportunamente, suas proposições teóricas dão ensejo para se refletir o próprio papel do adaptador e o método da adaptação, ou seja, a conversão de um código sêmico a outro.

Benjamim expõe que “a tradução é uma forma. Para apreendê-la como tal, é preciso retornar ao original” (BENJAMIN, 2011, p. 102). Assim compreendida, a tradução diz respeito a um mecanismo de reverberação do texto original, não sendo, portanto, o próprio original. Se há a exigência de regresso/visitação do objeto-fonte, significa que ambos – original e tradução – apresentam cada um integridade semântico-estrutural, resultando, assim, no fator *autonomia*. Em todo o caso, é possível admitir que certas obras apresentam como propriedade a possibilidade de sua tradução, que Benjamim chama de *traduzibilidade*. Porém, tal fato não é prerrogativa da essencialidade dessas obras. Na verdade, a tradução potencializa os dizeres da obra-fonte, isto é, “uma determinada significação contida nos originais se exprime em sua traduzibilidade” (BENJAMIN, 2011, p. 104).

Ora, uma obra ser passível de tradução não implica, nesse viés, que a fidelidade esteja presente como fator de reprodução de sentido. Quando se desloca códigos sêmicos de um âmbito de expressão a outro ocorre uma espécie de adequação: uma obra literária, recôndita no coração selvagem da linguagem, traduz-se na poética da imagem, conservando aquilo que lhe é essencial: a plurissignificação. A significação literária, portanto, anula a menor pretensão de se reproduzir o sentido que a tradução queira empreender. Dessa forma, Benjamim acredita que a fidelidade na tradução mais dificulta que facilita a reprodução plena do sentido que reside no original (cf. 2011, p. 114).

Admite-se com isso que “a verdadeira tradução é transparente, não encobre o original, não o tira da luz” (BENJAMIN, 2011, p. 115). Igualmente à mantilha, que vela

sem ocultar, a tradução genuína deixa entrever as facetas da obra-fonte que lhe alicerça, tal como se observa nas adaptações, “frequentemente comparadas a traduções” (HUTCHEON, 2013, p. 39).

Sobre as adaptações na esfera fílmica, André Bazin as considera um tipo de “cinema impuro”, pois absorvem a atmosfera literária na configuração de sua estética audiovisual. Apesar de distanciarem-se do procedimento tradicional de concepção do filme (no sentido de que a “pureza” do cinema reside na ausência de uma obra pré-existente como mote), Bazin se apresenta favorável às adaptações, e vê com bons olhos as permutas estéticas entre literatura e cinema. Em contrapartida, sinaliza que “O drama da adaptação é o da vulgarização” (BAZIN, 1991, p. 93).

Por muito tempo – e ainda é possível ouvirem-se ecos –, a visão que se tinha da adaptação caracterizava-a como “subcinema”, dadas a axiologia da arte literária em relação ao cinema e a impotência de ser converter num cinema “puro”. Assim, toda obra fílmica que se dissesse adaptação de um romance não passaria de um organismo parasitário, no qual se observam muito mais os cortes e as subtrações na passagem no texto ao filme do que os incrementos e ganhos positivos. Em vista desse automático demérito, Bazin tem em mente que as adaptações, por mais próximo que rocem o original, em nada lhe agravam. Uma vez que o romance dinamiza sua organicidade por meios próprios, por meio de conteúdo e linguagem particulares, a imagem fílmica dispõe de elementos e artifícios específicos para sua efetivação. Portanto, se tanto literatura como adaptação operam modos distintos de funcionamento, “[...] é errôneo apresentar a fidelidade como uma sujeição, necessariamente negativa, a leis estéticas alheias”. (BAZIN, 1991, p. 94).

