

traje ceña



[98]

O Grupo de Trabalho Traje de Cena se reuniu pela primeira vez em 2009, no 5º Colóquio de Moda, no Recife (PE). Desde então, tem a grande satisfação de receber trabalhos muito bons de pesquisadores qualificados, que entendem o traje de cena como uma linha de pesquisa séria, contemporânea e de grande inserção no mercado de trabalho. Um tema tão antigo quanto as artes a que dá suporte – as cênicas – mas tão novo no que se refere à reflexão acadêmica sobre ele!

Assim, a tarefa de escolher apenas um estudo é difícil, ainda que se justifique pelo espaço da publicação em que está sendo editado.

O artigo escolhido como melhor trabalho do GT Traje de Cena, do 9º Colóquio de Moda, em Fortaleza (CE), foi apresentado por uma jovem pesquisadora e professora: Carolina Bassi de Moura. O texto é *Capitu: a televisão vestida em camadas*.

Trata-se de uma análise comparativa entre o romance *Dom Casmurro*, do escritor realista brasileiro Machado de Assis, e a minissérie para TV *Capitu* (2008), de Luiz Fernando Carvalho. Mostra o trabalho feito com os trajes de cena na adaptação, com base na transposição da estética moderna do escritor para a televisão. Houve no processo uma pesquisa intensa sobre trajes do século XIX, na sociedade carioca.

O artigo, na forma em que está apresentado, é precioso. Não é apenas bem escrito e bem estruturado. Do ponto de vista do conteúdo, ultrapassa as discussões básicas sobre figurino e vai muito além, abrangendo todos – ou pelo menos muitos – fatores envolvidos na análise de um traje de cena. Há uma análise literária e outra que é quase poética.

Carolina Bassi de Moura fez o seu mestrado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e o título de sua pesquisa era *A construção plástica do personagem cinematográfico*. Ela investigou a importância dos recursos plásticos (especificamente cenografia e indumentária) na construção do personagem cinematográfico, usando para isso obras de Federico Fellini. Agora, no seu projeto de doutorado, investiga o papel do diretor de arte na obra de Luiz Fernando Carvalho, que como ela mesma o faz, usa e abusa da poesia nos diversos meios em que atua.

Evoé, Carolina! E que venham muitos e diversos textos e trabalhos.

[CAROLINA BASSI DE MOURA]

Doutoranda e mestre pelo Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Professora palestrante nos cursos de pós-graduação em Cenografia e Figurinos e em Direção de Arte em Comunicação do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Atua como cenógrafa, figurinista e diretora de arte, principalmente em cinema e teatro.

E-mail: carolina.bassi@gmail.com

Capitu: a televisão vestida em camadas

Capitu: the television dressed in layers

[resumo] Esta análise compara o romance *Dom Casmurro*, obra do escritor realista brasileiro Machado de Assis, e a minissérie *Capitu* (2008), de Luiz Fernando Carvalho, adaptada para TV. Demonstra a transposição da estética moderna do escritor e como esta afetou a criação dos trajes de cena, considerando também uma pesquisa de trajes do século XIX, na sociedade carioca, a que Machado de Assis pertencia.

[99]

[palavras-chave]

trajes de cena; ficção seriada para TV; Dom Casmurro; Luiz Fernando Carvalho.

[abstract] This analysis compares the novel *Dom Casmurro*, by the Brazilian realist writer Machado de Assis, and the miniseries *Capitu* (2008) by Luiz Fernando Carvalho. It demonstrates the implementation of the writer's modern aesthetics in this adaptation, and how this affected the creation of costumes. A survey of the nineteenth-century fashion in Rio de Janeiro was also considered, since Machado de Assis belonged to that society.

[keywords] costumes; series for television; Dom Casmurro; Luiz Fernando Carvalho.

