



FERNANDO MARTINS COLLAÇO

**LUIZ FERNANDO CARVALHO E O PROCESSO CRIATIVO NA
TELEVISÃO: A MINISSÉRIE CAPITU E O ESTILO DO DIRETOR**

CAMPINAS, 2013



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

FERNANDO MARTINS COLLAÇO

**LUIZ FERNANDO CARVALHO E O PROCESSO CRIATIVO NA
TELEVISÃO: A MINISSÉRIE CAPITU E O ESTILO DO DIRETOR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais

Orientação: Prof. Dr. Gilberto Alexandre Sobrinho

Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação defendida pelo aluno Fernando Martins Collaço, orientado pelo Prof. Dr. Gilberto Alexandre Sobrinho

Prof. Dr. Gilberto Alexandre Sobrinho

CAMPINAS, 2013

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

C684L Collaço, Fernando Martins.
Luiz Fernando Carvalho e o processo criativo na televisão:
a minissérie Capitu e o estilo do diretor / Fernando Martins
Collaço. – Campinas, SP: [s.n.], 2013.

Orientador: Gilberto Alexandre Sobrinho.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1. Carvalho, Luiz Fernando, 1960. 2. Televisão-Minisséries.
3. Televisão-Capitu. 4. Literatura brasileira. 5. Movimento
(Encenação) I. Sobrinho, Gilberto Alexandre, 1973-
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
III. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Luiz Fernando Carvalho and the creative process in
television: the series Capitu and the director's style

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Carvalho, Luiz Fernando, 1960.

Television mini-series

Television- Capitu

Brazilian literature

Movement (Mise-en-Scene)

Titulação: Mestre em Artes Visuais

Banca examinadora:

Gilberto Alexandre Sobrinho [Orientador]

Iara Lis Franco Schiavinatto

João Carlos Massarolo

Francisco Elinaldo Teixeira

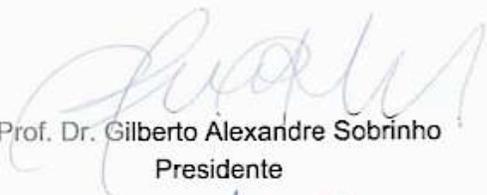
Sabina Reggiani Anzuategui

Data da Defesa 28-02-2013

Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, apresentada pelo
Mestrando Fernando Martins Collaço - RA 60825 como parte dos requisitos
para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Gilberto Alexandre Sobrinho
Presidente



Profa. Dra. Tára Lis Franco Schiavinatto
Titular



Prof. Dr. João Carlos Massarolo
Titular

Dedicado à Márcia, João e Marina.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, João e Márcia, pelo amor incondicional e por serem, acima de tudo, a base da minha vida.

À minha irmã, Marina, e ao meu cunhado, Pedro, os quais nunca mediram esforços para me ajudar, seja com palavras ou ações.

À Anna Maria que ainda não sabe dimensionar a importância de seu sorriso e existência na vida de todos nós.

À Universidade Estadual de Campinas e ao Instituto de Artes, por todo o apoio acadêmico e estrutural para que a pesquisa pudesse ser realizada e por sido palco de alguns dos melhores anos da minha vida.

Ao Prof. Dr. Gilberto Alexandre Sobrinho pela orientação, amizade e por ter acreditado, desde a Iniciação Científica, que poderíamos fazer um bom trabalho.

À Banca Examinadora, Profa. Dra. Iara Lis Schiavinatto, Prof. Dr. João Carlos Massarolo, Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira e Profa. Dra. Sabina Reggiani Anzuategui, por aceitarem prontamente o convite e pelas ótimas considerações.

À todos os meus amigos. É impossível dimensionar a força das palavras e das ações de cada um de vocês, mas não há dúvidas de que sem a presença, física ou não, de cada um, esse Mestrado não teria sido possível. Agradecimento especial à André Checchia Antonietti, pelas palavras e ajuda nos momentos críticos, Stefanie Hesse Alves, que acompanha esse sonho há muito tempo, Beatriz Blanco, que sabe tudo e mais um pouco de ABNT, Mariana Ueta e Gabriel Lima, que torciam do lado de fora quando fiz a seleção, Ivan Esteves, pela amizade de sempre e à todos os envolvidos na produção da minissérie Capitu.

À Luiz Fernando Carvalho, pelo trabalho inspirador.

“Que seria de nós se não sonhássemos?”

José Saramago

RESUMO

Este estudo centra-se na minissérie *Capitu*, dirigida por Luiz Fernando Carvalho, roteirizada por Edna Palatnik, Euclides Marinho, Daniel Piza e pelo próprio diretor, e que foi veiculada pela Rede Globo de Televisão em 2008, visando uma compreensão sobre o estilo do diretor. Interessou-nos investigar o processo criativo de Luiz Fernando Carvalho, em relação às suas escolhas para o processo de adaptação do romance *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, que resultam no texto audiovisual. Tratamos, dessa forma, de observar a trajetória artística do diretor, as linhas de força do romance apontadas pela crítica especializada e a possível projeção para a televisão, a preparação do elenco e da equipe de produção, as particularidades da narrativa audiovisual, o conceito de encenação e seus desdobramentos na obra e, por fim, os possíveis diálogos estabelecidos entre o produto final e as práticas artísticas do Neobarroco

Palavras-chave: Literatura e televisão, *Capitu*, Encenação, Luiz Fernando Carvalho, Minisséries brasileiras.

ABSTRACT

This study focuses on the series *Capitu*, directed by Luiz Fernando Carvalho, scripted by Edna Palatnik, Euclides Marinho, Daniel Piza and the director himself, aired by Rede Globo de Televisão in 2008, seeking an understanding about the director's style. We were interested in investigating the creative process Luiz Fernando Carvalho, related to his choices for the adaptation of the novel *Dom Casmurro* (1899), by Machado de Assis, that results in the audiovisual text. Thus, we observed the director's artistic trajectory, the main force lines of the novel noted by critics and a possible projection to television, the preparation of cast and crew, the specific procedures of audiovisual narrative, the concept of staging and its development in the series and, lastly, the possible dialogues established between the final product and the artistic practices of Neobaroque.

Keywords: Literature and television *Capitu*, Staging, Luiz Fernando Carvalho, Brazilian series.

SUMÁRIO

Introdução	19
01. O percurso criativo de Luiz Fernando Carvalho: considerações sobre seu processo de criação	27
02. <i>Capitu</i> – do romance à minissérie	69
2.1. Sobre o romance <i>Dom Casmurro</i>	69
2.2. O processo de criação da minissérie	84
2.3. Sobre a narrativa audiovisual	91
03. A encenação – como o artifício explícito é construído	105
04. As questões estéticas	157
Considerações Finais.	177
Referências Bibliográficas	181
Ficha Técnica	185
Bibliografia Geral	187

Introdução

A presente pesquisa investiga a minissérie *Capitu*, dirigida por Luiz Fernando Carvalho e veiculada pela Rede Globo de Televisão entre os dias 9 e 13 de dezembro de 2008, como obra singular que escapa às convenções formais da programação televisiva e se lança em um campo de experimentação artística, destacando-se no quadro geral da programação.

A escolha pelo estudo da minissérie se deu como uma continuidade dos estudos que havíamos realizado durante a pesquisa de Iniciação Científica, quando analisamos a construção da colagem de elementos visuais e sonoros na minissérie *Hoje é Dia de Maria* (2005), também dirigida pelo diretor, e por ver na obra uma continuidade de um projeto estético minucioso proposto principalmente pelo uso e escolhas relativas aos elementos de encenação que a constituem. Interessou-nos ainda o processo de adaptação do romance de Machado de Assis, entendido pelo diretor como uma aproximação ou diálogo ao texto original, que resultou em uma rica contribuição para a teledramaturgia.

A minissérie se insere nas comemorações promovidas pela emissora na ocasião do centenário da morte do escritor brasileiro Machado de Assis e é parte integrante de um projeto criado por Luiz Fernando Carvalho, o Projeto Quadrante.

Essa nova fase de produção consiste na adaptação de quatro obras da literatura brasileira escritas por autores de quatro estados diferentes, a saber: *Romance D'A Pedra do Reino e do Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, de Ariano Suassuna (Paraíba), *Dom Casmurro*, de Machado de Assis (Rio de Janeiro), *Dois Irmãos*, de Milton Hautom (Amazonas) e *Dançar Tango em Porto Alegre*, de Sérgio Faraco (Rio Grande do Sul).

Com o projeto, o diretor objetiva resgatar textos de destaque da literatura brasileira, visando aproximá-los do veículo de comunicação de massa mais presente nos lares do país, a televisão, adotando para isso o uso de narrativas seriadas através de um formato consolidado, as minisséries, balizadas principalmente por uma visão renovada da obra, um viés educativo, uma aproximação visual com a geografia das cidades representadas nos livros e por um *modus operandi* que passa pela incorporação ao elenco e equipe de

produção de um efetivo majoritariamente constituído por mão-de-obra proveniente do local onde a trama se passa e é gravada.

Tendo iniciado o ciclo com a adaptação do livro *O Romance da Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-volta* (1971) de Ariano Suassuna, que resultou na minissérie *A Pedra do Reino* (2007), o diretor seguiu com a escolha de outro texto-chave da literatura brasileira, o romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, lançado em 1899, o qual o levou ao resgate do advento da Modernidade na cidade do Rio de Janeiro, produzindo como resultante uma minissérie que propõe um diálogo com o romance original.

Pallotini (1998) propõe uma classificação dos programas ficcionais na televisão partindo de alguns critérios específicos, como extensão geral, tratamento do material, unidades, tipos de tramas e subtramas, maneiras de criar, apresentar e desenvolver os personagens, além do modo de estruturação e organização do conteúdo. Partindo desses critérios, a autora apresenta 04 formatos principais, sendo eles: o *unitário*, programa de curta duração originário das transmissões televisivas de peças teatrais de forma integral, que são apresentados de um só vez e possuem um começo, meio e fim bem definidos. Temos ainda os programas de narrativa seriada, dentre os quais estão os *seriados*, que apresentam uma estrutura em episódios independentes com estrutura unitária particular e cuja unidade total é inerente ao conjunto, mas difere de uma sequência obrigatória, a *telenovela*, que apresentam capítulos sequenciais e um número grande de subtramas que dão apoio à trama principal, além de terem uma extensão maior do que os seriados podendo atingir até quase um ano na grade de programação, e por fim, as *minisséries*, que possuem em média entre 05 e 20 capítulos e cuja unidade se completa pela visão da totalidade. As minisséries supõem um tema que é desenvolvido ao longo dos capítulos, mas diferentemente das telenovelas, não estão presentes as subtramas. São consideradas estruturas mais fechadas, não comportando modificações no decurso do processo, como as variações de audiência, uma vez que já vão ao ar com os capítulos gravados e quase finalizados.

Balogh (2002) destaca as minisséries enquanto produtos diferenciados dentro do quadro de formatos ficcionais da televisão. Dentre os fatores que a destacam enquanto tal, está a existência de uma estrutura fechada, não atrelada às demandas da audiência, e que estão, geralmente, obrigadas a ocupar horários diferenciados, mais tardios, que determinam

um público mais exigente e que possui um maior leque de opções de lazer ao chamado horário nobre.

Além disso, seus baixos números de capítulos fazem com que seja muito mais perceptível a presença de uma autoria, regida pela primazia da função poética da linguagem permeando o trabalho e fazendo com que a mesma se “aproxime dos ideais tradicionais de artisticidade assentado na profunda unidade estrutural do texto e coesão interna”. (BALOGH, 2002, p. 129)

Assim, as minisséries encontram em tais particularidades a possibilidade de se constituírem, segundo a autora, em *espaços de experimentação por excelência*, onde são frequentes os momentos em que podem

testar os limites do televisual e enfrentar o desafio de inovar a linguagem ou de ultrapassar as próprias servidões da linguagem televisual [...] favorecendo os hibridismos ao acrescentar inovações técnicas e expressivas ampliando as possibilidades e o alcance do veículo. (BALOGH, 2002, p. 24)

No experimental, o processo criativo de uma obra chama a atenção, desde sua concepção até o produto final veiculado, para as novas relações que se estabelecem internamente entre elementos pertencentes às convenções da linguagem em questão com a ideia de subversão de práticas normativas, a fim de se testar os limites e fronteiras do meio na qual se insere, expandindo seu vocabulário e investigando suas especificidades.

No caso da televisão, a especificidade do meio é complicada tanto pela *flutuação tecnológica* que atravessa durante sua história. Assistimos hoje ao surgimento de multiplataformas para fruição dos programas que modificam e assinalam um campo de incertezas e metamorfoses do vocabulário televisivo, como também pelo seu *lugar instável de recepção*. Duas especificidades coabitam um mesmo dispositivo. Uma se relaciona às condições materiais de transmissão e recepção do fluxo, em nosso caso particular, operamos uma discussão balizada pelos ditames institucionais de uma emissora consolidada nacionalmente e que possui uma força e tradição dramáticas incontestáveis, auxiliadas por uma qualidade técnica de alto nível. A outra se relaciona às questões estéticas dos programas, seus atributos textuais, sendo possível localizarmos trabalhos que atendam aos requisitos de radicalidade, de desvio e de atenção para o universo fechado da obra no conjunto da programação regida pelo fluxo comercial.

Pautada por uma criação artística que radicaliza o fazer artístico ao se utilizar criativamente dos elementos da narrativa aliados às escolhas estéticas de criação e composição plástica das imagens, optando por uma visualidade e sonoridade excessivas em que afloram referências múltiplas num rico diálogo com outras formas de expressão, a minissérie abre caminho para novas abordagens dentro da área.

Capitu traz para a grade de programação uma produção que chama atenção para os procedimentos de encenação que encarna através das escolhas de seu diretor, sinalizando um gesto radical que chama a atenção para um estilo característico.

Dessa forma, nossa pesquisa tem como ponto de partida um levantamento do percurso artístico do diretor lançando um olhar sobre suas produções anteriores para observar como desenvolve e amadurece seu repertório e como maneja a técnica, muitas vezes pautado pelo ato cognitivo, e de que forma experiências anteriores vão se refletir no produto que trazemos para análise.

Luiz Fernando Carvalho se inscreve como um autor inovador, dono de um gesto radical e de experiência agregada de direção em alguns formatos audiovisuais, dentre os quais podemos citar: o curta-metragem *A espera* (1986), baseado no livro *Fragmentos do discurso amoroso* de Roland Barthes, as minisséries *Riacho Doce* (1990) e *Os Maias* (2001), baseados respectivamente nas obras homônimas de José Lins do Rego e Eça de Queiroz, as telenovelas *Renascença* (1993) e *O Rei do Gado* (1996), os especiais como *A farsa da boa preguiça* (1995), o longa-metragem *Lavoura Arcaica* (2001), baseado no romance de Raduan Nassar e o documentário *Que teus olhos sejam atendidos* (1999).

Dando continuidade a uma forma específica de criação que se faz visível, principalmente, nas minisséries *Hoje é dia de Maria* (2005) e *A Pedra do Reino* (2007), destacamos de seu trabalho um olhar sobre o passado, o recurso de procedimentos de colagem, o diálogo com outras linguagens artísticas, o laboratório de preparação de elenco e equipe de produção e, sobretudo, a aproximação com a literatura, como fatores que suscitam uma reflexão sobre as características relevantes de seu processo autoral.

Em um segundo momento, partindo dessa predileção pelo literário, trazemos para discussão a crítica especializada para encontrar e destacar as linhas de força do romance de Machado de Assis adaptado e por meio destas, observar as particularidades da trama e as estratégias audiovisuais envolvidas em seu diálogo com a obra.

Para esse propósito, o resgate das obras de Gledson (1991) e Schwarz (1987) sobre o romance em questão se mostrou rico e revelador, auxiliando nosso estudo sobre o processo de transcrição realizado, momento no qual recorreremos aos estudos de Campos (1991) para embasar nossas escolhas e o procedimento em si, chegando a algumas conclusões sobre as estratégias narrativas adotadas na minissérie que atualizam a proposta machadiana. Eis que os estudos de Jost e Gaudreault (1989) sobre a narrativa cinematográfica, nesse caso deslocada para o contexto da televisão, tendo em vista a aproximação do produto analisado, uma obra fechada e que se aproxima em muito do universo de produção de um filme, auxiliaram-nos na visão de táticas visuais e sonoras para a composição do discurso pretendido.

Em seguida, partimos para uma análise sobre as escolhas e recursos aos quais o diretor recorreu para estruturar e dar vida ao seu discurso. Observamos uma opção em seu trabalho, de forma mais acentuada nas últimas minisséries, por um conjunto de escolhas de caráter não-realistas, calcadas por um *artificialismo explícito*, que se faz visível através das escolhas que pautam os elementos constituintes da *encenação*, conceito que apresentamos por meio dos estudos de Bordwell (2008), Carmona (1991) e Aumont (2005) que abordam os aspectos narrativos visuais relativos à construção do discurso sobre o ponto de vista da constituição dos cenários, da iluminação, dos figurinos, da maquiagem, do posicionamento da câmera e das atuações.

Por meio de uma análise baseada no visionamento da minissérie, apresentamos o cenário que se baseia na escolha de um local único de representação e que é dotado de falsas perspectivas trabalhadas através de projeções fotográficas nas paredes, da fauna e a flora confeccionadas com madeira e outros materiais recicláveis, da presença declarada de camadas temporais, com passado e presente se mesclando por meio das estratégias de atualização da narrativa das memórias de Dom Casmurro, narrador este que ganha um corpo que se faz presente e vagueia pelo espaço de representação. Soma-se a isso a iluminação que dialoga com a tradição cênica de exploração de focos de luz incidindo diretamente sobre os personagens, além de figurinos e maquiagens excessivos que operam por sobreposição de camadas e também pelo uso de materiais recicláveis.

Destaca-se a exploração da profundidade de campo por meio de composições que investem em diferentes camadas focais para desenvolver a ação, além do uso de planos e

lentes especiais, como a *Lente Dom Casmurro*, um aparato técnico de cerca de 30 cm de diâmetro, cheio de água, construído especialmente para a minissérie com a finalidade de criar uma dimensão ótica a partir da refração da água, representando o ponto de vista subjetivo do narrador-personagem, que se emociona com o próprio relato. Além destes, há uma edição que trabalha a alternância de imagens da cidade do Rio de Janeiro do século XIX e XXI, privilegiando as transformações da geografia local e os aspectos próprios da mistura racial e social trazidos pelo advento da Modernidade.

Por fim, nota-se uma rica trilha sonora que, igualmente fragmentada, trabalha com uma pluralidade de ruídos e mais de 50 inserções musicais, indo desde a inserção de enxertos de música clássica com as obras de *Vladimir Martynov* e *Chopin* chegando até aos solos de guitarra de *Jimi Hendrix*, chamando ainda mais atenção ao investimento declarado nos elementos do *pop*.

Finalizado o visionamento e pautados pelo conjunto de escolhas realizadas pelo diretor, seguimos para a última parte de nossa pesquisa, quando resgatamos Bordwell (1997), naquilo que diz respeito à construção de um estilo, ou seja, o uso sistemático de escolhas e técnicas de filmagem por parte do realizador, para visualizar no gesto criativo de Luiz Fernando Carvalho uma mescla entre o que Bordwell (1997) apresenta como síntese e revisão de esquemas narrativos prévios, um sintoma da época, uma vez que o

pluralismo estilístico contemporâneo marca um período em que alguns cineastas procuram distinguir sua obra por meio da síntese de uma variedade de técnicas como o *slow motion*, câmera na mão, estilos expressionistas de *performance*, dentre outros, tirados de períodos anteriores da história do cinema. (BORDWELL, 1997, p. 154)

Propomos uma reflexão sobre essa síntese e revisão por meio do estabelecimento de possíveis diálogos travados entre a obra e os estudos realizados por Calabrese (1994), que chama de estética *neobarroca* um conjunto de técnicas e práticas artísticas contemporâneas, em uma nomenclatura que se faz alternativa à alcunha pós-moderna, detendo-nos, sobretudo, na observação do trabalho do diretor sobre o limite do sistema em que está inserido e com recursos que primam pelo excesso, seja no nível imagético ou sonoro. Assim, buscamos por meio da investigação da obra, traçar um quadro sobre os procedimentos de sua confecção que auxiliem um pronunciamento sobre uma poética

característica do diretor, o formato narrativo em foco e a negociação de um espaço em uma grade comercial repleta de formatos consolidados.

01.

O percurso criativo de Luiz Fernando Carvalho: considerações sobre seu processo de criação

Neste capítulo, apresentamos de forma cronológica a trajetória de Luiz Fernando Carvalho no cinema e na televisão. Não pretendemos esgotar o tema, mas oferecer um panorama de seu desenvolvimento criativo, optando, nesse caso, por trazer dados de sua vida profissional e artística até o momento em que realizou a minissérie *Capitu* (2008).

Para os objetivos da pesquisa, chama a atenção os procedimentos relativos ao processo de encenação, os quais podem ser apreendidos por meio da observação de suas produções e pronunciamentos, sobretudo na maneira como são utilizados e incorporados ao conjunto de escolhas realizadas pelo diretor. Dessa forma, esse resgate fornece o embasamento necessário para uma análise mais consistente de seu gesto criativo e permite uma indicação mais precisa de recorrências estilísticas.

Luiz Fernando Carvalho é um dos diretores de TV cuja obra se destaca dentro do atual quadro da programação televisiva aberta brasileira. Parte desse *status* se deve ao modo como pauta o processo de criação, em que radicaliza o fazer artístico, utilizando-se criativamente dos elementos da narrativa, aliado às escolhas estéticas de concepção e composição plástica das imagens e dos elementos sonoros. O diretor opta em suas obras por uma visualidade e sonoridade excessivas, através das quais afloram referências múltiplas em um rico diálogo com outras formas de expressões artísticas.

Esse processo criativo acaba por delimitar contornos autorais à obra ao que se soma a forma diferenciada como vem travando, no decorrer de sua carreira, um intenso diálogo com obras literárias brasileiras, buscando inovar no campo da teledramaturgia.

Dessa forma, todo o processo criativo, desde o roteiro até o produto finalizado e sua consequente veiculação, chama a atenção para as novas relações que se estabelecem internamente entre a linguagem televisiva e uma ideia de experimentação ou subversão de práticas normativas a fim de se testar os limites do meio no qual se insere.

Por meio de entrevistas realizadas por Silva Proença (2008) e outra realizada na ocasião de um seminário temático sobre seu longa-metragem e publicada no livro *Sobre*

Lavoura Arcaica (2001), resgatamos alguns elementos de destaque no percurso artístico do diretor.



Figura 01 – Luiz Fernando Carvalho (esq.) dirige uma cena da minissérie *Capitu* (2008)

Nascido em 28 de julho de 1960, filho de pai carioca e mãe alagoana, falecida nos primeiros anos de vida do filho, Luiz Fernando Carvalho de Almeida (Fig. 01) foi criado na cidade do Rio de Janeiro e logo cedo iniciou sua trajetória artística. Dada sua habilidade precoce com desenhos e ilustrações, colaborou como ilustrador em jornais escolares impressos, tal como o periódico do Instituto Metodista Bennett, onde estudou durante um período, revistas de Psicologia e outros meios independentes até passar a ilustrar algumas edições do semanário *O Pasquim*, ao final da década de 1970.

Em relação à sua formação em nível superior, começou a frequentar o curso de Arquitetura no início dos anos 1980, sendo marcante para sua formação as disciplinas de Teoria da Arquitetura e História da Arte. Após um tempo, abandona o curso e matricula-se em Letras na PUC-Rio.

Nessa período que compreende sua escolha pelo campo da Arquitetura até a incursão em Letras, Luiz Fernando Carvalho inicia uma série de pequenos trabalhos no

campo do Cinema por meio da produtora de Roberto Farias, diretor do longa-metragem *Assalto ao Trem Pagador* (1962), quando assume funções como assistência de som, assistência de montagem e assistência de direção.

Seu contato com o campo das imagens em movimento se amplia com o convite de Roberto Farias para que fizesse assistência de direção em uma minissérie pertencente ao projeto Usina de Teledramaturgia da Rede Globo de Televisão, onde seu trabalho se destaca e desdobra-se em convites para assistência em outras produções.

Fui parar naquele núcleo da Globo Usina, que era um núcleo, digamos assim, da nata do que poderia se chamar televisão. Não era um núcleo formado apenas por técnicos de televisão, era composto também por um número grande de profissionais vindos do cinema como José Medeiros, Dib Lufti e Walter Carvalho. (CARVALHO, 2001, p. 16)

Inserido nesse núcleo, Luiz Fernando Carvalho atuou como assistente de direção em duas minisséries: *O Tempo e o Vento* (1985), adaptação da obra literária homônima de Érico Veríssimo, dirigida por Paulo José e também *Grande Sertão: Veredas* (1985) da obra homônima de Guimarães Rosa e dirigida por Walter Avancini, produção que também trouxe sua primeira experiência na direção de um programa televisivo quando, na ausência do diretor responsável, ficou incumbido da direção de algumas cenas

Existiam 30 cenas num capítulo e, entre elas, duas eram me dadas [...] Isso era uma coisa que eu não podia desperdiçar, que eu sentia que era uma chance de exercício real [...] Para mim, aquelas duas cenas eram a coisa mais importante do mundo, como exercício da gramática narrativa [...] Virava a noite relendo as teorias de Vertov para aplicar na cena do dia seguinte, era o alimento que eu tinha. (CARVALHO, 2001, p. 19)

Nesse ínterim, o diretor termina o roteiro de seu primeiro curta-metragem, *A Espera* (1986), inspirado em *Fragmentos do Discurso Amoroso* (1977) de Roland Barthes. O roteiro, que contou com incentivo financeiro da Embrafilme, é filmado com co-direção de Maurício Farias, filho de Roberto Farias, e auxílio do diretor de fotografia Walter Carvalho,

com quem iniciou uma amizade ainda na Rede Globo, dando origem a uma produção de qualidade reconhecida em diferentes festivais¹.

Além de trazer como norte para suas produções as teorias, manifestos, produções e falas de expoentes do cinema mundial, Luiz Fernando Carvalho agrega um olhar técnico-cinematográfico minucioso que floresceu por intermédio da declarada cinefilia, alimentada pelas sucessivas idas à Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Pegava meu ônibus, atravessava o Aterro, ia com uma caderneta e ficava lá duas, três sessões seguidas; uma assistindo pela câmera, outra assistindo pelo som; outra anotando só sobre montagem, outra fotografia. Passava o dia por ali [...] Tinha consciência de que estava me alimentando pra algum dia conseguir me expressar. (CARVALHO, 2001, p. 20)

Colocando em prática a resultante obtida do encontro entre sua experiência como assistente de direção, os conhecimentos obtidos por meio da cinefilia e sua sensibilidade artística, Luiz Fernando Carvalho passa a ser responsável por um número crescente de cenas. Ao mesmo tempo em que crescia na profissão, sua percepção das diferenças entre os dois campos e linguagens com os quais vinha trabalhando, o cinema e a televisão, torna-se cada vez mais clara e objeto de reflexão.

Com o passar do tempo o jovem diretor foi conquistando seu próprio espaço na televisão². Seus primeiros trabalhos de direção se deram em telenovelas realizadas pela extinta Rede Manchete: *Helena* (1987), adaptação do livro homônimo de Machado de Assis, quando dirige com José Wilker e Denise Saraceni, e também *Carmen* (1987/88), texto de Glória Perez, em direção conjunta com Nelson Nadotti, Marcos Schechtmann e José Wilker, este último assinando a direção-geral. No mesmo ano, o diretor retorna à grade de programação da Rede Globo através da telenovela *Vida Nova* (1988/89) de Benedito Ruy Barbosa, dividindo a direção com Reinaldo Boury.

Seguindo a ordem cronológica de suas realizações, dirige a telenovela *Tieta* (1989/90), de Aguinaldo Silva, Ana Maria Moretzsohn e Ricardo Linhares, auxiliado por Reinaldo Boury, Ricardo Waddington e o diretor-geral Paulo Ubiratan, a minissérie *Riacho Doce* (1990), de Aguinaldo Silva, novamente dividindo a direção com Reinaldo Boury e

¹ Melhor Filme, Melhor Atriz (Marieta Severo) e Melhor Fotografia (Walter Carvalho) no *Festival de Gramado*, a *Concha de Oro* como Melhor Curta-Metragem no *Festival de San Sebastian* na Espanha e o

² Informações coletadas por meio do site Teledramaturgia (2002) e Memória Globo (2008)

tendo Paulo Ubiratan na direção-geral, a telenovela *Gente Fina* (1990), de Luís Carlos Fusco, co-dirigida com Milton Gonçalves e Lucas Bueno, sob direção-geral de Gonzaga Blota, o unitário *Os Homens Querem Paz* (1991), de Péricles Leal, integrante do programa *Caso Especial* nas chamadas Quartas Nobres, assinando a direção-geral, as telenovelas *Pedra sobre Pedra* (1992), outro trabalho de Aguinaldo Silva, Ana Maria Moretzsohn e Ricardo Linhares, realizando co-direção com Carlos Magalhães, Gonzaga Blota e Paulo Ubiratan, este último novamente na direção-geral, e *Renascer* (1993) de Benedito Ruy Barbosa, quando assina a direção-geral, ao mesmo tempo em que divide a direção com Mauro Mendonça e Emílio di Biasi.

Continuando, temos novamente uma direção-geral com o unitário *Uma Mulher Vestida de Sol* (1994), adaptação da obra de Ariano Suassuna, a telenovela *Irmãos Coragem* (1995) de Janete Clair, na qual co-dirige com Carlos Araújo, Ary Coslov e Reynaldo Boury, este também diretor-geral e o unitário *A Farsa da Boa Preguiça* (1995), outra adaptação de uma obra de Ariano Suassuna e último produto veiculado pelo programa *Caso Especial*. Seguindo com suas produções, temos a telenovela *O Rei do Gado* (1996) com direção-geral e conjunta com Carlos Araújo, Emílio di Biasi e José Luís Villamarin, a minissérie *Os Maias* (2001) de Maria Adelaide do Amaral, com a direção-geral enquanto Emílio di Biasi e Del Rangel assumem a direção, a telenovela *Esperança* (2002), nova parceria com Benedito Ruy Barbosa, assumindo a direção-geral ao lado de Carlos Araújo e com direção de Emilio di Biasi e Marcelo Travesso, e, por fim, as duas jornadas da minissérie *Hoje é dia de Maria* (2005), baseada na obra de Carlos Soffredini, quando divide a autoria com Luís Alberto de Abreu e assume a direção-geral, a minissérie *A Pedra do Reino* (2007), outra adaptação de uma obra de Ariano Suassuna na qual assume a direção-geral e também a autoria, novamente com Luís Alberto de Abreu, além de Bráulio Tavares, a minissérie *Capitu* (2008), escrita por Euclýdes Marinho com colaboração de Daniel Piza, Luís Alberto de Abreu e Edna Palatnik, assumindo o texto final e a direção-geral, tal como na minissérie *Afinal, o Que Querem as Mulheres?* (2010) que conta com texto de João Paulo Cuenca, Cecília Giannetti e Michel Melamed e também *Suburbia* (2012), dividindo o texto com Paulo Lins e assumindo a direção-geral, sendo este seu trabalho mais recente em televisão.

Tendo uma produção consistente e constante, observa-se curtos períodos fora da grade de programação, o diretor adquire um vasto embasamento técnico-produtivo que permite o desenvolvimento de elementos estilísticos. Em meio a sua produção, destaca-se a citada minissérie *Hoje é Dia de Maria* (2005) como um ponto de virada importante dentro de seu projeto estético como veremos adiante.

Os primeiros contornos desse projeto estético podem ser ilustrados mediante a opção por uma metodologia de extensão e intensificação do período laboratorial de suas obras. Essa prática facultativa de pré-produção de um produto audiovisual consiste em um pontapé inicial do processo, uma imersão do elenco e equipe envolvida no roteiro e na temática que será trabalhada. O laboratório fornece inicialmente aos envolvidos um panorama amplo sobre o universo da narrativa, buscando abordar aspectos históricos, sociais e políticos que tocam a trama, além das múltiplas referências com as quais se pretende dialogar no decorrer do processo. A visão geral sobre a produção serve como um guia de criação para os diferentes núcleos da produção.

Luiz Fernando Carvalho propõe uma intensificação dos períodos laboratoriais de suas produções com um aprofundamento na pesquisa de linguagens, visando criar uma atmosfera própria para a produção, de modo que cada imagem produzida, captada e pós-produzida traduza essa busca e atue em consonância com o discurso pretendido.

Conforme avançamos nas pesquisas, observamos que esse processo passa a ter um peso cada vez mais determinante nas obras do diretor e, apesar de ser mais palpável através da documentação oficial lançada sobre suas últimas minisséries, como os livros, os encartes, os DVDs com as obras e seus respectivos *making of*, o procedimento já vinha sendo colocado em prática em suas produções anteriores como, por exemplo, na telenovela *O Rei do Gado* (1996).

A trama da telenovela, escrita por Benedito Ruy Barbosa, traz em seu cerne a rivalidade entre diversas gerações de duas famílias de imigrantes italianos no Brasil, que tem como causa principal a disputa territorial: de um lado os Berdinazzi, criadores de gado, e de outro, os Mezenga, produtores cafeeiros.

Apesar de assinada por três diretores, como já citado, Carlos Araújo, Emilio di Biasi e José Luís Villamarin, Luiz Fernando Carvalho foi responsável pela direção-geral ou de núcleos, tendo sido o responsável pela direção de toda a primeira fase da trama, a qual

compreende os sete primeiros capítulos e retrata a chegada e a fixação das famílias em terras brasileiras.

Por meio de informações oficiais apresentadas pela plataforma digital Memória Globo, destaca-se do período laboratorial da telenovela a realização de um ciclo de palestras com especialistas nos filmes do diretor italiano Lucchino Visconti, uma das referências artísticas do diretor, preparação dos atores *in loco*, através dos quais, sob coordenação de Gisela Rodrigues, bailarina, professora e pesquisadora da Unicamp, as atrizes Letícia Spiller e Patrícia Pillar puderam compor suas personagens caboclas e atores como Leonardo Brício, Marcelo Anthony e Caco Ciocler, sob coordenação do diretor Emilio di Biasi, puderam aprender e praticar as atividades próprias do trabalho rural como montagem, cavalgadas, colheita de café e batida de feijão.

Somam-se a essas práticas outros workshops específicos para cada núcleo, como o ministrado por Ve Neill, maquiadora vencedora do Oscar³, buscando criar parâmetros para uma maquiagem carregada nos contrastes que auxiliasse a caracterização de rostos que traziam o reflexo físico do trabalho na lavoura, ou ainda a intensa busca na área da Fotografia por uma luz que dialogasse com a tradição pictórica impressionista e, tênue e de poucos contrastes, circundasse suavemente as formas.

O esmero com a qualidade das imagens passou ainda pela filmagem em 16mm preto e branco de reconstituições de cenas de batalhas da Segunda Guerra Mundial nas comunas de Craco, Toscana e Guardia Perticara, na Itália contando com cerca de 300 figurantes para sua realização, além da escolha de diferentes paisagens brasileiras para ambientar a trama, como a região próxima ao Rio Araguaia, uma das fazendas de Bruno Mezenga, e as cidades Itapira, Ribeirão Preto e Amparo (SP), Guaxupé (MG) e Aruanã (GO), por onde se espalhavam outras fazendas usadas como locações, além da própria cidade cenográfica construída no Projac (RJ), sede da emissora.

Outro destaque é a trilha sonora, que conta com uma vendagem recorde de 1,5 milhões de cópias, elaborada após uma pesquisa minuciosa que visou o resgate de importantes nomes da música brasileira contando com Tom Jobim, Luiz Bonfá, Chico

³ Ve Neill foi premiada com o Oscar por *Os fantasmas se divertem* (1988), *Uma babá quase perfeita* (1993) e *Ed Wood* (1994).

César, Dominginhos, Chitãozinho e Xororó, Djavan, Evara Zan, Pirilampo e Saracura, Orquestra da Terra, João Paulo e Daniel, Jair Rodrigues e ainda Zé Ramalho, autor da canção-tema da novela, *Admirável Gado Novo*.

Os resultados desse processo laboratorial se tornaram perceptíveis na qualidade apurada das imagens apresentadas e também nas atuações convincentes e memoráveis, sendo possível observar uma recepção positiva do público, notável, dentre outros, por meio de altos índices de audiência sequenciais alcançados, e também por parte da crítica especializada, através textos elogiosos que ressaltavam a produção quase artesanal das imagens, as paisagens escolhidas, as atuações e, sobretudo, a proposta por uma estética e linguagem próximas ao universo cinematográfico⁴.

Embora o foco dessa pesquisa seja o trabalho para televisão, julgamos pertinente trazer para a reflexão a experiência do diretor com a adaptação para o cinema da obra literária de Raduan Nassar, *Lavoura Arcaica* (1975). O filme homônimo foi um trabalho de grande impacto na construção estilística do diretor conforme atesta

Essa ideia da volta, do filho pródigo, de fechar um ciclo, essa sensação de retorno é muito forte em mim em qualquer situação. Além disso, a figura do pai, tão presente no livro, me toca bastante, e o próprio tema da família, do tempo, da terra. Quanto à forma [...] eu não olho a prosa poética do livro como uma dificuldade. Ao contrário, ela é uma grande parceira⁵

Conforme o diretor comenta, o enredo apresenta a história de André, filho de libaneses radicados no Brasil, que foge para a cidade passando a morar em uma pensão. Tempos depois, mediante o reencontro com o irmão, o qual decide buscá-lo para retornar ao lar, ele passa a contar as razões de sua fuga. Segue-se um relato lírico que se transforma em uma jornada sensível aos tempos de sua infância contrapondo, por meio de suas palavras e lembranças, os carinhos afetuosos da Mãe e os ensinamentos árdus do Pai. Nesse trajeto, a paixão incestuosa por Ana se revela e a posterior rejeição pela moça

⁴ A telenovela recebeu ainda o Certificado de Honra ao Mérito no *San Francisco Film Festival* e o Troféu Imprensa de Melhor Telenovela de 1996. Além disso, a Divisão Internacional da Rede Globo transformou a primeira parte da telenovela em uma minissérie, *Giovanna e Henrico* (1997), para a participação no *Festival BANFF* no Canadá, considerada *hors-concours* em meio a 720 produções de 38 países.