Para Robert Stam, a adaptação é um tipo de complemento do texto literário, preenchimento de lacunas, de não-ditos. Considerando o caráter polifônico, dialógico do romance, o mesmo se torna passível de comportar uma infinidade legítima de “interpretações, incluindo a forma de adaptações como leituras e interpretações” (STAM, 2008, p. 25). Depreende-se que nem todos os aspectos presentes no romance serão realizados na película. Haverá, muitas vezes, a exposição de olhares novos e perspectivas originais, que podem ser tão o mais atraente que a própria obra em si. Nesse particular, a texto literário e a produto fílmico coexistem, contudo de forma autônoma, precisamente por se abrirem a universos estéticos distintos.

É quase inviável – para não dizer impraticável – a rígida precisão ou literalidade de um filme adaptado em relação à obra literária, pois, além da ótica do adaptador, os leitores

incidem sobre a adaptação um ponto de vista crítico, conferindo-lhe distintas interpretações. O caráter impossível da reprodução *ipsis litteris* do romance feita por uma adaptação reside exatamente na dimensão indizível que essa obra encerra. No mais, há de esperar que a adaptação situe-se no limiar: “Pelas mesmas razões que fazem com que a tradução literal não valha nada, com que a tradução livre demais nos pareça condenável, a boa adaptação deve conseguir restituir o essencial do texto e do espírito” (BAZIN, 1991, p. 95-96).

Resgatar a núcleo significativo da obra, sua *aura* – usando um termo de Benjamin – constitui a natureza da adaptação sugerida por Linda Hutcheon, para quem a adaptação é “um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação” (HUTCHEON, 2013, p. 30). Mais do que simples repetição da obra, a adaptação se converte num duplo processo de interpretação e criação de um produto inédito. Nele, saltam as intenções de seu idealizador, engajado no trabalho intertextual de reconquista do espírito da obra aliado a outras tantas modalidades textuais. A apropriação se dá no nível dialógico, intertextual: “Adaptações fílmicas caem no contínuo redemoinho de transformações e referências intertextuais, de textos que geram outros textos num interminável processo de reciclagem, transformação e transmutação, sem um ponto de origem visível” (STAM, 2008, p. 22).

Visando o atual momento de reprodução técnica dos artefatos artísticos, Benjamin afirmara que “A arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reproduzibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original” (BENJAMIN, 1987, p. 180). Tal conjectura aplica-se, hoje, ao âmbito da adaptação: distanciando-se do original – mas sem esquecer-lhe a essência – o cinema notabiliza-se por sua habilidade de tornar visível, de dar a ver.

2. OLHOS DE *CAPITU*: A PALAVRA QUE SE DÁ A VER

Olhos de ressaca? Vá, de ressaca.
Machado de Assis

Do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, *Capitu* é uma minissérie televisiva dirigida por Luiz Fernando Carvalho e veiculada pela Rede Globo em 2008. A começar pela própria atribuição do diretor, que classifica o trabalho não como uma adaptação, mas como uma aproximação da obra machadiana (cf. CARVALHO, 2008, p. 75), é perceptível a intenção de Carvalho em produzir uma obra audiovisual que se avizinha do texto-fonte,

todavia dando margem ao ímpeto criacionista próprio do fazer adaptativo. A energia pulsante da escrita de Machado está presente: o espírito bruxolento da palavra-machado assombra cada imagem produzida pelo diretor, longe, porém, de elucidar a dúvida corrosiva que tanto notabiliza o romance do escritor. À maneira dos grandes espetáculos audiovisuais, *Capitu* traduz, como que numa escrita imagética, as sinuosidades da essência pura da palavra machadiana, não negando a obra primeira que lhe dá razão de existência, mas nem por isso lhe sendo subserviente.

Para se observar os modos e apropriação/resgate do romance de Machado a partir da minissérie, elegeu-se o episódio intitulado *O Enterro*², que narra o estado de luto dos personagens ante os preparativos do funeral de Escobar, que morrera afogado nas águas do oceano. Na minissérie, esse episódio corresponde aos seguintes capítulos do livro: *CXXII – O enterro*; *CXXIII – Olhos de ressaca* e *CXXIV – O discurso*. Para efeitos de análise, optou-se pela investigação do capítulo “Olhos de ressaca”³ no episódio supracitado. Eis, assim, a transcrição do capítulo:

Enfim, chegou a hora da encomendação e da partida. Sancha quis despedir-se do marido, e o desespero daquele lance consternou a todos. Muitos homens choravam também, as mulheres todas. Só Capitu, amparando a viúva, parecia vencer-se a si mesma. Consolava a outra, queria arrancá-la dali. A confusão era geral. No meio dela, Capitu olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas...

