

Capitu – perspectivas barrocas para uma leitura intersemiótica

Mariana Maciel Nepomuceno (PPGCOM/ UFPE)¹

Fábio Cavalcante de Andrade (PPGL/ UFPE)²

Resumo: Este trabalho busca apresentar a perspectiva do abismo intersemiótico presente na minissérie Capitu (2008) como uma possibilidade de revelação de aspectos que conferem autonomia à minissérie Capitu, de Luiz Fernando Carvalho, em relação ao livro Dom Casmurro, de Machado de Assis. Procuramos compreender a presença de uma estética barroca, de maneira metodológica, seguindo rastros desta sensibilidade como chave para entendermos não somente a minissérie Capitu, mas também a proposta estética do diretor Luiz Fernando Carvalho.

Palavras-chave: Intersemiose; adaptação; televisão; Machado de Assis


A visão da memória como uma espiral e a dinâmica de espelhamentos são elementos que serão observados neste trabalho para demarcamos a percepção da presença de abismos na narrativa e também uma maneira de pensar a minissérie Capitu (2008) sob uma perspectiva barroca. Para a construção deste olhar sobre a minissérie seguimos aproximações com obras artísticas de outros campos.

Se examinarmos atentamente a obra do século XVI / XVII do arquiteto barroco Francesco Borromini, por exemplo, vemos a presença da espiral como uma estratégia para enganar os olhos (*trompe l'oeil*) – não seria também a memória uma armadilha para o que enxergamos? A memória também é um espaço fantasmal. À memória não se atribuem certezas. O protagonista da obra que estudamos é apresentado como alguém que vive só, em uma casa, mostrada como um grande galpão decorado com poucos elementos. É nesta casa o lugar em que habita o que Bentinho pôde reconstruir do que viveu e onde também vivem “inquieta sombras”, que ele tenta afastar – Bentinho é assombrado pelo seu passado. A natureza da sombra³ é constituir-se da diminuição ou da total ausência de luz e é um elemento enfatizado pelos próprios recursos visuais utilizados na minissérie, um argumento para afirmar que o assombrado não é lúcido – Bentinho está no espaço do delírio.

¹Doutoranda do PPGCOM/ UFPE. Contato: nepomucenomariana@gmail.com

² Professor do Departamento de Letras e do PPGL / UFPE. Contato: faustofabio@hotmail.com

³Victor Stoichita fez o percurso da sombra nas Artes Visuais. Haveria a hipótese de que os gregos teriam chegado à pintura observando sombras humanas. “El carácter primitivo de la primera operación de representación, tal y como Plinio lo cuenta, se basa en que el origen de la imagen pictórica no sería el fruto de una observación directa del cuerpo humano y de su representación, sino de fijar la proyección de su sombra”. (STOICHITA, Victor I., 1999).




Quando Bentinho e Capitu estão em lua de mel e conversam sobre o retorno da viagem, vemos Capitu olhar-se diante de um espelho enquanto fala com o marido. A imagem parece uma aquarela e confunde: quantas Capitus há ali? A imagem permite visualizar a dinâmica de *trompe l'oeil*⁴ na minissérie Capitu a partir do espelhamento, sugerindo não só o caráter antiilusionista e autoreflexivo da minissérie, mas também uma sensação de instabilidade. Essa dinâmica fica evidente, novamente, durante a cena em que Capitu conversa com Bentinho sobre o retorno deles da lua de mel e a imagem dela no espelho chega a se confundir com a imagem “real”. Em outros momentos, é a imagem de Bentinho que está em xeque. No trecho em que Bentinho recebe notícias de José Dias sobre o adoecimento da mãe, por exemplo: vemos, por uma moldura, Capitu ao leito de Dona Glória, prestando-lhe cuidados. Vemos também Bentinho garoto aos pés da mãe, desesperado. Vemos, por último, Bentinho narrador, segurando a moldura que agora enquadra seu rosto. Na cena seguinte, ele está diante de um espelho pequeno de maquiagem enquanto afirma que contará sem pudores sua essência, “o bem e o mal”. A câmera mostra as mãos e o reflexo do rosto de Bentinho, delimitado pela superfície do espelho.

A recorrência de espelhos também intensifica a presença do narrador durante a minissérie. O espelho e o espelhamento é algo muito recorrente no barroco, basta lembrar obras como “As Meninas”, de Velásquez.⁵ O espelhamento é a chave para que duas estratégias aparentemente opostas sejam empregadas: 1) autonomia da minissérie diante do texto de Machado de Assis; 2) o desvelamento e a ampliação de características (a ironia, por exemplo) da obra machadiana que estão mais evidentes em outras obras, como Memórias Póstumas de Brás Cubas (1881). O espelho, por si só, é um mecanismo metonímico – reflete apenas parte e não o todo e só pode ser duplicado por outro espelho: “Do espelho não surge registro ou ícone que não seja um outro espelho. O

⁴A lente utilizada nas filmagens foi criada para passar a ideia de uma “imagem aquosa”. Ainda sobre isso, acrescentamos o que Afonso Romano Sant’Anna explica: “o espelho barroco, então, ao invés de simetria, passa a reproduzir tortuosidades; ao invés de objetividades, subjetividades. O espelho se converte em lente”, (SANT’ANNA, 2000, p. 43). Essa aproximação é interessante para pensarmos também a relação entre arte e verossimilhança no barroco.