A realidade é boa, o realismo é que não presta para nada.
Machado de Assis

Muita polêmica suscita em torno do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, desde sua publicação e muito já se falou sobre a obra – os mistérios encerrados em seu enredo, as inovações linguísticas de Machado, sua influência sobre as linguagens artísticas modernas e contemporâneas. Ciente, portanto, da grande responsabilidade que a escolha dessa obra acarretaria, com a realização de *Capitu*,¹ Luiz Fernando Carvalho definiu seu trabalho nessa minissérie não como adaptação ou transposição da literatura para a televisão, mas como uma aproximação, um diálogo travado com a obra original. Foi com essa afirmação, inclusive, que justificou o fato de não manter o nome do romance de Machado de Assis.

A minissérie afirma-se como um processo dialético em que se trabalha com uma história datada (fim do século XIX), mas não restrita a esse período, em razão da linguagem estética escolhida pelo diretor, que liberta a obra de limitações de tempo e espaço. A escolha foi feita, propositalmente, a fim de combinar com a proposta estética da linguagem machadiana que, por sua vez, também já havia libertado o seu romance das fronteiras realistas e temporais.

É, de certo modo, possível aproximar os momentos em que Machado escrevera o romance e este em que vivemos. O fim do século XIX foi um período efervescente e de inúmeras mudanças em todo o mundo. Novidades chegavam de outros países e influenciavam nossa arte, cultura e costumes. De modo similar, porém mais intensamente, vivemos hoje uma realidade mutante e altamente influenciada por fatores externos a nós, seja econômica, social, seja culturalmente. Tanto agora quanto antes, diferenciava-se quem está atento às mudanças e pode aproveitar o momento sugerindo algo novo, como Machado, que recomendou uma nova proposta estética e intelectual em relação à literatura (nacional e internacional) e ao modo de pensar o mundo em que vivia.

Entretanto, o escritor chegou a ser alvo de críticas, acusado de citar Shakespeare, seus personagens e suas histórias,² ignorando as questões do nosso país. O grande trunfo do escritor era atravessar a aparência das coisas para chegar à essência delas, pois que a essência é atemporal e universal. Com essa abordagem universalizante, o escritor buscava desvendar as múltiplas facetas da alma humana, o que soube cumprir como nenhum outro. Por essa razão, destacou-se e se mantém, até os dias atuais, como um dos grandes escritores em todo o mundo.

Sobre esse contexto de aparências em que vivemos socialmente, Machado lidava com aguçada ironia. Vendo a sociedade como um grande teatro, um universo de máscaras, aproximava o “mundo social” da “ópera”, o autor revela: “A vida é uma ópera bufa com alguns entremeios sérios” (CAPITU, 2008). Machado adorava ópera e isso se vê na aproximação da linguagem teatral que faz nesse romance.

Há, na obra de Machado em geral, e igualmente em *Dom Casmurro*, uma visão fatalista dos acontecimentos, que se pode atribuir a uma herança portuguesa do escritor, mas mais profundamente, assim como o pessimismo e ceticismo que lhes eram muito próprios, à influência de escritores como Schopenhauer. Via na ideia do fim do Segundo Reinado não a possibilidade de um maior progresso, como apregoavam todos, mas sim o surgimento de algo já arruinado desde o princípio, visto que sua existência estava ligada à escravidão. É essa ideia de pessimismo, ruína e decadência, que está presente em algumas de suas obras e conservou-se na encenação da minissérie.

A primeira ideia de Carvalho para *Capitu* havia sido gravá-la em locações encontradas em antigos bairros do Rio de Janeiro. No entanto, ao saber que não seria possível fazer todas as gravações em espaços públicos, Carvalho deparou-se com o grande galpão abandonado e decadente do Automóvel Clube do Brasil, localizado no centro da cidade carioca. Tal visão o remeteu a duas ideias presentes no discurso machadiano que lhe pareceram convenientes e interessantes de serem trabalhadas naquele momento: a ruína e a ópera, como afirma o diretor no material extra contido no DVD da série (CAPITU, 2008).