As minhas cessaram logo. Fiquei a ver as dela; Capitu enxugou-as depressa, olhando a furto para a gente que estava na sala. Redobrou de carícias para a amiga, e quis levá-la; mas o cadáver parece que a tinha também. Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã (ASSIS, 2005, p.216-217).

Pelas palavras do narrador-personagem, observa-se um ambiente de consternação em virtude da morte repentina de Escobar. No velório, todos os presentes, sobretudo a viúva, manifestam uma profunda dor pela partida precoce do personagem, posto que muitos dos

² As imagens da microssérie usadas neste artigo estão disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=M3EQAN_CNRk>. Acesso em 21 abr. 2018.

³ O capítulo XXXII é homônimo a este e relata a descrição dos olhos de Capitu feita por Bentinho, quando jovens. Aqui, o narrador deixa entrever a atmosfera enamorada de ambos, imersos nas peripécias e descobertas amorosas próprias dessa idade. Já no capítulo CXXIII, o olhar de Capitu, agora adulta, é posto sob um novo ângulo de investigação. São os mesmos “olhos de ressaca”, que deslumbraram Bentinho no dia do penteadado na sala, porém, incidentes sobre outro destinatário. O espaço também é outro: o velório de Escobar.

homens que ali e estavam, no momento da despedida de Sancha para com o marido, não contiveram o pranto, e “*as mulheres todas*”. O narrador encerra a descrição desse espaço fúnebre atribuindo-lhe o aspecto de “*confusão geral*”: não apenas pela desordem externa de todos os presentes, entre choros, angústias e lamentos, mas também pelo desconcerto interior que a morte de Escobar provocara.

3.1. ESCRITURAS DO ESPAÇO

[...] é como se tivesse caído num mar de leite.
José Saramago

O elemento espacial é um das mais importantes categorias da construção ficcional, não apenas por sua serventia cenográfica ao decurso da ação narrativa, mas principalmente “[...] pelas incidências semânticas que o caracterizam” (REIS; LOPES, *Dicionário de narratologia*, p.135). Dito isso, o espaço, no seu intrínseco relacionamento com as personagens, pode ele próprio alçar uma condição do dizer, condizendo-lhes com suas próprias interioridades.

Na minissérie, o luto que dá essência ao capítulo é transfigurado num espaço completamente branco, portanto, ausente de cores. A cena mostra a personagem Capitu adentrando um grande compartimento – espécie de câmara – onde, ao fundo, encontra-se o caixão de Escobar.



Fotogramas 1-2: Espaço monocromático
Fonte: DVD *Microssérie Capitu* (2008)

O ambiente monocromático alegoriza a inexistência de vida biológica do personagem defunto, lembrando que em certas culturas a cor branca é utilizada para demonstrar o luto. De modo semelhante, essa mesma carga negativa é sorvida pelas personagens ao trajarem o negro, cor tipicamente lutuosa na tradição ocidental. Em todo o caso, o contraste do

branco com o preto alude ao descompasso da situação na quais se insere os agentes ficcionais: ao construir um espaço todo branco, o diretor opta pelo destaque do pesar das personagens, ao mesmo tempo em que sinaliza a paz de espírito que as mesmas acreditam estar descansando o falecido.

Outro dado importante é que, diferentemente do que narra Bento Santiago, o local onde o corpo é velado apresenta um número reduzido de pessoas. A julgar pelos termos empregados (“*muitos*” e “*todas*”) para quantificar, ainda que imprecisamente, um número considerável de sentinelas, a extensão da câmara branca leva a entender que apenas um punhado de personagens está presente. Até mesmo a cena em que aparecem José Dias, Sancha e Bentinho ao redor do caixão, numa visão panorâmica, leva a entender que o espaço é preenchido por pouquíssimos personagens.