⁵Sarduy considera a dinâmica de espelhamento mais uma das características diferenciais do processo de barroquização. O quadro As Meninas, de Velásquez, seria, para ele, “o momento em que o espelho se situa virtualmente fora da tela, retirando assim à superfície física do quadro, à tela no sentido literal da palavra, toda importância e impondo sua presença marginal”, (SARDUY, 1979, p. 84).




espelho, no mundo dos signos, transforma-se no fantasma de si mesmo, caricatura, escárnio, lembrança” (ECO, 1989, p. 37). Umberto Eco fala da diferença entre olhar-se no espelho, e saber diferenciar essa imagem virtual da imagem real, e imergir no espaço virtual do espelho, como a Alice de Lewis Carroll (ECO, 1989, p.14). Essa reflexão também se dá na dinâmica das relações entre passado e presente, posto que o passado é “essencialmente virtual” (BERGSON, 2010, p. 158).

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

Essa complicação oferecida pela aproximação do virtual e do real multiplica o personagem - o protagonista não tem unidade, ele é múltiplo de si mesmo⁶. Maffesoli fala do mecanismo de duplicidade, permitindo a imaginação no “prosáismo da vida diária” e concedendo espaço ao fascínio pelo ficcional cinematográfico ou pelo espetacular: “O duplo introduz a descontinuidade, o *non-sense*, a acentuação do presente”. Assim, a ficção seria “o duplo da vida cotidiana, no sentido mais forte do termo, aquilo que muitos pensadores ressaltaram e que aponta com força para o desejo de eternidade” (MAFFESOLI, 1984, p. 69-71). Maffesoli opõe o imaginal, o fantástico e o ficcional ao desenvolvimento progressista e produtivista. “As histórias de vampiros, fantasmas e monstros são excepcionais somente no quadro de uma visão de mundo normalizada, asséptica e igualada (...) Trata-se de um discurso paralelo ao discurso

⁶ A preparadora de elenco Tiche Vianna utilizou o princípio das máscaras durante os ensaios da minissérie Capitu Para Dom Casmurro, a principal máscara trabalhada foi a *Pantolonia*, da Commediadell’Arte, mesclando com a ideia de dândi vinda de Baudelaire (VIANNA, 2011). O uso de máscaras, para Maffesoli, remete à ideia da “multiplicidade do ser”, além de representar um “discurso que ultrapassa o indivíduo que o pronuncia”, (MAFFESOLI, 2003, p. 117).




político, científico, racional, e que, através dos rumores, dos mexericos, dos fantasmas, traduz a angústia coletiva do tempo que passa” (MAFFESOLI, 1984, p. 67)

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

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

O barroco está relacionado à dinamicidade e ao múltiplo, operando com a força do “imaginal (imagens, imaginários, imaginação, aparência)”. (...) Trata-se menos do ‘barroco’ como conjunto artístico bem delimitado, que do barroco como tipo de sensibilidade (...), como alavanca metodológica para compreender o nosso tempo”, (MAFFESOLI, 1996, p. 188). Para Maffesoli, o espírito clássico pressupõe uma perspectiva histórica de compreensão do mundo enquanto o espírito barroco pressupõe uma perspectiva mítica, múltipla, pois o mito seria capaz de abrigar ideologias e atitudes diversas e até mesmo opostas e/ou heterogêneas, entretecidas numa mesma trama artística (MAFFESOLI, 1996, p. 216-224). “O barroquismo é um mito, ele está em perfeita congruência com a explosão do social e permite compreender sua lógica” (MAFFESOLI, 1996, p. 225).




O presente, na minissérie, aparece em um cenário vazio, sombrio, escuro, diferente dos tons claros das cenas que remetem ao passado de Bentinho. O próprio personagem tem uma postura curvada, o rosto está artificialmente pálido e ele, ao narrar sua história, visita as cenas – como um fantasma. No trecho em que ele conta quando estava em processo de criação de seu primeiro soneto, a marcação de cena e a iluminação favorecem que se veja Bentinho narrador como sombra do Bentinho adolescente. Bentinho parece um fantasma aprisionado, localizado fora do tempo, como uma assombração que atravessa os anos. O presente assombra o passado assim como o passado invade o presente em forma de delírio. Bentinho observa Capitu dançando entre homens representados por ilustrações impressas em papelão em tamanho real e lembra do período do Seminário, quando se agravaram os ciúmes de Capitu. Em Capitu, mesmo o delírio precisa do artifício.

Mecanismos barroquizantes

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

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

O processo de substituição difere do mecanismo de proliferação. Este pode ser visualizado pela persistência na minissérie de três versões distintas de Bentinho. Sarduy define proliferação barroca como o processo de “obliterar o significante de um




significado dado, substituindo-o não por outro, por distante que este se encontre do primeiro, mas por uma cadeia de significantes que progride metonimicamente e que termina circunscrevendo o significante ausente” (SARDUY, 1979, p. 62). A proliferação obedece a metonímia, como assim explica Sarduy:

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

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

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



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

Na minissérie Capitu, a televisão abre portas para uma janela em que o mundo não é tal qual o vemos ao sair de casa e atravessar a rua ou como está contado nos jornais. Cede-se lugar ao espetáculo, a ilusão é tomada como proposição para um olhar diferente, mais solto, mais lúdico, assumindo-se pelo que é - mágica, fantasia, assombração, invenção, imaginação, ficção. O barroco oferece como perspectiva a ideia de espiral e do múltiplo como forma de olhar ampliado sobre as distâncias entre o livro de Machado de Assis e a minissérie dirigida por Luiz Fernando Carvalho.

Referências bibliográficas

BERGSON, Henri. 1990. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo, Martins Fontes. Eco

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

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

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

Stoichita, Victor L. *Breve Historia de la sombra*. Madrid: Ediciones Siruela, 1999.

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