⁵ CARVALHO, L. F. *Adaptar Raduan é um chamado* [online]. Folha de São Paulo: 10 de Maio, 1997. Entrevista concedida a Marilene Felinto. Disponível em: <http://goo.gl/Eyjz4> Acessado em: 07 de Janeiro, 2011.

demonstra ter papel fundamental na decisão pela fuga. Trazido de volta para a fazenda, André é bem recebido por todos, porém, em uma longa conversa com o Pai, ao invés de vermos a resolução do conflito familiar, deparamo-nos com o evidenciamento de uma distância intransponível entre as gerações retratadas.

Luiz Fernando Carvalho opta novamente por um processo laboratorial intenso, conferindo, dessa forma à pré-produção, uma cisão em duas etapas: a primeira parte é marcada por uma viagem ao Líbano e à região espanhola da Andaluzia, quando ele, em companhia de uma produtora e um guia, entrevista habitantes locais, apreendendo de suas falas algumas raízes dos costumes e tradições, as coordenadas do texto de Raduan. Parte do material captado, além de servir de matéria-prima para a composição da atmosfera do filme, tornou-se ele mesmo uma narrativa documentária, coproduzida pelo canal de televisão GNT, lançado em 2001 sob o título *Que teus olhos sejam atendidos*.

Em um segundo momento, baseado nas informações apresentadas no livro *Sobre Lavoura Arcaica* (2001), optou-se pelo deslocamento dos atores e equipe para a locação, uma fazenda na cidade de São José das Três Ilhas, sul de Minas Gerais, fazendo com que convivessem durante três meses, os atores já obedecendo hierarquias da família libanesa que iriam representar, visando criar e imbuir todos os envolvidos em uma atmosfera característica para o filme.

Como nos preparativos da telenovela *O Rei do Gado* (1996), os atores passaram pela experiência de encarnar tarefas próprias de seus personagens como produzir o próprio alimento, ordenhar, arar, carpir a terra, encenar rituais típicos da cultura libanesa, dentre outros. Livres para atuar no processo criativo, os atores eram instigados em um primeiro momento, a improvisar em cima da relação que existia com as atividades do campo e com o espaço da casa habitada, buscando nas entrelinhas das relações interpessoais inspiração para caracterizar seus personagens, deixando a entrada da palavra escrita, do livro em si, para os estudos sobre a obra que seriam realizados posteriormente.

Estabelecido o convívio entre eles, Luiz Fernando Carvalho optou pelo uso do livro de maneira diferenciada, cada ator escolhia os trechos mais significativos ou que melhor representassem seu personagem e os apresentava ao diretor, o qual anotava as passagens e com isso criava as cenas, fato que demonstra a opção por uma encenação na qual o improviso ganha espaço e cresce em importância.

A observação dos procedimentos de encenação da obra fornece indícios técnico-artísticos com os quais o diretor lida e, conforme dito acima, acabam reverberando em suas obras televisivas. Busca-se com o filme criar um conjunto orgânico que apresenta estratégias para omissão e revelação dos aparatos técnicos e uma busca pela evocação de uma sensorialidade em imagens e sons em diálogo com o lirismo do texto de partida. Tudo isso resultou naquilo que o pesquisador Ismail Xavier denominou⁶ de *encenação ritualística ou cerimonial*.

A linguagem, a meu ver, tem que ser algo invisível, pertencer ao mistério, ao jogo sensório [...] precisa encontrar uma alma para a imagem, para que ela se sustente, senão ela fica ali, didática, explicativa, não se sustentará enquanto vida, não ficará em pé sozinha, tomba, cai. (CARVALHO, 2001, p. 45)

Para a captação das imagens, valeu-se de um jogo de lentes que priorizou a textura dos objetos representados em tela, como a maciez quase tátil dos lençóis que recobrem as camas e proporcionam ao nosso olhar, mediado pela câmera que passeia dentre eles, a experiência de sentir através daquilo é visto. Dessa mesma forma, configuram-se as experiências sensoriais das folhas secas sendo tocadas pelos pés de André ainda menino (Fig. 02), do coador de chá fervente no contraluz pela manhã, típica cena do cotidiano de uma família libanesa, e outros que se somam ao conjunto e mostram que, apesar de serem registros brutos de uma realidade, são auxiliadas por aparatos que atuam como objetos dialógicos, fazendo com que as imagens pareçam ser sentidas ao invés de apenas apreendidas tecnicamente.

⁶ Palestra ministrada em 07 de Julho de 2010 na Instituição Casa do Saber, Rio de Janeiro, RJ.



Figura 02 – André menino (Pablo César Cândia) coloca os pés na terra

Outro elemento de destaque presente em *Lavoura Arcaica* (2001) e que irá reverberar, especialmente em *Capitu* (2008), como veremos adiante, é o uso da câmera enquanto *conector temporal*. Em determinado momento do filme, o avô paterno do personagem principal olha para os irmãos André e Ana ainda crianças, que brincavam juntos, para logo em seguida olhar para seu relógio de bolso e recitar a expressão árabe *Maktub*, ou seja, *Estava escrito*. Nesse instante, escutamos raios e o início de uma tempestade tão logo a câmera inicia um movimento de recuo deixando o avô em segundo plano e partindo em direção à janela, quando realiza um mergulho ao andar de baixo da casa, que se mostra uma elipse temporal, onde André e Ana, já adultos, fogem em direção à plantação para consumir o incesto. (Fig. 03)



Figura 03 – A câmera realiza um travelling seguido de plongée para enquadrar os dois irmãos

O jogo de luz e sombra criado pela fotografia de Walter Carvalho reitera esse olhar sensorial proposto e reforça sua atuação como um elemento dramático, na medida em que acentua o embate existente entre o jovem André e seu pai, com o escurecimento dos interiores na medida em que a unidade familiar começa a ruir e a casa começa a perder a luminosidade e suas cores claras de outrora.

Muitos outros elementos, situações e estratégias adotadas poderiam ser citadas como relevantes dentro do processo da obra. Poderíamos citar a representação da cultura libanesa na forma de danças folclóricas (Fig. 04), como em *Hoje é Dia de Maria* (2005), quando tradições brasileiras tiveram presença marcante de forma não-estilizada, a trilha sonora cujas músicas, apesar de baseadas em referências pré-determinadas, foram compostas *in loco* de forma a apreender a atmosfera criada para as filmagens ou ainda a utilização de um narrador na forma de voz over conduzindo a narrativa. Tais procedimentos saltam aos olhos enquanto indicadores de uma encenação em constante construção, mas que fornece marcas recorrentes e demarcam opções estéticas do diretor.



Figura 04 – A família realiza um ritual típico da cultura libanesa

As dificuldades para encontrar o financiamento necessário para a finalização do filme, conforme relato presente em *Sobre Lavoura Arcaica* (2001), fizeram com que o próprio diretor ficasse responsável pela montagem e edição do som. Seu lançamento em circuito nacional ocorreu em outubro de 2001 em um número reduzido de salas e contou com algumas exhibições acompanhadas de debates posteriores com o diretor e parte da equipe de produção.

Com uma aposta na valorização dos tempos mortos, predominância dos planos abertos, iluminação valorizando o jogo de contrastes, interpretações tributárias de uma tradição cênica com diálogo com os princípios do Teatro da Crueldade de Antonin Artaud, além de longos períodos de silêncio ditando as relações entre os personagens, o filme distanciou-se de recursos mais afeitos à prática televisiva como a agilidade da edição das imagens, a verborragia dos diálogos, a iluminação uniforme das espaços de ação e uso do som de forma predominantemente naturalista.

Estas opções conquistaram, de forma quase unânime, a crítica especializada tanto em nível nacional como internacional, que acabou se rendendo ao deleite lírico das imagens, como vemos na crítica de Hugo Sukman, presente no encarte que acompanha a edição especial de dez anos do filme

Lavoura Arcaica se insere numa tradição do cinema brasileiro e universal, que é a do filme poético. É herdeiro, pois, para ficarmos somente no cinema brasileiro, de *Limite* [de Mário Peixoto] e *Terra em Transe* [de Glauber Rocha]. Trata-se de um cinema-poesia na medida que é calcado na criação de imagens [no sentido de alusão], de versos, na exploração de texturas, na composição de estrofes visuais. (Encarte *Fortuna Crítica*, s.p., 2011)

Na produção de Mário Peixoto não encontramos uma espinha dorsal narrativa bem delimitada, já na obra de Glauber Rocha, a constante opção pela câmera na mão endossa o desconforto do discurso político que se manifesta na alegoria proposta. O que Sukman faz é alocar o filme junto a expoentes experimentais do cinema brasileiro, os quais que trabalharam mais próximos ao que o pesquisador Ismail Xavier, em *O Discurso Cinematográfico* (1977), denomina de *opacidade*, ou seja, um desvelamento do aparato técnico-operacional que media o discurso visando uma quebra na fluidez da continuidade causando uma sensação de estranhamento do espectador para com a obra. Tal uso, que faz do filme tributário do Cinema Moderno, vai no sentido oposto do que denomina de *transparência*, quando os elementos da encenação são costurados através de regras de continuidades que visam dissolver a descontinuidade visual em uma continuidade espaço-temporal construída, recurso este base da decupagem clássica.

A imprensa estrangeira também ressaltou de forma quase unânime as virtudes do lírico e sensorio evocados pelo trabalho do diretor, como podemos ilustrar através da crítica de Jean-Philippe Tessé, *Les pieds dans la terre*

A primeira impressão ao ver essa canção da terra, é participar de uma cerimônia pagã, um incêndio sensual com os atores movimentando-se como os possuídos, uma impetuosa narrativa ancestral, um texto literário de uma grande abundância na efusão metafórica [...] Mas logo o caos se organiza, o material toma forma e o filme se dá em sua extensão e riqueza como um poema bárbaro no limiar da alucinação, de um poder inaudito. (Encarte *Fortuna Crítica*, s.p., 2011)

O uruguaio Carlos Bonfil, do jornal *La Jornada*, em sua crítica *A la izquierda del padre* estabelece uma comparação com os filmes latino-americanos produzidos à época para ressaltar a obra de Luiz Fernando Carvalho

O filme de Carvalho é uma obra única dentro do cinema brasileiro, produto de uma pesquisa rigorosa e um desenvolvimento cinematográfico na contracorrente dos estilos dominantes no cinema latino-americano atual. Longos planos sequências, economia de diálogos, fotografia no limite do preciosismo com violentos claros-escuros [...] O selo da maestria do realizador é seu modo de controlar e equilibrar forma e conteúdo em uma proposta subjetiva e completa. (Encarte *Fortuna Crítica*, s.p., 2011)

Nesse mesmo período, ainda embebido pelo processo cinematográfico⁷, o diretor regressa à grade de programação da Rede Globo de Televisão para assumir a direção geral de duas produções no período de dois anos. Em 2001 assume a direção-geral da minissérie *Os Maias*, coprodução de 42 capítulos entre a Rede Globo e a Sociedade Independente de Comunicação (SIC) de Portugal, adaptação do livro homônimo do escritor português Eça de Queiroz, escrita por Maria Adelaide do Amaral, em colaboração com João Emanuel Carneiro e Vincent Villari e, em 2002, assume com Carlos Araújo a direção-geral da telenovela *Esperança* com autoria de Benedito Ruy Barbosa.

Ambas as obras possuem investidas ainda mais perceptíveis em referências cinematográficas, provável reflexo do período de mergulho nessa linguagem por parte do projeto de *Lavoura Arcaica* (2001). Proponho um recorte sobre elas que privilegia aspectos que contrastam com a encenação apresentada em suas próximas obras através do projeto estético que tem como ponto de virada *Hoje é Dia de Maria* (2005).

Com *Os Maias* (2001), o diretor realiza um mergulho no *realismo*, estilo literário que marca as obras de Eça Queiroz, para retratar a saga da família Maia ao longo de três gerações, centrando-se principalmente na última e dando destaque ao amor incestuoso, esse desconhecido de ambos os personagens, entre Carlos da Maia e sua irmã Maria Eduarda, filha bastarda de Pedro da Maia. Utilizando-se dessa premissa como pano de fundo, o escritor português buscou uma crítica ao declínio político-cultural de Portugal e da alta burguesia lisboeta oitocentista, lançando mão de recursos como o humor e a ironia, elemento característico de suas obras.

⁷ *Lavoura Arcaica* recebeu mais de 40 prêmios e menções-honrosas, nacionais e internacionais, dos quais podemos destacar: Melhor Filme, Melhor Ator (Selton Mello), Melhor Atriz Coadjuvante (Juliana Carneiro da Cunha) e Melhor Ator Coadjuvante (Leonardo Medeiros) no *Festival de Brasília* (2001) Melhor Filme, Melhor Trilha Sonora (Marco Antônio Guimarães), Melhor Diretor e Melhor Fotografia (Walter Carvalho) no *Festival de Cartagena* (2001) e Melhor Filme no *Festival de Guadalajara* (2002).

O processo de produção contou novamente com uma preparação laboratorial intensa de equipe e elenco. Luiz Fernando Carvalho providenciou palestras com os mais diversos profissionais, cujo trabalho tocasse, de alguma forma, a temática, como Beatriz Berrini, doutora em Letras pela USP, especialista em Eça de Queiroz no Brasil, Campos Matos, consagrado arquiteto português, autor de livros sobre a obra do escritor, Nicolau Sevcenko, historiador especialista em século XIX, Isabel Pires de Lima, portuguesa, membro do projeto Eça de Queiroz e conselheira de redação da Revista Queiroziana e Carlos Reis, diretor da Biblioteca Nacional de Lisboa.

A produção da obra trabalhou sobre um conceito de fidelidade aos padrões da época, visível através das indumentárias, dos objetos de cena, das atuações e também das locações utilizadas. Deslocou-se durante seis semanas parte da equipe para Portugal para gravações *in loco*, como as sequências da colheita do milho e das uvas do Vale do Douro, norte do país, o embarque de Carlos da Maia para a Faculdade de Medicina de Coimbra, realizado na Estação de Trem de Vargelas, o enterro de Pedro da Maia na vila de Monção, próximo à fronteira com a Espanha ou ainda o passeio dos personagens Pedro da Maia, Maria Eduarda e Manuel Monforte ao Castelo dos Mouros na cidade de Sintra. As cenas de interior, por sua vez, foram gravadas nos estúdios da Renato Aragão Produções, no bairro da Vargem Grande, zona oeste do Rio de Janeiro, cidade que também serviu de locação com sequências passadas no Theatro Municipal ou mesmo no Palácio do Catete, estilizados à época retratada.

A opção por um olhar cinematográfico sobre a narrativa se tornou a marca da minissérie apostando em panorâmicas e tempos-mortos que incumbem à câmera o papel do relato realista pormenorizado do escritor português, uma iluminação descontínua que prima pelo jogo de contrastes intensos entre luzes e sombras, a ausência da verborragia característica da televisão, nos planos gerais e abertos, além de uma edição cadenciada e tributária de uma decupagem clássica.

No ano seguinte, Luiz Fernando Carvalho é convidado para assumir a direção-geral de *Esperança* (2002), telenovela de Benedito Ruy Barbosa, que pretendia estabelecer uma continuidade à temática da imigração italiana já abordada pelo autor em sua telenovela anterior, *Terra Nostra* (1999).

A produção voltou-se para os reflexos da Grande Depressão de 1929 no cenário sócio-político mundial, além do declínio do ciclo do café e a transformação do Brasil em um país rico de etnias provenientes dos fluxos migratórios de variados países europeus, valendo-se como elemento principal da trama o romance entre os italianos Toni (Reynaldo Gianecchini) e Maria (Priscila Fantin), na década de 30.

Dentre as práticas laboratoriais às quais tivemos acesso, a equipe assistiu a uma série de palestras sobre Mitologia, ministrada pela professora de Mitologia Grega e História Antiga da PUC-Rio, Isabela Fernandes Soares Leite, além de uma explanação sobre o contexto sócio-político da década de 30 com o historiador Nicolau Sevcenko. Auxiliando a direção e os autores ainda houve a consultoria das pesquisadoras Madalena Prado e Ahuva Flit.

Sua estética esteve atrelada à vertente cinematográfica do *neorrealismo italiano*, sendo as primeiras cenas filmadas na pequena cidade italiana de Civita di Bagnoregio, cerca de 100 quilômetros de Roma, norte da Itália, esta já utilizada anteriormente como cenário para filmes como *O homem das estrelas* (1995) do diretor Giuseppe Tornatore. As filmagens em solo italiano contaram com o auxílio da produtora italiana Progetto Visivo, de Roberto di Laurentis que cedeu profissionais que fizeram carreira em filmes neorrealistas de Luchino Visconti, Bernardo Bertolucci e Ettore Scola, e demandaram alterações estruturais na cidade de modo a caracterizá-la à época retratada, tendo portas e esquadrias trocadas, placas de sinalização retiradas, fiações camufladas, bancos revestidos de papel para um aparente envelhecimento, inserção de pedras nas ruas e disfarce de sinais da modernidade com a implantação de hera artificial no pavimento.

As gravações externas no Brasil foram realizadas na cidade cenográfica erguida no Projac e em fazendas do interior de São Paulo: Fazenda Santa Gertrudes, situada no município de mesmo nome, e a Fazenda Atalaia, em Araraquara, escolhida para abrigar a colônia de imigrantes sardos. Além disso, algumas cenas que retratavam a tecelagem foram gravadas na fábrica Bangu, no Rio de Janeiro, como a sequência da greve das operárias.

Outros elementos se destacaram na encenação da telenovela: a utilização intensa de planos-sequência, o figurino composto por mais de 3 mil peças e acessórios com a maior parte adquirida em brechós ou mesmo envelhecidas manualmente, a confecção de jornais fictícios que circulavam à época, *A Voz Paulistana* e o *Correio de São Paulo*, além dos

italianos *Il Papolo*, *Il Buffone* e *Garibaldi*, objetos de cena provindos de antiquários, principalmente para a casa de Giuliano (Antônio Fagundes), como tapetes, estátuas, um lustre do século XIX e um rádio de 1928, através do qual o personagem ouvia os discursos de Benito Mussolini, a reprodução na cidade cenográfica do Cine-Theatro Santa Cecília, frequentado pelos personagens da trama e utilizado como recurso de passagem temporal em cuja programação estavam filmes e documentários da época, como *Alvorada da Glória* (1931), de Menotti Del Picchia, *Sangue Mineiro* (1929) de Humberto Mauro e *O caçador de diamantes* (1933), de Vittorio Capellaro.

Os limites que separam a literatura, a televisão e o cinema vão se tornando cada vez mais tênues e seu olhar cinematográfico, aos poucos, funde-se ao conhecimento adquirido em seu percurso televisivo e às referências provindas das artes plásticas, da dança, da arquitetura, das artes cênicas e outros que dão corpo a um rol de soluções e possibilidades ainda mais ricas nas soluções visuais que suas histórias demandam.

Com a minissérie *Hoje é dia de Maria* (2005), produto que reflete um adensamento dos recursos e soluções estilísticas com as quais vinha lidando em seu percurso, o diretor demarca um ponto de virada em sua produção e resgata uma declaração anterior dada a respeito de uma das suas principais balizas em televisão

Sinto que se faz necessário aos artistas e os especialistas que trabalham na televisão pensarem numa nova missão para a televisão. Esta nova missão estaria, no meu modo de sentir, diretamente ligada a uma reeducação a partir das imagens e dos conteúdos. (CARVALHO, 2001, p. 31)

Luiz Fernando Carvalho, além de uma preocupação com o conteúdo educativo trabalhado em suas obras, como veremos nos trechos de suas entrevistas à época da realização de *Hoje é dia de Maria* (2005), ressalta a necessidade da contemplação das imagens e da atenção dada ao modo como o som auxilia o discurso.

Buscando um diálogo com obras da literatura brasileira, Luiz Fernando Carvalho investe em uma releitura audiovisual de representações das manifestações histórico-culturais do país, como aquelas pertencentes ao grande folclore nacional. Assim, prima pelo olhar reeducado e por uma conciliação entre sua ética informativa e seu projeto estético, fruto do amadurecimento de suas inquietações artísticas.

Tomando um caminho que vai à contramão do realismo que observamos em *Os Maias* (2001) e às referências *neorrealistas* de *Esperança* (2002), o diretor parte em direção a temas que lhe tocam em especial, como o já citado retorno ao lar, o lugar da inocência infantil e a representatividade da figura materna, estes trabalhados de forma próxima à tradição cultural brasileira, em especial a nordestina

Hoje é dia de Maria nasceu da alegria que tive ao me deparar pela primeira vez, já adulto, com os contos populares recolhidos da oralidade popular brasileira [...] Logo depois vieram as pinturas de Cândido Portinari e as cirandas recriadas por Villa-Lobos [...] Todos sabemos o enorme caldeirão cultural ainda em ebulição por estas bandas [...] Acredito em um patrimônio genético do Brasil, suas histórias, suas raças, suas línguas, seus sons; tudo ainda vive, tudo me dá a sensação de que, como arquétipos, estão à espera de reencarnar para continuarem suas missões éticas e estéticas⁸

O enredo tem sua gênese ligada ao conjunto de textos folclóricos brasileiros, que abarcam lendas indígenas, contos de fada e fábulas regionais catalogados após viagens realizadas pelas cinco regiões do país. Obras como *Dicionário do Folclore Brasileiro* (1954) do historiador e antropólogo Câmara Cascudo, *Ensaio sobre música brasileira* (1928) do escritor Mário de Andrade e múltiplos ensaios do poeta e crítico literário Sílvio Romero, além de auxiliarem a preservação da tradição folclórica brasileira, são de fundamental importância para que, anos mais tarde, o autor e diretor teatral Carlos Alberto Soffredini pudesse dar início ao que seria a semente do projeto da minissérie.

Em sua carreira, Carlos Alberto Soffredini teve como premissa a pesquisa da cultura popular brasileira e, de acordo com os pesquisadores Costa (1999) e Fernandes (2000) lança-se cedo à experimentação teatral guiado pela investigação da linguagem visual das formas cênicas brasileiras, dos signos da representação dos intérpretes populares de circo ou televisivos e da estrutura dos textos brasileiros e de língua portuguesa, tendo o conjunto de suas obras transposto histórias populares para o teatro, buscando a reprodução não-realista das formas populares e revelando o universo poético presente em seus conteúdos.

Seu texto final, um grande conjunto de fragmentos ordenados logicamente por uma narrativa própria, desperta o interesse de Luiz Fernando Carvalho, o qual vislumbra a

⁸ CARVALHO, L. F. *Entrevista com Luiz Fernando Carvalho* [online]. Rede Globo: Janeiro, 2005. Disponível em: <http://goo.gl/JNIZW> Acessado em: 23 de Março, 2011.

transformação do texto em uma obra audiovisual, um especial de curta duração. De acordo com a cronologia presente no site oficial da minissérie, o diretor entra em contato com Carlos Alberto Soffredini e, ainda no ano de 1995, conseguem chegar a uma síntese da obra. Seus planos, porém, são frustrados pela falta de apoio financeiro institucional para a viabilização da obra. Após um longo período e com a morte do dramaturgo, o diretor, auxiliado por outro dramaturgo, Luís Alberto de Abreu, retoma o projeto e leva adiante o processo de transposição do texto.

A entrada do dramaturgo para o time de criadores da minissérie vem agregar ao projeto, uma vez que o mesmo estava habituado ao processo de criação coletiva, no qual a concepção de seus roteiros é feita próxima às opiniões e sugestões de outras pessoas diretamente envolvidas no processo como um todo. Soma-se o fato de Luís Alberto de Abreu já ter trabalhado com compilações folclóricas, lendas indígenas e provérbios de origem europeia, os quais estiveram presentes em três de suas obras para o teatro: *Iepe* (1998), *Till Eulenspiegel* (1999) e *Nau dos Loucos* (2000).

A obra se transforma em minissérie e, em 2005, ano de comemorações dos 40 anos da Rede Globo, finalmente ganha vida.

Observando a construção narrativa, temos como fio condutor a história de Maria (Carolina Oliveira), garota que ainda vive seus dias de infância e cujo núcleo familiar esfacelou-se de forma trágica devido à morte repentina de sua mãe e a partida de seus irmãos em busca de melhores condições de vida em sítios vizinhos. Mediante os fatos, a protagonista passa a dividir o sítio da família com o Pai (Osmar Prado), desolado e refugiado no vício alcoólico, e sua Madrasta (Fernanda Montenegro) que a obriga a realizar tarefas domésticas e cuidar sozinha da propriedade familiar, sob duras punições físicas e psicológicas.

Cansada da situação em que se encontra, Maria reúne seus pertences e foge de casa, iniciando uma jornada particular, cerne da narrativa, em busca das *franjas do mar*, local onde, segundo a entidade religiosa com quem conversa em uma aparição epifânica em momento de desamparo, reside a felicidade. Nesse percurso, diversos habitantes do universo diegético constituem arquétipos e alegorias que remetem às grandes temáticas nacionais: êxodo rural, trabalho infantil, desigualdade social, questão ambiental que auxiliam-na de alguma forma, seja com conselhos, objetos ou dicas.

Nesse ínterim, entra em cena Asmodeu (Stenio Garcia), principal antagonista de Maria que irá realizar planos e tentações apelativas visando roubar a sombra da jovem. Sua principal intervenção, ponto de virada da trama, dá-se quando, enfurecido pelo fato da menina sempre se esquivar de suas armadilhas, desloca a dimensão temporal para o futuro, roubando sua infância.

Já adulta, Maria (Letícia Sabatella) prossegue sua jornada e encontra os irmãos Quirino (Daniel de Oliveira) e Rosa (Inês Peixoto), donos da Companhia de Circo Vai-e-Vem, com quem passa a conviver. No decorrer dos dias desse convívio, vê o despertar de sua sexualidade através da crescente paixão por Amado (Rodrigo Santoro), preso em uma alternância física resultante de um feitiço de Asmodeu, apresentando-se, durante o dia, sob a forma do Pássaro Incomum quando segue seus passos e a protege e à noite, sob a forma humana.

A jornada de Maria chega ao final ao derrotar Asmodeu em um embate que culmina na anulação de todos seus feitiços e a recuperação de sua infância, regressando a um passado quando seu lar ainda é habitado por todos aqueles que haviam morrido ou deixado a casa. Em uma última investida, o diabo Asmodeu tenta se aproximar do sítio sendo logo repellido definitivamente pela protagonista, que reestabelece o equilíbrio e paz locais, e alcança, junto ao Amado, agora ainda criança, as *franjas do mar*.

Durante os oito capítulos que constituem a minissérie, somos conduzidos por uma instância narradora onisciente, a voz over da atriz Laura Cardoso, que serve de moldura, ambientando o espectador ao universo no qual está inserido, em momento algum fazendo menção à sua identidade ou às motivações que a levam a narrar, sendo-nos informado, apenas ao final da segunda jornada, ser sua avó.

O período laboratorial se estendeu por cerca de dois meses e teve novamente como objetivo o envolvimento da equipe de produção em atmosfera característica segundo as diretrizes artísticas do diretor. Dentre os preparativos observados, destaca-se o tradicional ciclo de palestras com convidados como João Cândido Portinari, filho de Cândido Portinari, pintor brasileiro cuja obra será a coluna vertebral para a construção visual da minissérie, bem como Carlos Byington, psicanalista que trouxe para discussão a temática dos arquétipos e mitos, aplicando-os às referências trabalhadas pelo roteiro da minissérie. Somam-se a isso, as oficinas de preparação de elenco que visou trabalhar aspectos da

prosódia caipira, o manuseio e prática de instrumentos musicais, como o violino e a sanfona, tocados em cena por Quirino e Rosa (Fig. 05), além da preparação de personagens com máscaras neutras sob com a preparadora corporal Tiche Vianna.

O produto final, veiculado entre 11 e 21 de janeiro, apresenta prontamente os primeiros marcos do projeto estético desenhado pelo diretor, o qual reverbera em suas próximas obras, como observaremos adiante. Para efeitos de análise, esse procedimento singular em sua estilística será nomeado como *artificialismo explícito*.

O termo escolhido remete à adoção de um tom não-realista para a composição dos elementos de encenação da minissérie, com as partes componentes da visualidade e sonoridade do discurso da obra demonstrando de forma explícita sua condição enquanto objetos artificiais, aproximando-se da representação cênica de cenários e objetos sobre um palco único. Ao optar por esta estratégia, sublinha-se o tom farsesco e dialoga-se, principalmente, com o teatro mambembe de palcos improvisados em espaços públicos.



Figura 05 – Rosa (Inês Peixoto) em cena de Hoje é dia de Maria (2005)

Essa opção realiza um duplo jogo na medida em que, por um lado, desvela pela *opacidade* os aparatos técnico-operacionais envolvidos na mediação do discurso, quebra a fluidez da continuidade e visa uma sensação de estranhamento do espectador para com a

obra, mas por outro, não gera uma quebra da função poética e sensorial das imagens e sons, fornecendo fragmentos que despertam a imaginação do público

Eu não minto para o público [...] Muito ao contrário, estou propondo aos espectadores um jogo com a imaginação, um exercício tênue de visibilidade. Cabe, isto sim, a grande capacidade imaginativa dos intérpretes de pegar na mão do espectador e trazê-los para dentro do jogo [...] E um jogo, não é uma narrativa que te desloca do tempo histórico, uma narrativa glamorosa, falsa, alienante, mas sim uma pequena tentativa de trabalhar no espaço misterioso da infância, que existe entre a realidade e a imaginação de todos nós⁹

Luiz Fernando Carvalho transita entre a opacidade e a transparência buscando encontrar nos pontos de confluência e embate entre ambos, uma poética própria. É nesse ponto de virada de seu projeto estético que observamos uma intensificação da síntese de linguagens artísticas com a qual já vinham trabalhando, de forma a priorizar ainda mais o trabalho sobre texturas e sensações, como presente em diversos momentos de *Lavoura Arcaica* (2001) ou ainda em *Uma Mulher Vestida de Sol* (1994), unitário que trouxe um investimento na ação aos moldes cênicos, com elementos próximos ao *artificialismo explícito*.

Hoje é dia de Maria (2005) é construída segundo a ordenação de diferentes camadas e fragmentos de materiais, referências, visualidades, sonoridades e textos. Por meio de uma conjunção de linguagens artísticas e a representação de diferentes manifestações culturais brasileiras de forma não-estereotipada, o diretor tenciona ainda mais sua pesquisa de linguagem ao inserir em cena elementos próprios do teatro, como atuações expressionistas, números de danças, elementos operísticos, cinematográficos, animação em *stop motion* ou ainda manifestações populares como o fandango aliado ao reisado, presentes no casamento da Madrasta com o Pai, danças indígenas Xavantes, quando os mesmos entregam à Maria o côco que contém a noite ou danças africanas nas cenas passadas nas lavouras.

⁹ CARVALHO, L. F. *Entrevista com Luiz Fernando Carvalho* [online]. Rede Globo: Janeiro, 2005. Disponível em: <http://goo.gl/8NI7h> Acessado em: 08 de Janeiro, 2011.



Figura 06 – Pai (Osmar Prado) em cena de Hoje é Dia de Maria (2005)

Traçado esse breve panorama, tomamos como base a análise do seriado sob dois níveis de interpretação: o da construção da narrativa textual, ou a estruturação do texto que posteriormente dará origem ao roteiro audiovisual e o da construção das imagens que compõem o seriado e o seu discurso visual e sonoro.

No que concerne ao processo criativo de feitura do texto base do seriado, o dramaturgo se apropriou das narrativas encontradas nas compilações e, através de um processo de colagem, fragmentou-as, remodelou suas partes resignificando-as e trouxe à tona uma nova narrativa ao mesmo tempo mesclada e coesa no que concerne à sua lógica interna. Como resume Nakagawa (2005) “a estrutura dos textos não é refeita, nem traduzida, mas é decomposta em suas partes, que servem de peças de composição para uma estruturalidade em processo” (NAKAGAWA, 2005, p. 5). Esta estrutura, ao trabalhar com narrativas orais se combinando e dando origem à narrativas encenadas, resgata o termo *mixed performance*, ou performance mista, cunhado por Corner (1991) que classifica assim o fenômeno no qual a oralidade e a encenação, uma vez em conjunto, produzem uma significação interdependente, culminando em uma maior dimensão narrativa, criando uma maior empatia, envolvimento pessoal dos espectadores com os personagens, além de despertar emoções diversas nos mesmos.

Segundo Calabrese (1994), em uma época pós-moderna, na qual se visualiza a crise da criação perante a impossibilidade de encontrar novas matérias plásticas, o fragmento, pedaço de obra arrancado, deslocado de seu original de forma abrupta, fato que lhe confere limites não definidos, mas sim interrompidos, passa a ser visto como material desaqueologizado, tornando-se um novo material de criação artística, “executando um trabalho de condução ao inteiro, em direção à obra que o pressupõe e adquire mais valorizações, pois se encontra inserido em novas molduras que trarão também novas formas de pensá-lo” (CALABRESE, 1994, p. 80).

Quando pensamos na construção textual do seriado, observamos o processo de fragmentação, originalmente vindo de Soffredini, criando de fato uma intertextualidade entre muitas narrativas, despertando um consumo lúdico, no qual o receptor do material terá o prazer de reconhecer, a partir dos fragmentos, os originais, tornando o processo “passivo de recepção em uma interpretação que muda a própria natureza do objeto, no qual na quebra casual da continuidade e da integridade de uma obra, o espectador vai se deleitar nas partes obtidas e tornadas autônomas” (CALABRESE, 1994, p. 86).

Essa fragmentação enquanto norte produtivo operou visualmente sobre a obra através do reaproveitamento de materiais e a confecção dos objetos de forma artesanal, refletindo o processo de colagem proposto e no qual temos, por exemplo, a reutilização de peças de vestuário de antigas telenovelas da emissora ou ainda a reciclagem de parte do lixo produzido pela empresa, como isopor, madeira, papelão, ferro e outros.

Hoje é dia de Maria (2005) conta como espaço único de representação, o interior de um domo, espécie de tenda com 51 metros de diâmetro e 26 metros de altura, reaproveitada dos shows do Festival Rock in Rio e cujo interior se assemelha a um palco teatral hiperdimensionado. Esse espaço aproveita o pavimento natural, sem demandar uma base de concreto ou madeira, tendo recebido os elementos naturais inerentes à história contada e característicos de cada um dos locais retratados, como um pequeno riacho, grama, areia, plantas arbustivas, flores e cascalho.

Compondo o horizonte, o domo ganhou uma pintura feita à mão, um ciclorama de 170 metros de comprimento por 10 metros de altura que serviu para as ambientações necessárias para cada das variações espaço-temporais previstas na trama, sendo as mais significativas: o *Milharal* e a *Terra do Sol a Pino*, principal caminho atravessado por Maria

durante sua jornada que nos remete ao ambiente árido, próximo às características do sertão, a *Fornalha*, onde ela depara com as crianças carvoeiras e, pela primeira vez, com a figura de Asmodeu, o *Vilarejo*, local-chave para o encontro de Zé Cangaia (Gero Camilo), personagem secundário que se torna um de seus principais amigos, a *Lavoura* em que trabalha depois de adulta ou ainda o *Bosque*, onde a trama se desenvolve após sua parceria com Quirino e Rosa e o florescimento de seu amor por Amado. (Fig. 07)



Figura 07 – Maria (Leticia Sabatella) procura o Pássaro Incomum (Rodrigo Santoro) no Bosque

A fauna, outro elemento peculiar e importante para a construção do seriado, ressalta o *artificialismo explícito* através da não-omissão de sua construção artesanal, trazendo para cena bonecos-títeres em sua condição real de objetos confeccionados com pedaços de madeira, ferro, aço, papelão e outros materiais. Essa substituição de animais reais por suas respectivas marionetes, além de reforçar o tom farsesco e sublinhar o caráter lúdico da obra, demarca a inovação na teledramaturgia da emissora, sendo a primeira vez que tal recurso foi utilizado em uma obra da emissora.

O grupo mineiros Giramundo ficou responsável pela confecção da fauna lúdica e deu vida a cerca de 30 bonecos, conjunto que contou com patos, pássaros, cavalos que se movimentam sobre rodas, até uma ossada de dinossauro. Além disso, tencionando a construção artificial de tais animais, foram realizadas indexações de ruídos realistas a todos

esses objetos essencialmente inanimados. Todos esses animais integraram uma exposição sobre a minissérie, posterior à veiculação da minissérie, realizada na cidade de São Paulo, e foram considerados um dos pontos altos da trama

O títere deixava visível em seu corpo os fios com os quais seus movimentos eram manipulados, tal visão serviu de deixa para revelar as provocações pretendidas pelo diretor Luiz Fernando Carvalho [...] Amparado na força do texto de Soffredini, *Hoje é dia de Maria* é um ensaio sobre o faz-de-conta, daí não ocultar do cenário tudo o que sugira farsa, teatralidade ou invenção¹⁰

O plano sonoro ainda merece destaque com uma trilha sonora que busca resgatar canções e cantigas folclóricas brasileiras, as quais são revisitadas e revitalizadas pelo trabalho do músico Tim Rescala, responsável também por composições inéditas, todas efetuadas *in loco*, a exemplo do trabalho em *Lavoura Arcaica*. O compositor fez novos arranjos para canções consagradas de Villa-Lobos, Guerra Peixe, Francisco Mignone e Alceu Boquino, contando em todas gravações com a utilização de instrumentos típicos do folclore brasileiro, como o violão, a viola caipira ou a rabeça. Além disso, ainda trouxe para uma participação efetiva em algumas peças sonoras a Orquestra de Câmara Rio Strings, com instrumentos de cordas, de sopro, percussão e uma harpa.