Fotogramas 3-4: Redução de agentes ficcionais
Fonte: DVD Microssérie *Capitu* (2008)

Compreendemos que esse aspecto da adaptação, isto é, a redução do número de pessoas no velório, bem como a escolha pela amplitude do espaço, está em consonância com a estratégia/leitura do diretor em evidenciar a vastidão do Ser e o sentimento de solidude, de perda, como se todas as personagens, dado o infortúnio da tragédia, vagassem a ermo ante os desígnios vorazes da morte. É nesse sentido que a cor branca desponta como dispositivo que possibilita a reflexão acerca da vida e do destino do humano: o branco também remete a estado de consciência, a fluxo de pensamento. A proposta do diretor em retirar as cores do ambiente sugere uma interioridade que implanta no espectador um momento de meditação: sem o cromático, que representa a pulsão da vida e, por isso, o mundo exterior, o indivíduo adentra nos contornos enegrecidos do *além-vida*. Assim, na nulidade de toda e qualquer cor, tais personagens – e o espectador – mergulham

metaforicamente num “mar de leite” e se, tal como o nadador da manhã submergiu nas águas arredias, e se irmanam no mesmo naufrágio do viver.

Fora o semântico do contraste entre o preto e o branco do cenário, a anulação das cores pode indicar, ainda, a supressão do mesmo espaço como elemento figurativo a fim de por em relevo a culminância da grande revelação a Bentinho. Em outras palavras: o apagamento de qualquer distintivo espacial direciona o foco do espectador para os próprios agentes ficcionais da cena, onde a distração é suspensa para se analisar a confirmação de Bentinho sobre o suposto adultério de Capitu.

3.2. ESCRITURAS DO OLHAR

E, olhos postos em ti, vivo de rastros.
Florabela Espanca

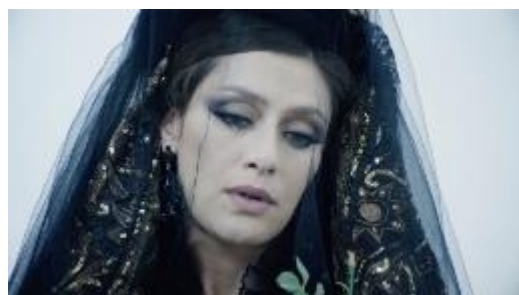
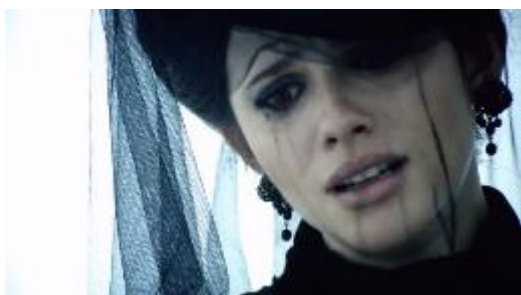
A ocasião da morte/sepultamento de Escobar é, para o narrador-personagem, uma oportunidade crucial para pôr à prova a dúvida que tanto lhe corroe a mente: a traição de Capitu. Ao observar no rosto a esposa uma lágrima correr-lhe dos olhos, no instante em que mira o olhar ao defunto, o conflito da mordaz dúvida acerca do adultério, nutrida por um mórbido ciúme, se vê resoluto. Isso provocará o infortúnio não só de Bento, que passa a viver solitário e casmurro nos escombros de suas lembranças, mas ainda de sua mulher e filho.

No instante em que menciona Capitu, o narrador já sinaliza os indícios de sua dissimulação: “*Só Capitu, amparando a viúva, parecia vencer-se a si mesma*”. Por esse ângulo, a impressão que temos é a de que, ao contrário dos demais presentes no velório, Capitu é a única que não esboça o menor traço de tristeza. Sob a ótica de Bento, a esposa deveria suplantar a difícil mágoa pela perda do amigo da família para que não viesse à superfície de seu rosto o real sentimento que a sufocava interiormente. Carvalho opera na imagem essa contenção íntima de Capitu, como se observa no **Fotograma 5**, em que Sancha demonstra estar visivelmente abalada com a morte do marido, ao passo que Capitu sustenta-se na resignação que transparece em seu rosto sério. Uma vez que seu papel, enquanto amiga, é “*consolar a outra*”, é esperado que se ponha mais forte que a viúva, servindo como um ancoradouro de seus lamentos.