Carvalho identificou outro dado interessante na prosa de Machado: parece dialogar com movimentos artísticos posteriores, como o dadaísmo e o surrealismo. Era um escritor à frente de seu tempo. Como os artistas desses movimentos, cuja estética das colagens e dos cartazes e certa influência da psicanálise, surgida naquele período, Machado de Assis também vai construir sua narrativa em camadas, com colagem de tempos, digressões e pequenas "brechas" para comentários com o leitor. Artifícios completamente inovadores e jamais vistos até então em literatura, entretanto muito usados mesmo em nossos dias, não apenas no universo literário.

O escritor não estava preocupado nem em estabelecer uma construção estreitamente realista nem em seguir uma ordem cronológica dos fatos. O que lhe importava era construir a narrativa de forma que o que ficasse registrado na impressão do leitor fosse o ponto de vista do discurso, o que, justamente, permite digressões para acrescentar uma opinião, alfinetar uma dúvida, ou mesmo estabelecer uma "conversa" com o leitor, comentando com ironia um fato transcorrido.

Dom Casmurro se constrói por meio da memória individual do protagonista. O que se vê são as imagens trazidas de suas lembranças, da maneira como ele as registrou e da maneira como os seus sentimentos e impressões o fazem reviver. O diretor afirma: "O que vemos em *Capitu* são sentimentos, sensações, ideias e pensamentos materializados" (CAPITU, 2008). Não nos é dado conhecer nada, nem nenhum personagem, por nossa ótica, mas apenas pela de Bentinho, o personagem principal. E Carvalho assume uma possível influência do poeta Jorge Luís Borges em sua concepção não linear sobre o tempo. O diretor assume a construção labiríntica do tempo, em espiral, como ele mesmo diz, de forma a conter, a todo instante, todos os outros tempos vividos, e que podem, subitamente, ser acessados por uma passagem secreta. Assim se dá a construção da memória em *Capitu*, numa sobreposição de lembranças (colagem), deixando vestígios e reminiscências nas sobrecamadas futuras.

Luiz Fernando Carvalho, associando a ideia da ópera trazida da afirmação de Machado, transformou as memórias pessoais de Bentinho em um grande espetáculo, materializando lembranças e dando corpo ao narrador personagem, que não apenas apresenta o "espetáculo de sua vida" aos espectadores, literalmente, referindo-se ao público através da lente da câmera, mas abrindo as cortinas inseridas no cenário, remetendo-o metaforicamente ao teatral,³ culminando com o narrador a acenar para o público, despedindo-se, num momento em que, pela primeira vez, a câmera nos permite outra ótica, como que de cima do palco, por detrás das cortinas.

Entretanto, essa conversa com o público ainda é muito mais facilmente associada ao diálogo estabelecido com o leitor na prosa machadiana do que com a triangulação de um ator com o público em um teatro. Essa afirmação se justifica, pois além de o protagonista chamar o espectador de "leitor", o enquadramento do personagem, nesses momentos em que ele comenta algo conosco, é próximo, muito próximo, restringindo-se a partes de seu rosto às vezes. Uma lente grande angular causa uma deformação na imagem, aproximando-a daquela vista por um "olho mágico". Isto é, embora o cenário seja majestoso e amplo, esses momentos de conversa com o espectador são muito íntimos e exigem proximidade, como se aquele que nos fala revelasse o maior segredo de sua vida, o que de fato o é. O tom da fala mais baixo revela a pouca distância entre ele e seu interlocutor, o que não acontece no teatro convencional.

Ora, se a narrativa se constrói em cima da memória do protagonista e Machado não estava interessado na realidade aparente das coisas, mas sim em sua essência, resulta que as imagens não podem ser realistas/naturalistas – precisam ser retrabalhadas pela imaginação.

Sendo assim, no caso de *Capitu*, a estética foge do convencional. Embora os figurinos sejam feitos conforme a época e sejam o elo mais forte entre os personagens e o século XIX, em alguns momentos permitiu-se liberdades poéticas na caracterização em consonância com interpretações mais teatralizadas, com atuações que expressam, enfaticamente e sem naturalidade, as impressões que se deseja causar de cada um deles.