Os altos índices de audiência sequenciais para o horário foram acompanhados por críticas positivas por parte da imprensa especializada, nas quais foram destaque as inovações trazidas pela mistura de linguagens no veículo

A minissérie *Hoje É Dia de Maria* destoa tanto da programação habitual da TV que chega a deixar o crítico sem parâmetros para compará-la com outras atrações do gênero [...] Luiz Fernando Carvalho foi acusado de fazer cinema na TV em *Os Maias*, outra minissérie, de resto excelente também, agora vai além no processo de radicalização – faz alguma coisa entre o cinema e a TV, mas que também incorpora o circo, a *commedia dell'arte*, brincadeira de rua [...] Como alguns (poucos) artistas Carvalho, faz uma síntese interessante entre erudito e popular¹¹

¹⁰ STIVANIN, T. *Hoje é Dia de Maria mostra TV-Arte* [online]. Observatório da Imprensa: 13 de Janeiro, 2005. Disponível em: <http://goo.gl/mY0p4> Acessado em: 20 de Março, 2011.

¹¹ ORICCHIO, L. *Minissérie rima emoção com conteúdo* [online]. Observatório da Imprensa: 19 de Janeiro, 2005. Disponível em: <http://goo.gl/4w783> Acessado em: 20 de Março, 2011

A falta de parâmetros de análise é um forte indício de uma experiência pioneira na televisão brasileira e a recorrente e errônea acusação do trabalho realizado enquanto uma mera transposição de linguagens, como citado pelo crítico, reflete superficialidade por parte da crítica especializada que na ânsia de se pronunciar acaba identificando esse movimento referencial enquanto algo negativo, no sentido mais purista de uma linguagem, esquecendo-se de que para além de buscar inspirações em outras formas de expressão artísticas, tanto a televisão, o cinema e muitas outras formas de expressão são processos que agregaram ou agregam referências e práticas ao longo de sua história e o fato destes servirem como estratégia de criação não significa um discurso vazio ou que não consegue se expressar dentro de uma linguagem, pelo contrário, torna-se um discurso rico e que propõe um diálogo com elementos ricos e diversos que despertam o telespectador para outros horizontes e novas formas de encarar esses produtos.

O crítico Luiz Zanin Oricchio ressalta ainda o esmaecimento das fronteiras entre o erudito e o popular, sublinhando um movimento bastante importante na trajetória do diretor, a busca pela representação não-estereotipada do popular como tem sido feito à exaustão, além disso, ressalta a presença das múltiplas expressões artísticas conferindo acesso à conteúdos e formas tidas como eruditas, portanto inacessíveis e balizadoras de uma segregação econômica, por meio de uma mídia essencialmente popular.

O sucesso de público e crítica foi elemento catalisador para a produção da segunda jornada das aventuras de Maria, veiculada entre os dias 11 e 15 de outubro de 2005¹².

Assim que alcança as *franjas do mar*, Maria acaba sendo levada pelas águas até uma praia, onde desorientada, a exemplo da primeira jornada é incentivada por uma entidade religiosa em uma aparição epifânica, a não desistir de seus objetivos e perseverar na busca por um caminho para casa.

No caminho de volta para casa, Maria (Carolina de Oliveira) conhece e faz amizade com Pato (Rodolfo Vaz) e Dona Cabeça (Fernando Montenegro) e juntos, encontram pelo

¹² O reconhecimento se deu também através de prêmios e indicações nacionais e internacionais, dos quais podemos citar a nomeação e exibição no *Prix Jeunesse International* (2006) na Alemanha, a indicação *International Emmy Awards* (2005) nas categorias Minissérie para TV e Melhor Atriz (Carolina Oliveira), a exibição *Hors-Concours* no Festival *BANFF* (2006) no Canadá, o Grande Prêmio da Crítica APCA (2005), o Prêmio Qualidade Brasil (2005), nas categorias Melhor Projeto Especial de Teledramaturgia, Melhor Autor de Teledramaturgia (Carlos Alberto Soffredini com adaptação de Luís Alberto de Abreu e Luiz Fernando Carvalho), Melhor Atriz Revelação de Teledramaturgia (Carolina Oliveira) e Melhor Diretor de Teledramaturgia (Luiz Fernando Carvalho).

caminho um Gigante adormecido. Tendo escalado seu corpo, Maria ao acordá-lo, acaba sendo engolida e transportada diretamente para seu interior, um grande lixão. Em meio ao espaço de descarte de peças e resíduos, a protagonista reencontra uma trabalhadora da carvoaria de Asmodeu que lhe entrega um binóculo especial que possibilita enxergar melhor o caminho. Ao utilizá-lo, a jovem encontra uma grande metrópole, onde passa a ter contato com as mais diversas mazelas sociais que tocam assuntos como o consumismo, guerras, exploração de menores, opressão feminina e leis de mercado. (Fig. 08)



Figura 08 – Maria (Carolina Oliveira) em cena de Hoje é Dia de Maria (2005)

Maria passa a ser perseguida pelos personagens inventados por Asmodeu, agora encarnando tipos urbanos: uma prostituta, um marinheiro estrangeiro ou ainda o dono de um Teatro de Variedades, onde a pequena garota será transformada na grande atração da casa, explorando-a financeiramente e privando-a de sua liberdade, fato que provoca sua fuga e o posterior encontro com Dom Chico Chicote (Rodrigo Santoro), um poeta e mendigo que se torna seu grande companheiro. (Fig. 09)



Figura 09 – Chico Chicote (Rodrigo Santoro) em cena de Hoje é Dia de Maria (2005)

Em meio aos inúmeros percalços, eles decidem conclamar a multidão para uma passeata contra as injustiças e a favor dos sonhos, o que faz com que Chico seja preso, julgado e condenado a ser lançado ao Mar do Esquecimento, fato só interrompido pela eclosão de uma guerra, iniciada pelo despertar do Gigante e que destrói a cidade.

Resolvido o conflito, Chico Chicote resolve partir na companhia de Asmodéia (Letícia Sabatella) e Maria, sozinha e livre, resolve retomar sua busca pelo caminho de sua casa. Auxiliada pelo Cavaleiro da Noite (Daniel de Oliveira) e pelo Cavaleiro da Justiça (Daniel de Oliveira), que transforma o diabo Asmodeu em um simples Caboclo, a protagonista retorna à sua casa. Na sequência, a parte final da minissérie, vemos Maria em uma casa, enferma, com seu Pai (Osmar Prado) e sua avó (Laura Cardoso) ao lado, quando esta, mediante o pedido da jovem, recomeça a contar a história de uma jovem que encontra um Gigante adormecido, tal como vimos no decorrer dos 5 episódios.

Como na primeira jornada da minissérie, elenco e equipe assistiram a um ciclo de palestras, dentre as quais se destaca a de Carlos Byington, novamente dissertando sobre arquétipos e mitos. Houve ainda uma minuciosa preparação corporal, musical e vocal, com ajuda de profissionais como a preparadora de elenco Tiche Vianna com as máscaras neutras e o ator e bailarino Luís Louis com a mímica moderna tributária de Ettiéne Decroux, ambas visando romper com a interpretação naturalista.

Trabalhando com o *artificialismo explícito*, a minissérie traz alguns elementos de destaque no que toca os elementos de encenação. O palco único de representação da primeira jornada, o domo, foi reaproveitado e abrigou a construção de uma cidade de aproximadamente 2.300 metros quadrados com avenidas, casas, lojas, teatro, rodoviária e uma orla com um pedaço do mar. A construção teve como norte o reaproveitamento de materiais, bem como já realizado na primeira jornada, e assim foi construída com papel plotado e papelão com seus moradores caracterizados como bonecos articulados de madeira e fibras de vidro. (Fig. 10)



Figura 10 – Habitantes da cidade feitos de fibra de vidro

As referências passaram mais próximas a artistas europeus e norte-americanos. Para a composição visual da cidade, optou-se por trabalhos próximos às obras do artista plástico norte-americano Robert Rauschenberg, do escultor suíço Jean Tinguely, do cineasta alemão Fritz Lang, além da inserção de elementos da arte pop. Para o Mar do Esquecimento, as inspirações foram as telas de Paul Klee que auxiliaram a construção de vinte telas pintadas à mão e presas às estruturas espiraladas com alavancas manuais giratórias que faziam a vez do movimento das ondas, nos interiores dos cenários investe-se nas referências aos quadros do pintor francês Toulouse-Lautrec, perceptíveis nos figurinos do núcleo do Teatro de Variedades, ou ainda a arte do pintor italiano Arcimboldo na construção do personagem de

Chico Chicote, que dialoga também com o personagem de Dom Quixote de Miguel de Cervantes.

Os animais foram confeccionados novamente pelo grupo mineiro Giramundo na forma de bonecos e marionetes, sendo destaque o Dragão Marinho que se assemelha ao mitológico monstro marinho Leviatã, dotado de 12 metros de comprimento e 2 metros de altura com articulações para movimentos de cabeça e patas, aparatos para cuspir fogo artificial e um corpo revestido por mais de 15 mil escamas de papel reciclado.

A minissérie lançou mão de diversas linguagens, como o *stop motion*, presente no julgamento de Chico Chicote, a ópera em trechos mais evidentes como o coro de personagens atados à madeira e à deriva no Mar do Esquecimento, o balé nas danças passadas no interior do Teatro de Variedades e outros. Uma densa pesquisa musical foi feita e as obras compostas, quase 50, partiram de referências ao dramaturgo Bertolt Brecht e ao compositor Kurt Weill, ambos alemães, que foram ora gravadas em estúdio, ora captadas *in loco* durante as gravações, fazendo com que os atores usassem microfones escondidos e monitores de ouvido para escutar a base instrumental ou o *playback* da música.

Tudo nasceu da minha necessidade em não me repetir e, ao mesmo tempo, tentar avançar um pouco mais na linguagem da televisão [...] Uma de minhas preocupações quando faço televisão continua sendo trabalhar com um conteúdo mais educacional e, ao mesmo tempo, sem me perder da noção de fabulação e do espetáculo [...] Estamos trabalhando impulsionados pelo prazer de estarmos todos juntos novamente, não apenas os atores, mas grande parte da equipe técnica e artística. O desafio maior seria a tentativa de continuarmos a sonhar¹³

¹³ CARVALHO, L. F. *Entrevista com Luiz Fernando Carvalho* [online]. Rede Globo: Outubro, 2005. Disponível em <http://goo.gl/So0gH> Acessado em: 28 de Março, 2011.



Figura 11 – Chico Chicote (Rodrigo Santoro) em cena de Hoje é Dia de Maria (2005)

Em 2007, após um período distante da grade de programação, Luiz Fernando Carvalho regressa para a grade da emissora com um novo projeto, o *Projeto Quadrante*. Essa nova fase de sua produção consiste na adaptação de quatro obras da literatura brasileira escritas por autores de quatro estados, a saber: *Romance D'A Pedra do Reino e do Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* (1971) de Ariano Suassuna (Paraíba), *Dom Casmurro*, de Machado de Assis (Rio de Janeiro), *Dois Irmãos*, de Milton Hautom (Amazonas) e *Dançar Tango em Porto Alegre*, de Sérgio Faraco (Rio Grande do Sul), objetivando o resgate de textos nacionais e sua inserção em um veículo de forte penetração nos lares e imaginário brasileiro, explorando, sobretudo, seu caráter educativo.

Além disso, uma das principais características do projeto está em seu *modus operandi* que passa pelo princípio da incorporação no elenco e na equipe de produção de cada uma das minisséries um efetivo majoritariamente constituído por mão-de-obra local, representantes provenientes dos espaços onde a trama é gravada

Quadrante é um projeto que trago 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 pequena reflexão sobre o nosso país [...] Há uma grande quantidade de informação estrangeirada todos os dias e que vai nos despersonalizando. Ficamos querendo saber quem somos 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 Brasil¹⁴

A estreia do Projeto aconteceu com a adaptação da obra *O Romance d'A Pedra do Reino e do Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* (1971) do escritor paraibano Ariano Suassuna, originando a minissérie *A Pedra do Reino*, coprodução da Rede Globo com a produtora Academia de Filmes e foi veiculada entre os dias 12 e 16 de junho em cinco episódios, coincidindo com as comemorações de 80 anos de nascimento do escritor.

Escrito em 1971, o romance mistura elementos de romance de cavalaria com os de novela picaresca, demonstrando em seu desenvolvimento a influência das raízes ibéricas na cultura nordestina e sertaneja, ressaltando elementos da Idade Média, da *commedia dell'arte* e também da cultura árabe referente aos mais de 700 anos de dominação de Portugal e Espanha pelos mouros.

A trama apresenta a autobiografia de Pedro Dinis Ferreira-Quaderna (Irândhir Santos), sertanejo que sonha ser coroado como Gênio da Raça e autor de um “romance heroico-brasileiro, ibero-aventuresco, criminológico-dialético e tapuio-enigmático de galhofa e safadeza, de amor legendário e de cavalaria épico-sertaneja” ou, ainda, de “uma espécie de Sertaneida, Nordestejada ou Brasiléia”, algo que em suma, pretende que expresse a verdadeira identidade nacional.

Auto-proclamado Rei do Quinto Império e do Quinto Naípe, Profeta da Igreja Católico-Sertaneja e Pretendente ao Trono do Império do Brasil, Pedro Dinis convoca os leitores a observar a escrita de seu memorial, um relato, permeado de metalinguagem e intertextualidade, que reúne diversas passagens que remontam a história das famílias Ferreira-Quaderna, seus antepassados paternos e antigos donos do trono do Reino do Sertão Brasil, e Garcia-Barretto, antepassados maternos, e que também mescla conhecimentos sobre genealogia, astrologia e cultura popular, herdados de seu pai, Pedro Justino (Moisés Gonçalves), e do violeiro e poeta João Melchíades (Abdias Campos), com as idéias políticas e literárias de seus dois mentores, o revolucionário comunista Clemente Ravasco (Jackyson Costa) e o monarquista conservador Samuel Wandernes (Frank Menezes).

¹⁴ CARVALHO, L. F. *Fragments dos Cadernos do Diretor* [online]. Rede Globo: Dezembro, 2006. Disponível em: <http://goo.gl/MmqNX> Acessado em: 04 de Abril, 2011



Figura 12 – Quaderna (Irandhir Santos) inicia seu relato

Esse relato do sertanejo (Fig. 12) toma corpo na ocasião de sua detenção na cadeia da vila sertaneja de Taperoá por ocasião de uma denúncia anônima que o colocava como principal suspeita da morte de seu padrinho, Dom Pedro Sebastião Garcia-Barretto, e responsável pelo desaparecimento de seu primo Sinésio. Quaderna lança mão de diferentes mediações discursivas no decorrer de seu texto para dar voz ou reproduzir, por meio de relatos, a fala de personagens e se dirigir a diferentes enunciatários.

Ao longo do depoimento prestado ao Juiz Corregedor (Cacá Carvalho), temos uma confluência de modalidades espaços-temporais, decorrente da escolha narrativa que compreende a fala na forma de discurso indireto-livre, no qual temos Quaderna, ainda preso em Taperoá, redigindo seu memorial, Quaderna idoso recontando fatos passados, na condição de mestre de cerimônias circense, e por fim, o próprio julgamento perante o Juiz no tribunal de Taperoá, todas estas sendo articuladas de forma a vislumbrar a melhor maneira de narrar suas memórias ou transformá-la em obra-prima.

Quaderna desfia os acontecimentos relacionados ao sangrento movimento messiânico de seus antepassados na Pedra do Reino, a infância na fazenda de seu padrinho, a formação religiosa no Seminário da Paraíba, de onde foi expulso quando expôs suas idéias sobre o inusitado catolicismo-sertanejo, religião regada a mulheres e vinho, além dos encontros amorosos com Maria Safira (Renata Rosa), a esposa de Pedro Beato (Everaldo

Pontes). Quaderna ainda relata suas estranhas visões com personagens míticos como a Moça Caetana (Mayana Neiva), mulher bela e terrível, com dorso felino de onça e pescoço envolto em uma cobra coral que lhe serve de colar. Ele discorre sobre um misterioso mapa do tesouro, a morte do padrinho, o desaparecimento de seu filho predileto e a associação entre o primogênito Arésio e o maior inimigo de seu pai em vida, o usineiro Antonio de Moraes (Jones Melo).

Ao final do inquérito, o Juiz, exasperado pelo relato que mistura informações reais e concretas, formulações eruditas, lendas, crenças e superstições populares, considera Quaderna louco e resolve liberá-lo, porém, mediante as súplicas do réu para se manter preso ao confessar que ele mesmo quem escreveu a denúncia anônima a fim de se utilizar do depoimento datilografado para escrever sua saga, acaba sendo colocado na prisão, onde termina de escrever sua história.

Quaderna, depois de um tempo, já idoso, aparece como inserido em um sonho, sendo sagrado Rei da Távola Redonda da Literatura do Brasil em uma cerimônia que conta com diversos poetas, escritores e acadêmicos do Brasil e do mundo, dentre os quais estão William Shakespeare (Frank dos Santos), Miguel de Cervantes (Maurício Castro), Arthur Azevedo (João Irênio) e Olavo Bilac (Tavinho Teixeira).

A minissérie se baseou no projeto estético do *artificialismo explícito* como vimos em *Hoje é Dia de Maria* (2005), com desprezo pelas convenções do realismo, o entrelaçamento de linguagens artísticas e, nesse caso em particular, com uma ausência da continuidade cronológica. Sua elaboração passou por um processo análogo às obras anteriores do diretor e consta, nas entrevistas e em materiais institucionais disponibilizados, três meses de preparação de elenco e equipe na cidade de Taperoá, cenário escolhido para a gravação da minissérie.

Com palestras ministradas por convidados como o psicanalista Carlos Byington, parceria constante de Luiz Fernando Carvalho, sobre os arquétipos presentes no livro, Ariano Suassuna comentando sobre a obra e as motivações para escrevê-la, além da atriz Fernanda Montenegro que, apesar de não estar no elenco, comentou o ofício do ator e deu o pontapé inicial para as oficinas específicas de interpretação e leitura do texto base, expressão corporal e vocal e iniciação à estética e aos passos de dança do Cavalo Marinho, teatro popular de rua da Zona da Mata Pernambucana.

O elenco ensaiava diariamente com o diretor e sua equipe de colaboradores, dentre os quais: a preparadora Tiche Vianna, novamente trabalhando com a preparação do elenco pautada pelo uso de máscaras neutras, o ator Ricardo Blat trabalhando como preparador do elenco na área de interpretação, a professora de dança Lúcia Cordeiro, responsável pelo trabalho de consciência corporal e respiração além da bailarina Mônica Nassif, que deu aulas de dança para o grupo.

A opção cenográfica vale-se, como em *Hoje é dia de Maria* (2005), da ideia de um grande espaço de encenação próximo ao palco teatral, cuja construção foi pautada pela ideia de uma cidade-lápide, local de louvor à memória dos antepassados, tema caro ao relato de Quaderna. As casas locais ganharam revestimentos nas fachadas, o chão recebeu 40 centímetros de terra e a área, de dois mil metros quadrados foi fechada de forma a transformá-la em uma arena octogonal com um imenso portal construído para, dentro do contexto da história, servir de ligação entre o mundo externo e o universo mágico da arena. Soma-se a este espaço uma cadeia desativada para o inquérito ao qual Quaderna é submetido, estrutura semelhante ao octógono, intercalando paredes móveis que se inclinavam e duas arquibancadas, onde se sentavam os personagens, fazendo as vezes de plateia, além da Serra do Pico, ponto mais alto de Taperoá e uma área da cidade vizinha de Cabaceiras.

Para ter maior controle da luz e alcançar a fotografia desejada, as filmagens no interior da cidade-lápide contaram com um *butterfly*, um panejamento para filtrar a luz direta do Sol, com 2.600 metros quadrados, dividido em três módulos de 800 metros quadrados, sustentado por 16 colunas de 14 metros de altura. (Fig. 13)



Figura 13 – Cidade cenográfica de A Pedra do Reino (2007)

Como norte criativo há um mergulho em múltiplas referências artísticas, focando principalmente nas obras dos pintores Giotto, El Greco, Goya e Velásquez, além de referências barrocas, medievais e sertanejas, refletidas, por exemplo, nas roupas usadas por Quaderna, inspiradas na imagem do personagem Cucurucu, da *commedia dell'arte*, e nos palhaços característicos do Cavalo Marinho, Mateus e Bastião, ou mesmo na trilha original, elaborada pelo compositor Marco Antônio Guimarães, uma mistura estético-cultural que une ritmos ibéricos, árabes, indianos, nordestinos, ciganos e indígenas. Há ainda uma caracterização dos personagens próxima aos integrantes da Ópera de Pequim, fundamentais para o personagem de João Ferreira, o Execrável (Nill de Pádua), que tinha três metros de altura, barbas longas e vestia um manto de mangas largas e uma coroa de metal com pedras vermelhas que lhe davam ainda mais grandiosidade.

O processo de confecção dos os elementos de cena, a exemplo das outras obras do diretor, tem um processo de construção artesanal e detalhista baseado na colagem de materiais e tecidos que constrói um amálgama visual através da incorporação da cultura medieval e a monarquia decadente brasileira do começo do século XX, como a carroça de Quaderna, inspirada nas similares ciganas contendo dois palcos giratórios e cujo movimento circular representava o tempo cíclico de um ponteiro de um relógio, a construção de quarenta cavalos em tamanho natural, feitos com palha de milho, carnaúba,

estopa, isopor, ossos, latas, serragem e papel, os figurinos constituídos de materiais como couro, metal, chapas de fotolito, lata, tapeçarias, restos de ossos, palha e madeira ou ainda um grande painel de 14 metros de altura e 8 metros de largura pintado pelo artista plástico Dantas Suassuna, filho de Ariano Suassuna, com a representação de duas formações rochosas pontiagudas conhecidas como Pedra do Reino.

Como em *Hoje é dia de Maria* (2005), várias representações folclóricas foram trazidas para a cena, das quais destacamos a Cavalhada, folguedo popular do Nordeste inspirado nas lutas dos cristãos contra os mouros, a qual foi incrementada com passos do Cavalo Marinho, além de elementos da Folia de Reis, que serviram de inspiração para o coro que acompanha a personagem da Maria do Badalo.



Figura 14 – Quaderna (Irandhir Santos) em cena em *A Pedra do Reino* (2007)

Há a opção por uma filmagem em película 16mm que explora na pós-produção o uso de filtros para realce das cores (Fig. 14), uma montagem que organiza a polifonia da trama conduzindo as variações espaços-temporais com o auxílio da câmera como *conector temporal*, alternando momentos de apelos a modelos clássicos a momentos de intensa experimentação e livre-associação de imagens e sons. Além disso, um grande destaque para

imagens geradas por meio da computação gráfica, realizados pelas agências Lobo e Vetor Zero.

Em entrevista à revista *Época*, durante as gravações da minissérie, Luiz Fernando Carvalho comentou sobre sua busca por uma representação não-estereotipada da cultura nordestina e seu processo de criação

Estou reagindo à minha constatação de que a leitura que se faz do Sertão tem sido repleta de clichês. Na grande maioria das vezes, a forma como o Nordeste nos é apresentado tomou um rumo lamentável: em vez da diversidade étnica e estética, cultural, linguística e comportamental, mostra-se um empobrecimento generalizado que faz com que os nordestinos pareçam medíocres, numa ânsia obsessiva de ora os tornar atração exótica, ora os igualar a padrões que não correspondem às suas tradições¹⁵

Em *A Pedra do Reino* (2007), aflora um gesto criativo ainda mais radical que aposta em uma excessividade visual e sonora mais intensas do que nas duas minisséries anteriores. Essa sua característica, aliada mais uma vez a questão do horário tardio de exibição das minisséries e agravado pela densidade do texto original de Ariano Suassuna foram apontados como alguns dos elementos críticos no que toca a recepção da minissérie e seus baixos índices de audiência alcançados. Para além de um estudo de recepção, toca-nos um trecho que apesar de comentar esse fato, ainda remete ao processo levado a cabo

Quaderna está ali com todos os seus espinhos, que são a sua filosofia e sua mitologia. Quando me aproximei d'A Pedra do Reino, de universo hermético, centrado na cultura do Nordeste, o espectador do Sul pode se perder. Mas também pode se perguntar: "O que será Guerra de Princesa?" e, a partir daí, aprender sobre seu próprio país. É um ganho, infelizmente, não-computável¹⁶

Esse ganho não-computável do qual comenta o diretor se aliou às iniciativas de investimentos locais. No último dia de filmagem da minissérie, em 22 de dezembro de 2006, a emissora, a Fundação Roberto Marinho, o governo do estado da Paraíba e a prefeitura de Taperoá assinaram na cidade paraibana os termos de cooperação técnica para

¹⁵ GIRON, L. A. *O Nordeste virou clichê* [online]. Revista *Época*: Junho, 2007. Disponível em: <http://goo.gl/Xnn58> Acessado em: 23 de Julho, 2011

¹⁶ CARVALHO, L. F. *Entrevista com o diretor* [online]. Rede Globo: Entrevista concedida a Renato Félix. Disponível em: <http://goo.gl/mqZTQ> Acessado em: 22 de julho, 2011

os projetos *Casa de Cultura Ariano Suassuna*, concebida para ser um centro de referência da cultura local, e *Tecendo o Saber*, sistema de educação do ensino fundamental, além da abertura para visitação de uma sala no im ovel habitado pelo escritor na inf ancia, com exposição permanente de sua obra e de criações feitas para a minissérie, local que abriga também uma oficina e uma loja de artesanato para atender aos artistas da região e a todos que integraram as equipes de arte, para que eles pudessem dar continuidade às suas produç es¹⁷.

A produção ainda contou com exibições especiais em salas de cinema de alta definição, em sete cidades brasileiras – Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Brasília, Fortaleza, João Pessoa e Porto Alegre – entre os meses de agosto e setembro de 2007, algumas acompanhadas de debates com o diretor e equipe. As sessões foram divididas em duas partes: os três primeiros capítulos seguidos de um intervalo para, logo depois, ocorrer a exibição dos dois últimos, tornando-se a primeira vez no país que uma série feita para a televisão ganhou as salas de cinema conservando seu formato original¹⁸.

A crítica especializada reagiu   intensa experimentação e acabou dividida: por um lado, nos deparamos com as vozes daqueles que encontraram n’*A Pedra do Reino* (2007) uma obra de rebuscamento desnecessário, fruto de uma autoproclamada aura artística do diretor demarcada pelo hermetismo e uma qualidade excessiva que impedia a relação a aproximação do espectador, tal como observamos abaixo

A Pedra do Reino se deixa ofuscar pelo brilho de suas próprias lantejoulas e não cumpre a mediação necessária a toda obra de arte moderna: a consciência de sua situação num mundo maior, mais vasto e complexo que os limites de seu narcisismo. [...] O que falta é a dial tica necessária a isso, a crítica ao “dado” (a cultura popular assumida, com seus ourop is e exageros),   representação puramente passiva, osmótica do que seria o imaginário do povo.   desmesura do popular (o dado, o já sabido), falta um contraponto que permita o exercício do imaginário e da intelecção por parte deste Outro que, repito, apodrece na sua poltrona todos os dias e, comumente, não quer saber de pensar, mas de se divertir¹⁹

¹⁷ Dentre os projetos propostos, apenas tivemos retorno da Assessoria de Imprensa da Rede Globo sobre a realização plena do projeto *Tecendo o Saber*, com indicação de dados disponíveis em: <http://goo.gl/S8feq>

¹⁸ HESSEL, M. *Minissérie global A Pedra do Reino será exibida no cinema* [online]. Observatório da Imprensa: 23 de Agosto, 2007. Disponível em: <http://goo.gl/zyNQJ> Acessado em: 27 de març o, 2012

¹⁹ JUNIOR, L. S. *A Pedra do Reino: Maravilhas fechadas em torno de si mesmas* [online]. Cinética: Junho, 2007. Disponível em: <http://goo.gl/bXXOO> Acessado em: 25 de Fevereiro, 2012

Por outro lado, alguns críticos encontraram na minissérie uma tradução sincera e leal ao universo de Ariano Suassuna, em consonância direta com a proposta do escritor, que também apresenta uma obra excessiva, multifacetada no que toca suas referências e intensa na apresentação dos fatos

As três instâncias que atravessam *A Pedra do Reino* (a forma armorial do romance, o desejo epopeico e o “estilo régio” de Quaderna e a linguagem híbrida, armorial, barroca e régia da série) articulam-se em uma coerência absoluta, como se a própria *opera mundi* de Luiz Fernando Carvalho levasse ao limite da radicalidade o projeto estético postulado e desenvolvido por Ariano Suassuna. [...] No mundo de Luiz Fernando Carvalho, marcado pela permanente tensão entre palavra e imagem, narrar não significa simplesmente tecer uma história ou se fazer compreender. Narrar implica produzir um universo, construir uma cosmologia, estabelecer elos, desenrolar novelos e entabular afetos²⁰

Observada a trajetória artística de Luiz Fernando Carvalho na TV e no Cinema, temos como elementos que caracterizam seu processo de criação a intensificação do *período laboratorial* de suas produções visando a criação de uma atmosfera própria na qual elenco e equipe são imersos nas referências e texto de origem, a opção por um projeto estético pautado pelo que chamamos de *artificialismo explícito*, o qual propõe um diálogo com múltiplas linguagens artísticas e abre campo para o desenvolvimento de outra estratégia de suma importância nas criações do diretor: a alternância constante entre elementos do cinema clássico e o do cinema moderno.

Soma-se a isso uma opção por uma excessividade sonora e visual e um diálogo constante com textos canônicos da literatura brasileira e mundial, além de uma confluência entre elementos do erudito e do popular e uma aproximação à temas brasileiros colhidos por expressões variadas da nossa cultura.

Após dois anos, o Projeto Quadrante retorna à grade de programação com mais uma produção que tem como texto de origem uma obra canônica da literatura brasileira, o romance *Dom Casmurro* (1899), o qual, no ano do centenário de Machado de Assis, dá origem à minissérie *Capitu* (2008), objeto de estudo da presente dissertação e cujas opções criativas serão investigadas detalhadamente.

²⁰ FELDMAN, I. M. *A Pedra do Reino: A opera mundi de Luiz Fernando Carvalho* [online] Cinética: Junho, 2007. Disponível em: <http://goo.gl/E4gBa> Acessado em: 25 de Junho, 2011

02.

Capitu – do romance à minissérie

2.1. Sobre o romance *Dom Casmurro*

Após lançar um olhar sobre o percurso artístico do diretor e os elementos de destaque de seu gesto criativo na televisão e no cinema, neste capítulo apresentamos o enredo de *Dom Casmurro* (1899) de Machado de Assis e uma análise sobre as linhas de força que o compõem, segundo a crítica especializada. Esse levantamento se faz importante na medida em que, juntamente com a apresentação dos pilares do período laboratorial da minissérie, estratégias multiplataformas e processo de transcrição, ele nos auxilia no pronunciamento sobre como a produção atualiza a narrativa e quais recursos caros ao processo criativo do diretor o auxiliam essa tarefa.

Lançado em 1889, o romance trata do relato de Bento Albuquerque Santiago, homem branco, de origem aristocrática e morador da cidade do Rio de Janeiro do século XIX. Aos 54 anos de idade, decide se ocupar da escrita, de modo a preencher o tempo ocioso passado em sua casa, localizada no Engenho Novo, subúrbio do Rio de Janeiro, recriada aos moldes daquela em que fora criado, localizada à antiga Rua de Matacavalos. Ele passa a relatar em primeira pessoa as memórias de fatos vividos, as reminiscências que lhe vem à mente, como diz no prólogo, com o objetivo declarado de resgatar, na velhice, a adolescência. O que se coloca é um relato crítico e subjetivo de acontecimentos que tocam, principalmente, o romance com sua vizinha Capitolina, ou apenas Capitu, conduzindo-nos à compreensão de sua condição presente, quando atende pela alcunha de *Dom Casmurro*, colocada pelos vizinhos mediante seus hábitos reclusos e calados.

Bento Albuquerque Santiago, filho de Pedro de Albuquerque Santiago e Maria da Glória Fernandes Santiago, pertence a uma família aristocrática carioca que, ainda em sua infância, muda-se de uma fazenda em Itaguaí para a cidade do Rio de Janeiro, onde permanece após a morte do patriarca, então deputado, passando a viver da renda de apólices e imóveis comprados com a venda da propriedade e escravos.

O relato do narrador-personagem tem início no exato dia em que sua mãe, seu tio Cosme, sua tia Justina e o agregado da família, José Dias, discutem a urgência da matriarca

em cumprir uma antiga promessa feita ao engravidar de Bentinho: uma vez já tendo perdido um filho na gravidez, caso aquele que esperava sobrevivesse e fosse saudável, faria-o sacerdote como forma de agradecimento pela intervenção divina.

O cumprimento da promessa se faria urgente já que o jovem estava na idade ideal para o ingresso no seminário e, segundo as palavras de José Dias, evitariam assim um possível namoro do primogênito com Capitolina Pádua, ou apenas Capitu, vizinha e amiga da família Santiago.

A jovem era filha de Dona Fortunata e João de Pádua, uma costureira e dona-de-casa e um funcionário de uma repartição do Ministério da Guerra. Ambos oriundos de famílias simples e pobres, o casal dividia o muro da casa com os Santiago, os quais em tempos idos, na ocasião de uma grande enchente, ajudaram-lhes com a compra de novos móveis e pertences.

Bentinho e Capitu, cientes dos planos de Dona Glória e mediante a iminente separação, passam a arquitetar um plano para que pudessem livrá-lo da ida obrigatória ao seminário. Após muito refletir sobre o assunto, decidem pedir auxílio a José Dias, o qual acaba seduzido pela promessa de Bentinho em se tornar seu acompanhante nos estudos nas áreas de Medicina ou Direito, pela Europa.

A ajuda do agregado envolve a instauração da dúvida acerca da real vocação eclesiástica de Bentinho e observações sobre a grandeza de outras áreas de estudo como a Medicina e o Direito. Aos poucos, todas as tentativas fracassam com a insistência de Dona Glória e do pároco local na ida ao seminário, acontecimento que passa a ser incorporado pelo agregado como parte prática do processo de convencimento da matriarca, mediante a vivência do jovem no local, de que ele não era vocacionado.

Uma vez no seminário, Bentinho conhece Ezequiel de Souza Escobar, filho de um advogado de Curitiba, com quem logo desenvolve uma intensa amizade e se torna confidente, principalmente, no tocante às frustrações de ambos por suas condições de seminaristas e também nos planos de vida após saírem da instituição. Ao mesmo tempo, Capitu se aproxima dos Santiago e passa a ser vista com bons olhos por Dona Glória, a qual passa a ver que um casamento entre a jovem e seu filho, que dava sinais de querer abandonar o seminário, seria uma forma de mantê-lo sob sua salvaguarda.

A solução definitiva para o problema de Bentinho surge meio a uma conversa com Escobar que propõe uma alternativa à promessa: tendo Dona Glória prometido a Deus formar um sacerdote, isso não implicaria a obrigação deste ser o próprio filho, fazendo com que seja possível que esta adote um órfão, custeie seus estudos e assim a dívida divina estaria paga e Bentinho livre para voltar para Capitu.

Colocado em prática, o plano de Escobar funciona e Bentinho parte para São Paulo para estudar Direito, de onde regressa cinco anos depois, já formado e adulto, inaugurando o que propomos como a segunda fase do romance, a fase adulta. Nesse meio tempo, Escobar também sai do seminário, torna-se um homem de negócios e se casa com Sancha, amiga e colega de escola de Capitu.

Bento, por sua vez, se casa com Capitu com quem tem um filho, Ezequiel, uma criança desenvolta que se revela desde cedo inquieto e curioso, tendo como principal diversão a imitação dos trejeitos dos adultos e familiares. Seu nascimento estreita as relações de amizade entre os casais amigos, cuja proximidade fica mais explícita quando Escobar e Sancha fixam residência no bairro do Flamengo, muito próximos à casa dos amigos, instalados na praia da Glória.

O tempo transcorre e o cotidiano de Bento e Capitu começa a denunciar um esfacelamento da relação conjugal, principalmente por causa do crescente ciúme de Bento diante das provocações de sua esposa quando na presença de outros homens, estas relatadas em suas memórias. Um dos momentos-chaves da trama acontece no relato de um encontro casual entre Bento e Escobar, o primeiro voltando mais cedo de uma ópera e o segundo saindo da residência do amigo, justificando sua visita como parte de trâmites burocráticos relativos às finanças do casal.

Passado alguns dias, chega a notícia de que Escobar, ao tentar nadar em águas mais profundas do mar em ressaca, morre afogado. Em determinado momento de seu enterro, Capitu, olhando fixamente para o morto deixa escorrer uma lágrima, fato que é percebido por Bento, que estabelece uma associação entre os fatos descritos anteriormente, como a visita inesperada de Escobar, e tem dessa maneira deflagrada uma crise de ciúmes.

Sancha se retira para a casa de parentes no Paraná, Bento continua com seu escritório de advocacia e os trejeitos de Ezequiel passam a ser, perante o olhar do pai, cada vez mais semelhantes aos de Escobar. A desconfiança de Bento cresce e faz com que a

situação se torne insustentável, fazendo com que o casal decida que a melhor solução para o impasse seria uma separação. Para manter as aparências o casal parte para a Europa, onde ficam instalados na Suíça Capitu e Ezequiel, e Bento retorna ao Brasil, onde continua a advogar. Durante o distanciamento, ele finge trocar cartas com Capitu e viaja algumas vezes para Europa, mas não chega a encontrar com a ex-esposa. Com a morte de sua mãe e José Dias, retira-se para a casa no Engenho Novo e passa a viver de leituras, programas culturais e da companhia de prostitutas.

Certo dia, recebe a visita de seu filho já adolescente. O jovem traz a notícia de que sua mãe morrera e decide permanecer alguns meses no Rio de Janeiro, de onde parte, logo em seguida, para o Oriente Médio. Onze meses depois, falece vítima de uma febre tifoide, em Jerusalém. Seu enterro é tratado com desdém pelo pai, que envia a quantia de dinheiro exata para a confecção de uma lápide.

Findo o relato, Dom Casmurro faz um balanço crítico sobre o período e sobre o caráter de Capitu e Escobar, afirmando que ambos o traíram e que Capitu já trazia ainda nova a essência adúltera, bastando apenas saber quando a verdadeira face teria se revelado. Cansado, ele dá a história por finalizada e anuncia o início da escrita de sua próxima obra, a *História dos Subúrbios* do Rio de Janeiro.