Fotogramas 5: Consolo de Capitu
Fonte: DVD Microsérie *Capitu* (2008)

Levando em conta que é o narrador que constrói essa imagem de visão de Capitu, e que o mesmo é um paranoico com fantasias persecutórias geradas por uma profunda insegurança herdada de menino excessivamente protegido, o espectador é incitado a deduzir que a vitória sobre si mesma de Capitu não passa de uma desfaçatez para ocultar a verdade do adultério. Mesmo resistindo às intempéries do sofrimento, o olhar de Capitu a denuncia: suas janelas do Ser se abrem e fulminam o corpo do amigo com a mesma paixão com que os olhos de Sancha: “*Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva [...]*”. Comparando as expressões facial nos **Fotogramas 6** e **7**, percebe-se que o diretor Luiz Fernando Carvalho soube imprimir ao olhar de ambas as personagens a mesma tonalidade de amargura e tristeza, como se comungassem de igual desabrigo em presença em vista da fatalidade que vivenciam.



Fotogramas 6-7: Olhos da(s) viúva(s)
Fonte: DVD Microsérie *Capitu* (2008)

Deflagrada a detecção do desejo cativo no olhar de Capitu para com Escobar, Bento Santiago empreende a captura dos indícios da traição pela observância de seus olhos. Eis como o narrador descreve a cena: “[...] *Capitu olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas...*”. Dois aspectos no modo com que Capitu olha para Escobar-morto são assinalados: a *fixidez* e a

paixão. Ainda que tenham sido por alguns instantes, à visão binocular e demorada do narrador-personagem não espaçaram tais vestígios, sobretudo quando saltam as lágrimas *poucas e caladas*, sinais de sua contenção para não levantar suspeitas.

Na minissérie, essa visão é construída pela imagem de Capitu se aproximando do caixão de Escobar para uma última despedida, sendo observada por Bento Santiago, que se encontra do outro lado.



Fotogramas 8-13: Despedida
Fonte: DVD *Microsérie Capitu* (2008)

Para dar a impressão do *instante* do olhar, Carvalho intercala as imagens ora de Capitu, ora de Bento Santiago, num movimento de aproximação da câmera.



Fotogramas 14-15: Olhos nos olhos de Capitu
Fonte: DVD Microssérie *Capitu* (2008)

Toda a sequência do episódio é acompanhada pelo tom orquestral da trilha sonora, preparando tanto o protagonista Bento Santiago como o espectador para algo que será descoberto/revelado. Assim, a expectativa da revelação do olhar de Capitu ao narrador se mescla ao tom de suspense imprimido pelo fundo musical, que se avoluma à medida que a câmera vai se aproximando dos rostos dos personagens, fechando o plano. Mediante a lenta da câmera do diretor, somos literalmente sugados para dentro do olhar de Capitu por meio de um *close-up*⁴, que olha tão profundamente para Escobar que parecia querer reter, engolir a imagem do defunto. Da mesma forma, Bento Santiago penetra surdamente nos olhos da esposa, no intuito de ver com plena nitidez a prova cabal de sua suspeita.

Com a constatação desvelada – as lágrimas incontidas da mulher –, o narrador é acometido por uma cólera suave, dado ausente no romance e acrescido na adaptação. Imagetivamente, essa reação súbita se materializa na abertura de plano feita pela câmera (**Fotogramas 14 a 17**), que focaliza a personagem Bento Santiago esboçando um sutil desespero após convencer-se da traição da esposa.



⁴ Recurso cinematográfico que consiste no enquadramento de uma imagem em que se foca apenas uma parte específica.