Buscando meios para nos pronunciarmos sobre a minissérie, realizamos um estudo sobre a construção do romance e de suas linhas de força, conforme apontado pela crítica especializada. Consideramos, para isso, os estudos do pesquisador e crítico literário John Gledson presentes no livro *Machado de Assis – Impostura e Realismo* (1991), no qual observa a estrutura narrativa do romance, a construção do enredo em análise comparativa com outras obras do escritor e a relação das situações expostas com as questões políticas e religiosas à época. Além deste, *A Poesia Envenenada de Dom Casmurro* (1987), de Roberto Schwarz, parte integrante de seu livro *Duas Meninas* (1987), onde demonstra que o elo entre a ficção de Machado de Assis e a sociedade em que viveu não é secundário e sim absolutamente fundamental, mostrando os perigos de se ignorar a presença da tradicional família brasileira e seu lugar na sociedade.

Em *Dom Casmurro* (1899), apesar de metáforas românticas, como aquela construída sobre a personagem de Capitu, a de uma cigana oblíqua e dissimulada dotada de olhos de ressaca, ou ainda a subjetividade do relato por meio da recriação de um passado de

memórias, apresenta-se uma atitude crítica da sociedade por meio de elaboradas e elegantes alegorias, uma objetividade do relato que, em alguns momentos foge aos padrões românticos e, principalmente, apresenta uma espécie de *realismo psicológico* ao apresentar ao leitor os pensamentos e reflexões interiores dos personagens, aliado à densidade psicológica e filosófica de Machado de Assis, que costura todos os assuntos e a forma como dialogam entre si.

O romance se apresenta estruturado em capítulos curtos, fragmentados e não-lineares e em seu desenvolvimento apresenta recursos literários tais como as elipses, as alusões intertextuais, a ironia, a metalinguagem e as digressões.

Schwarz (1987) ressalta que o livro de Machado de Assis demanda releituras com diferentes enfoques, uma vez que em um primeiro momento há ares de leitura romanesca, dotada de uma exposição sobre a formação de um amor juvenil e sua posterior desestruturação na vida adulta, mas que oferece prismas interpretativos que vão, desde o vislumbre da obra enquanto uma análise sócio-política da cidade à época ou mesmo um panorama religioso de outrora. Essas releituras, passam a treinar nosso olhar para os argumentos e situações expostas por Dom Casmurro, as quais passam a ser vistas como artimanhas do narrador, levando-nos a considerar a possibilidade de reversão do processo de acusação, colocando ele próprio no banco dos réus.

Schwarz (1987) alerta em seu ensaio para o fato de o livro possuir desde o início “incongruências, passos obscuros, ênfases desconcertantes e outros elementos que vão formando um grande enigma” (SCHWARZ, 1987, p. 85). Essas armadilhas se articulam de maneira astuta por entre frases e pela escolha de uma profissão estratégica para o narrador-personagem, um advogado que seduz não necessariamente em seus trejeitos, mas sim pelo seu prestígio social e poético que se vale ao manejar tão bem palavras, argumentos e referências históricas e literárias.

De acordo com o pesquisador, esse fato, juntamente com o distanciamento temporal necessário para uma análise mais isenta da sociedade da época, pode ser um indício para o longo tempo observado entre o lançamento do romance e o advento de uma crítica literária contrária à leitura conformista que se vinha fazendo, revertendo a acusação que havia sobre Capitu para uma que questiona a própria figura de Bento Santiago, surgida no livro *The Brazilian Othello of Machado de Assis* (1960) de Helen Caldwell, publicado quase 60 anos

após o romance. Dessa forma, ele aponta que leituras mais atentas e investigativas mostram que o lirismo do narrador se torna dúbio e, se examinado com o devido recuo da desconfiança,

os compassos débeis mudam de figura, para se mostrarem cruciais, como pistas ou também como sintomas: raciocínios truncados, fábulas cujo drama só se completa quando levamos em conta a parcialidade ativa do fabulista, precisões que se diriam supérfluas, interpretações descabidas, incoerências de várias espécies [...] tudo isso adquire roupagem e passa a dar um depoimento inesperado sobre o próprio autor. (SCHWARZ, 1987, p. 87)

Machado de Assis inventava situações narrativas ou narradores postos em situações cujo drama só se completa quando se leva em conta a falta de isenção, a parcialidade ativa do próprio fabulista. Schwarz (1987) afirma que, ao adotar um narrador unilateral, Machado de Assis se inscrevia entre os romancistas inovadores, que sabiam que toda *representação* comporta um elemento de *vontade* ou *interesse*, o dado oculto a examinar, *o indício da crise da civilização burguesa* (SCHWARZ, 1987, p.87).

Do ângulo da ideologia artística nacional, enfim, o narrador cheio de credenciais, mas privado de credibilidade configurava igualmente uma situação inédita, difícil de aceitar [...] Os excelentes recursos intelectuais vinculados a Bento Santiago não representam uma contribuição a mais para a civilização do país, e sim, ousadamente, a cobertura cultural da opressão de classe. Longe de ser uma solução, o refinamento intelectual da elite passa a ser uma face da configuração social que o romance saudosamente relembra, ou desencantadamente põe a nu. (SCHWARZ, 1987, p. 88)

Observando os estudos de Gledson (1991), há um resgate da incumbência do leitor na captação daquilo que está nas entrelinhas das memórias e nos comentários do narrador de modo a compor uma possível visão geral do panorama que é retratado. Percebemos ainda indícios de romance *realista*, voltado para a exposição e análise psicológica de personagens inseridos em uma sociedade que também é retratada de forma crítica.

De seus estudos, primeiramente podemos extrair que o narrador-personagem é, evidentemente, um enganador que tenta nos persuadir de uma dada versão dos fatos de sua história, mas que ao mesmo tempo tenta convencer a si próprio racionalmente, o que nos

leva a confiar na maneira como os fatos são fornecidos e comprar a ideia da exatidão dos mesmos, ou seja,

dada a necessidade que ele sente de se convencer ‘racionalmente’ pela ‘prova’ do adultério da esposa, temos certa garantia de exatidão. Sua impostura provém antes disto mesmo, de que não nos permite ver que este movimento é em si um argumento. (GLEDSON, 1991, p. 21)

Os melindres narrativos, que são observados e analisados por Schwarz (1987) e agora colocados em foco por Gledson (1991), podem ser melhor expostos e ilustrados com base em trechos do romance, como o raciocínio truncado e ao mesmo tempo inteligente do narrador, que posiciona frases de forma a recuperá-las posteriormente, premiando o leitor atento, tal como em dois trechos em momentos distintos do romance, mas que estão inseridos em capítulos com o mesmo título: *Olhos de Ressaca*.

Os trechos refletem duas épocas distintas da vida de Bento Santiago, estando o primeiro presente no capítulo XXXII, uma divagação do narrador que nos remete à comparação que José Dias havia feito dos olhos de Capitu, argumento que dá origem à uma metáfora sobre a força do olhar da jovem sobre o protagonista

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. (ASSIS, 2003, p. 76)

Segundo Gledson (1991), a linguagem é vigorosa e emociona poeticamente, com um tom em que Machado de Assis raras vezes se compraz. O segundo trecho se encontra no capítulo CXXIII e, de forma idêntica ao capítulo citado, Bento Santiago, já adulto, recorre a uma metáfora para ilustrar a situação que será fundamental para o processo de acusação de sua esposa. Trata-se do momento em que percebe o olhar de Capitu sobre o corpo de Escobar, que apesar de ser um nadador experiente, morre afogado ao se aventurar no mar de águas revoltosas devido a uma ressaca que atingira a orla na manhã de sua morte.

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, 2003, p. 273)

Assim é possível articular e interpretar por meio da descrição do olhar de Capitu, gatilho para as desconfianças de Casmurro, a metáfora poética trazida de sua juventude e a morte de Escobar, estão tendenciosamente interligadas. Gledson (1991) ressalta que a distância de noventa e um capítulos entre os fatos dissipa as suspeitas, ou ao menos exige um esforço demasiado da memória do leitor, mas não deixa de ser sugestiva, uma vez que uma mera coincidência de associações, feitas em momentos tão distintos de sua vida levantam certa suspeita sobre o posicionamento dos fatos.

A metáfora, antecipando a forma da morte de Escobar e associando Capitu ao próprio mar traiçoeiro, que, em ambas as passagens, traga suas vítimas, faz com que ela pareça poeticamente exata. O artifício de fazer preceder a morte pela imagem – e a tanta distância – é bem simples, mas suspeita-se, mais eficaz por isso mesmo. (GLEDSON, 1991, p. 35)

Outro momento no qual é possível perceber os traquejos narrativos de Dom Casmurro está em uma recordação de uma fábula, trazida para a trama por intermédio do diálogo que teve com seu vizinho e amigo, o tenor italiano Marcolini, apresentada no capítulo IX, *A Ópera*. Do ponto de vista da sequência dos acontecimentos, ele não possui nenhuma importância para a história, porque se trata de um apelo ao atual momento do memorialista, que suspende a narrativa para contar um caso.

O velho tenor costumava dizer que a vida é uma ópera, cuja música, tendo sido composta por Lúcifer, é agora e sempre regida por ele e todos nós nada mais somos que personagens dessa produção, sendo nossos gestos e intenções reflexos dos movimentos do maestro. O crítico literário e pesquisador Ivan Teixeira, no prefácio da edição do romance utilizada para a pesquisa, coloca que a literatura machadiana busca as causas dos atos humanos, as quais

nunca serão amor, compreensão ou generosidade, mas sim ódio, incompreensão ou interesse, configurando uma visão pessimista que decorre de uma profunda descrença nos homens, pois Machado julgava que o egoísmo preponderava sobre o altruísmo. (TEIXEIRA, 2003, p. 36)

Nesse sentido é que se deve entender a presença de Lúcifer em tal capítulo e fábula, no qual figura como o verdadeiro arquiteto da maldade humana. Com efeito, o texto insinua em tom de graça, todos os acontecimentos que se abateram sobre o passado do memorialista. De fato, o velho Bento aceita a teoria do tenor italiano, e, daí por diante, não cessa de fazer paródias e paralelos entre a sua vida pregressa e o andamento do teatro clássico. No capítulo seguinte, fazendo uma conclusão sobre a fábula relatada e o ato de colocar no papel as reminiscências que lhe viessem, extrai-se uma frase providencial para compreender um pouco da metodologia do ciúme que faz do narrador vítima de seu próprio relato. No decorrer do capítulo, ele afirma

Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque a minha vida se casa bem à definição. (ASSIS, 2003, p. 24)

Quando observamos esse aspecto do narrador, percebemos o quanto essa ideia da verossimilhança está presente em sua vida e em seu relato, pois é essencial para a compreensão da visão global da existência que Bento tem, e até para uma apreciação da fascinação geral que exerce como um personagem que

incapaz de compreender a verdade ou a realidade, ele se satisfaz, não obstante, com sua própria versão delas, e assim se torna vítima, bem como criador, de seu ponto de vista sobre a própria existência, e sobre a de outros – ponto de vista organizado metafórico e aparentemente verdadeiro, mas falso. (GLEDSON, 1991, p. 78)

Dessa forma, o que temos no romance é a demonstração de como funciona a cabeça de um homem ciumento que por meio de um jogo de palavras e associações transforma a “verdade” da existência em seus próprios padrões de verossimilhança.

Perante outros recursos dos quais Machado de Assis lança mão no romance, Gledson (1991) ressalta que podemos observar que embora Bento seja um enganador, ele também é enganado, isto é, não está ciente de certos significados de sua história, ou ainda que Machado de Assis, na condição de autor, não abre mão de alguns comentários “externos” à obra, nos quais há claramente uma presença que transcende à das próprias personagens. Este fato é ilustrado pelo pesquisador com o momento em que Dom Casmurro

apresenta sua casa ao leitor, apontando quatro figuras talhadas em mármore que preenchem a decoração, tal qual sua antiga casa

Nos quatro cantos do teto as figuras das estações, e ao centro das paredes os medalhões de César, Augusto, Nero e Massinissa, com os nomes por baixo. Não alcanço a razão de tais personagens. (ASSIS, 2003, p. 5)

As figuras aproveitadas não são simplesmente desprovidas de significado, nem representam um toque de realismo que possa se referir a uma característica dos anos 1830. A própria ordem dos nomes sugere certa manipulação do escritor, pois poderia parecer mais natural começar com Massinissa, cronologicamente o primeiro dos quatro em vez de terminar por ele. Fica clara a disparidade da presença do último citado, único dos quatro referidos que não foi um imperador romano e que traz em sua história, um episódio de assassinato de sua esposa baseado em um alerta de suposta traição por parte de um amigo próximo, dessa forma, “Machado de Assis dissemina indícios dos significados ocultos do romance, dos quais, na ordem natural das coisas, Bento não poderia ter ciência”. (GLEDSON, 1991, p. 22)

Tais articulações das palavras por Dom Casmurro casam perfeitamente com a estrutura com que a trama é apresentada de forma a se tornar um potencializador do processo argumentativo: como dito anteriormente, o romance apresenta uma estrutura fragmentada crescente, fato que se torna parte de um plano retórico que ajuda no processo de ilusão do leitor, uma vez que ela se dá de forma gradual e sutil.

Para a pesquisa, dividimos o livro em duas partes: do capítulo III ao XCVII apresentam-se os fatos relativos à infância e adolescência de Bentinho e, dos capítulos XCVII ao CXLVIII, sua vida adulta, compreendendo o casamento, a deflagração dos ciúmes e o processo de separação do casal.

A primeira parte do livro concentra a ação principal da trama e se apresenta de forma contínua, quando as interrupções sob a forma de digressão ou comentários são relativamente escassos. O leitor passa a se envolver sem compreender completamente o que está ocorrendo, ou aonde está sendo conduzido, de modo que, quando percebe, já perdeu a capacidade de julgar como observador imparcial. Além disso, as quebras abruptas do estilo facilmente levantariam suspeitas contra o autor, fato que o leva a realizar digressões

discretas e contidas em esparsos capítulos, como *Os vermes*, *Uma égua* e *O primeiro filho*, no qual Bento é colocado em um dilema por Capitu, que cria um acontecimento fictício, quando ele teria que escolher entre ela e sua mãe.

No decorrer do livro, já nos anos relativos ao seu casamento, a trama se torna cada vez mais fragmentada, sendo o olhar da esposa sobre o cadáver de Escobar o catalisador de uma fragmentação ainda mais intensa que transforma a narrativa em uma sucessão frenética de pensamentos, refletidos em capítulos ainda mais curtos.

Na apresentação dos elementos de encenação da minissérie, também veremos o recurso da fragmentação narrativa como uma tática de montagem de Luiz Fernando Carvalho, bem como a polarização dos dois períodos distintos da vida do personagem principal, valendo-se para isso dos recursos técnicos.

Para além desse relato enganoso, podemos perceber ainda a existência de uma visão particular de Machado de Assis enquanto parte da sociedade do Rio de Janeiro à época, como a crise da ordem paternalista e o advento da vida Moderna, refletida por intermédio dos personagens e situações nas quais estão envolvidos.

Para ilustrar tal leitura, fazemos uma incursão sobre os principais personagens envolvidos no suposto adultério, além de algumas observações sobre os papéis desempenhados pelas figuras constituintes do núcleo familiar principal. Embasando a apresentação, resgatamos novamente os estudos de Schwarz (1987) que apresenta as relações familiares de forma clara e crítica, ressaltando o fato de que não nos atermos aos reais interesses de cada personagem decorre por parte do processo narrativo, concentrado em diálogos entre eles e poucos comentários ou mesmo explicações, servindo-nos das ironias para encontrar meios de interpretar cada um deles.

Para contextualizar as observações sobre os papéis sociais de cada membro da família, resgatamos ainda a palestra que o historiador e professor universitário Antonio Martins Rodrigues ministrou no laboratório de preparação da obra. Rodrigues (2009) ressalta que, na época que compreende a escrita do romance, a cidade do Rio de Janeiro e o Brasil passavam por intensas transformações: vivia-se os ares das transformações sociais relativas à passagem do modo de vida aristocrático e majoritariamente patriarcal para um modo de vida adepto das grandes modernizações marcadas pela ideia do progresso e do liberalismo.

Essas características foram a marca do Segundo Reinado, sob a figura de Dom Pedro II, o qual procurou de alguma forma promover um avanço cultural para o país, visando consolidá-lo enquanto um membro forte entre as nações americanas. Temos, nessa época, uma consolidação do Exército e da Marinha marcados pela deflagração da Guerra do Paraguai em 1870, além da libertação gradativa dos escravos por meio de leis como a do Ventre Livre e Saraiva-Cotegipe que levaram, por fim, à assinatura da Lei Áurea em 13 de maio de 1888, marcando a libertação dos escravos e lançando as bases do início do período de intenso incentivo às imigrações para o país. Apesar das concessões do regime monárquico, o Segundo Reinado tem fim com proclamação da República por Marechal Deodoro da Fonseca, o que faz com que Dom Pedro II abandone o país junto de sua corte rumo à Europa e o Marechal seja nomeado, tempos depois, o primeiro presidente do país.

Visando apontar metáforas e alegorias presentes no romance de Machado de Assis, Schwarz (1987) centra suas observações nas relações de dependência entre os membros da família e os demais personagens da trama. Para estruturar um percurso, começamos nossa observação fazendo um movimento que vai das margens ao núcleo familiar dos Santiagos.

Inicialmente, observamos a primeira camada de dependência, a mais profunda e unilateral de todas: os escravos. Essa classe social aparece dividida em dois grandes grupos, os escravos de ganho e os de aluguel. Os primeiros, poderiam realizar tarefas remuneradas em horários extra caso entregassem ao seu senhor uma quota diária do pagamento recebido, possibilitando, assim, a perpetuação do lucro de seus donos e a formação de um pecúlio por parte dos escravos empregado na compra de sua própria liberdade. Já aqueles do segundo grupo participavam de uma espécie de trabalho de aluguel, ou seja, poderiam ser alugados para o município mediante um pagamento ao detentor de sua liberdade.

Por volta de 1860, o Rio de Janeiro era uma cidade negra, isto sendo resquício da escravidão do campo, dos novos negócios do café e também do crescimento dessa população. Na trama, temos a presença constante dos escravos na casa dos Santiagos, os poucos que sobraram das vendas de Dona Glória na ocasião da mudança para a cidade. Observa-se os escravos realizando tarefas domésticas e nunca desempenhando um papel de destaque, sendo apenas citados ou lembrados em momentos específicos. Fora estes, observamos a presença de alguns outros em momentos específicos, como o vendedor de

cocada, um exemplo de um escravo de ganho que entoava uma cantiga para os jovens quando passa pela rua vendendo doces.

Em outra camada de dependência, Schwarz (1987) destaca o personagem de José Dias, um agregado da família, “incorporado” por suas habilidades não contestadas de médico homeopata. O agregado é auxiliado por possuir uma bagagem retórica que lhe permite participar das grandes conversas e ter uma voz ativa no que concerne aos assuntos mais importantes da casa, como por exemplo a própria lembrança da promessa feita por Dona Glória. Por trás de uma figura que busca auxiliar os Santiago em várias decisões, está um homem que ambiciona alongar sua estadia na família pelo máximo de tempo possível. Ao lembrar Dona Glória que já é época de mandar seu filho ao seminário, almeja afastar os jovens suspeitando que o temperamento forte da garota possa atrapalhar seus planos de permanência na casa caso os dois viessem a se casar.

José Dias muda de estratégia posteriormente e começa a ajudar Bentinho no descumprimento da promessa, uma vez que o primogênito diz que seria eternamente grato pela ajuda, configurando a possibilidade de sobreviver como agregado familiar em uma eventual casa comandada pelos jovens futuramente. Quando se relaciona com superiores, o agregado se desdobra em adulações, pois se faltar a simpatia podem não lhe reconhecer como homem livre, adquirindo com isso uma empostação de comédia, principalmente pelo uso exagerado dos superlativos em suas frases. Quando trata os seus similares, põe ênfase máxima na dignidade dos Santiago, já que a sua garantia no seio familiar está no prestígio social de seus protetores. O lado satírico de sua caracterização está no vazio desta respeitabilidade. À medida que entendemos suas imposturas, estas vão parecendo menos condenáveis e terminam por soar simpáticas: é o seu modo de sobreviver confortavelmente.

Ao lado da figura do agregado temos a presença constante dos personagens de Prima Justina e Tio Cosme. Sabemos poucos detalhes da vida dos dois, o primeiro, irmão de Dona Glória, possuía um escritório de advocacia na antiga rua das Violas e havia sido outrora um rapaz conquistador e partidário exaltado, porém, com o passar dos tempos, tornou-se um aficionado em gamão e cumpria as obrigações do ofício sem qualquer paixão. A segunda, prima de Dona Glória, era viúva como Tio Cosme e vivia na casa dos Santiago, segundo palavras do próprio Dom Casmurro, por favor de sua mãe, mas também por claro interesse na fortuna da mesma.

Ambos são pessoas que transitam livremente pela casa dos Santiago e tem sua acolhida favorecida pelo estado de viuvez que enfrentam. São personagens queridos de Dona Glória, e apesar de estar sempre em cena, não possuem uma voz dissonante da matriarca, apenas concordam com os rumos ditados, de modo a não contrariar aquela que os recebe em sua casa e quando solicitados sobre os assuntos relativos à gestão dos problemas da casa, preferem se manter neutros.

Do outro lado do muro, temos os Pádua, família humilde encabeçada por João de Pádua, funcionário público, e Fortunata, dona de casa, os quais, como dito na descrição do enredo, acabaram auxiliados por Dona Glória na ocasião de uma grande enchente que lhes destruíra todos os pertences. Ambos jamais se colocaram contra a amizade de sua filha e Bentinho, uma vez que também tinham interesses de ascensão social, alimentados na possibilidade de um casamento entre eles.

Capitu se relacionava com os Santiago em parte pela relação de dependência advinda do auxílio dado por Dona Glória aos seus pais, mas principalmente pelos laços afetivos que passaram a existir com a amizade com Bentinho, sem deixar de ter uma opinião formada e crítica a respeito de seus vizinhos e protetores. Apesar dos momentos caladas, de uma espécie de recolhimento interior e uma abstração intensa, nunca deixa de calcular seus próximos passos diante dos cenários apresentados.

A personagem tem um encanto expresso pela naturalidade com que se move e circula em um ambiente socialmente diferente do seu, mas que ainda tem em mente as regras e sabe discernir os espaços de cada elemento social. A personagem, segundo Schwarz (1987), constitui-se em uma própria metáfora da Modernidade que começava a se infiltrar no cotidiano da cidade, a qual encanta e seduz em seus movimentos, mas que também representa perigo perante os olhos do conservadorismo aristocrático que a vê com olhos desconfiados.

Bentinho ocupa o centro da trama de Machado de Assis ao lado de Capitu. Na esteira das metáforas e alegorias sociais, pode ser considerado o representante da elite branca, patriarcal e conservadora. Ele traz em suas ações os contornos de sua criação, uma vez que mimado pela mãe e, diferentemente dos personagens apresentados, não possui qualquer ambição social como mote existencial, fato que configura a postura de anti-herói. O jovem acaba por se tornar inseguro e dependente de todos que cruzam seu caminho,

fascinando-se pela postura desenvolvida de personagens como Capitu e Escobar, figuras que indiretamente alimentam e permitem que o jovem dê vazão à sua imaginação, contribuindo para que o ciúme encontre campo fértil para florescer, como vimos nas exposições tortuosas que realiza em sua narração.

Compondo o suposto triângulo amoroso proposto por Bento Santiago, temos Escobar, personagem que frequenta a família Santiago, por um lado devido ao fato de ser o responsável pelas finanças destes e por outro pelos laços afetivos de amizade que nutre por Bentinho e todos da casa. Ele é apresentado como uma figura destoante daqueles que frequentam o seminário e suas falas explicitam seus interesses sobre os números, os cálculos, os lucros e as finanças. Como Capitu, o jovem realiza diversos recolhimentos interiores, abstrai a realidade de forma não-fantasiada, mas racional, tendo sua fala uma exatidão matemática como um exemplo claro dessa perspectiva. Todos esses fatores fazem com que desperte em Bento já adulto a mesma sensação de mistério e desconfiança com a qual passa a ver Capitu no momento em que as dúvidas sobre o adultério começam a surgir.

De certa forma podemos associar a figura de Escobar à ambição que constitui os personagens expostos e conectá-la à vontade de enriquecer e ascender socialmente que permeava a classe emergente na época, com os homens livres do comércio e os barões do café que passam a marcar presença em meio à Modernidade que se instala aos poucos no país e, nesse caso, na cidade do Rio de Janeiro.

Por fim, como uma espécie de núcleo central, um ponto ao redor do qual todos transitam e possuem de alguma forma uma ligação, temos a matriarca Dona Glória, figura imponente que assume as rédeas dos negócios familiares. A venda da fazenda e de parte dos escravos, além da exploração financeira de imóveis alugados na cidade do Rio de Janeiro ilustram o movimento conservador à época, ao mesmo tempo que tenciona ainda mais a dicotomia entre os ares provincianos de outrora e as novidades cosmopolitas que invadem o cotidiano, sublinhando as diferenças, tal qual no romance, de uma cidade que se quer moderna, mas ainda encontra em seus habitantes, uma mentalidade provinciana.

Toda a trama poderia ser pensada também em relação aos locais onde a ação se passa. Segundo Rodrigues (2009), a casa dos Santiago representa o espaço burguês por excelência, na qual iremos entender todas as relações de dependência financeira que existem, um lugar que representa um espaço de realização da virtude patriarcal que marca a

aristocracia conservadora, por simbolizar ao mesmo tempo esse sistema como o acumulador e o produtor de riquezas, fato notável pelas formas arquitetônicas encontradas em seu interior e pela elegância e imponência dos ambientes.

Contrapondo o espaço da casa, têm-se as ruas, lugares de intensa sociabilidade burguesa, considerado como espaço relacionado à ideia de comunidade, de obtenção de informações sobre o que se passava ao redor e que escancarava a modernização por meio de mudanças arquitetônicas, ambientais e técnicas, estando presentes todos os dias o comércio, os escravos, os burgueses, as mulheres e muitos outros.

A principal metáfora que se propõe é que da casa de Bento e Capitu podia-se ver o mar, um novo horizonte que se põe em pauta, um ambiente desconhecido e que se constitui em uma ideia de um espaço de aventura, o espaço de um risco, o risco do capitalismo, da vida burguesa dos negócios, que acaba por tragar Escobar. A todos aqueles que estão à margem dos lucros advindos dos negócios, só resta uma opção, o subúrbio, tal qual Dom Casmurro propõe conhecer pormenorizadamente na fala que encerra o romance.

Apresentamos, dessa forma, algumas particularidades e linhas de força da obra tal como indicadas pela crítica especializada. Destacamos a presença de um narrador astuto e tendencioso que se vale de recursos literários e da estrutura do romance para nos convencer de seu ponto de vista e que demanda leituras complementares e atentas por parte do leitor para identificar táticas das quais ele lança mão, das pistas que deixa para logo depois recuperá-las discretamente. Para além da observação de como se constitui o relato, observamos a alegoria dos personagens e relações tomando forma e nos apresentando um panorama socioeconômico da época e os reflexos do advento da modernidade sobre os costumes provincianos da cidade, perceptíveis, sobretudo, nas relações passadas na família Santiago e em sua relação com vizinhos e agregados.

2.2. O processo de criação da minissérie

Para o processo de preparação da minissérie *Capitu* (2008), todo o elenco e equipe de produção foram submetidos a um laboratório de imersão na atmosfera do romance num total de três meses de duração, com um conjunto de oficinas e palestras temáticas.

Para o ciclo de palestras, foram convidados especialistas de diferentes áreas do conhecimento que abordaram temas que abordavam o universo do romance, sendo: o simbolismo junguiano na obra de Machado de Assis, a linguagem difusa, digressiva e descontínua da narrativa, as múltiplas referências literárias que tocam o imaginário do autor e o modo digressivo de narrar, o microrrealismo psicológico e a dicotomia entre o ciúme projetado e o ciúme delirante, a feminilidade presente no romance e, por fim, a ambiguidade da trama.

Aliado a esse ciclo, o elenco passou por oficinas específicas para cada uma das especialidades envolvidas na criação de seus personagens e da atmosfera da obra, como exercícios de movimentação corporal coordenados pela coreógrafa e bailarina Denise Stutz, do grupo de dança Corpo; métodos e técnicas de sensibilização corporal e respiração com a dançarina e coreógrafa Lúcia Cordeiro, que já havia trabalhado com Luiz Fernando Carvalho em *A Pedra do Reino*; e ainda exercícios de preparação vocal e de musicalização, os quais ficaram sob os cuidados do músico Agnes Moço, este também já tendo trabalhado em outras minisséries do diretor.

Dentre os processos laboratoriais de construção da minissérie, lançamos aqui um olhar voltado para a preparação realizada com os atores, uma vez que os detalhes aos quais tivemos acesso serão apresentados junto com os elementos de encenação no capítulo seguinte. Desse recorte proposto, toca-nos em especial a preparação realizada com aqueles que compõem o elenco principal da trama: Bento Albuquerque Santiago, narrador-personagem, vivido na infância e adolescência pelo ator César Cardadeiro e na fase adulta pelo ator Michel Melamed, e Capitolina, ou Capitu, na infância e adolescência interpretada pela atriz e cantora Letícia Persilles e na fase adulta por Maria Fernanda Cândido, que já havia interpretado a personagem no filme *Dom* (2003) do diretor Moacyr Goés.

A preparação do ator César Cardadeiro se deu de forma próxima à de Michel Melamed, com a declarada intenção de harmonizar a atuação de ambos, de modo que, apesar de conduzirem momentos distintos da narrativa, obedecessem, segundo o diretor, à ideia borgiana da espiral do tempo, este como sendo uma espiral que permite que dentro de

todos nós coexistam tudo aquilo que já fomos, fizemos e sentimos. A preparação tem destaque em entrevista de César Cardadeiro

É como se fôssemos um só. Ficávamos de olhos fechados, guiando um ao outro. Assim, íamos transmitindo o que cada um estava fazendo para o personagem, tentando criar uma fusão [...] Bento Santiago tem esse lado soturno dentro dele, mas em estado bruto, com o tempo ele vai lapidando isso até chegar ao jeito do Dom Casmurro²¹

Para sua versão do personagem-principal, Michel Melamed, ator estreante na televisão, contou com inúmeros exercícios de *clown*, sob coordenação do ator mineiro Rodolfo Vaz, do grupo de teatro e pesquisa Galpão, companhia com origens no teatro popular e que trabalha com espetáculos sobre a pesquisa e mistura de elementos cênicos às linguagens circenses e musicais. No ano de 2007, ele vencera o Prêmio *Shell* como Melhor Ator com o espetáculo *Salmo 91* e em seus relatos sobre a preparação de *Capitu*, relembra o pedido do diretor para que trouxesse ao processo de criação alguns traços do seu personagem *Argan*, que interpretou, na peça *Molière Imaginário*, do grupo Galpão.

A versão final de Dom Casmurro toma forma enquanto uma figura esquelética, tortuosa e frágil, trazendo em seu corpo inclinado uma possível alusão ao peso do passado que carrega nas costas e nas lembranças. Sua desenvoltura dialoga ainda com os personagens criados por Karl Valentin, comediante e cineasta russo do século XIX que tinha um estilo de atuação próxima ao de Charles Chaplin, explorando o corpo e sua expressividade.

Chegamos a uma versão de um clown velho, com maquiagem carregada, olheiras e voz arranhada [...] Tinha de ser algo contraditório, porque ele é um narrador não-confiável. Fala algo com intenção diferente, depois da ironia, fica emocionado e, em seguida, solta uma gargalhada exagerada²²

²¹ ARAÚJO, L. *Aos 18, Bentinho de Capitu já estreou Malhação e Sítio do Pica-Pau Amarelo* [online]. UOL: 29 de novembro, 2008. Disponível em: <http://goo.gl/kZGVa> Acessado em: 30 de abril, 2011

²² MAIO, M. *Ator diz que passou sete meses imerso no mundo de Capitu* [online]. Portal Terra: 30 de novembro, 2008. Disponível em: <http://goo.gl/8IOUN> Acessado em: 30 de novembro de 2011.



Figura 15 – Bentinho (César Cardadeiro) e Dom Casmurro (Michel Melamed) contracenam

A preparação das atrizes ficou a cargo da atriz e preparadora de elenco Tiche Vianna, uma das fundadoras do Barracão Teatro, em Campinas, e que trabalha com Luiz Fernando Carvalho desde *Hoje é Dia de Maria* (2005). O trabalho na minissérie *Capitu*, assim como nas outras do diretor em que esteve envolvida, ficou pautado pelo uso de máscaras neutras na construção dos movimentos e caráter dos personagens e pela importância dada ao olhar dos atores, contando com uma diretriz de que o corpo não poderia realizar qualquer movimento sem uma reação primeira dos olhos.

Letícia Persiles fez sua estreia na TV após ser descoberta pelo diretor em uma apresentação da banda Manacá, na qual é vocalista e cujo nome vem de uma flor de efeitos alucinógenos citada por Ariano Suassuna em *O Romance da Pedra do Reino*.

Com uma experiência agregada de mais de dez anos de interpretação teatral, a atriz trouxe para o processo de criação da personagem inspirações provindas da literatura, especialmente poemas de Charles Baudelaire, atentando-se principalmente aos pontos de sua obra em que traça uma relação entre a sexualidade feminina e o comportamento dos felinos. Aliado às técnicas corporais e às referências literárias, Letícia Persilles adotou como método de criação da personagem um mergulho em seu próprio passado através do resgate de recordações de sua adolescência.

Comecei a buscar nas gavetas cartas antigas e objetos que me trouxessem de volta algumas sensações. Montei uma caixa, onde juntei elementos que condizem com o caráter dela. Então tem uma série de coisas nela, inclusive uma edição antiga de Dom Casmurro, luvas antigas, cartas cujo conteúdo tinham um significado forte para mim²³

Ainda sobre o processo de interpretação de Capitu, Maria Fernanda Cândido, que já havia interpretado a personagem em Dom, ressalta os desafios do trabalho

Uma coisa é você começar a fazer uma personagem, a outra é continuar o que uma colega já começou, mas eu acompanhei muito de perto o trabalho dela [...] Fizemos juntas as aulas de dança, de movimentação, nos espelhávamos uma na outra, mas não com o compromisso de fazer igual e dar continuidade aos gestos dela. [...] porém, a gente precisava estar afinada na questão dessa alma feminina²⁴



Figura 16 – Capitu (Leticia Persiles) em Capitu (2008)

²³ ARAÚJO, A. *Entrevista: Leticia Persiles, a Capitu* [online]. Portal Terra: 30 de novembro, 2008. Disponível em: <http://goo.gl/kMVR3> Acessado em: 30 de novembro, 2011.

²⁴ UHELSKI, S. *Capitu luta para ser feliz* [online]. Folha Online: 01 de dezembro, 2008. Disponível em: <http://goo.gl/5gWGg> Acessado em: 22 de dezembro, 2011.



Figura 17 – Capitu (Maria Fernanda Cândido) em Capitu (2008)

Se por um lado a divulgação foi pautada pela tradicional inserção de chamadas durante a programação nesse caso constam sete chamadas de trinta segundos cada, por outro a emissora investiu em duas ações diferenciadas para divulgar o conteúdo, engajar o público e estimular a interação²⁵.

Baseado em duas plataformas digitais, sendo estas o site oficial da minissérie e seu respectivo blog, a primeira ação de divulgação foi intitulada de *CapituCrossing*, uma ação de *DVDCrossing* que consistiu na distribuição de 2 mil DVDs com cenas e imagens inéditas da produção em diversos lugares públicos das cidades de São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Recife e Brasília. Os DVDs espalhados convidavam os cidadãos ao visionamento e acesso ao site www.passeadiantecapitu.com.br, o qual hoje em dia direciona ao site oficial da minissérie, a fim de que pudessem deixar suas opiniões sobre o conteúdo das mídias entregues. A produção ainda solicitava que o DVD fosse repassado adiante, de modo a se criar uma continuidade da divulgação.

A outra estratégia de divulgação multiplataforma foi uma leitura coletiva e colaborativa do romance intitulada *Mil Casmurros* (Fig.18): O romance de Machado de Assis foi dividido em mil trechos que foram colocados à disposição do público através do

²⁵ RODRIGUES, Camila. Material de Divulgação de Capitu. Rio de Janeiro, 2008, p. 10

site oficial do projeto, www.milcasmurros.com.br, onde cada um poderia escolher um trecho específico da obra e gravar sua leitura por meio de um vídeo de webcam.

O projeto entrou no ar dia 20 de novembro, exatos 20 dias antes da estreia da minissérie, e teve a participação inicial de personalidades convidadas que recitaram trechos do romance: Fernanda Montenegro, Tony Ramos, Romário, André Abujamra ou ainda, Ferreira Gullar. Paralelamente ao site, criou-se um perfil oficial no Twitter, [@milcasmurros](https://twitter.com/milcasmurros), que instigava a participação do público na leitura.

O projeto de divulgação, uma campanha *crossmídia*, ou seja, um processo de estabelecimento de relações cruzadas entre mídias distintas, foi feito junto à empresa *LiveAD* e conquistou o Leão de Ouro de Relações Públicas no Festival de Publicidade de Cannes de 2009 na categoria Novas Mídias.

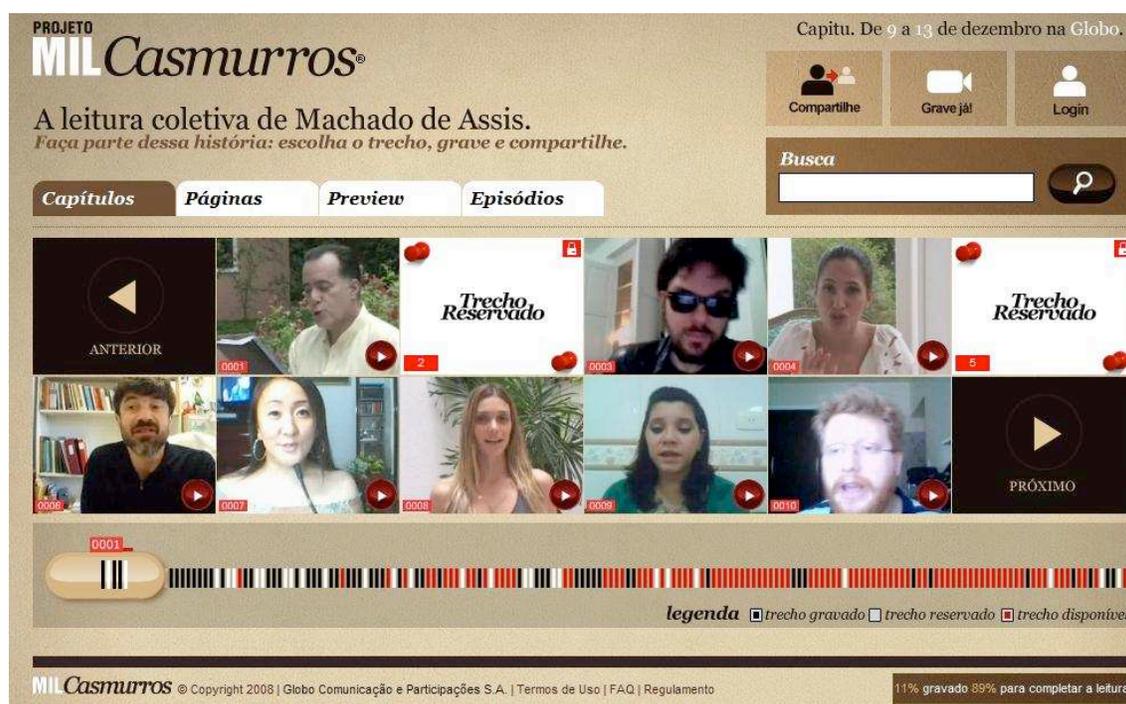


Figura 18 – Site oficial do projeto Mil Casmurros

A divulgação da minissérie apresenta uma estrutura que antecipa escolhas no trato da narrativa audiovisual proposta pelo diretor. Cria-se com a leitura coletiva do romance um mosaico plural, onde há polifonia com diferentes grupos étnicos, sociais e, principalmente, etários do Brasil, todas essas vozes reafirmando dois pontos principais: por um lado, as múltiplas leituras que o romance permite enquanto uma obra aberta, e por

outro, atestam o caráter universal e contemporâneo dos fatos apresentados mediante a inserção de rostos que são a tradução e o resultado da miscigenação social e racial que se intensificava com a Modernidade.

Com a aproximação às redes sociais, buscou-se atingir e chamar a atenção de um público segmentado, geralmente mais jovem, que está desconectado da televisão e que foi convidado por meio do projeto ao consumo tradicional da TV na forma de broadcast, podendo acompanhar de perto os trechos lidos, interpretados pelos atores.

Além disso, segundo dados oficiais, a estratégia impactou de forma direta e indireta cerca de 110 milhões de pessoas, seja por meio de visualizações e acessos ao site ou de compartilhamento digital do conteúdo ou ainda notas e matérias em mídias impressas, gerando com mídia espontânea, aproximadamente, 13 milhões de reais²⁶.

2.3. Sobre a narrativa audiovisual

A minissérie *Capitu* (2008) é uma adaptação de uma narrativa literária para uma narrativa televisiva. Este fato evoca questões acerca da passagem de um suporte para outro, as transformações pelas quais ela passa até o produto final, ou ainda as particularidades das linguagens envolvidas nessa ação atuando diretamente nos resultados dessa investida.

No livro *Capitu* (2009), onde são descritos alguns acontecimentos que se passaram no período laboratorial da minissérie, Luiz Fernando Carvalho descreve suas opções no tocante ao processo de transposição por meio de um ensaio que foca suas escolhas ao adaptar o romance e, principalmente, a defesa do termo *aproximação*

Defino como uma aproximação. Por isso também optei por outro título, *Capitu*, diferente de *Dom Casmurro*, portanto. Assim a ideia de uma aproximação ficaria ainda mais clara, revelando não se tratar apenas de uma tentativa de transposição de um suporte para outro, e sim de um diálogo com a obra original. (CARVALHO, 2009, p. 75)

A passagem do literário para o audiovisual é um processo criativo que envolve uma variedade de estratégias e procedimentos artísticos. No campo dos estudos sobre o tema,

²⁶ MONTEIRO, A. *Ação de RP Brazuca fatura Leão em Cannes* [online]. Brainstorm: 22 de Junho, 2009. Disponível em: <http://goo.gl/jj5LD> Acessado em: 6 janeiro, 2012

nota-se também uma variedade de abordagens e denominações possíveis para o processo. Para a presente pesquisa, adotamos o conceito do poeta, crítico e tradutor Haroldo de Campos, que sugeriu o termo *transcrição* para denominar uma passagem ou tradução intersemiótica. Nesse processo, confere-se nova forma para uma obra já existente, valendo-se para isso de uma interiorização e apreensão de suas linhas de força, desmontagem de sua configuração original e uma reorganização de signos, a fim de devolvê-la ao mundo com outra configuração e significados. Em um trabalho dessa natureza, “não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma” (CAMPOS, 1991, p. 32).

Na minissérie se observa um processo que se apropria de um *texto de partida*, o romance de Machado de Assis, que após uma desmontagem e ressignificação, origina um produto televisivo, o *texto de chegada*, uma obra que se insere em outro contexto, forma de veiculação e leitura, mas que guarda em si o texto que a originou. Nesse processo o novo produto traz ecos do texto de partida, ou seja, não se perde totalmente o referencial, tal qual coloca a pesquisadora Geruza Zelnys de Almeida

Pode-se dizer que o produto da transcrição é outro, apesar de guardar dentro de si aquele que o originou: dentro da obra recriada ouve-se os ecos da original, ecos que não são repetição, mas imagens análogas e aproximativas que deixam ver o trânsito criativo de linguagens bem como a transgressão e transformação a que foram submetidas. (ALMEIDA, 2008, p. 7)

O processo de transcrição é característica fundamental na criação do diretor, que propõe produtos televisivos diferenciados e que passam por um longo processo de interiorização do texto de origem no processo laboratorial até passar pela produção e chegar na obra veiculada. Em sua trajetória, que na maioria das vezes se apropria de obras da literatura brasileira, hibridiza-se linguagens artísticas diversas na ocasião da recomposição dos signos, o que se torna um grande diferencial em sua criação.

Resgatando um trecho dos estudos de Schwarz (1987), este diz que o romance *Dom Casmurro* (1899) é composto por duas partes diferentes, “uma dominada por Capitu, outra por Bento, ou ainda, uma sob o signo do espírito esclarecido, outra sob o signo do obscurantismo” (SCHWARZ, 1987, p. 88). Partindo dessa observação, propomos aqui resgatar a proposta de Luiz Fernando Carvalho que opta, como vimos em sua fala, por uma

aproximação à personagem Capitu, por meio do deslocamento do título da obra e de algumas estratégias de encenação que apresentam e dizem muito sobre a forma como o diretor recorta a trama de Machado de Assis.

Na minissérie, há uma predileção pelo espaço de tempo que encerra a infância e adolescência do jovem casal de namorados. Opta-se por apresentar por três capítulos e meio os eventos que se passam nesse período e um e meio os eventos que se passam no período adulto da trama, transição esta perceptível pela observação do manuseio de elementos técnicos como a variação da coloração dos figurinos ou das temperaturas na iluminação. Dessa forma, notamos uma aproximação ao texto de origem, mas que se distancia principalmente naquilo em relação às soluções espaço-temporais.

No romance, os acontecimentos são organizados por um narrador-personagem que apresenta suas memórias por meio de um relato que alterna entre o discurso direto e o indireto. Ele inicia com dois capítulos curtos, explicativos e metalinguísticos, nos quais delinea as estratégias narrativas adotadas para o desenvolvimento da história e expõe os motivos que o levaram à adoção do título e a iniciar seu relato.

O livro traz uma mescla temporal fluída que avança e retrocede conforme o movimento não-linear das reminiscências do narrador. Os fatos se organizam de duas maneiras: temos os que tocam o *presente*, ou seja, os acontecimentos que envolvem o processo de escrita do romance e através dos quais se dirige ao leitor, privilegiando o discurso indireto. Por outro lado, temos o *passado*, o qual temos acesso por meio do relato memorial que apresenta os diálogos e as ações observadas pelo narrador e que acabam por estruturar a narrativa sob a primazia do discurso direto.

Do ponto de vista espacial, os fatos transcorrem em espaços distintos, porém não contíguos. Quando narra suas memórias, Dom Casmurro encontra-se na casa que construiu à semelhança de Matacavalos e às poucas menções sobre o deslocamento do narrador para fora desse espaço ficam por conta de suas idas ao teatro ou suas viagens de trem. No plano dos eventos passados, seus relatos reconstituem situações vividas e apresentam os espaços nos quais elas tomaram forma, transitamos pelo seminário, por entre as ruas do Passeio Público, pelos cômodos da casa de Dona Glória e outros, mas sem haver qualquer espécie de contiguidade ou hibridização espacial com os eventos que acontecem no momento de escrita das memórias.

O produto audiovisual resultante promove alterações nessa estrutura narrativa do romance, em partes devido às particularidades do meio, uma vez que a minissérie se diferencia do livro pelo fato de poder mostrar ações sem necessariamente narrá-las, mas também pelas escolhas do diretor, que se vale da possibilidade do audiovisual de multiplicação das instâncias narradoras que coexistem e se revezam frente à condução da história, criando uma multiplicidade de vozes.

A minissérie se estrutura em cinco capítulos de trinta minutos cada e se apresenta baseada em um jogo de duas temporalidades: por um lado, temos o tempo daquilo que é narrado, em nosso caso os cinquenta e quatro anos que compreendem a infância, adolescência e vida adulta de Bento Santiago e, por outro, temos a temporalidade da narração propriamente dita, o tempo que essa história demandou para ser contada, ou seja, um total de duas horas e meia.

Luiz Fernando Carvalho constrói em *Capitu* (2008) uma encenação baseada em uma solução espaço-temporal de destaque quando propõe uma contiguidade entre o plano do passado e o plano do presente por meio de um espaço que encerra os locais de ação apresentados pelo narrador e que nesse movimento, coexiste temporalmente.

Na minissérie, o relato de Dom Casmurro se inicia com a introdução de uma das principais estratégias do diretor: conferir ao narrador a presentificação por meio de um corpo que vagueia pelo cenário e narra diretamente para a câmera, tornando-se mais uma voz narrativa, um narrador delegado. A opção proposta altera a forma como percebemos o narrador-personagem do romance, mas mantém a alternância que realiza entre o discurso direto e indireto: o olhar da câmera direciona o olhar do narrador, ou seja, ela nos apresenta um olhar subjetivo na observação das suas memórias materializadas em cena, porém, esse personagem também olha para a câmera, a qual media o olhar do telespectador, e relata suas impressões e observações sobre os fatos.

A construção espacial é realizada por meio de alguns recursos da encenação em conjunto com a edição. Tão logo a minissérie se inicia, observamos o uso de cartelas, a primeira instância narradora que temos contato, que mescla referências do cinema mudo e da linguagem da animação em *stop motion* para agenciar o espaço da ação por meio de um mapa do Rio de Janeiro, demarcando com uma linha tracejada o percurso do Trem da Central. Logo em seguida, a edição vale-se do uso de imagens com temporalidades e

origens distintas para apresentar e construir o espaço da cidade, baseado em imagens do universo diegético, da cidade nos dias atuais e em materiais de arquivo.

Essa opção pela convergência de espaços distintos será melhor observada na análise dos elementos de encenação no próximo capítulo, mas tal recurso é comentado pelo diretor, quando relembra que Machado de Assis, com relação ao progresso e a modernidade social

já se antecipava e, cético, dizia ser uma novidade que já nascia em ruínas, até mesmo porque havia uma grande diferença entre o pensamento otimista e modernizador de uma burguesia europeia e a nossa, uma classe dominante brasileira [...] que idealizava uma modernidade, mas se via devendo sua existência ao trabalho escravo. (CARVALHO, 2009, p. 82)

Ao resgatar as palavras do ensaísta Adolfo Hansen, o diretor ressalta a ideia de que Machado de Assis construiu seu estilo a partir de “ruínas de um tempo morto”, dos “resquícios arruinados de um mundo pré-moderno” e a afirmação abre caminho para a opção por essa construção do espaço diegético da minissérie em um casarão em ruínas que abriga em si as duas dimensões temporais que Dom Casmurro trabalha em seu relato. Como apresentado acima, muitas vezes esses dois espaços fundem-se em apenas um, com a figura do narrador interagindo com os personagens de outrora ou apenas observando à distância os fatos que se desenrolam.

Na construção da narrativa audiovisual são perceptíveis estratégias narrativas variadas empregadas na construção do discurso de Bento Santiago. Para uma melhor observação destas estratégias, tomamos como ponto de partida os estudos realizados pelos pesquisadores André Gaudreault e François Jost, *A narrativa cinematográfica* (1989), buscando traçar um quadro das opções feitas no decorrer da minissérie e seus desdobramentos na construção do discurso.

As estratégias utilizadas mostram primeiramente uma alternância proposital de pontos de vista escolhidos para narrar a história: ora opta-se por uma *focalização zero*, na qual o narrador é onisciente, adotando uma posição de transcendência e mostrando mais do que tem consciência qualquer outro personagem, manipulando o tempo da apresentação dos fatos e, principalmente no caso de Dom Casmurro, tecendo comentários sobre as decisões e falas que os outros pronunciam, e ora opta-se pela *focalização interna*, quando os fatos são filtrados pela consciência de um único personagem, ou seja, vemos em cena um narrador

que é onisciente da história que narra, mas que ao mesmo tempo vive uma outra, a sua própria e a qual apreendemos por meio do que diz, sente e revela.

Assim, constantemente, o olhar da câmera vai se diferenciar do olhar de quem narra e aqui voltamos nossa atenção para o que Jost e Gaudreault (1989) chamam de *ocularização*, ou seja, a relação entre o que a câmera mostra e o que o personagem deve ver. Em *Capitu* (2008) predominam dois tipos de ocularização, a *ocularização interna primária*, recurso que torna claro que câmera toma o lugar do narrador-personagem, e a *ocularização zero*, quando a câmera não propõe substituir um elemento diegético, remetendo à figura do grande narrador, que passa a “mostrar simplesmente a cena, tentando fazer com que o aparelho de tomada de cena seja o menos conspícuo possível” ou ainda “sublinhar a autonomia do narrador em relação aos personagens de sua diegese” (JOST; GAUDREULT, 1989, p. 172).

Quando observamos a *ocularização primária*, primeiramente temos os casos nos quais “a materialidade de um corpo está marcada no significante [...] sem ter que recorrer necessariamente ao contexto com que se identifique um personagem ausente da imagem” (JOST; GAUDREULT, 1989, p. 171), ou seja, em diversos momentos, sem qualquer explicação preliminar, a câmera que mostrava os diálogos rememorados assume um olhar subjetivo que observa o retratado e é denunciado por coeficientes de deformação em relação àquilo que a convenção cinematográfica considera uma visão normal, como exemplo, que será melhor descrito no capítulo seguinte, as lágrimas de Bento Santiago deixando as imagens embaralhadas ou desfocadas em momentos de grande apelo sentimental. (Fig. 19)



Figura 19 – Dom Casmurro (Michel Melamed) observa os olhos de ressaca de Capitu

Esse olhar também é construído pela interposição de uma máscara que sugere a presença de um olho, ou seja, o olhar de Dom Casmurro é denunciado pelas frestas de janelas através das quais observa (Fig. 20 e 21), dos batentes que escondem seu corpo e ao mesmo tempo emolduram o plano, das cortinas da casa que tornam as imagens menos nítidas ou ainda por meio de representações de dispositivos do olhar, como óculos, binóculos ou lentes de aumento. (Fig. 22 e 23)



Figura 20 – Dom Casmurro (Michel Melamed) observa o jovem casal



Figura 21 – Jovem casal é observado por Dom Casmurro (Michel Melamed)



Figura 22 – Dom Casmurro (Michel Melamed) observa sua família



Figura 23 – Tio Cosme (Sandro Christopher) e Capitu (Leticia Persiles) são observados

Observamos ainda a representação de uma parte do corpo em primeiro plano que permite a compreensão de que o olhar é uma continuidade daquele corpo que se põe em movimento, na trama sendo perceptível quando Bentinho abre as cortinas (Fig. 24) ou observa suas mãos ensanguentadas em meio ao acesso de raiva que sua primeira crise de ciúmes proporciona. Por fim, a observação dos movimentos de câmera titubeantes, incertos e bruscos denunciam o corpo que carrega o olhar.



Figura 24 – A mão de Dom Casmurro (Michel Melamed) abre uma cortina

Além disso, em muitos momentos opta-se por uma *ocularização zero*, quando a câmera remete ao grande narrador, no caso o diretor, que deixa ver um conjunto de escolhas estilísticas que são notadas de forma mais clara como a predileção por algum tipo de angulação ou movimento de câmera escolhido para retratar a cena. No caso de *Capitu* (2008), observamos o uso dos movimentos de câmera que nos conduzem pelo cenário por meio de travelling, tal como realizado pelo diretor em *Hoje é Dia de Maria* (2005). Esses momentos acontecem na apresentação do cenário após a discussão com o Poeta ou ainda na abordagem de Bentinho a José Dias, onde os elementos viram peças de um grande tablado e realizam, com seus movimentos, uma alteração do quadro por meio de uma alternância entre o que se localiza em primeiro ou segundo plano.

Outra forma de observação de uma marca do diretor é na apresentação das sombras dos familiares nas paredes (Fig. 25), que remetem a planos já realizados em *Hoje é Dia de Maria* (2005), *A Pedra do Reino* (2007) e *Lavoura Arcaica* (2001).



Figura 25 – Sombra de Dona Glória (Eliane Giardini) projetada na parede

De forma complementar ao olhar da câmera, Jost e Gaudreault (1989) propõem, que tendo em vista que o cinema, ou o audiovisual, trabalham com dois registros, a imagem e o som, a “elaboração de um *ponto de vista* sonoro, auricular, não representa nenhuma surpresa [...] Isso se realiza por meio do tratamento dos ruídos, das palavras, da música, ou seja, tudo que é audível” (JOST; GAUDREULT, 1989, p. 172). Dessa forma, teríamos o que eles denominam de auricularização, que é dividida em *interna primária* ou *interna secundária* ou *zero*.

Em *Capitu* (2008), os estímulos sonoros trabalhados apresentam algumas variações em seu propósito narrativo perceptíveis. A auricularização predominante será a *interna primária*, ou seja, “quando não sabemos qual a distância da origem do som e não dispomos de referências que signifiquem uma escuta ativa, não é fácil saber se o som é filtrado pelo ouvido de um personagem” (JOST; GAUDREULT, 1989, p. 174). Em outras palavras, teremos uma espécie de subjetividade sonora ao escutarmos ruídos, vozes e músicas que não sabemos ser pertencentes ao plano real ou ao imaginário do narrador-personagem. Por exemplo, ao mencionar as inquietas sombras que o atemorizam, Dom Casmurro ouve suas vozes e escuta passos, como se elas estivessem materializadas e espalhadas pelos cômodos de sua casa.

Os momentos nos quais observamos uma auricularização *secundária*, quando “a restrição entre o que é ouvido e escutado constrói-se por meio da montagem e/ou da representação visual” (JOST; GAUDREAULT, 1989, p. 174), estão representados pelas interrupções sonoras. No momento em que o Poeta do Trem percebe que lê seus versos para um Dom Casmurro que dorme, a música da trilha que acompanhava a cena é bruscamente interrompida no dobrar violento das folhas de versos do poeta, desencadeando o corte na sequência de imagens.

Por fim, temos uma *auricularização zero*, quando “o som não é produzido por nenhuma instância intradieética e remete ao narrador implícito” (idem, p. 175), o qual tem o controle sobre sua intensidade e o utilizada enquanto elemento narrativo. Na maioria das vezes as músicas que acompanham as imagens são diminuídas em detrimento ao som dos diálogos dos personagens, porém, a música e seu ritmo ditam, por vezes, a velocidade dos cortes das imagens, tal como no baile em que mais uma crise de ciúme é deflagrada, quando o ritmo da música se torna cada vez mais acelerado e é acompanhado por uma montagem que acompanha seu desenvolvimento e apresenta cortes mais recorrentes.

Machado de Assis apresenta em seu romance um panorama social relativo ao seu tempo e constrói uma grande alegoria por meio de personagens que encarnam papéis muito bem definidos no jogo da mobilidade social decorrente do advento da Modernidade, retratando por vezes de forma caricata e irônica a maneira como se valem de interesses econômicos para conduzir as afinidades. Ao considerar o casal de amigos Escobar e Capitu traidores, ele agrega valor negativo aos movimentos que estes representavam dentro da alegoria, respectivamente os avanços econômicos burgueses e a sedutora e misteriosa Modernidade, ele enterra simbolicamente o projeto moderno num gesto conservador.

O apego aos costumes provincianos e a urgência em tentar conter o avanço das transformações causam certa comiseração do leitor para com o narrador, uma vez que observamos a falência de algumas tradições e o movimento desesperado do narrador-personagem para salvá-las. Ao comemorar a morte dos amigos e acenar para seu novo livro, há o posicionamento dos subúrbios enquanto personagem central de sua nova obra, tema que já havia sido uma opção para ele, mas que propositadamente deixara de lado para escrever a própria história, ironicamente uma narrativa que retrata um aristocrata

decadente, que passa a viver no subúrbio, local simbólico de todos aqueles que não se adequaram, acompanharam ou foram postos às margens dos frenéticos avanços dos tempos.

O texto final de Luiz Fernando Carvalho atualiza o olhar do escritor sobre as modificações e contradições enfrentadas pelo mundo social do século XIX. Valendo-se de uma câmera onisciente e auto-reflexiva para apresentar imagens e sons que traduzem as críticas e alegorias propostas pelo escritor, a minissérie apresenta alguns dos reflexos dessa mobilidade social e advento da Modernidade que são discutidas no romance. Mostra-se um panorama socioeconômico da cidade por meio de imagens atuais da metrópole, que em contraste por meio da montagem, mostram os resultados das alterações percebidas por Machado de Assis.

Observamos as manifestações da cultura popular marginalizada ao subúrbio por meio do *hip hop* que permeia a trilha sonora, o trânsito dos personagens pelas ruas atuais, resgatando as ruas enquanto locais onde as classes econômicas se misturavam de forma mais explícita, os trabalhadores mais de baixa renda voltando para suas casas ou indo para o trabalho por meio do Trem, o qual conecta centro e periferia, como pano de fundo para o diálogo entre Dom Casmurro e o Poeta. Mais do que isso, Luiz Fernando Carvalho propõe a presença em cena de símbolos dos avanços tecnológicos no campo da comunicação, como o uso de celulares e câmeras digitais em cenas que envolvem personagens no século XIX ou ainda a proliferação de elementos da cultura pop como a tatuagem no braço de Capitu ou a presença massiva do *rock 'n' roll* na trilha sonora.

Estes elementos ainda propõem, junto à escolha do uso das mídias sociais para divulgação da minissérie, conquistar uma geração mais jovem, de forma a mostrar que o romance ou leitura de Machado de Assis não são datadas, mas ainda hoje se mostram muito atuais.

Apresentamos nesse capítulo as linhas de força do romance de Machado de Assis, os elementos de destaque da obra por parte da crítica especializada. Vimos os caminhos sinuosos que o narrador-personagem toma em seu relato e como sua articulação de palavras e frases une-se à estrutura fragmentada do livro somando forças para amenizar a leitura que coloca o próprio personagem no banco dos réus. Além disso, apresentamos os personagens da trama e nos pronunciamos sobre as relações pessoais que se estabelecem entre eles tendo em vista os interesses econômicos.

Pautados por essas informações, lançamos um olhar sobre o processo de transcrição da obra para a gênese de uma nova configuração de signos no produto televisivo. Nesse empreendimento de Luiz Fernando Carvalho, chamamos a atenção para o recorte que realiza sobre o texto integral de Machado e, principalmente, as suas soluções para a representação do espaço e do tempo nesse novo produto. Por fim, tendo em vista os procedimentos narrativos que são utilizados pelo diretor com base em exemplos concretos, chegamos a um pronunciamento de como se dá o texto final de Luiz Fernando Carvalho e o de Machado de Assis.

A seguir, uma apresentação dos procedimentos de encenação da minissérie vão nos ajudar a compreender de maneira mais clara como esse texto se constrói e como ele auxilia o diretor em sua empreitada.

03.

A encenação – como o artifício explícito é construído

Nesse capítulo, dando prosseguimento às observações relativas ao processo de transcrição, apresentamos três abordagens do conceito de encenação e seus elementos constituintes, buscando por meio de uma síntese crítica e da listagem dos elementos de destaque da encenação de *Capitu*, o embasamento necessário para articular uma análise sobre a importância de cada um deles na construção do discurso pretendido por Luiz Fernando Carvalho.

Embora nosso objeto de pesquisa seja uma minissérie televisiva, não vemos problemas em incorporar uma abordagem voltada para o cinematográfico, a exemplo de nossa aproximação aos estudos de Jost e Gaudreault (1989), cujos apontamentos tocam o horizonte do cinema, mas também fornecem chaves elucidativas para uma análise de narrativas audiovisuais na TV. Além disso, a articulação da visualidade e sonoridade de uma minissérie, produto de universo narrativo fechado que entra na programação já finalizada no âmbito do texto e filmagem, encontra-se em perfeita consonância com o trabalho cinematográfico, o qual ainda se configura como uma fonte para a criação do diretor, conforme já se atestou.

O discurso audiovisual envolve uma série de escolhas capitaneadas pela figura do diretor. Seu ofício perpassa a ordenação dos elementos que envolvem a construção da visualidade e sonoridade da narrativa, valendo-se para isso das instâncias narrativas que atuam na construção do discurso que se pretende, configurando a *encenação*.

Na busca por uma apresentação plural do conceito, evocamos os estudos feitos por três pesquisadores, a saber: Ramón Carmona, *Cómo se comenta um texto fílmico* (1991), Jacques Aumont, *O cinema e a encenação* (2005), e David Bordwell, *Figuras traçadas na luz – A encenação no cinema* (2008).

Ao realizar um retorno aos primeiros anos da prática cinematográfica, Aumont (2005) destaca que no cinema dos primórdios não havia um termo específico para designar o responsável pelos traços particulares que caracterizavam um filme. Com o passar dos anos e o crescimento das ambições artísticas e das especializações das tarefas na área, o

vocabulário utilizado para se referir aos que se dedicavam à atividade do cinema se desenvolveu e se diversificou segundo dois eixos: o do ofício e o da arte.

Por um lado, relativo à arte, há o cineasta, depois chamado de autor, que surge para designar um “indivíduo de pretensões artísticas, cuja obra, porém, não resultaria de um trabalho solitário, mas sim de uma colaboração” (AUMONT, 2005, p. 21). O termo é uma tentativa de criar uma equivalência classificativa para aquelas dadas aos artistas que se dedicavam às outras artes, tais quais na pintura, com o pintor, na escultura, o escultor ou ainda na música, com o músico.

Por outro lado, relativo ao ofício, resgata-se um termo provindo do teatro, o *encenador*, aquele que seria responsável pela *encenação*, ou seja, *colocar em cena*, preparar um determinado espetáculo sobre um cenário, envolvendo a disposição dos atores em um espaço diegético, além de todos os elementos com os quais eles podem interagir direta ou indiretamente e que auxiliam a construção do sentido da obra.

O termo designaria, segundo Aumont (2005), o “homem do concreto, do visível e do audível” que sabe como passar um argumento específico para a realidade sensível, uma narrativa escrita para a realidade na forma de atos, gestos e movimentos relativos à carga expressiva do texto.

Visando uma estética própria da encenação, Aumont (2005) propõe um estudo sobre os conceitos dominantes da prática em momentos-chave da crítica e da realização cinematográfica de forma a observar as transformações enfrentadas, problematizando a emergência de realizadores determinantes no encontro de soluções particulares para a disposição dos elementos em quadro.

No período denominado por ele de “primeiro cinema”, o qual compreenderia as produções do cinema clássico, observa-se a manutenção da prática teatral com base no princípio do espectador enquanto alguém que tudo vê, culminando com a função do encenador como responsável por “garantir que o espectador veja confortavelmente sem ambiguidades [...] de maneira a não desejar outra coisa” (AUMONT, 2005, p. 37). Nesse período se estabelecem as normas para a práxis cinematográfica, as quais ditam as entradas e saídas dos elementos do quadro, as formas de direcionamento do olhar do espectador atenuando os efeitos da montagem ou padrões para a atuação, estes baseados nos moldes teatrais

Adiante, no que período que ele chama de “segundo cinema”, que compreende as experiências do cinema moderno, o autor apresenta uma encenação que classifica como propriamente fílmica, aprofundada pelas práticas dos chamados Cinemas Novos e sua concepção de autor, na qual se “conjuga a memória da teatralidade primitiva com a consciência da liberdade do ponto de vista, do ângulo e da distância” (AUMONT, 2005, p. 40). Surge, dessa forma, com o Cinema Moderno dos anos 1970, uma estética de combate à impressão de realidade, cujas práticas renunciavam às estruturas narrativo-discursivas clássicas, multiplicando-se, dessa forma, os efeitos destinados a mostrar o caráter artificial de uma produção fílmica, atacando a vocação realista do cinema.

Por fim, ao problematizar o cinema contemporâneo, classificado por ele como “terceiro cinema”, Aumont (2005) destaca a primazia da montagem e das novas tecnologias na prática cinematográfica como constituintes de um duro golpe no projeto estético do cinema de encenação, uma vez que este esquece suas raízes teatrais, renuncia a seu papel enquanto fala do mundo, integra o vídeo, o digital e não dá lugar aos valores encarnados pela encenação na primeira e segunda épocas.

Ao concluir suas observações, Aumont (2005) reafirma a necessidade do resgate do cineasta enquanto um inventor de formas, ressaltando em síntese sua visão e linha argumentativa de que a autoria e a encenação são, para ele, indissociáveis.

Partindo para os estudos de Carmona (1991), este apresenta o filme como um artefato construído no qual a realidade funciona como resultado. Essa construção se vale de técnicas sintáticas e morfológicas associadas ao gesto semântico, “o visionamento do filme por um espectador concreto, constituindo assim o princípio ordenador da obra cinematográfica” (CARMONA, 1991, p. 55), o qual, quando desconstruído, evidencia elementos formais da encenação, do universo diegético e também as características da enunciação, do discurso narrativo, permitindo um pronunciamento sobre o filme ou peça audiovisual como proposto no título de seu livro.

A *encenação* para o autor é entendida como a “construção de um espaço imaginário de representação que é responsável por descrever a forma e composição dos elementos que aparecem no enquadramento” (CARMONA, 1991, p. 127), mesclando aspectos da práxis do cinema com aspectos próprios do teatro, permitindo-nos ir além de uma concepção normalizada da realidade, por meio da construção de um mundo imaginário “sem

necessariamente um referente real, mas, entretanto, verossímil, capaz de suspender a descrença do espectador através de uma forma diferente de produzir o efeito de realismo” (idem, p. 128).

Para o autor, os elementos da encenação são aqueles que remetem ao desenho global da produção, ou seja, iluminação, cenário, figurino e maquiagem, aos quais se somam aqueles que remetem ao que chama de componente humano do filme, ou seja, a escolha, a direção e a disposição dos atores em quadro e por fim, um espaço e tempo determinados, apresentados como a profundidade de campo e o tempo da tomada.

A enunciação fílmica, por sua vez, é construída por uma cuidadosa montagem que configura o aspecto mais cinematográfico do filme, estabelecendo uma sucessão para os fatos, com a qual elementos da encenação recebem e lançam uma determinada informação (CARMONA, 1991, p. 183).

Quando se pretende constituir um universo compacto e homogêneo utilizam-se as associações por *identidade*, repetição ou introdução de uma variação do mesmo elemento, por *proximidade*, elementos diversos dentro de uma mesma situação, e por *transitividade*, ou seja, quando as imagens apresentam momentos sucessivos. Quando a montagem propõe um universo heterogêneo são usadas associações por *analogia*, imagens relacionadas por representar elementos semelhantes, mas não idênticos, ou associações por *contraste*, nas quais as imagens se relacionam por elementos opostos. Já quando a montagem constitui um universo desconexo e disperso, cuja organização deve ser construída por meio de hipóteses, predominam as *associações neutralizadas*, cuja única relação entre as imagens é estarem unidas na sucessão temporal do filme, que é o que ocorre no Cinema Moderno, desconstruindo o efeito realista.

Assim, de seus estudos, concluímos que um filme deve ser analisado levando em consideração aspectos textuais, formais, estéticos e ideológicos avaliados em sua individualidade e em conjunto, pois é pela síntese deles, por meio das associações, que se dá a construção do sentido.

Por fim, temos a abordagem realizada por Bordwell (2008) que centra seu estudo da encenação sob o ponto de vista cognitivo, ou seja, a encenação como a resultante de um conjunto de experiências percebidas e processadas pelos diretores na solução de problemas de ordem prática.

Seu caminho teórico, ao contrário de Aumont (2005) e a busca por uma estética da encenação, pauta-se por uma poética da encenação, visando a análise dos princípios que regem a construção e os efeitos dos objetos estéticos levando em conta a relação entre seu arranjo e as funções desempenhadas, considerando para a constituição da encenação os seguintes elementos: o cenário, a iluminação, o figurino, a maquiagem e a interpretação dos atores, classificando como variáveis independentes os movimentos de câmera e elegendo a imagem da encenação, por excelência, o plano-sequência com exploração da profundidade de campo.

Seguindo a linha apresentada por Aumont (2005) e Carmona (1991), Bordwell (2008) afirma que a primazia pela montagem na história do cinema acabou relegando a arte da encenação ao segundo plano, uma vez que esta, uma técnica mais próxima ao teatro, fez com que muitos realizadores dela quisessem se desvencilhar. Preza pelo argumento trabalhado pelos críticos da *Cahiers du Cinema*, muitos deles realizadores do “segundo cinema”, como classifica Aumont (2005), que reafirmavam a dicotomia entre encenação e montagem ressaltando o papel do diretor como minimizador do uso da montagem em primazia da criação de significado principalmente por meio do que acontece no interior de cada plano. Aqui está centrada sua defesa pela exploração da profundidade de campo que, junto ao plano-sequência, faz com que o enquadramento construa a textura da cena com rostos e gestos, de forma a explorar a possibilidade da simultaneidade de ações, retirando uma possível primazia por algum foco visual que a montagem pode selecionar.

Em seu livro, Bordwell (2008) argumenta que a historiografia do cinema apresenta modelos cinematográficos de forma excessivamente simplista, buscando sempre uma “grande narrativa” teleológica para explicar a história do cinema como um todo, reduzindo eventos históricos a meros exemplos de uma tendência abstrata. O que ele defende é uma pesquisa minuciosa e que leve em conta os agentes concretos e como as “concepções estéticas, o repertório de técnicas, as circunstâncias de produção, os recursos tecnológicos e as decisões artísticas resultam em configurações estilísticas concretas”, estas muitas vezes divergentes e irredutíveis às grandes narrativas abstratas (BORDWELL, 2008, p. 70).

Seguindo o proposto, sua explanação traz a análise da encenação de quatro cineastas e a apresentação das soluções encontradas por eles para a disposição dos elementos em quadro: o jogo de omissão e revelação de personagens e elementos proposto por Feuillade,

a cinematografia focada na dimensão pictórica da encenação por Mizoguchi, os arranjos de cena de Angelopoulos se articulando com tendências do Cinema Moderno e, por fim, a comparação do uso de teleobjetivas, do *zoom* e do espaço fora de quadro nos filmes de Hou com soluções estilísticas do cinema asiático contemporâneo.

Suas conclusões reiteram a defesa e proposta de substituição dos chamados macro-esquemas da história do cinema por uma análise de casos: em vez de moldes gerais, seriam perceptíveis continuidades e descontinuidades melhor compreendidas como o resultado de agentes humanos trabalhando nas instituições e explorando a capacidade de mídia de realizar certas funções, quase sempre por tentativa e erro. Além disso, defende ainda uma abordagem transcultural da atividade buscando regularidades estéticas que transcendam culturas individuais.

Terminada exposição conceitual sobre a encenação, podemos apreender como ponto comum dos estudos a importância dada ao gesto do diretor no ordenamento dos elementos da encenação, os quais, somados os apontamentos, seriam: a iluminação, os cenários, os figurinos, a maquiagem, a interpretação dos atores, o uso da profundidade de campo, o tempo da tomada e os movimentos de câmera. Esses elementos serão a base de nossa análise, porém, tendo em vista o exímio trabalho realizado no plano da sonoridade, propomos ainda uma análise atenta da trilha sonora que compreende os ruídos, diálogos e inserções musicais, bem como a forma como a montagem constrói o discurso e articula esses elementos.