Fotogramas 16-18: Verdade revelada
Fonte: DVD Microsérie *Capitu* (2008)

Além do horror obtido pela comprovação da lágrima, seus efeitos na condição psicológica já conturbada do narrador-personagem se estender para além do fato conhecido. Nesse intuito, Luiz Fernando Carvalho manipula a imagem de Bento de forma distorcida (**Fotogramas 18 a 19**), simbolizando seu estado de desalinho emocional obtido com a visão das lágrimas de Capitu. Isso pode significar, ainda, um fluxo de consciência, no qual vêm à tona turbilhão de pensamentos com quais se debateu o narrador acerca do enigma da traição. Até mesmo quando Capitu se põe evasiva, mediante o gesto furtivo de enxugar as lágrimas, a visão distorcida do narrador para com ela permanece (**Fotograma 20**). Agora, sabedor da verdade recôndita, nem mesmo o recato e a timidez da esposa, atributos que tanto reiterou ao longo do romance, ficam imunes ao olhar confuso, porém convencido, do marido.



Fotogramas 19-21: Consciência distorcida
Fonte: DVD Microsérie *Capitu* (2008)

Daí surge o caráter metafórico dos olhos de Capitu: “*Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã*”. Tal como a maré em ressaca que sucumbiu Escobar às profundezas abissais da morte, os olhos de ressaca de Capitu, ponto de vista de Bento Santiago, pareciam abrir-se a fim de, em suas águas lacrimais, sorver o corpo inanimado do falecido. Para o narrador, são os mesmos olhos que outrora descobriu na candura de sua inocência, entre o trançar de mechas de cabelos e o entrelaçar de lábios juvenis. Agora, contudo, tais olhos “*grandes e abertos*” abrem suas margens a outro banhista: aquele que, secretamente, ousou mergulhar em suas águas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No duplo relacionamento fincado entre adaptação e obra literária, as amarraduras da fidelidade não sustentam ancoradouro, posto que no processo de transposição da palavra para a imagem, além do trânsito de código sêmico, ocorre inserção/exclusão de elementos, oriundos da interpretação do adaptador. Por assim dizer, tanto o livro/romance como a adaptação/filme coexistem em independência semântica, o que não significa que ambos se distanciem a ponto de inexistir a possibilidade de uma leitura aproximativa, ou mesmo de a adaptação se prenda inescapavelmente ao texto para se firmar enquanto possuidora de sentido.

Posto que o produto da adaptação é resultante de uma tradução criativo-interpretativa da obra-fonte, o mundo ficcional ali erguido se apoia não somente na imagem, como também em outros elementos que participam da construção cinematográfica (cores, sons, figurino, cenário etc.). A partir do recorte feito na minissérie *Capitu*, todos os aspectos audiovisuais analisados contribuem para a moldagem da estrutura narrativa inserida na linguagem cinematográfica de que se vale a adaptação, sem, no entanto, prender-se literalmente aos lances ficcionais presentes no texto literário.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo. Companhia dos Livros, 2005.

BAKHTIN, Mikail. **Estética da criação verbal**. Trad. de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. Trad. de Eloisa Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In:_____. **Escritos sobre mito e linguagem**. Trad. de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2011.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In:_____. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. v. 1. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRAIT, Beth (Org.). **Mikhail Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006.

CARVALHO, Luiz Fernando. **Capitu**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

CAPITU. [Minissérie-vídeo]. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Rio de Janeiro: TV Globo, Projeto Quadrante, 2008-2009. 02 DVDs, 118 minutos e 112 minutos; incluindo: Fragmentos (*making of*), Ruminções (palestras) e Papel Avulso (cena marcolini); son.; color. Português com legendas em inglês, francês e espanhol.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. de André Cechinel. Florianópolis, SC: Ed. da UFSC, 2013.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Trad. de Lucia Helena França Ferraz. 3. ed. rev. aum. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Estudos)

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. (Coleção Logos)

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2000.

STAM, Robert. Introdução. In: STAM, Robert. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.p.17-41.