A minissérie *Capitu* tem início com uma abertura realizada através do recurso da animação em *stop-motion*, na qual uma sucessão de fotografias cria a impressão do movimento. A animação resultante, que tem duração de dois minutos e meio, apresenta uma sucessão de intervenções físicas sobre um conjunto de papéis envelhecidos e sobrepostos que contém informações visuais das cenas que serão apresentadas na minissérie, além dos créditos relativos à equipe de produção. (Fig. 26 e 27)



Figura 26 – Cartela de abertura com apresentação de Bentinho (César Cardadeiro)

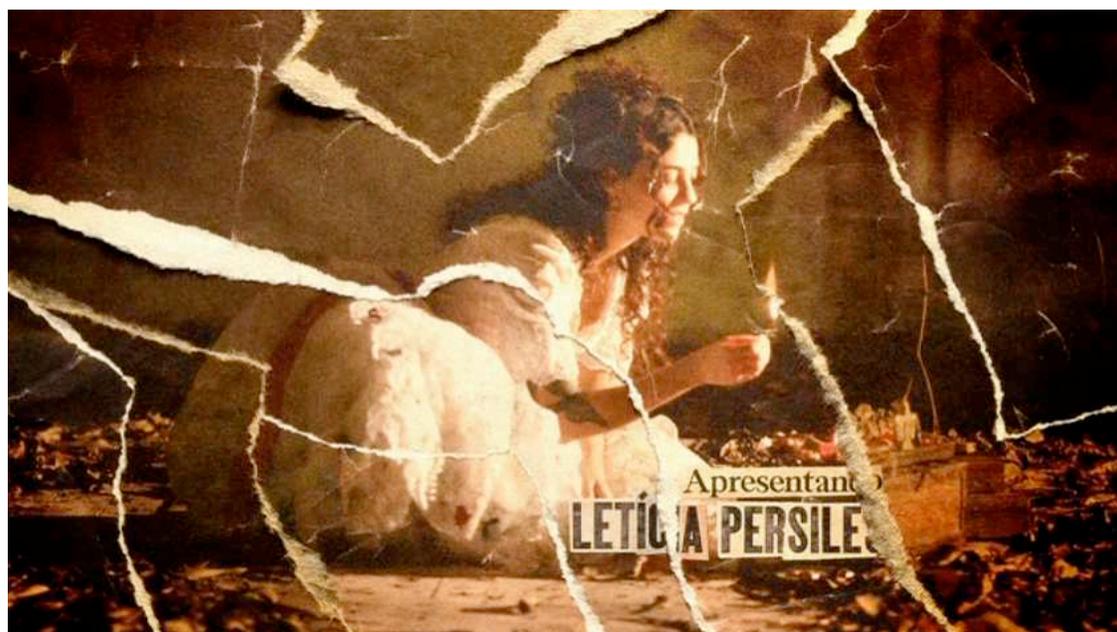


Figura 27 – Cartela de abertura com apresentação de Capitu (Leticia Persiles)

Essa abertura atua como um prenúncio dos elementos dominantes trabalhados pela estética da minissérie: a sobreposição e tensionamento de camadas temporais

Machado é um modernista também nesse sentido, porque ele está dialogando antropofagicamente e diretamente com os melhores da História da Arte [...]

inclusive com correntes do surrealismo, como o dadaísmo, que trabalha mais com assemblages, colagens, repetições afiches, cartazes, cartelas e com a proposta de distanciamento entre obra e espectador dando valor à costura, à construção de uma estrutura, quanto ao tempo [...] Dom Casmurro é montado assim, como um conjunto de colagens, de camadas, de tempos e de avessos. (CARVALHO, 2009, p. 80)

Além disso, essa animação abre caminho para o começo da primeira sequência da minissérie, quando um antigo mapa, seguindo a estética do stop-motion, preenche a tela e se torna um referencial espacial ao apresentar a cidade do Rio de Janeiro. (Fig. 28)

Uma linha tracejada em vermelho (Fig. 29) conduz o olhar para um caminho que aos poucos descobrimos ser o percurso do Trem da Central. Por meio de uma associação visual realizada pelo corte seco da montagem, somos apresentados a imagens do trem nos dias atuais em uma mescla de tomadas aéreas com imagens captadas por uma câmera instalada na dianteira do veículo. (Fig. 32 e 33)



Figura 28 – Cartela de abertura com apresentação espacial



Figura 29 –Linha tracejada apresentando o percurso do Trem da Central

Essa sequência inicial nos situa e conduz visualmente através da cidade do Rio de Janeiro contemporânea (Fig. 30), identificada pela presença do trem grafitado, automóveis modernos parados em um congestionamento, o néon dos letreiros luminosos, as obras arquitetônicas da paisagem contemporânea da cidade e outros. Nesse momento, uma ruptura na sequência introduz imagens de arquivo que se alternam com as anteriores e apresentam a mesma cidade no começo do século XX, como a estação à qual o trem chega ainda em construção, os morros ainda não ocupados pelas moradias populares ou os cidadãos em trajes de época às ruas. (Fig. 31)



Figura 30 – Imagem aérea da cidade do Rio de Janeiro contemporâneo



Figura 31 – Imagem de arquivo do Rio de Janeiro, alterna-se na montagem



Figura 32 – Os trilhos facilitam a associação das imagens por meio da montagem

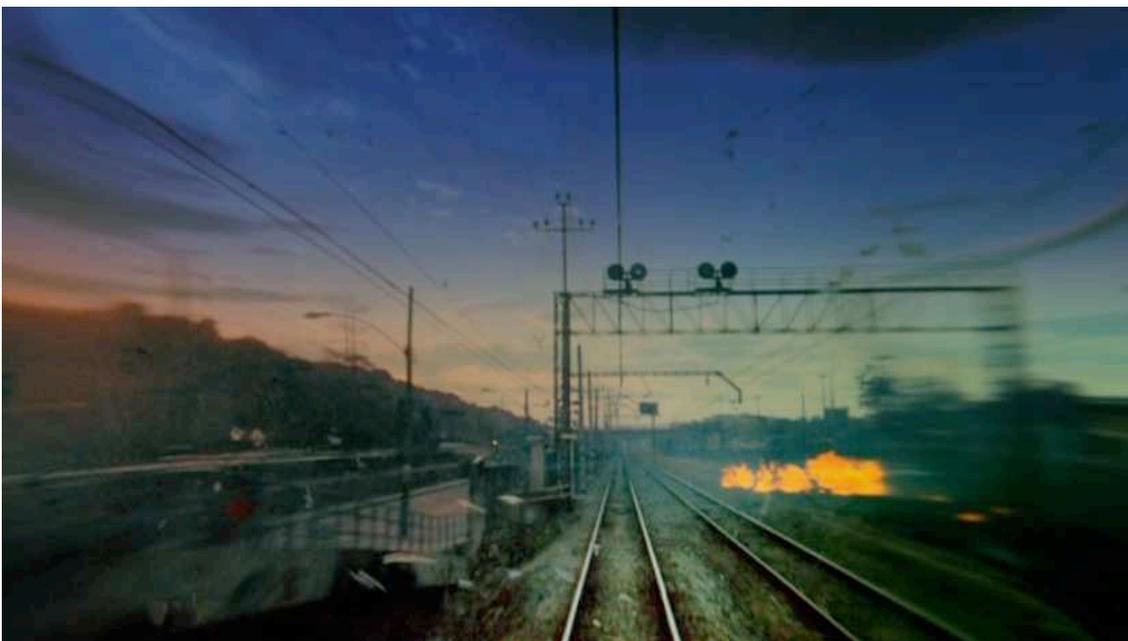


Figura 33 – Os trilhos facilitam a associação das imagens por meio da montagem

O recurso da alternância das imagens é outra opção do diretor, que trabalha com três representações espaço-temporais da cidade: a contemporaneidade, o começo do século XX e a representação diegética filmada no Automóvel Clube do Brasil.

Essa barafunda toda poderia estar acontecendo neste momento em Copacabana, no Méier, em São Paulo, em Nova York, com pessoas de todas as idades e raças [...] O que eu fiz foi reafirmar o Machado em termos de conteúdo e linguagem. A síntese do texto é dele. É claro que eu espelhei aquelas situações e as lancei em outras relações de imagens, procurando um diálogo com possibilidades simbólicas da modernidade, abrindo o texto a outras visibilidades. (CARVALHO, 2009, p. 76)

As imagens de arquivo documentam o espaço de forma objetiva e funcionam como uma espécie de memória audiovisual da cidade, nas quais não há intervenções diretas e nem mesmo uma voz over que as acompanha, apenas nuances imagéticas do cotidiano local como uma estação, uma fazenda ou a praia do Botafogo.

Na minissérie, porém, a montagem se apropria das imagens e, com trucagens características, altera suas características temporais, acelerando-as visando obter um efeito cômico ou, tornando-as mais lentas, para produzir um efeito dramático.

Essas imagens também sofrem alterações de caráter espacial auxiliando a construção de novos espaços para o discurso. Um exemplo possível é o momento no qual Bentinho sobe em sua cama para comemorar a coragem que teve ao pedir ajuda a José Dias: assim que inicia a comemoração, imagens de arquivo apresentam uma plateia aplaudindo em pé um espetáculo teatral, fato que, encadeado em sequência pela montagem, sugere uma associação entre as ações, ou seja, os aplausos são dirigidos para Bentinho e sua atitude corajosa. A associação ainda encadeia a imagem de Dom Casmurro no plano presente se emocionando com os aplausos e revivendo, no plano da imaginação, a cena. O uso da imagem de arquivo, dessa forma, cria uma impressão de amplitude espacial, no caso inexistente, mas que serve para transbordar a ação para fora do espaço de representação do salão em ruínas. (Fig. 34, 35 e 36)



Figura 34 – Dom Casmurro (Michel Melamed) olha surpreso para o público que aplaude



Figura 35 – Imagem de arquivo sugere contiguidade espacial por meio dos aplausos



Figura 36 – Bentinho (César Cardadeiro) comemora os aplausos recebidos

As imagens passam ainda por intervenções de caráter gráfico (Fig. 38), como podemos ver em dois exemplos: no início da minissérie, uma imagem de arquivo é sobreposta pela narração verbal de Dom Casmurro, que diz ter avistado o jovem Poeta na estação, referindo-se a ele como um rapaz que conhecia de vista e de chapéu. Nesse momento, a imagem é utilizada como suporte da escrita, visível pelas palavras escritas segundo a caligrafia de Dom Casmurro, as quais começam a se sobrepor às imagens.

Na superfície da imagem é inscrita uma sentença que percorre toda a extensão da tela e que, ao chegar ao seu final, ao invés de ser finalizada com um ponto final, vê seu escritor lançar mão de um desenho de uma seta que indica um rapaz que anda pela estação de trem, levando-nos a associá-lo como o poeta ao qual se refere. (Fig. 37)

Em outro momento, ao apresentar José Dias, a encenação se vale do discurso verbal se sobrepondo às imagens de uma fazenda, supostamente a Fazenda de Itaguaí da família Santiago, além de cenas da Praia do Botafogo. A apresentação termina em um plano aberto com um senhor na praia e uma intervenção gráfica escrita na tela, que termina com uma seta que o aponta como se fosse o próprio personagem citado.

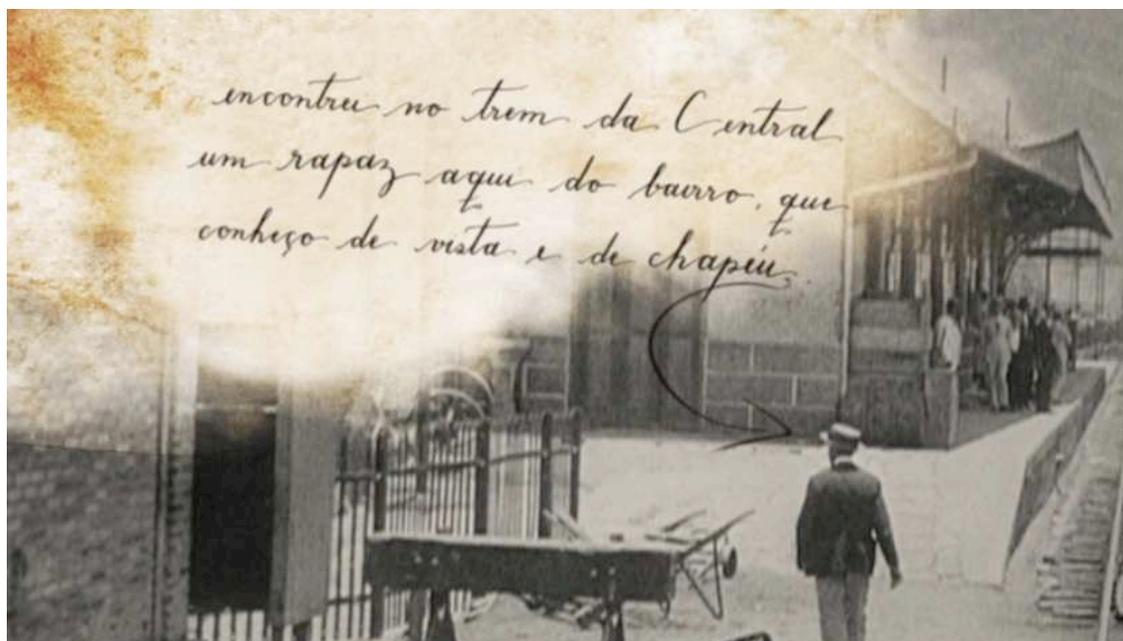


Figura 37 – Intervenção com grafismos sobre a imagem

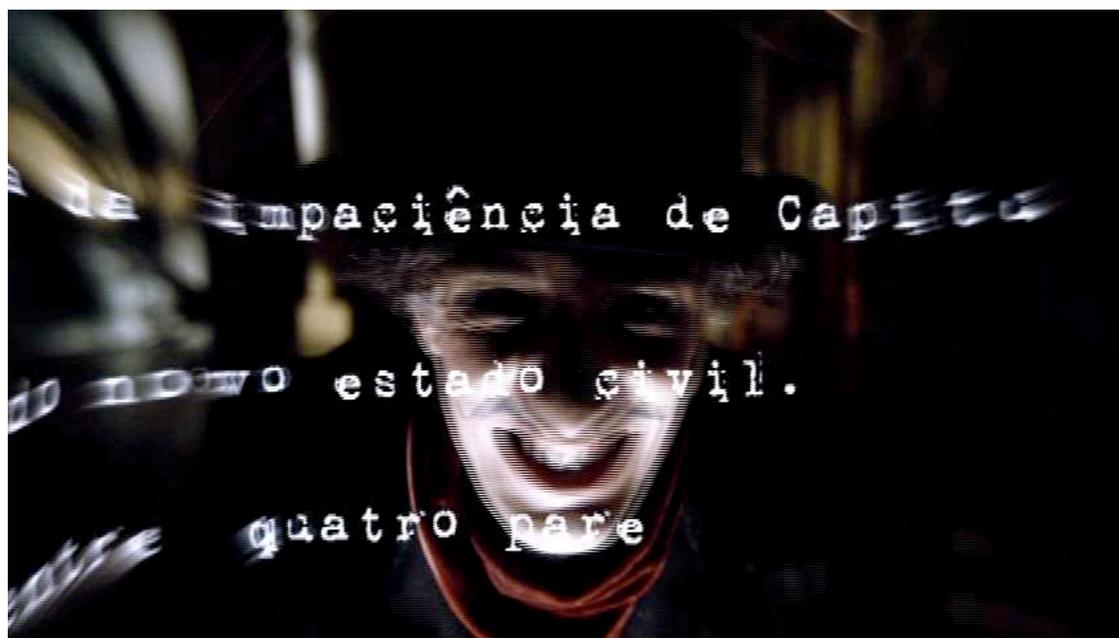


Figura 38 – Intervenção com grafismos sobre a imagem

As imagens do Rio de Janeiro nos dias atuais, para além de seu uso enquanto recurso de transição espacial, servem de espaço de desenvolvimento das ações de uma forma pouco frequente na teledramaturgia de época: Bentinho e José Dias transitam pelas ruas da cidade atual, nas quais vemos carros e táxis pertencentes à frota atual de veículos,

habitantes em seus trajes contemporâneos, placas de trânsito, outdoors e outros, contrastando com os personagens em trajes do século XIX, que andam pelas ruas sem o estranhamento esperado, agindo como inseridos em um espaço diegético.

Outro momento interessante, e que trouxemos anteriormente ao comentar a narrativa audiovisual, é a conversa entre Dom Casmurro e o jovem Poeta: em meio à montagem que alterna as imagens do Trem da Central de hoje e de outrora, temos a sensação de que os personagens ocupam esse vagão moderno, fato sublinhado pela inserção dos personagens citados em trajes antigos no veículo repleto de trabalhadores dos tempos atuais com vestimentas modernas. Além disso, nessa cena, observamos a presença de personagens figurantes no enquadramento que aludem ao período histórico do romance, como uma jovem escrava com uma fita azul nos cabelos sentada em um dos bancos do trem. (Fig. 39 e 40)



Figura 39 – Poeta (Pierre Baitelli) lê seus versos para Dom Casmurro (Michel Melamed) com figurantes em trajes contemporâneos ao fundo



Figura 40 – Dom Casmurro (Michel Melamed) observa através da janela do trem grafitado

Ao final da conversa, Dom Casmurro passa a narrar diretamente para a câmera e declama que a vida pode ser tanto uma ópera quanto uma viagem de mar, ou até mesmo uma batalha. (Fig. 41). Nesse momento, o discurso verbal é interrompido com a entrada de um intertítulo que traz a palavra *Ópera* lida por um narrador não-identificado. Como vimos, este recurso dos intertítulos é uma instância narradora que dá conta da fragmentação do relato proposta pelo romance. (Fig. 42)



Figura 41 – Dom Casmurro (Michel Melamed) começa a narrar diretamente para a câmera



Figura 42 – Cartela de passagem anunciando apresentação espacial

Por fim, outro corte é realizado e nos conduz visualmente por meio de uma panorâmica horizontal em contra-plongée que nos apresenta ao espaço da ação. Iniciando o percurso visual na abóboda do antigo casarão, a câmera realiza um giro que apresenta as colunas que sustentam a construção do prédio, finalizando em uma grande cortina vermelha, a qual se abre acompanhada pela câmera em uma panorâmica vertical para baixo.

As luzes do palco acendem e avançamos em cena por intermédio de um travelling-in que desvela a estrutura como um todo, desde o teto até as paredes, conduzindo-nos a pequena sacada, na qual vemos o narrador-personagem olhando para a câmera. (Fig. 43, 44 e 45)

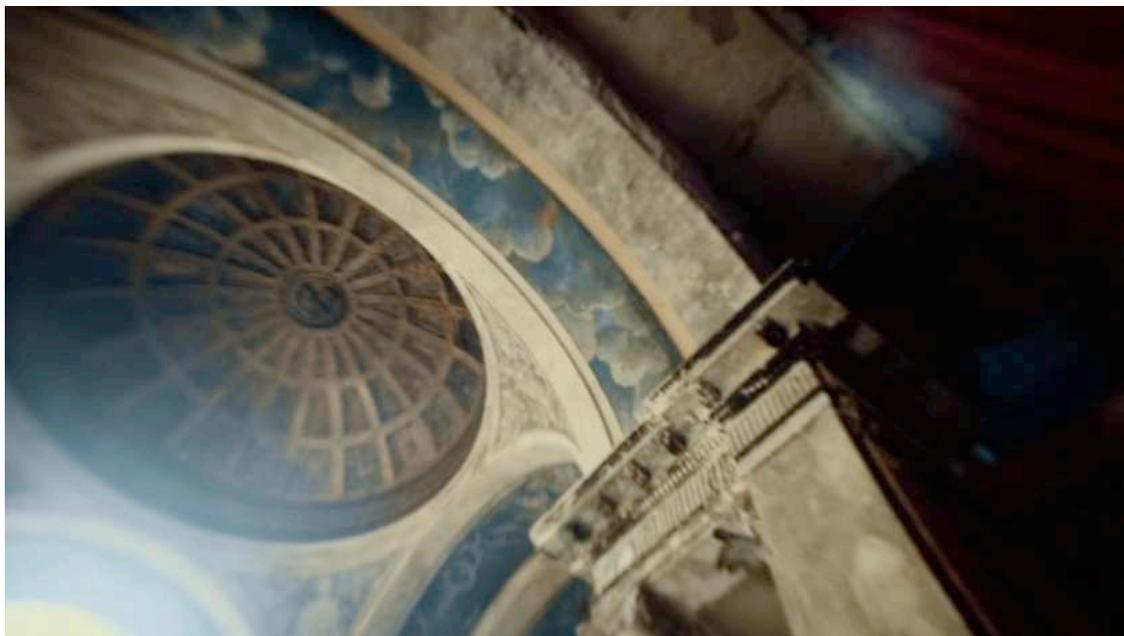


Figura 43 – Abóboda do espaço de representação único filmada em contra-plongée

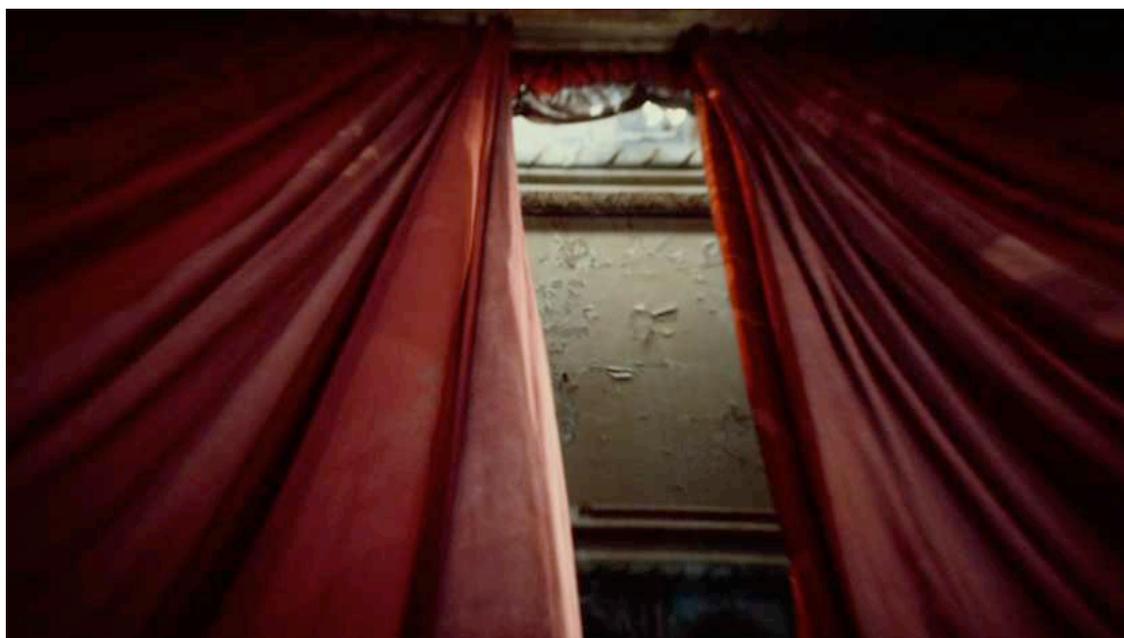


Figura 44 – As cortinas se abrem introduzindo o palco da ação



Figura 45 – Dom Casmurro (Michel Melamed) inserido no espaço de representação único, local onde suas memórias tomarão corpo

Essa introdução nos apresenta ao espaço onde a ação principal tomará forma: tal qual em *Hoje é Dia de Maria* e *A Pedra do Reino*, há uma escolha por um espaço único para a ação, o prédio do *Automóvel Clube do Brasil*, antiga moradia do Barão de Barbacena, inaugurado em 1907, localizado na Rua do Passeio.

O espaço funciona como um grande palco para a representação da metáfora da vida como uma grande ópera, como diz Machado de Assis em seu livro, e auxilia a aproximação à linguagem cênica proposta pelo projeto estético, uma vez que otimiza o espaço e permite que os cenários resgatados pelo relato se organizem e desmontem seguindo o fluxo narrativo, despreocupados com um efeito realista, mas sim com o tom do discurso fantasioso e exagerado. Essa característica é reforçada principalmente pelos elementos de cena que compõem os cenários, trabalhados sob a lógica da parte pelo todo: fragmentos realistas do representado propõem um jogo de imaginação sobre o restante que se fazem presentes por meio de sua ausência.

A existência de batentes e panos sugere portas, passagens e divisões entre os cômodos das casas; a cama de Bentinho indica um quarto, poltronas compõe a sala de estar, uma lousa e algumas mesas delimitam a sala de aula do seminário.

Além disso, alguns elementos de cena são apenas desenhados diretamente no chão, reforçando sua presença por meio de ruídos característicos, como o ranger de uma porta sendo aberta ou o arrastar de uma cadeira, ou ainda por meio do gestual dos atores, como na cena em que Bentinho e Capitu, apresentados por meio de um plano zenital, contracenam deitados sobre o desenho de um jardim. (Fig. 46)



Figura 46 –Bentinho (César Cardadeiro) e Capitu (Leticia Persiles) em plano zenital

Essa estratégia do espaço único de ação ou da aproximação teatral remete-nos a uma extensa lista de produções, das quais podemos citar *O anjo exterminador* (1962), do diretor Luis Buñuel, *The Rabbit and the Moon* (1972), de Kenneth Anger, *O Baile* (1983), de Ettore Scola, *Festa* (1989), de Ugo Giorgetti ou ainda, uma produção mais recente, *Dogville* (2003) de Lars Von Trier.

Luiz Fernando Carvalho opta, de forma semelhante ao proposto na minissérie *Hoje é Dia de Maria* (2005), pela utilização de elementos que simulem uma falsa perspectiva do cenário de forma a alongar virtualmente o enquadramento. Para isso, ele faz uso de projeções fotográficas, de panejamento nas paredes do grande salão e de inserções de quadros na composição dos ambientes.

O recurso está presente em diferentes momentos: ao iniciar o trajeto para sua casa, Tio Cosme monta um cavalo e parte em direção a uma rua, supostamente Matacavalos, cuja

extensão é sugerida por meio de uma projeção fotográfica; Capitu, ao buscar um lugar para se esconder, corre em direção ao quintal dos Santiago que é construído com projeções fotográficas de árvores; o casal recém-casado observa planetas e constelações simuladas através de um grande céu projetado no teto do salão em ruínas. (Fig. 47)



Figura 47 – Projeção fotográfica da rua de Matacavalos criando uma falsa perspectiva

As alterações espaciais propostas pela narrativa também podem ser observadas pelas modificações completas dos ambientes por meio de recursos cenográficos, tal como no momento em que Bentinho e José Dias percorrem os arredores do Passeio Público, este representado por desenhos em um grande pano preso à parede e pela presença de afiches multicoloridos que passam a impressão de uma nova localidade.

O efeito da mutabilidade do espaço de ação é auxiliado também por uma flora artificial, artifício já utilizado em *Hoje é dia de Maria* (2005) e em *A Pedra do Reino* (2007), aqui visível principalmente no momento em que Bentinho e Capitu conversam próximos ao poço que fica no quintal da casa dos Santiago, este rodeado por plantas e uma vegetação artificial. (Fig. 48)

Outra sequência emblemática é a do afogamento de Escobar: ao nadar em um mar agitado, representado por panos azuis que tremulam freneticamente simulando as ondas produzidas pela ressaca marítima, tal qual o Mar do Esquecimento na segunda jornada de *Hoje é dia de Maria* (2005), Escobar afunda. Ao ser resgatado por um salva-vidas, a

montagem desloca o espaço da ação para uma praia nos dias atuais e Bento Santiago observa, junto aos banhistas, a morte do amigo. (Fig. 49 e 50)



Figura 48 –Bentinho (César Cardadeiro) e Capitu (Leticia Persiles) no bosque de flora natural



Figura 49 – Escobar (Pierre Baitelli) se afoga ao nadar no mar bravio



Figura 50 – Escobar (Pierre Baitelli) é resgatado por desconhecidos em uma praia

Quase sequencialmente, mas de volta ao salão em ruínas, o velório de Escobar é ambientado em um cenário minimalista que desconstrói o espaço de ação e apresenta seus limites preenchidos por um pano branco, onde os personagens e suas ações adquirem uma maior carga dramática, ao mesmo tempo em que refletem o vazio que a morte do amigo deixou. (Fig. 51)



Figura 51 – Caixão de Escobar (Pierre Baitelli) no cenário minimalista

A fauna, caracterizada por animais confeccionados com materiais recicláveis e madeira na forma de marionetes, é outro elemento de destaque. A estratégia é um eco de experiências realizadas tanto em *Hoje é dia de Maria* (2005) como em *A Pedra do Reino* (2007). Na primeira, Maria se encontra com 23 espécies de animais artificiais confeccionados pelo grupo Giramundo, companhia especializada em teatro de marionetes, os quais também deram forma aos animais presentes em *A Pedra do Reino*, (2007) como a onça morta por Quaderna. Em *Capitu* (2008) essa fauna lúdica se faz presente, por exemplo, no cavalo de Tio Cosme, feito de madeira e móvel graças às rodas que substituem suas patas ou nos pássaros colecionados por Pádua, todos indexados a ruídos característicos e reais de suas espécies. (Fig. 52 e 53)



Figura 52 – Pádua (Charles Fricks) e seu pássaro de estimação



Figura 53 – Tio Cosme (Sandro Christopher) monta seu cavalo

A aproximação da encenação com o universo teatral é refletida ainda por meio da opção por Dom Casmurro presentificado em cena, construído próximo aos trejeitos típicos do teatro mambembe e da tradição circense, nos quais se privilegia estratégias para sublinhar ações de modo a minimizar a distância visual do público. Soma-se ao recurso a opção pela diálogo com o espectador por intermédio da câmera, como vimos, recurso utilizado de forma ostensiva no Cinema Moderno. (Fig. 54 e 55)

Em *Hoje é Dia de Maria* (2005), a figura do Diabo Asmodeu externa seus planos para a câmera, tal qual a protagonista, que incita o telespectador a tomar partido nos fatos que se desenrolam. Já em *A Pedra do Reino* (2007), um Quaderna já idoso faz uso do recurso ao contar sua história para a plateia que o cerca, ressaltando nossa posição enquanto ouvintes dessa sua narração. A estratégia da fala direta para a câmera em *Capitu* (2008) vem suprir uma demanda própria do estilo do escritor, os comentários metalinguísticos, e como vimos, é uma opção narrativa diferenciada.



Figura 54 – Dom Casmurro (Michel Melamed) narrando suas memórias



Figura 55 – Dom Casmurro (Michel Melamed) narrando suas memórias

Em relação ao enquadramento, opta-se, na maior parte do tempo, pela regra do campo e contra-campo com a gradação do plano aberto, na ocasião do encontro dos personagens, para planos fechados. Nesse momento, há uma primazia pelas lentes grande angular que constroem enquadramentos que privilegiam os personagens em destaque, com o conseqüente desfoque da profundidade de campo.

Há, por outro lado, uma valorização da atuação em sequências que trabalham de forma mais ostensiva a profundidade de campo. Os diálogos que envolvem três ou mais personagens são construídos segundo a técnica da cobertura e desvelamento da ação: em muitos momentos, no decorrer da conversa, personagens entram e saem de quadro obstruindo a visão do espectador, auxiliando o diretor a criar uma nova dinâmica para o enquadramento, sem ser necessário intervir com o corte da montagem, privilegiando a disposição dos elementos em cena.

A família de Bentinho, geralmente retratada em planos gerais com o uso de teleobjetivas que comportam a todos, reorganiza constantemente o enquadramento por meio de sua movimentação, muitas vezes próximos ao que se denomina *tableux-vivant*, explorando a planificação dos elementos presentes no quadro e utilizando para isso, de forma sutil e quase imperceptível, as escravas, que passam a ocupar espaços vazios e periféricos do quadro. (Fig. 56 e 57)



Figura 56 – Família Santiago e agregados



Figura 57 – Família Santiago e José Dias (Antonio Karnewale)

Por fim, há os enquadramentos calcados pelo uso dos planos-detalhes, estes muitas vezes elaborados a partir de lentes-macro que valorizam a textura dos objetos retratados, como as vestes e o papel no qual Dom Casmurro registra suas memórias. Por vezes, esses mesmos planos-detalhes atuam em uma sequência frenética de imagens combinando-as com uma sonoridade excessiva que explora ruídos diversos e aposta em uma perda do referencial. (Fig. 58 e 59)



Figura 58 – Memórias sendo escritas



Figura 59 – Giz traçando a linha na qual Dom Casmurro (Michel Melamed) anda

Os maiores exemplos dessas experimentações sensoriais talvez provenham, em parte, de um objeto cunhado pela produção do programa, uma lente especial, a “Lente Dom Casmurro”, um aparato técnico de cerca de 30 cm de diâmetro, preenchido por água,

construído com a finalidade de criar uma dimensão ótica a partir da refração da água, representando os olhos marejados do narrador. (Fig. 60 e 61)



Figura 60 – Dom Casmurro (Michel Melamed)) observa a cena com os olhos cheios de lágrimas - uso da lente Dom Casmurro

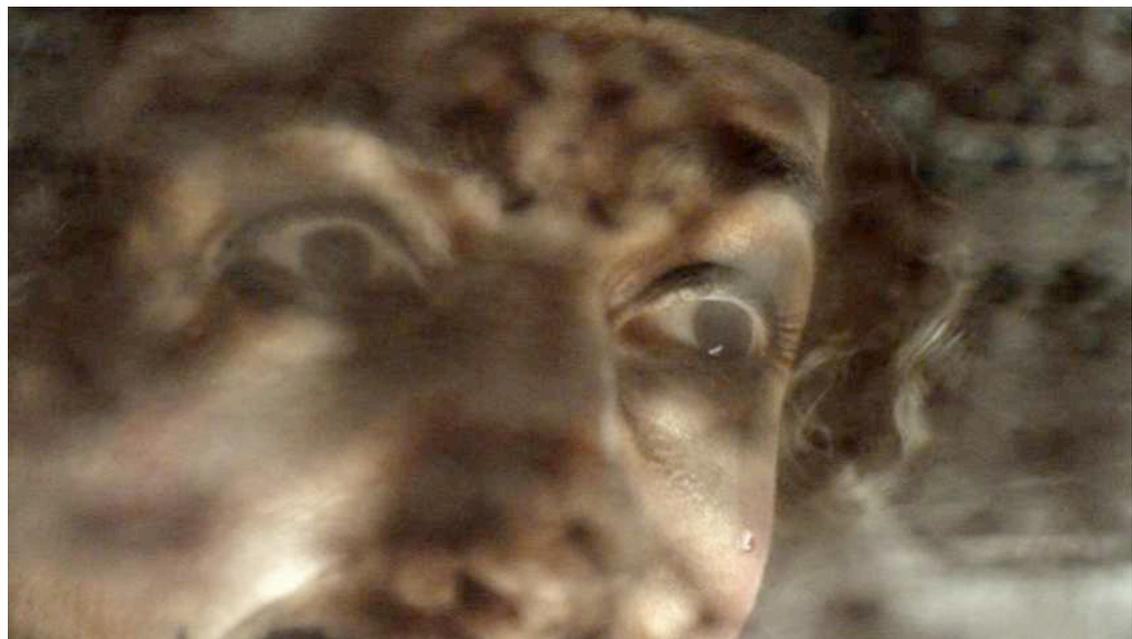


Figura 61 – Lágrimas denunciam os olhos marejados

A minissérie aposta na iluminação não-homogeneizada do cenário, em muitos momentos remetendo à técnica renascentista do *chiaroscuro*, da qual Caravaggio se tornou mestre, aproximando-se da tradição cinematográfica ao criar espaços de luzes e sombras que tornam elementos narrativos que operam a revelação e omissão de elementos da cena, auxiliando a construção do discurso. (Fig. 62 e 63)

A cena que melhor exemplifica essa opção se dá no momento em que o jovem Bentinho entra no vagão do trem que o levará para São Paulo e, imerso na escuridão da cabine que ocupa, vemos sair das sombras Dom Casmurro. Nesse momento, tomamos conhecimento dos acontecimentos passados no intervalo de tempo em que o jovem irá estudar na capital e seu retorno para casa, sendo seu movimento corporal na escuridão do trem uma das principais elipses temporais da minissérie.



Figura 62 – Dom Casmurro (Michel Melamed) comenta o período que esteve fora de casa



Figura 63 – Escobar (Pierre Baitelli) conversa com Bentinho (César Cardadeiro) no seminário

As sombras e suas projeções, outro recurso presente na minissérie e recorrente nos trabalhos do diretor, ilustram também o relato de um Dom Casmurro atemorizado por suas lembranças, fato exposto na citação da célebre frase de Othelo, “Aí vindes outra vez, inquietas sombras”, sombras estas que em diferentes momentos da minissérie se materializam-se nas paredes de sua casa e ganham, com o auxílio do eco das vozes dos personagens que remetem, contornos fantasmagóricos. (Fig. 64 e 65)



Figura 64 – Sombra de Capitu (Leticia Persiles) projetada na parede



Figura 65 – Sombra de José Dias (Antonio Karnewale) projetada na parede

A iluminação ainda auxilia a ambientação da minissérie, tendo como exemplo as cenas que se passam no bosque ou no quintal da casa dos Santiagos, onde uma iluminação baseada em filtros esverdeados, em conjunto com a flora artificial, amenizam a opção pelo cenário artificial. Em outro exemplo, a descoberta da sexualidade de Bentinho faz o cenário ser permeado por uma coloração vermelha que acompanha a dança das prostitutas, materializações dos delírios do jovem, que percorrem o quarto e passam por trás dos lençóis estendidos como véus pelo cenário, projetando neles suas sombras.

As cores que preenchem o cenário da trama possuem ainda dois momentos bem distintos e demarcados que se relacionam diretamente com a fase do romance que trabalham: na infância de Bentinho, mais especificamente nos três primeiros capítulos da minissérie e 23 minutos do quarto trabalha-se uma iluminação mais clara, alva, de coloração pastel sem a interferência constante de gelatinas coloridas, já sua maturidade, momento marcado pelo retorno para casa, é marcada por uma iluminação de cores mais intensas e escuras, como o vermelho e o preto, criando imagens mais contrastadas, reforçando o jogo de luz e sombra proposto e apostando em um clima mais sombrio para a trama. (Fig. 66 e 67)



Figura 66 – Iluminação mais clara das cenas relativas à infância



Figura 67 – Com a ida ao seminário, a iluminação torna-se mais escura

Alguns outros usos da iluminação na minissérie despertam nosso interesse, como a utilização da luz natural quando os personagens percorrem as ruas do Rio de Janeiro nos dias atuais, espécie de contraposição ao ambiente fechado e à luz artificial usada quase que

na totalidade da obra. Além disso, destaca-se o uso de dispositivos de iluminação da minissérie enquanto elementos diegéticos, como canhões de luz que se acendem conforme entramos no cenário pela primeira vez, ou ainda como elementos extra-diegéticos responsáveis pela ambientação que simula um espetáculo de ópera ou teatro, acendendo e apagando a iluminação conforme os fatos se desenrolam, principalmente ao final da minissérie, quando cada um dos personagens do relato de Dom Casmurro tem o foco de luz que incidia sobre eles desligado de forma abrupta demarcando sua diluição na memória e no tempo.

A maquiagem em *Capitu* (2008) ficou sob a responsabilidade de três profissionais, sendo eles: Deborah Levis, Rubens Libório e Marlene Moura, esta última parceria do diretor em trabalhos anteriores como *Lavoura Arcaica* (2001), *Os Maias* (2001) e *Esperança* (2002).

No diálogo com a trama e outros elementos de encenação, o desenvolvimento da maquiagem segue a dinâmica do arco dramático apresentado por Dom Casmurro e alterna-se entre momentos que poderíamos dizer naturalistas e expressionistas.

O narrador-personagem e sua inquietude perante os fatos é refletida através de uma maquiagem que o caracteriza como um personagem pálido, dotado de um bigode artificial desenhado à lápis, sobrancelhas e olheiras reforçadas em tons escuros e fios grisalhos desordenados, dotando-o de contornos próximos à tradição expressionista, a qual busca na exacerbação de contrastes e traços, uma exteriorização dos sentimentos e estado de espírito do personagem em questão. Em muitos momentos observamos a introdução de lágrimas borrando sua maquiagem, o suor quando se emociona ou a retirada de sua cartola com os fios desordenados exacerbando seu desequilíbrio.

Sua caracterização será essencial na última sequência, quando a montagem, através de planos-detalhes, revela um processo de descaracterização do narrador que passa a retirar o bigode, o pó que recobre sua face e a sombra de seus olhos, borrando completamente seus traços.

Sua caracterização padrão dá espaço a um travestismo com trejeitos e detalhes do figurino e maquiagem que remetem aos principais personagens apresentados, o cavanhaque de Escobar, a maquiagem de Capitu, os brincos de Dona Glória, o terço de Prima Justina e

outros que compõem um *pot-pourri* de suas memórias, encarnadas em si mesmo. (Fig. 68 e 69)



Figura 68 – Dom Casmurro (Michel Melamed) travestido com acessórios de outros personagens



Figura 69 – Dom Casmurro (Michel Melamed) travestido com acessórios de outros personagens

Sobre a polarização infância-vida adulta, em um primeiro momento a maquiagem obtém contornos naturalistas com uma presença leve, pautada por cores claras e detalhes pouco demarcados. Capitu tem os cabelos soltos em um reflexo da liberdade com a qual toma suas decisões e se movimenta pelo cenário, mas Bentinho, atrelado fortemente às tradições familiares, porta uma maquiagem impecável.

Pádua e sua esposa apresentam uma maquiagem que reflete sua condição social, com uma simplicidade notável, com leve desvio ao expressionismo que apresenta no patriarca contornos de um homem depressivo. As sobrancelhas realçadas a lápis acompanham os olhos marcados pela sombra escura, ajudando a construir esse quadro depressivo resultado de sua decaída social abrupta e a tentativa de suicídio.

Os dois destaques dessa primeira fase da trama ficam por conta da tatuagem no braço de Capitu e a caracterização de Dom Pedro II, com o rosto extremamente pálido, as maçãs da face vermelhas e a barba construída com papel envelhecido. (Fig. 70 e 71)



Figura 70 – Bentinho (César Cardadeiro) conversa com Dom Pedro II (Sandro Christopher)



Figura 71 – Tatuagem visível no braço de Capitu (Letícia Persiles)

Na segunda fase da minissérie, já na vida adulta dos personagens, a maquiagem ganha tons que irão reforçar a palidez dos personagens, sublinhando uma aura mórbida, bem como o envelhecimento natural do tempo. Além disso, a densidade dramática é refletida nos tons mais escuros que passam a ser adotados nas sombras.

Capitu ganha uma maquiagem que exacerba a sensualidade latente da infância, ressurgindo mais velha, mais elegante e mais contida em seus atos do que quando menor. Assim, sombras arroxeadas em seus olhos, detalhes mais escuros e traços mais finos nos contornos do rosto. Seu cabelo agora preso passa a refletir uma elegância que harmoniza com seu novo jeito de se portar e de se vestir. Bento Santiago ganha um fino bigode e o rosto de Escobar é marcado pela presença de um cavanhaque.

Um dos maiores pontos de quebra da maquiagem se dá no funeral de Escobar, quando vários personagens têm o rosto borrado pelas lágrimas derramadas, e acima de tudo, apresenta-se o momento-chave do romance de Machado de Assis, quando Bento Santiago nota uma lágrima em Capitu e assim a crise de ciúmes é deflagrada.

O figurino da minissérie ficou sob os cuidados da equipe de Beth Filipecki, figurinista, professora e pesquisadora de indumentária dos séculos XVIII, XIX e XX, presença constante nas produções da Rede Globo e parceria recorrente do diretor, tendo

sido responsável pelos figurinos de *Lavoura Arcaica* (2001), *Os Maias* (2001) e *Afinal, o Que Querem as Mulheres* (2010).

A figurinista trouxe a teatralidade da obra, juntamente com uma investida em referências contemporâneas. Além disso, buscou-se a obliquidade dos olhos de Capitu permeando o processo de confecção dos trajes. Essa assimetria pode ser observada nos cortes das peças, através dos quais ela procurou abolir os ângulos retos, privilegiando as formas arredondadas, além de uma composição por sobreposição de diferentes tecidos e elementos de cena, criando camadas que propõem leituras inacabadas não somente por aquilo que trazem em sua constituição, mas também pelas novas associações que estabelecem.

O reaproveitamento contínuo de peças tornou-se outra coordenada criativa, quando trajes pertencentes a diferentes momentos e personagens da trama, tais quais os adereços constituintes dos vestidos de Dona Glória utilizados em um *flashback*, acabaram sendo usados na confecção do vestido de casamento de Capitu.

Não perdendo de vista que as composições indumentárias da obra procuram também retratar a visão de Casmurro sobre os personagens que apresenta, centramos naqueles que constituem o núcleo da trama: família Santiago, agregados e escravos.

As vestimentas dos escravos refletem traços de sua condição social: uma peça única de panejamento simples e tom pastel é complementada por turbantes vermelhos, sendo o elemento mais notável de seu figurino, aquele que denuncia a condição social da classe de forma mais evidente, uma peça ausente, os calçados em seus pés, uma vez que nenhum dos escravos presentes em cena os possui.

Nos agregados, primeiramente os pais de Capitu, observa-se uma vestimenta simples de panos largos e gastos, sem cores vistosas ou acessórios visíveis, exceto a aliança de ouro que ambos utilizam. A indumentária delineia um reflexo do estrato social que ocupam, apresentando um desvio apenas no momento em que o patriarca se torna Administrador Interino e recebe um ordenado muito acima do padrão. Nesse momento, o casal é apresentado com roupas mais vistosas, justas e bem acabadas, fruto direto da melhor condição financeira, mas que ainda destoam do comportamento simples de ambos. O destaque nessa sequência, além das joias da mãe de Capitu, fica por conta dos novos

sapatos de Pádua retratados por meio de uma edição que mescla imagens de um calçado e intervenções gráficas.

Outro agregado, José Dias, tem uma variação de figurino sutil, passando pela alternância das cores de suas camisas, da inserção de acessórios como o chapéu e a bengala em eventos formais ou em sequências externas.

Dos integrantes da família Santiago, Tio Cosme, Prima Justina e Dona Glória apresentam em quase toda a minissérie indumentárias pretas que se adequam ao estado de viuvez que enfrentam. Os dois primeiros são apresentados, assim como José Dias, com figurinos sem grandes variações na composição de peças, sendo o primeiro detentor de uma bengala, um chapéu e um jogo de gamão como diferenciais, e a segunda, artigos religiosos como medalhinhas e um longo terço.

A matriarca, Dona Glória, além de ter um figurino diferenciado, é apresentada visualmente na minissérie por intermédio de uma sequência na qual é vestida com o auxílio de suas escravas e todas as peças que compõem seu visual são mostradas em detalhes, com destaque para os acessórios religiosos. O procedimento como um todo, inclusive quando as escravas carregam a cauda de seu vestido, assemelha-se muito ao ritual de vestimenta de grandes figuras monárquicas. Traz como figurino principal um vestido preto de cauda longa dotado de rendas e bordados igualmente escuros. Por vezes, utiliza véus cobrindo seu rosto e ostenta colares e brincos de pedras escuras que, junto aos artigos religiosos criam uma aura de respeitabilidade para sua figura. (Fig. 72)



Figura 72 – Dona Glória (Eliane Giardini) entra no salão com auxílio das escravas

Dois momentos representativos marcam monocromaticamente os figurinos na trama audiovisual. O primeiro traz uma composição em profundidade, onde ao fundo vemos a família estática e Bentinho, em segundo plano, estabelecendo contato com as mãos com Dom Casmurro que, em primeiro plano, comenta os motivos que o levaram a iniciar seu relato. Todos, exceto Dom Casmurro, estão vestidos de branco e aludem ao toque de vida que o autor dá às suas memórias.

O segundo momento se dá na ocasião da partida de Bentinho para o seminário, no qual todos os personagens vestem preto na quase totalidade de suas peças, passando uma ideia de luto pela perda do jovem para o mundo. Pádua aparece vestido de preto, momento representativo para o personagem, que vê suas esperanças de casar a filha com o primogênito dos Santiago se desmancharem tal como sua possibilidade de ascensão social.

Em uma das pontas da relação triangular estabelecida pelo relato de Casmurro, temos o personagem de Escobar. Sua apresentação visual primeira se dá na ocasião da entrada de Bentinho no seminário. O personagem se apresenta em vestimentas típicas daqueles que frequentam o seminário, uma batina preta que recobre todo o corpo, mas que contém em sua construção um detalhe que diferencia seu personagem dos outros e também revela um traço narrativo: sua saia possui um diâmetro propositalmente maior que o padrão

tornando seus movimentos ainda mais fluidos, realçando o olhar de admiração por parte de Bentinho.

Escobar apresenta variações discretas de figurino. Suas vestimentas são muitas vezes marcada por uma neutralidade de cores, passando pelos ternos em tons pastéis ou sobretudo escuros em ocasiões de gala ou formais. A variação mais perceptível em seu figurino se dá na ocasião de sua morte, quando é apresentado em um traje de banho de listras típico da época, que destaca seu porte atlético de nadador.

O figurino de Bento Santiago pode ser agrupado e analisados conforme três faixas etárias: Dom Casmurro, quando escreve o livro, Bento Santiago, quando volta para casa graduado em Direito e Bentinho, quando ainda adolescente.

Os primeiros anos da vida são permeados por figurinos leves, de tons claros e pastéis que contrastam com os figurinos escuros e pesados dos membros de sua família. Além disso, Bentinho traja roupas sempre muito bem asseadas, formais e de métrica e cortes precisos, sendo perceptível a ausência de acessórios ou correlatos. Temos como destaque a batina de seus dias de estudante do seminário e os bordados e rendas que compõem suas vestes cotidianas e sua roupa de dormir, as quais conferem um ar um tanto quanto infantil e de uma pomposidade irônica, como um jovem que parece ter as roupas parelhas com a mãe, em cujo figurino, os bordados e rendas, como vimos, são presença constante.

Seguindo o escurecimento dos trajes através do aprofundamento dramático do relato, na condição adulta e formado em advocacia, Bento Santiago se apresenta com figurinos sóbrios, de colorações escuras alternando entre cinza, preto e azul-marinho, parte desse processo se devendo, assim como na indumentária de seu amigo Escobar, pela sobriedade que profissão precede.

O processo de escurecimento de suas indumentárias concluiu-se ao final de sua vida, quando passa a atender por Dom Casmurro. Nessa fase, apresenta um figurino composto pelo terno escuro, camisa branca, echarpe vermelho, luvas e coturno. Essas peças são complementadas pela utilização de um monóculo e uma bengala, elemento que realça o peso das memórias e da idade. (Fig. 73 e 74)



Figura 73 – Bentinho (César Cardadeiro) na infância com trajes claros



Figura 74 – Já adulto, Bento Santiago (Michel Melamed) em trajes mais escuros

Por fim, temos Capitu, que quando ainda adolescente, apresentava-se em cores claras e suaves por meio de vestidos leves e assimétricos. Os tecidos, assim como em seus pais, refletem sua condição social e a libertinagem de sua personagem, trazendo fluidez para seu andar e seus passos de dança.

Segundo Beth Filipecki, diretora de figurino, em entrevista ao site Memória Globo, a observação dessa fluidez da personagem se faz visível na representação das espumas das ondas na anágua de sua saia, criada com camadas de tecidos luminosos e transparentes que remetem à ressaca de seus olhos e são complementadas pelos cabelos revoltosos presos displicentemente por presilhas. Em sua infância há uma presença constante de acessórios simples e a proliferação de elementos naturais enquanto material indumentário que passam a integrar suas vestes.

Quando Capitu se casa com Bento, seu figurino ganha cores quentes e torna-se mais formal. Sua indumentária ganha vestidos volumosos de seda e organza com cortes e acabamentos mais precisos. A proliferação de bordados e chapéus, o uso de acessórios mais luxuosos e o cabelo com penteados elegantes e com os fios presos complementam sua caracterização visual. Conforme a trama avança, nota-se o escurecimento de suas vestes tal como observado nos figurinos de Bento Santiago e Escobar. Após a morte do amigo, passa a vestir preto até o fim minissérie. (Fig. 75, 76 e 77)



Figura 75 – Capitu (Leticia Persiles) mais nova com os cabelos soltos e os trajes mais claros



Figura 76 – Os figurinos de Capitu (Maria Fernanda Cândido) se tornam mais elaborados e traduzem sua ascensão social



Figura 77 – Próximo ao final, os figurinos possuem uma coloração mais escura

Com um investimento declarado no pop, a trilha musical é permeada de traços estilísticos variados e dá ênfase ao *rock-and-roll* e à música pop. Para um recorte sobre sua construção, vamos observar a forma como a música é trabalhada logo minutos iniciais da minissérie.

No primeiro capítulo, a abertura em animação *stop motion* é acompanhada por uma música composta especialmente para a ocasião por Tim Rescala, com quem o diretor já havia trabalhado em *Hoje é Dia de Maria* (2005) nas recriações de cantigas populares infantis de Villa-Lobos.

Por meio dessa peça sonora que mistura ruídos, música e vozes, a cidade toma forma em nossa frente por meio da linha tracejada do Trem da Central, que introduz os ruídos característicos produzidos pelo meio de transporte, tão logo complementados por um solo inicial de guitarra da canção *Voodoo Child (Slight Return)*, última faixa do disco *Electric Ladyland*, de Jimi Hendrix. Tão abrupta quanto essa introdução com o solo de guitarra é a transição para imagens de arquivo acompanhadas por uma música clássica, que sublinha um tom nostálgico que a fala de Dom Casmurro introduzirá ao iniciar o relato, mas que logo em seguida será interrompida de forma abrupta quando o poeta que acompanha o narrador-personagem se irrita ao ver que seu interlocutor dorme. Nesse momento, ao dizer que os versos do poeta eram bonitos, há a inserção instrumental de Tim Rescala, chamada de *Mentira*, tema que será uma espécie de *leitmotiv* do personagem.

Com 25 segundos de duração o tema já é interrompido para a inserção de outra música que acompanha o relato de Dom Casmurro sobre a possibilidade de a vida ser tanto uma ópera como uma viagem de mar, ou até mesmo uma batalha. Nesse instante, a ópera *O Guarani*, do compositor Carlos Gomes, vem dialogar com a narração e, ao mesmo tempo, servir como pano de fundo para a apresentação espacial do salão em ruínas que se constrói como um grande palco de ópera.

Uma trilha instrumental passa a entrecortar a peça musical de Carlos Gomes e vemos em tela a apresentação de mais um intertítulo, *Do Livro*, que abre caminho para a inserção de uma música clássica composta por Vladimir Martynov, *Ensemble Opus Posth, Come In! (II Movement)*, no exato momento em as motivações de Dom Casmurro para escrever sua obra são expostas.

Entrecortam a música instrumental de Vladimir Martynov as canções *Dancing Cheek to Cheek (I'm In Heaven)*, interpretada por Fred Astaire, alterada com efeitos sonoros que simulam um rádio extra-diegético e *Jesus Loves Me* da banda Cocorosie. Por fim, quando o narrador evoca a célebre tarde de novembro, o pontapé inicial para seu relato, há uma transição, realçada pelo abrir das cortinas como grande janela para o

passado, e a inserção daquela que será o *leitmotiv* do casal Bentinho e Capitu quando crianças, a música *Elephant Gun*, da banda americana Beirut.

A versão da canção apresentada é conectada, através da melodia, com outra música da mesma banda porém lançada em outro EP, chamada *The Long Island Song*, instrumental, alterada por efeitos sonoros que simulam a vinda do som por meio de um rádio, o qual é desligado logo em seguida.

Ao fim de todas essas inserções musicais descritas, apenas 14 minutos e 11 segundos da minissérie se passaram. Observamos uma variada combinação de estilos e épocas musicais que dialogam diretamente com a montagem alternada de imagens, estratégia que nos chama atenção para esse processo de *colagem fragmentária* no nível sonoro.

A descrição de todas as inserções sonoras é um processo extenso, porém, para ilustrar a prática, selecionamos alguns momentos de destaque, mais especificamente quatro inserções sonoras que, ilustram o exposto até então.

A personagem de Dona Glória é apresentada ao som de *God Save the Queen*, do Sex Pistols, que apesar do título, segue como uma música irônica, de contestação à figura da monarca inglesa. Em outro momento da minissérie, a mesma personagem é exaltada por Escobar, que se dá conta de sua pouca idade. Nesse instante, a montagem alterna um conjunto de inserts fotográficos de escravos da época, imagens que já eram projetadas no cenário, com a entrada da música congoleza *Kyrie Eleison*, na versão da coletânea *Missa Luba*, cuja letra remete ao ato penitencial da religião católica e exalta a figura do guia espiritual.

A segunda apresentação que destacamos é a de Escobar. Em contraponto ao tom calmo e sereno do seminário, que até então era apresentado ao som de sinos e do canto gregoriano *Dies Irae*, há a inserção da música *Iron Man*, de Black Sabbath em uma versão da banda The Bad Plus, sublinhando o exato momento no qual vemos pela primeira vez Escobar, que logo se mostra desafiador e transgressor, subindo em cima da mesa, pisando sobre as mãos dos outros seminaristas e se apresentando com passos da dança moderna.

Por fim, mais dois momentos: o primeiro se dá quando, ao caminhar pelo Rio de Janeiro contemporâneo com José Dias, Bentinho vê uma prostituta cair ao chão. Ao recriminá-las, José Dias questiona os motivos pelos quais as prostitutas brasileiras

imitavam as francesas em seus trejeitos, ressaltando a necessidade de se manterem fiéis ao que sempre foram. Nesse momento, uma das prostitutas caminha em direção à câmera e um samba instrumental começa, fazendo com que ela comece a sambar, impressionando o jovem, que é repreendido por José Dias.

No segundo momento, já ao final da minissérie, quando Dom Casmurro reflete sobre o fato de nunca ter conseguido esquecer Capitu, mostra-se uma sucessão de planos detalhes que apresentam partes de uma caixinha de música. As notas musicais que produz ocupam a sonoridade da cena e, ao final, na síntese de suas dúvidas, o narrador decreta a certeza sobre o adultério e anuncia seu próximo livro, abrindo espaço para a inserção do samba *Juízo Final*, de Nelson Cavaquinho.

Esses exemplos, além de corroborarem a ideia de uma *colagem de fragmentos sonoros*, como observaremos com mais detalhes adiante, mostram a música como parte da articulação dramático-narrativa da obra, um dos elementos para se contar a história, se ligando a personagens, situações, conflitos, locais, épocas, ajudando a identificá-los e contribuindo para a definição de seu caráter.

Vale ainda ressaltar, não como uma relação de causalidade direta, mas como uma possível consequência desse processo criativo, o jogo lúdico de referenciais que a minissérie propõe. Em uma tentativa de integrar e realizar uma visão geral sobre o processo, trago a seguir a lista de músicas que compõem a trilha musical oficial da minissérie. Nela, encontramos 20 músicas, sendo 09 compostas especialmente para a obra por Tim Rescala e Chico Neves, 04 do álbum de estreia da banda Manacá, liderada por Letícia Persilles, jovem que interpreta Capitu e, por fim, mais 04 peças sonoras, uma da banda norte-americana Beirut, uma da banda romena Fanfare Ciocarlia, uma de Caetano Veloso e outra de Nelson Cavaquinho.

Em sua configuração oficial, a lista se apresenta da seguinte maneira:

01. **Quem Sabe** - Manacá/ Chico Neves
02. **Casmurro Minimal** - Tim Rescala / Chico Neves
03. **Lamento** - Manacá
04. **Desejado** - Manacá
05. **Gymnocapitu** - Tim Rescala / Chico Neves

06. **Elephant Gun** - Beirut
07. **Besh o Drom** - Fanfare Ciocarlia
08. **Baile Strauss** - Chico Neves
09. **Glória** - Tim Rescala / Chico Neves
10. **O Diabo** - Manacá
11. **O Ciúme** - Tim Rescala / Chico Neves
12. **Abertura** - Tim Rescala
13. **Minhas Lágrimas** - Caetano Veloso
14. **Mentira** - Tim Rescala / Chico Neves
15. **O Tempo** - Tim Rescala / Chico Neves
16. **Canto de Ossanha** - Manacá
17. **Juízo Final** - Nelson Cavaquinho

Através do exercício de escuta e pesquisa, continuando a contagem a partir da décima sétima música da lista oficial, teríamos como trilha sonora adicional:

18. **Allegro non Troppo** - Tchaikovsky
19. **Andantino Semplice** - Tchaikovsky
20. **Allegro con Fuoco** - Tchaikovsky
21. **Sabre Dance** - Aram Khachaturian
22. **The Penalty** - Beirut
23. **O Guarani** - Carlos Gomes
24. **Clair de Lune** - Claude Debussy
25. **Brazilian Sun** - CocoRosie
26. **Jesus Loves me** - CocoRosie
27. **Carinhoso (Toquinho)** - Conjunto Classe A
28. **Dancing Cheek to Cheek (I'm In Heaven)** - Fred Astaire
29. **Dies Irae** - Canto Gregoriano
30. **Mercedes Benz** - Janis Joplin
31. **Voodoo Child** - Jimi Hendix
32. **Hungarian Dance 5** - Johannes Brahms

33. **Desejado** – Manacá
34. **Diabo** - Manacá
35. **Faca de Ponta** - Manacá
36. **Lamento** - Manacá
37. **O Galo Cantou** - Manacá
38. **Prelúdio** - Manacá
39. **Desabafo** - Marcelo D2
40. **Cantiga da Cocada**
41. **Teatro das Seis** - Eletro
42. **Money** - Pink Floyd
43. **Adagio for strings** - Samuel Barber
44. **Iron Man** - Black Sabbath/The Bad Plus
45. **God Save The Queen** - The Sex Pistols
47. **Kyrie Eleison** - Missa Luba
48. **Nocturne** - Frederic Chopin
49. **Come In! (II Movement)** - Vladimir Martynov
50. **The Long Island Sound** - Beirut
51. **The Godfather Theme** – Guns'n'Roses

Algumas músicas listadas acima, como *Nocturne* de Chopin entram por breves momentos, nesse caso em específico apenas dezenove segundos, o que sugere uma continuidade dessa lista conforme outras audições percorram a obra.

Por meio do estabelecimento de um quadro teórico que apresentou os estudos de Carmona (1991), Aumont (2005) e Bordwell (2008) e possibilitou o resgate do conceito e seus elementos constituintes, propomos nesse capítulo um olhar sobre a minissérie e um delineamento de um quadro constitutivo de sua visualidade e sonoridade excessivas. Munidos desse olhar, propomos uma discussão sobre o local que o gesto criativo do diretor ocupa perante outras práticas artísticas contemporâneas e como ela pode ser pensada sob o ponto de vista de uma estética que dialoga diretamente com o Barroco.

04. As questões estéticas

No presente capítulo, propomos uma reflexão sobre as questões estéticas que dialogam com a minissérie em estudo. Tomando como ponto de partida a ideia de que as produções audiovisuais carregam em sua constituição alguns vestígios das decisões realizadas pelo encenador, servimo-nos novamente dos estudos de Bordwell (2008) para apontar a construção de um estilo próprio do encenador, facilmente reconhecido, por meio do manejo sistemático e relevante dos aparatos técnicos.

Tendo em mente as estratégias do gesto criativo do diretor, principalmente naquilo que se refere à constituição de sua encenação, propomos uma aproximação de sua produção mais recente, no caso as minisséries que se apresentam sob aspectos do que denominamos de *artificialismo explícito*, a um conjunto de práticas artísticas que são analisadas e nomeadas como parte de uma *estética neobarroca*, termo proposto pelo pesquisador Omar Calabrese (1994).

Esse apontamento nos oferece algumas chaves interpretativas para os trabalhos de Luiz Fernando Carvalho, em especial *Capitu* (2008), e favorece-nos em nosso objetivo de pronunciamento sobre um estilo e poética que lhe são características.

Após se focar na primeira parte de seu livro nos elementos que constituem a encenação fílmica, Bordwell (2008) apresenta o ofício do encenador pautado por três principais problemáticas: a solução de problemas de ordem prática na disposição dos elementos em quadro e a coordenação de suas entradas e saídas de cena: a tomada de decisões no que se refere à *rejeição*, *revisão*, *replicação* ou *síntese* dos esquemas narrativos prévios; e, por fim, a compreensão de sua função como agente transcultural, uma vez que encenadores de diferentes culturas optam por caminhos e soluções que se mostram semelhantes, em parte porque seu público partilha habilidades sociais e perceptivas com outros povos, ou pelo uso de aparatos técnicos semelhantes e pela influência de uma mídia de contornos globais.

O processo de criação artística envolve uma série de escolhas sobre as formas, os materiais, os instrumentos e as técnicas que são empregadas visando um resultante que propõe um discurso. No caso de contar uma história na televisão ou no cinema, são

demandadas estratégias pictóricas específicas para narrar visualmente. Nesse caso, entram as escolhas sobre o tipo de negativo a ser usado, a câmera com a qual as cenas serão filmadas, as técnicas de iluminação, os elementos do cenário, as possibilidades de disposição e deslocamento dos personagens dentro ou fora de quadro e outros, que se apresentam como problemas de ordem prática para o diretor, que passa a buscar formas para solucioná-los por meio de artifícios que são de fundamental importância para seu ofício.

Segundo Bordwell (2008), os artifícios e as escolhas que são tomados na busca por uma melhor forma de narrar fazem com que cineastas e realizadores optem e se posicionem perante esquemas narrativos prévios, ou seja, padrões ou formas de narrar que foram se estabelecendo na história do meio e que, cristalizados, passaram a servir como referencial e ajuda para solução de problemas de ordem prática. Esses esquemas narrativos prévios podem, então, ser *replicados*, *revisados*, *rejeitados* ou *sintetizados*, sendo que em cada uma dessas escolhas é possível notar a atuação de gestos criativos de natureza distintas.

A replicação, como a própria etimologia da palavra indica, consiste na mera repetição de estratégias pictóricas para narrar por meio de imagens, estas já sendo comprovadamente eficazes. A revisão e rejeição se baseiam na proposição de novas estratégias narrativas, ou seja, alternativas aos modelos estabelecidos partindo quase sempre dos mesmos problemas enfrentados. Já a síntese de esquemas narrativos vai ser tratada por Bordwell (1997) da seguinte maneira

o pluralismo estilístico contemporâneo [...] marca um período em que alguns cineastas procuram distinguir sua obra por meio da síntese de uma variedade de técnicas (slow motion, câmera na mão, estilo expressionista de performance) tiradas de períodos anteriores da História do Cinema. (BORDWELL, 1997, p. 154)

Nota-se no decorrer da procura por uma melhor forma de narrar e solucionar os problemas de ordem prática que se colocam, a opção por um método cognitivo, ou seja, as escolhas que complementam, rejeitam, sintetizam, revisam ou criam novos esquemas narrativos podem ser realizadas por meio de um jogo de tentativas e erros. Bordwell (2008) afirma que é nesse sentido que a observação de continuidades e discontinuidades na tradição audiovisual podem ser compreendidas como resultados de agentes humanos

trabalhando e explorando a capacidade do meio, em outras palavras, “não há uma ascensão pré-determinada ou a queda de técnicas, mas alternativas que são rivais ou coexistentes, preferências pessoais ou opções improváveis”. (BORDWELL, 2008, p. 260)

O autor destaca a importância do gesto dos diretores que se lançam ao novo, que se apropriam de velhos esquemas e realizam um mergulho nas potencialidades do meio, seja pela improvisação, na filmagem em ângulos inusitados, na interferência direta na sequência de imagens apresentadas pela montagem, nas alterações da linearidade do roteiro ou mesmo na construção excessiva da sonoridade. Ao recorrer ao aspecto lúdico de sua atividade, permitem compreender seus problemas narrativos mais intimamente e isso os auxilia na criação de esquemas narrativos ainda mais ricos e plurais.

Quando as escolhas tomadas pelos realizadores se associam ao uso sistemático e também significativo de técnicas, há o estabelecimento daquilo que Bordwell (2008) apresenta como o estilo específico de cada diretor ou realizador, ou seja, passa a ser possível apontar recorrências nas opções de encenação e também se abre um caminho para um pronunciamento sobre um estilo característico dos mesmos.

Ao conjunto de escolhas tomadas, o autor diz ser possível pensar na influência que os processos sócio-culturais do momento histórico da criação de cada um dos realizadores têm na construção de seus estilos. Nesse sentido, Bordwell (2008) apresenta uma análise sobre o trabalho de quatro cineastas: há o florescimento do estilo característico de Louis Feuillade em meio ao sistema de estúdios francês que exigia uma velocidade intensa de produção e domínio do ofício; a criação do estilo de Kenji Mizoguchi no contexto do sistema de estúdio japonês controlado pelos militares; e também os estilos do chinês Hou Hsiao-Hsien e do grego Theodoros Angelopoulos emergindo em meio às práticas dos chamados Cinemas Novos e a popularização dos festivais de cinema, o primeiro voltado para o cinema popular e o segundo para um público internacional.

Todos eles recorreram aos mesmos recursos de composição, porém cada um explorou suas potencialidades em contextos diversos e, principalmente, voltados para discursos ideológicos característicos: há nos filmes notáveis usos da profundidade de campo com diagonais que se cruzam, planos perpendiculares ao espectador, a criação de espaços vazios ou recortados de forma proposital, composições que se valem da moldura

para limitar o plano e demarcando ações secundárias, além de um constante jogo de omissão e revelação dos elementos presentes em cena.

Por fim, Bordwell (2008) diz que o estilo cumpre quatro funções: primeiro, serve para *denotar* o campo das ações, agentes e circunstâncias ficcionais ou não-ficcionais, como descrição dos cenários e personagens, narração de suas motivações, apresentação dos diálogos e do movimento. Tem ainda a função de mostrar também qualidades *expressivas* através da representação de estados emocionais transmitidos por meio de ferramentas técnicas, como a fotografia, trilha sonora, cor, interpretação. Além disso adquire um caráter *simbólico*, em que a imagem denotada pode ser utilizada para remeter a uma outra ideia, objeto ou acontecimento. Finalmente, o estilo pode operar por si mesmo criando uma atmosfera *decorativa*. Apesar da separação realizada, nunca teremos um estilo puro e por essa causa que a análise do conjunto se faz pertinente, apontando reincidências, inovações e desvios.

Ao optar por um trabalho que resgata fragmentos visuais e sonoros e tenciona a atividade por meio de estratégias criativas que alternam práticas do cinema clássico e do cinema moderno, o conjunto das produções de Luiz Fernando Carvalho delineia um caminho marcado majoritariamente por uma síntese de estilos fílmicos, mas que também propõe revisões e rejeições a antigos esquemas. Partindo dessa discussão, buscamos refletir sobre o gesto do diretor e também a encenação resultante na minissérie *Capitu* (2008), propondo uma aproximação com algumas das práticas do *neobarroco*, termo proposto pelo pesquisador e teórico italiano Omar Calabrese, em *A Idade Neobarroca* (1994).

O *neobarroco* se apresenta como uma nomenclatura alternativa e revisada da alcunha de *pós-moderno*, a qual, com o passar do tempo, segundo Calabrese (1994), acabou se mostrando frágil, desgastada e distante daquilo que se pretendia enquanto termo classificatório. Como colocado pelo pesquisador, “o *neobarroco* é um “ar do tempo” que se alastra a muitos fenômenos culturais de hoje, em todos os campos do saber, tornando-os parentes uns dos outros”. (CALABRESE, 1994, p. 10) Sendo assim, seus estudos não visam classificar a totalidade das manifestações estéticas, seu âmbito dominante ou o mais positivo, mas sim observar que “para além da superfície [das práticas analisadas] existe uma forma subjacente que permite as comparações e os parentescos” (idem, p. 11).

A opção pelo uso do prefixo *neo* não significa um retorno direto ao Barroco, mas uma proposta de diálogo com esse período anterior, além da abordagem renovada e crítica de suas práticas, mediante produções contemporâneas. Realiza-se com essa aproximação um regresso a um período marcado pelo advento de uma crise humana, principalmente no que toca o plano espiritual, refletida em uma produção baseada na complexidade de sua construção, valendo-se para isso do uso de formas labirínticas, multiplicação de detalhes, jogos contrastantes de luz e sombra, distorções visuais com apelo ao grotesco, valorização da teatralidade ou ainda uma mescla entre o real e onírico, para citar algumas.

Nesse movimento *neobarroco*, o pesquisador Gillo Dorfles, citado pelo autor, afirma ser possível visualizar “um abandono das características de simetria e ordem, partindo para o desarmônico e assimétrico vendo o ruir da unicidade das obras de arte, subvertidas por novas práticas criativas contemporâneas” (CALABRESE, 1994, p. 28).

Em relação à pesquisa desenvolvida, a princípio duas práticas do *neobarroco* chamam nossa atenção por dialogar com o gesto criativo de Luiz Fernando Carvalho de forma mais ampla e abrir caminho para pensar em alguns investimentos pontuais que ele realiza em suas produções que operam segundo o *artificialismo explícito*, sendo elas: o trabalho sobre o *limite* e pelo *excesso*.

A primeira, o trabalho sobre o *limite*, configura-se como um tensionamento do sistema cultural no qual determinada produção se insere, de modo a levar às extremas consequências a elasticidade de seus contornos, mas sem necessariamente destruí-lo, produzindo ou propondo uma inovação em seu interior. Esse movimento é realizado de diferentes formas e, para ilustrar algumas delas, Calabrese (1994) apresenta alguns exemplos. Primeiramente, ele apresenta a obra literária *Congo* (1980) de Michel Crichton e observa no romance uma grande quantidade de gêneros literários distintos, como ficção científica, realismo-fantástico, policial, aventura e outros que se inserem no interior de uma só produção. Porém, tal qual coloca o teórico, “Congo não é nada disto, ou melhor, é o conjunto de tudo isto [...] que sem se identificar com qualquer dos seus predecessores os leva ao limite” (CALABRESE, 1994, p. 65), misturando-os em um grande *pastiche*, não entendido pelo autor como citação como o fazem os teóricos do pós-modernismo, mas como uma sanção dada para a existência do novo gênero, devido ao reconhecimento trazido

pelos gêneros tradicionais, além da conseqüente invenção de uma categoria, o *supergênero*, entendida como um movimento de limite de todos os gêneros trabalhados.

Fazendo um paralelo à prática cinematográfica contemporânea, esse mesmo movimento de conjugação de gêneros está presente no trabalho do diretor Quentin Tarantino, que apresenta uma pluralidade de gêneros e subgêneros, como o *western*, o policial ou o *trash*, criando uma trama de referências na forma do *pastiche* que, por um lado configura sua produção e por outro se apropria destes gêneros e subgêneros por meio de outras roupagens, tal como temáticas, personagens ou recursos técnicos, de forma a sancionar sua produção e legitimar um estilo característico.

Uma outra forma de trabalho sobre o *limite*, segundo Calabrese, seria por meio da *excentricidade*, que se constitui em um deslocamento do centro-organizador de um sistema em direção às suas margens, quando algo ou alguém coloca o “próprio centro de interesses ou de influência deslocada para a periferia do sistema, mas sem que lhe ameace a regularidade”. (CALABRESE, 1994, p. 69)

Para o autor, um exemplo ilustrativo da prática se dá no campo da Moda que sancionou o comportamento excêntrico a partir do século XIX, “prevendo estilos de vestimentas *fora do comum*, como o dos dândis” e que observa hoje a excentricidade quase como uma regra que “comanda uma pressão em direção às margens da ordem, mas sem beliscar a ordem, ao passo que é prevista pelo superior organismo das regras do vestir” (CALABRESE, 1994, p. 70). Para ilustrar, o autor apresenta que excêntrico é também “o estilo casual, o *punk* revisto e corrigido, o ornamento curioso colocado sobre um vestido casual, o costume de inverter “divisas” tradicionalmente reservadas à determinadas ocasiões” (idem, p. 70) e outros que confirmam um aspecto fundamental da prática na moda, sua dominante espetacular.

Por outro lado, temos o trabalho com o *excesso* que é apresentado como uma saída dos contornos mediante a ultrapassagem de um limite, assim, ele representa uma prática desestabilizadora já que qualquer indivíduo excessivo quer “pôr em causa uma ordem qualquer, talvez destruí-la e construir uma nova” e assim, “qualquer sociedade ou sistema de ideias acusa de excesso elementos exteriores a um sistema, inaceitáveis, já que não pode ou não quer absorvê-los” (CALABRESE, 1994, p. 72).

Em épocas barrocas, pelo contrário, “produz-se um fenômeno endógeno, ou seja, no próprio interior dos sistemas produzem-se forças centrífugas que se colocam fora dos confins do sistema” (idem, p. 73) e a cultura contemporânea, para o autor, neobarroca por excelência, vive de fenômenos de excesso endógeno cada vez mais numerosos, que vão desde a produção artística à de meios de comunicação ou ainda comportamentos políticos e sociais.

Em sua exposição, o autor diferencia alguns tipos e ocorrências do trabalho com o excesso que pode ser apresentado como *conteúdo*, *estrutura de representação* ou *fruição de uma representação*.

O excesso por meio do conteúdo é resgatado pelo autor, dentre outros, através de uma categoria de valores que toca a temática do sexo, uma excessividade erótica que ao se fazer presente, passa a constituir uma “espécie de espiral inflacionária em sua quantidade e qualidade de objetos “indecentes” produzidos: o excesso será considerado uma degeneração do sistema de valores vigentes” (CALABRESE, 1994, p. 74) servindo o propósito da provocação.

Dentre os exemplos apresentados, está o sexo como alegria e libertação de pulsões como na chamada *trilogia da vida* do cineasta Pasolini, com os filmes *Decameron* (1971), *Os Contos de Canterbury* (1972) e *As Mil e Uma Noites* (1974), o sexo como morte em *Salò ou os 120 Dias de Sodoma* (1975) do mesmo autor, o sexo como imaginação em *O Último Tango em Paris* (1972) de Bertolucci, o sexo como denúncia e revolta no cinema de vanguarda americano ou ainda na filmografia de Fassbinder. Para além do cinema, o autor ressalta a temática sexual sugerindo essa espiral crescente e excessiva na música, estando presente na “ambiguidade de *Prince* e *Michael Jackson* com seu violento falismo, mas unido ao efeminado, o difuso hermafroditismo de *David Bowie*, o travestismo de personagens como *Boy George* ou *Madonna*, esta última cantando a explosão do amor físico” (CALABRESE, 1994, p.74).

O excesso enquanto *estrutura de representação* vai ser ilustrado pela opção de uma criação que se vale da *desmesura* enquanto uma excedência na forma, que é exemplificada pelo autor por meio de manifestações públicas cada vez maiores, tal como os Jogos Olímpicos ou as manifestações musicais em prol de causas nobres a exemplo do *Live Aid* (1985), concerto de *rock* que tinha por objetivo arrecadar fundos para o combate à fome na

Etiópia de forma simultâneas em grandes centros mundiais, como Sidney, Londres, Moscou e Tóquio. Citando outros exemplos, Calabrese traz o projeto do Museu do Louvre, a circulação de grandes exposições em nível mundial ou ainda a ocorrência de criações pautadas pelo monumentalismo ou gigantismo que exploram o hiperdimensionamento das formas (CALABRESE, 1994, p. 77).

Por fim, a excessividade pode ser observada na fruição de uma representação, “o comportamento adequado aos textos e à sua forma é de fato *anormal*, no sentido de culto desenfreado [...] pensamos em todos os fenômenos de histerismo de massa a que se tem assistido” (idem, p. 77) ou ainda no regresso obsessivo ao mesmo lugar, como o culto que existe à apresentação do espetáculo *Rocky Horror Picture Show* em Londres ou Nova Iorque há mais de dez anos e que conta com fãs assíduos. Além disso, ele cita a emergência do fenômeno de espetáculos de fruição sequencial, quando são realizadas maratonas de visionamento de obras em sequência, como toda a filmografia de um diretor, de uma única vez.

Calabrese (1994) afirma que poderíamos catalogar todas as formas de excesso em forma de conteúdo que enumera na categoria de uma “*estética do feio*, antes um feio não contraposto polemicamente a um belo [...] É um feio que é belo”. (idem, p. 76), ou seja, há um fascínio por aquilo que se apresenta como excessivo por parte do público na contramão da repulsa que este mesmo conteúdo pode causar. Em conclusão, Calabrese (1994) afirma que os excessos neobarrocos dos nossos tempos, precisamente por incidirem não só sobre os conteúdos, mas sobre as formas e estruturas discursivas, não produzem, necessariamente, uma rejeição. O que podemos chamar de fronteira de um sistema, ou seu entorno, por causa de um excesso “aceitável” é ampliada com a conseqüente absorção, mesmo conflitante, do excesso

primeiro porque o sistema se torna mais elástico nas suas próprias fronteiras [...] segundo por que todo o sistema em seu conjunto se torna mais elástico (pelo que surgem princípios de “tolerância”, “permissividade”, “libertarismo”, etc.) [...] e terceiro porque o sistema consegue integrar o excesso, desviando-o do objetivo e assim, tornando substancialmente normal uma aparência excessiva. (CALABRESE, 1994, p. 79)

O limite e o excesso aparecem, neste sentido, como duas categorias opostas, o primeiro visa a produção de uma inovação ou expansão e o segundo, sobretudo, uma revolução. Porém, tal como colocado por Calabrese,

o gosto neobarroco parece promover um andamento duplo, ou misto, umas vezes permutando os termos da oposição outras anulando-os. Por exemplo: usa o limite fazendo-o parecer excesso porque as ultrapassagens dos confins acontecem no plano formal, ou então usa o excesso, mas chama-lhe limite para tornar aceitável a revolução de conteúdo único, ou enfim torna indistinguível e confusa uma operação ao limite ou por excesso. (CALABRESE, 1994, p. 80).

Como visto anteriormente, Luiz Fernando Carvalho articula os elementos de encenação de forma criteriosa e precisa, baseado sobretudo, na importância dada ao período laboratorial estendido e em uma abordagem plural do texto de partida e todo o universo de signos que o acompanha, além de focar na abordagem convergente das linguagens artísticas à disposição, que oferecem soluções alternativas para problemas de ordem prática.

Por um lado, ele faz propõe essa inovação na grade programação televisiva ao criar um trânsito livre por territórios *limitrofes* da linguagem, supondo uma conjunção intertextual entre formas de expressões artísticas diversas, nas quais sua encenação passa a tomar forma e os elementos externos ao meio passam a ser incorporados e adquirir uma existência própria dentro da TV. Já seu trabalho com o *excesso* abre caminhos para a manutenção desse híbrido criado majoritariamente por meio de seu uso como *estrutura de representação*, tanto na imagem, onde vemos aflorar múltiplas referências visuais costuradas por meio de uma edição frenética em momentos-chave de suas tramas, como no trabalho sonoro, ilustrado pela presença de fragmentos sonoros que se mesclam aos diálogos ou às músicas provocando os espetadores, uma vez que esses ruídos se encontram na maioria das vezes deslocados de sua intencionalidade tradicional. Há a composição de uma paisagem sonora característica que acompanha e oscila na mesma medida em que se alterna entre o realismo e o não-realismo.

Tomando como base os movimentos de excesso e limite, as produções de Luiz Fernando Carvalho vão propor e encontrar maneiras distintas de operar essas táticas. Existem ocorrências comuns a todas, como a própria ideia de seu projeto estético não operar sobre a necessidade de criação de beleza ou sedução, embora tais elementos estejam presentes. Apesar disso, o diretor se vale de uma provocação mediante o *fascínio do falso*,

este sabido do espectador e tomado como estratégia proposital da direção, para alertar ao discurso que se constrói e para ativar a imaginação dos que se deparam com suas obras. Em relação aos resultados, pequenas diferenças se apresentam principalmente provocadas pelas particularidades de cada texto de partida e da forma como o diálogo com cada obra é travado.

Em *Hoje é Dia de Maria* (2005) há a compilação de fragmentos narrativos folclóricos e, nesse processo, notamos um trabalho com o excesso por meio da colagem e também uma proposta de levar a linguagem televisiva ao limite por meio da convergência de linguagens artísticas diversas.

A minissérie apresenta uma colagem constante de fragmentos constituindo um processo de intensa *citação*, aproximando-se muito do que Calabrese (1994) apresenta como *citação neobarroca*, que se diferencia do processo citacional normal, que busca uma situação isotópica ou harmônica entre dois ou mais textos de forma *verdadeira e relevante*. Na citação neobarroca a prática perde seu caráter verdadeiro e relevante para se tornar *distorcida, pervertida e falsa*. Cita-se verdadeiramente, porém se elimina os vestígios do citado, tornando tudo indecível, fazendo com que em toda a obra tenhamos a sensação ou efeito de citação, sem termos necessariamente a certeza de sua presença.

Calabrese (1994) ressalta que em nossa época, quando se observa uma crise da criação perante a impossibilidade de encontrar novas matérias plásticas, o fragmento, pedaço de obra arrancado, deslocado de seu original de forma abrupta, fato que lhe confere limites não definidos, mas sim interrompidos, “passa a ser visto como material desarqueologizado, tornando-se um novo material de criação artística, executando um trabalho de condução ao inteiro, em direção à obra que o pressupõe e adquire mais valorizações” (CALABRESE, 1994, p. 101). O fragmento se insere em novas molduras, as quais também demandam novas formas de pensá-lo e, além disso, essa prática propõe o consumo produtivo, quando o receptor do material tem desperto em si o prazer de reconhecer, a partir dos fragmentos, os originais, e se deleita nas partes obtidas e tornadas autônomas de modo que, em forma de mosaico, reconheça os pedaços constituintes como se estivesse em um jogo.

A Pedra do Reino (2007) por sua vez, apresenta uma excessividade intensa tanto no plano sonoro como no imagético, além de novamente apresentar uma hibridização no plano

da mistura linguagens artísticas para a construção do discurso. Tomando como texto de partida o romance de Ariano Suassuna, uma obra igualmente complexa e rica em detalhes, Luiz Fernando Carvalho entrega ao público uma minissérie que se aproxima de uma estrutura *labiríntica*, outra recorrência da estética do neobarroco segundo Calabrese (1994).

Tomando o labirinto como “apenas uma das muitas figuras do caos, entendido como complexidade, cuja ordem existe, mas é complicada ou oculta” (CALABRESE, 1994, p.145), a estrutura da minissérie se apresenta baseada na complexidade ambígua de sua construção. Por um lado nega-se o valor de uma ordem global, uma topografia geral, mas, por outro, constitui-se um desafio em encontrar uma ordem na qual não há qualquer indução às dúvidas sobre a existência da própria ordem.

Assim, a minissérie opta, por exemplo, por uma mescla de diferentes camadas espaço-temporais em que a câmera, o grande narrador, atua na condição de *conector temporal* e, ao realizar movimentos pelo cenário, acaba deslocando a narrativa de um plano temporal ou espacial, quando não os dois, para outro, sem a necessidade de um corte. Aposta-se também na saída do labirinto mediante o uso da inteligência ou da lógica, aqui representado por meio do julgamento de Quaderna por parte do Juiz Corregedor, quando os nós narrativos, os pontos onde as dúvidas se instauravam por meio de fatos não-mostrados ou por um relato duvidoso, são elucidadas e conduzem a narrativa para um fim.

Capitu (2008) se apresenta como uma espécie de amadurecimento do projeto estético do diretor, uma obra em que as características constituintes trabalhadas anteriormente são tomadas de forma mais sutil e rigorosa. A oscilação entre a narrativa clássica e os recursos da linha modernista reaparecem de maneira rigorosa, observando-se mais uma vez o hibridismo entre o ilusionismo clássico e o distanciamento modernista com a adoção do tom não-realista para a composição dos elementos de encenação.

O trabalho sobre o limite na minissérie é novamente apresentado por meio da hibridização de linguagens artísticas, artifício que, junto ao tom farsesco e teatral, por meio de seu uso sistemático, começa a ser reconhecido como um traço estilístico do projeto estético de Luiz Fernando Carvalho.

Em *Capitu* (2008), a conjugação de linguagens se soma à presença de outras mídias e aparatos tecnológicos para comunicação em cena, com uma tímida aderência às suas linguagens, sem perder de vista o caráter crítico sobre elas, prática que traduz, em partes, o

objetivo da minissérie de resgatar elementos próprios da modernidade, como apresentamos no segundo capítulo. Além disso, o limite é apresentado ainda por meio da presentificação do narrador em cena e da conservação de termos que remetem ao processo literário em sua fala, como “leitor”, “livro” e “páginas”.

No que se refere às linguagens, temos a leveza e encantamento que a figura de Escobar evoca e provoca sobre Bentinho, é retratados por meio da apresentação do mesmo em um diálogo com a dança contemporânea, quando este dança no vão livre do seminário e por fim sobe na mesa onde os outros seminaristas almoçam. Além disso, vemos a utilização da animação *stop-motion* retorna na apresentação de José Dias e na visualização de uma mosca ao pé da mesa no decorrer de um diálogo com Capitu. O cinema marca presença na sessão de *Othello* (1952), de Orson Welles, na qual Bento Santiago assiste sozinho à cena de assassinato da personagem Desdêmona. A colagem, o grafite e as assemblages são encontradas tanto nas cartelas que anunciam os capítulos da minissérie como na composição do cenário e na transmutação do grande salão nas ruas do Passeio Público. (Fig. 78 e 79)



Figura 78 – Passeio Público e os afiches no cenário



Figura 79 – Cartela de transição

No uso e presença de outras mídias, temos o Poeta do Trem sendo cercado por fotógrafos e jornalistas com seus flashes e câmeras de última geração, o narrador-personagem dialogando com um leitor por meio de um dispositivo móvel, além de iPods que são entregues aos personagens logo na entrada do baile de gala, no qual a música embala a valsa, contemporânea, por meio de fones de ouvido. (Fig. 80 e 81)



Figura 80 – Dom Casmurro (Michel Melamed) usando fones de ouvido

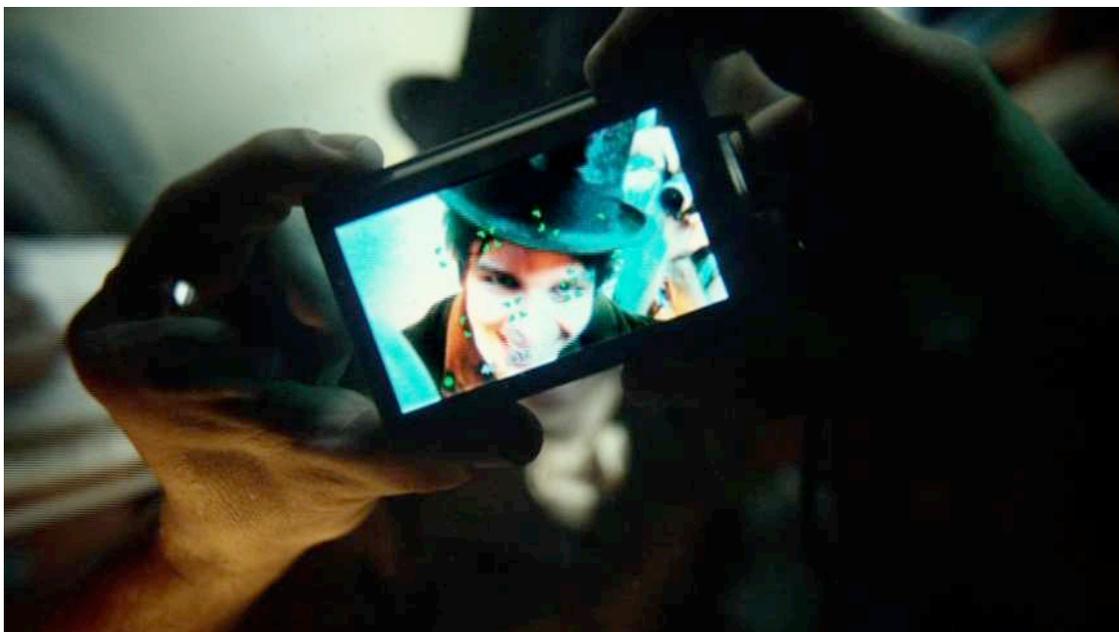


Figura 81 – Entrada de celulares e câmeras de tecnologia recente em cena

A edição trabalha ainda alguns recursos interessantes no tocante à presença de outras linguagens e mídias: em dois momentos há a desaceleração da imagem visando simular a passagem do negativo no projetor cinematográfico, no qual a imagem se vai se transformando em frames que ganham a tela um a um, deslizando de um lado ao outro, como slides, os quais remetem ao discurso mediado por aparatos técnicos, pautado pela opacidade. O híbrido de metalinguagem e a quebra intencional da diegese tornam-se mais interessante por estarem atrelados ao dispositivo cinematográfico. Isso quando, na verdade, acompanhamos a trama pela televisão, que é baseada em uma varredura eletrônica.

Essa natureza de frame que é dada à imagem em movimento se faz presente em outro momento, quando Escobar, em visita aos Santiago, pergunta para Bentinho a idade de sua mãe. Nesse momento, a edição corta o fluxo das imagens e opera uma alternância entre imagens em movimento e fotografias de escravos à época, fato este acompanhado da versão de *Kyrie Eleison*, da *Missa Lumba*, como vimos no relato sobre a trilha sonora.

Outra prática que altera o desenvolvimento da ação é o congelamento dos movimentos dos personagens de uma forma consciente por parte dos atores, quando estes paralisam seus gestos e a câmera continua seu trajeto normalmente, criando a sensação de contemplação de esculturas, tal como em uma exposição.

O tom farsesco, trabalhado novamente por Luiz Fernando Carvalho como uma ação que tende a propor e sublinhar a inovação pretendida na televisão, apresenta uma economia e refinamento perante a estratégia que vimos em suas obras anteriores, com ambientes trabalhados próximos ao minimalismo, mas ainda assim propondo o limite. (Fig. 82 e 83)



Figura 82 – Casa dos Pádua



Figura 83 – Escravas posicionam o batente da porta de entrada da casa dos Santiago

O *excesso* se faz presente sob a estrutura de representação. As sequências em que afloram visualidades e sonoridades excessivas reservam-se na maioria das vezes aos momentos nos quais Dom Casmurro se emociona com o próprio relato, seja por meio da raiva, da felicidade ou mesmo da compaixão. Nesses momentos, espaço e tempo são desconstruídos e apresentados por meio da edição das imagens em uma sucessão extremamente rápida, sendo possível observar mais de trinta imagens em questão de apenas alguns segundos.

Esse movimento muitas vezes apresenta uma quebra na referencialidade, tornando-se difícil apreender da imagem o que está sendo retratado sem interromper sua visualização. Essa radicalidade é outra marca estilística que se desenha por meio do projeto estético do diretor, no qual ele realiza uma tentativa de evocar o irrepresentável, transformar em uma sequência imagética um fluxo de sensações e pensamentos que tem uma natureza essencialmente emocional.

Este recurso já esteve presente nas transformações zoomórficas do Pássaro Incomum, interpretado por Rodrigo Santoro, em *Hoje é dia de Maria* (2005), os assassinatos retratados em *A Pedra do Reino* (2007) e agora, em *Capitu* (2008). Nesta última se fazem visíveis em momentos como a primeira entrada do personagem de Escobar na obra, quando em uma sucessão de imagens de passos de danças, câmera subjetiva de Bentinho e planos detalhes da figura, somos levados a tomar conhecimento do fluxo de emoções que tomaram Bentinho. Outro momento em que aflora esse jogo frenético de imagens e sons está presente ao final do terceiro capítulo, quando Bentinho tem seu primeiro acesso de ciúme, ainda jovem, e sob a iluminação vermelha e em uma atuação intensa, este se imaginava acusando Capitu por sua traição. (Fig. 84)



Figura 84 – Iluminação acompanha a violenta crise de ciúmes de Bentinho (César Cardadeiro)

Em um dos momentos máximos da trama, quando o casal se beija pela primeira vez, temos uma sequência com montagem mais acelerada e um jogo de espelhos, outra forma de referenciar o período Barroco: Capitu observa e é observada. (Fig. 85 e 86)



Figura 85 – Bentinho (César Cardadeiro) visto através do espelho



Figura 86 – Capitu (Leticia Persiles) vista através do espelho

Nota-se ainda na obra uma recorrência ao recurso da metalinguagem e da auto-referencialidade, reivindicando para si, por meio da opacidade do dispositivo, uma carga de veracidade sobre a produção das imagens apresentadas. Esse procedimento desvela o aparato tecnológico de modo a trazer para a cena parte da equipe de produção da obra em uma metalinguagem exacerbada e que reforça a tentativa de quebra da diegese do discurso. Temos como alguns exemplos clássicos dessa quebra, tal qual em *E la nave va* (1983), de Fellini, o qual trabalha com um recuo da câmera da proa do navio onde a ação se passa para a revelação da equipe e da própria figura do diretor, ou ainda em *Le Mépris* (1963), de Godard, que traz a equipe de produção da cena para o centro das atenções ao trocar o enfoque da cena, a modelo que caminha, por meio de um plano-sequência que nos permite observar a equipe de filmagem e, aos poucos, perceber que, com a câmera apontada para o espectador, nós nos tornamos o objeto retratado.

Luiz Fernando Carvalho aposta em alguns desses recursos, podendo citar a cena do julgamento de Chico Chicote ao final da segunda jornada da minissérie, na qual a câmera recua, a equipe se revela e o discurso que até então era dirigido para uma cidade fictícia muito próxima aos nossos grandes centros, extrapole os limites da ficção e somos então

jogados para dentro da ação, inseridos no julgamento e principalmente, tornando-nos vítimas do discurso trazido pelo roteiro.

A auto-referencialidade vai se tornar perceptível na recorrências de elementos de encenação que auxiliam na construção de seu estilo tendo como um representante o uso da projeção de sombras nas paredes, recurso que o acompanha desde produções antigas: observamos a prática em seu documentário veiculado na GNT; no momento em que entrevistas as três libanesas; em *Lavoura Arcaica*, quando Ana encontra-se na capela com seu irmão André; em *Hoje é dia de Maria* (2005) na projeção da sombra no chão, principal objeto de desejo de Asmodeu; em *A Pedra do Reino* (2007) nos momentos que antecedem a chegada da moça Caetana; ou ainda em *Capitu* (2008), quando as sombras adquirem um significado de projeção das lembranças de Dom Casmurro, sendo possível ver apenas as silhuetas de personagens da trama, que ao remeter à frase de Otelo, de Shakespeare, citada pelo narrador, “*Aí vindes outra vez, inquietas sombras*”, sublinham um narrador atormentado por esse passado.

Capitu se configura uma minissérie na qual o trabalho de Luiz Fernando Carvalho realiza dois movimentos perante os esquemas narrativos prévios. Por um lado, há uma síntese das técnicas já empregadas, com um leque plural de recursos para a solução de seus problemas de ordem prática, e por outro, há uma revisão de uma forma de narrar que já vinha sendo vista dentro da TV.

Como apresenta o pesquisador e professor Pucci Jr. em seu artigo *A televisão brasileira em uma nova etapa?* (2010), o que era o artificialismo intermitente no *Auto da Compadecida*, por exemplo, como as animações à maneira da literatura de cordel que concretizavam as aventuras de Chicó, transformaram-se na característica central do projeto do diretor. A alternância entre o naturalismo e o anti-naturalismo passou a preencher as minisséries observadas de ponta a ponta, visando ora omitir, ora revelar a linguagem, ora conduzir, ora chocar.

Como coloca o autor, vários outros programas já trabalhavam com artifícios próximos às opções do diretor e a gravação no interior de ambientes controlados criou a possibilidade de um artificialismo ambiental que não existia neles, uma vez que todos eram gravados em ambientes naturais, como a praia, em *Armação Ilimitada* (1985), o sertão nordestino no *Auto da Compadecida* (1999), o litoral brasileiro, em *A Invenção do Brasil*

(2000) ou ainda a periferia carioca, em *Cena Aberta* (2003); Ou seja “eram segmentos gravados nos estúdios da Globo ou em ambientes externos tratados como estúdio, nos quais que era possível o efeito de artificialidade sem a presença ostensiva do mundo natural” (PUCCI JR., 2010, p. 16)

Capitu (2008) se constitui em mais um passo do diretor no sentido de uma maturação de seu projeto pessoal e na revisão e síntese de esquemas narrativos prévios. O que Luiz Fernando Carvalho faz é transformar em método as práticas do limite e sobre o excesso que vinha trabalhando e, por meio delas, continuar em seu percurso de estudo das linguagens e a busca pela evocação do irrepresentável por meio da forma, que em seu caso é assimétrica, mas não deixa de emocionar.

O que *Capitu* faz, para além de sua função de crítica ou atualização do texto de Machado de Assis, é trazer de forma ainda mais precisa e rigorosa o trabalho com o excesso e o limite, características que, como vimos, constituem-se em artifícios ricos e contemporâneos, que agora, aos poucos, implementam-se na condição de linguagem e de ritmo, invocando intensidades e tocando emoções que não devem ser reduzidas pela forma, mas sobretudo, latejar por meio dela.

Apresentamos nesse capítulo, elementos característicos da estética neobarroca e propomos por meio de um trabalho sobre o limite e com o excesso, um diálogo entre as obras de Luiz Fernando Carvalho e o termo proposto por Calabrese (1994). Perceptível por meio de diferentes inflexões, que passam pelo uso da colagem de fragmentos em *Hoje é Dia de Maria* (2005) ou ainda pela estrutura labiríntica de *A Pedra do Reino* (2007), o diretor constrói um percurso criativo de destaque e negocia um espaço na grade por meio de uma produção diferenciada e que resgata um movimento artístico rico e provocador, ainda mais quando colocado em meio ao fluxo televisivo. Com *Capitu* (2008), observamos um amadurecimento de seu projeto estético e o uso mais econômico de seus elementos de encenação, mas ainda assim denunciando um estilo próprio de uso sistemático de soluções criativas.

Considerações Finais

Visando compreender de que maneira a minissérie de Luiz Fernando Carvalho auxilia a construção e reflexão sobre um estilo característico do diretor, partimos de um resgate de seu percurso artístico na televisão e no cinema para observar a construção de sua técnica em diferentes momentos de sua vida e por meio de diferentes formatos. Após isso, apresentamos as linhas de força do romance com o qual a minissérie em estudo dialoga, *Dom Casmurro* (1899) de Machado de Assis para logo em seguida observar como a narrativa audiovisual foi abordada e transcrita para um produto televisivo, valendo-se de alguns elementos caros à obra para construir a sua própria, a partir dos elementos que constituem sua encenação. Delineada uma contextualização e práticas próprias da prática de sua narração visual, chamamos a atenção para as suas soluções encontradas para a representação do espaço e do tempo.

Por meio do estabelecimento de um quadro teórico que apresentou o resgate da atividade do encenador como prática vital para o processo da construção do discurso, propusemos um olhar sobre a minissérie oferecendo um quadro geral de sua visualidade e sonoridade excessivas. Munidos desse olhar, propusemos uma discussão sobre o local que o gesto criativo do diretor ocupa perante outras práticas artísticas contemporâneas. Com uma abordagem dos elementos característicos da estética neobarroca pudemos nos pronunciar sobre a maneira como o diretor constrói um percurso de destaque e negocia um espaço na grade de televisão por meio de uma produção que apresenta alguns traços próprios de um estilo que lhe é característico.

O resgate de suas produções possibilitaram a visualização da construção de seu repertório, iniciado ainda nos desenhos em sua infância, passando pelas sucessivas idas à Cinemateca do MAM e culminando em uma atividade prática que foi possibilitada pela inferência de diretores e realizadores consagrados, além de sua inserção no projeto Globo Usina de Teledramaturgia, onde tomou parte das possibilidades de diálogo entre a televisão e o cinema. Encontramos nesse momento, elementos que caracterizam ainda hoje seu processo de criação como o olhar sobre o passado, o recurso de procedimentos de colagem, o diálogo com outras linguagens, a intensificação do *período laboratorial*, a aproximação

com a literatura, além da confluência entre elementos erudito e populares e a aproximação à temas brasileiros colhidos por expressões variadas da nossa cultura.

A apresentação das linhas de força do romance possibilitou a compreensão de como a narrativa audiovisual atualizou os elementos propostos por Machado de Assis. Nesse momento foram vitais as considerações sobre a fragmentação da narrativa, a verossimilhança como método e a construção de uma alegoria como elementos ricos para a amenização de uma leitura investigativa sobre as intencionalidades do narrador.

Dessa forma, a construção da minissérie em capítulos, a hibridização espaço-temporal entre passado e presente e a opção pela presentificação da figura de Dom Casmurro, mostraram-se fundamentais para a construção do seu próprio ensaio sobre a dúvida, que ainda propôs por meio de uma câmera subjetiva e auto-reflexiva, um olhar atualizado sobre a presença de elementos da Modernidade, que se estabelecia à época da trama, em nosso cotidiano, na contemporaneidade, por meio de uma edição que mescla imagens de arquivo e a diegese que atua ora no palco único, ora nas ruas do Rio de Janeiro nos dias atuais e que também vê a presença de aparatos tecnológicos serem incorporados como elementos de cena.

Capitu (2008) foi construída sob os aspectos do projeto estético que o diretor vinha realizando desde *Hoje é Dia de Maria* (2005), que adensa questões de ordem narrativa visual e sonora com as quais já vinham dialogando. Suas opções mostraram uma predileção pela síntese e revisão de esquemas narrativos prévios, alguns até mesmo inseridos na própria grade da TV Globo, como no *Auto da Compadecida* (1999) ou em *Armação Ilimitada* (1985)

Pudemos, ao lançar um olhar pormenorizado sobre a construção desse projeto estético e, auxiliado pelo estudo do conceito de *encenação* buscar o diferencial no trato de cada um dos elementos que compõem o relato memorial de Casmurro.

Os contornos artificiais propostos por Luiz Fernando Carvalho foram vistos sob a ótica de uma estética neobarroca, que se apresentou como fonte rica para o diálogo com as práticas propostas pelo trabalho, principalmente na atuação sobre o limite do sistema no qual a minissérie se inseriu e também seu procedimento excessivo, que fez pulsar uma emoção latente ao relato memorial e provocou o estranhamento para com a obra, sem causar necessariamente um afastamento do espectador.

O que *Capitu* (2008) representa é, sobretudo, um passo na maturação do projeto estético proposto por Luiz Fernando Carvalho, que trabalha os elementos de encenação de modo ainda mais preciso e rigoroso. O uso do excesso e o trabalho sobre o limite se tornam aspectos cada vez mais caros à linguagem e ao ritmo de sua obra, que invoca um conjunto de intensidades e emoções irrepresentáveis, que não devem, ou não podem, ser reduzidos pela forma, mas sim acompanhar a sensibilidade e o pilar poético do diretor e latejar por meio dela.

Referências Bibliográficas

LIVROS

- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2005.
- BALOGH, Anna Maria. *O Discurso Ficcional na TV*. São Paulo: Edusp, 2002.
- BORDWELL, David. *On the History of Film Style*. Cambridge/Londres: Harvard University Press, 1997.
- _____, David. *Figuras traçadas na luz*. Campinas: Papirus, 2008.
- CALABRESE, Omar. *La era neobarroca*. Madri: Cátedra, 1994.
- CAMPOS, Haroldo. *Da Tradução como Criação e como Crítica*, in *Metalinguagem*. São Paulo: Cultrix, 1991.
- CARMONA, Ramón. *Como se comenta um texto fílmico*. Madri: Cátedra, 1991.
- CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.
- _____, Luiz Fernando. *Sobre Lavoura Arcaica*, Ateliê Editorial, SP, 2001.
- CORNER, John. *Critical Ideas in Television Studies*. Oxford: Clarendon, 1999.
- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de Televisão*. São Paulo: Moderna, 1998.
- GLEDSON, John. *Machado de Assis – Realismo e Impostura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- JOST, François & GAUDREAULT, André. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora UNB, 1989.
- SCHWARZ, Roberto. “A poesia envenenada de Dom Casmurro”. In: _____. *Dois meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. RJ: Paz e Terra, 1977.

TESES, ARTIGOS E PALESTRAS

ALMEIDA, Geruza Zelnys. *Literatura e outras Artes na Escola*. Campinas, São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/01/artigo24.pdf> Acessado em: 4 de Maio, 2011.

COSTA, Felisberto Sabino. *A dramaturgia nos grupos alternativos no período de 1975 a 1985*. Mestrado, USP, São Paulo, 1990.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Verbetes Luís Alberto de Abreu. Disponível em: <http://goo.gl/hBeuY> Acessado em: 15/03/2008

FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais, anos 70*. Campinas: Edunicamp, 2000.

NAKAGAWA, Fábio Vidal. *A televisão e os mecanismos semióticos de transcrição: uma análise da microssérie Hoje é dia de Maria*. Disponível em <http://goo.gl/kdCzN> Acessado em: 15 de junho, 2007.

PUCCI, Jr., Renato Luiz. *A televisão brasileira em nova etapa? Hoje é dia de Maria e o Cinema Pós-Moderno*. XIX Encontro da Compós, na PUC-RJ, Rio de Janeiro, 2010.

RODRIGUES, Antônio. *Machado de Assis é Moderno por excelência* in CARVALHO, Luiz Fernando. Capitu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

SILVA PROENÇA, Danyella Neves. *Arqueologia do invisível: reflexões sobre o poético na obra de Luiz Fernando Carvalho*. Mestrado, UNB, Brasília, 2009.

OBRAS AUDIOVISUAIS

REDE GLOBO DE TELEVISÃO. Capitu [DVD]. Rio de Janeiro, 2008.

_____. A Pedra do Reino [DVD]. Rio de Janeiro, 2007.

_____. Hoje é Dia de Maria [DVD]. Rio de Janeiro, 2005.

_____. Lavoura Arcaica [DVD]. Rio de Janeiro, 2001.

SITES

A PEDRA DO REINO. Site Oficial da Minissérie Pedra do Reino. Disponível em:

quadrante.globo.com/pedradoreino Acessado em: 13 de Agosto, 2011.

CAPITU. Site Oficial da Minissérie Capitu. Disponível em: capitu.globo.com Acessado em: 29 de Dezembro, 2011.

HOJE É DIA DE MARIA. Site Oficial das duas Jornadas da Minissérie Hoje é Dia de Maria. Disponível em: hojeediademaria.globo.com Acessado em: 22 de Novembro, 2011.

MEMÓRIA GLOBO. Acervo de Memória da Rede Globo de Televisão. Disponível em: memoriaglobo.globo.com Acessado em: 07 de Setembro, 2011.

PROJETO QUADRANTE. Site Oficial do Projeto Quadrante. Disponível em: quadrante.globo.com Acessado em: 05 de Junho, 2011.

TELEDRAMATURGIA. Portal de Informações históricas. Disponível em: www.teledramaturgia.com.br Acessado em: 06 de Agosto, 2010.

FICHA TÉCNICA DA OBRA

Título: Capitu

Duração: 270 min.

Emissora: Rede Globo de Televisão

Direção Geral: Luiz Fernando Carvalho

Roteiro: Euclides Marinho, Luís Alberto de Abreu, Edna Palatnik e Daniel Piza

Texto Final: Luiz Fernando Carvalho

Produção: Rede Globo de Televisão

Direção de Produção: César Lino

Fotografia: Adrian Tejjido

Cenografia e Produção de Arte: Raimundo Rodriguez e Isabela Sá

Figurino: Beth Filipecki

Música Original: Tim Rescala

Trilha Sonora Adicional: Chico Neves

Edição: Marcio Hashimoto Soares

Elenco: Maria Fernanda Cândido, Michel Melamed, Eliane Giardini, Letícia Persiles, César Cardadeiro, Pierre Baitelli, Rita Elmôr, Sandro Christopher, Charles Fricks, Bellatrix, Izabella Bicalho, Antônio Karnewale, Thelmo Fernandes, Vitor Ribeiro, Alan Scarpari e Emílio Pitta.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

BALOGH, Anna Maria. *Conjunções, disjunções, transmutações: da literatura ao cinema e à TV*. São Paulo: Annablume, 1996.

_____. *Televisão: serialidade, para-serialidade e repetição*, in *Face*, v. 3, nº1, jan/jun 1990.

BENETTI, Mariceia. *Estética Neobarroca: fragmentos de estudos para apreciação de produções culturais*. Canoas: Editora Ulbra, 2004.

DUARTE, Elisabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de. (orgs.). *Televisão: entre o mercado e a academia*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

DUBOIS, Phillippe. *Cinema, Vídeo e Godard*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. *A obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

EISENSTEIN, Serguei. *Hacia una teoria del montaje*, Volume I. Barcelona: Paidós, 2001.

ELLIS, John. *Visible Fictions*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1985.

FEUER, Jane; KERR, Paul & VAHIMAGI, Tise (orgs.). M. T. M.: *Quality Television*. Londres: The British Film Institute, 1984.

FIGUEIREDO, Ana Maria C. *Teledramaturgia Brasileira: arte ou espetáculo?* São Paulo: Paulus, 2003.

FISKE, John. *Television Culture*. Londres: Methuen, 1987.

HUFFMAN, Kathy Rae & MIGNOT, Dorine (orgs.). *The Arts for Television*. Los Angeles/Amsterdam: The Museum of Contemporary Art/Stedelijk Museum, 1987.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LOBO, Narciso. *Ficção e Política o Brasil nas minisséries*. Manaus: Valer Editora, 2000.

- MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo; Senac, 2002.
- MULVEY, Laura & SEXTON, Jamie (orgs.). *Experimental British Television*. Manchester: Manchester University Press, 2008.
- NOGUEIRA, Lisandro. *O autor na televisão*. São Paulo: Edusp, 2002.
- PELLEGRINI, Tânia (org.). *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Editora Itáu Cultural, 2003.
- PUCCI, Jr., Renato Luiz. O cinema Pós-Moderno in MASCARELLO, Fernando. História do Cinema Mundial. Campinas: Papyrus, 2004.
- REES, A. L. *A history of experimental film and video*. Londres: BFI, 1999.
- SALAZAR, Paula. *Processos Criativos na Televisão Brasileira: a Importância da Proposta de Luiz Fernando Carvalho em suas Microséries*. Tese de Mestrado. PUC-SP, 2008.
- SOBRINHO, Gilberto Alexandre. “Intertextualidade revista: cinema, teatro e pintura” in *Caligrama - Revista de Estudos e Pesquisas em Linguagem e Mídia*, São Paulo, v. 01, n. 02, p. 01-16, 2005.
- THOMPSON, Robert J. & BURNS, Gary. *Making Television – Authorship and the Productions Process*. Nova Iorque: Praeger, 1990.
- WALKER, John (org.). *Arts TV: A History of Arts Television in Britain*. Londres: John Libbey, 1993.
- WILLIAMS, Raymond. *Television: Technology and Cultural Form*. Glasgow: Fontana/Collins, 1979.