O jovem Bentinho possui figurinos claros e cabelos cacheados à altura dos ombros. Tais características compõem bem sua inocência e se integram à movimentação conferida pelo ator ao personagem: um andar leve “de passarinho” e um olhar ligeiramente assustado, curioso e tímido.

Ao ir para o seminário, Bentinho tem os cabelos cortados, veste-se ou com capa preta sobre terno preto ou com terno cinza, ambos demonstrando a seriedade dessa nova etapa e conferindo certo amadurecimento.

Volta da faculdade, adulto, como Dr. Bento Santiago. Estabelece-se o contraste: a capa preta com as peças muito brancas do figurino, sua pele muito branca com os cabelos, bigode e olhos muito pretos. Há uma luminosidade em sua aparição, a cartola é cinza-claro, parece que voltara à casa para ser feliz. Só mais tarde é que sua timidez ganha ares mais severos de introspecção.

O tom absolutamente escuro é assumido quando se torna o narrador dessa história, já mais velho, em terno preto, echarpe vermelha cor de sangue, e a cartola de veludo preto sobre cabelos grisalhos, bengala preta e bigode pintado.

Merece destaque a maquiagem, especial por ser também bastante teatral, como outros recursos já citados. O bigode de Bento Santiago, por exemplo, é pintado com lápis quando se trata do narrador e, nas cenas dele mais jovem, é postiço, colado à pele. Nós o vemos descolá-lo diante de um espelho, como se saísse daquele seu “personagem” para entrar na máscara, branca de olhos marcados e bochechas rosadas, mais exageradamente teatral, que vai usar como narrador, diferente da feição anterior, como se quisesse esconder quem é. Os grandes olhos do ator Michel Melamed, que interpreta o papel, são destacados com lápis preto, esfumados e também borrados, por serem olhos chorosos e molhados. Tal resultado alarga a tristeza sentida por Bento, como se aquelas lágrimas tivessem borrado seu rosto de maneira definitiva, causando-nos uma inevitável impressão de que o ciúme continuaria a lhe turvar a visão para sempre.

Os figurinos dos personagens, tanto masculinos quanto femininos, quase todos sisudos, são também sóbrios e pretos, com poucos detalhes brancos nos punhos e golas de camisa aparentes. As escravas, com ações quase sempre coreografadas, usam roupas claras entre branco e cru, com turbantes coloridos de terracota e turquesa, parecidas com um tipo bem conhecido de estatueta decorativa dos salões europeus.

Essa configuração dá destaque aos figurinos de *Capitu*, que nunca são pretos (à exceção da cena do velório de Escobar, quando todos se vestem desta cor), mas coloridos e cheios de vida, como a sua personalidade. Em sua fase de menina, são trajes claros combinando com os de Bentinho, de tecidos naturais, como o algodão, com detalhes rendados. De modo geral, os figurinos da primeira fase são mais claros, assim como a fotografia é menos contrastada, conferindo atmosfera leve e romântica. Uma caracterização inspirada em “princesas delicadas” (como atesta a figurinista), com traços de “cigana arisca”: cabelos soltos, adequados ao jeito espevitado de menina, poderoso artifício para esconder e revelar seus “obíquos olhos” verdes, aumentando o mistério já criado por Machado no romance sobre eles. Ainda que Beth Filipecki tenha remetido à delicadeza de “princesa”, acredito que sejam mais marcantes os traços fortes do personagem, que não possui afetações ao gosto de moças da época, em busca de pretendentes. Ela, desde o romance, enfatizava muito mais suas qualidades intelectuais, intuitivas e naturais – não necessita de artifícios para ser encantadora. Havia no ombro direito de Leticia Persiles (*Capitu* jovem) uma tatuagem floral que, surpreendentemente (para os padrões usuais), Carvalho quis manter, considerando que não destoava do caráter natural e até um pouco “selvagem” de *Capitu*, nem muito menos da estética de colagens e sobreposições de imagens, ideias e texturas

do trabalho, que se manteve nos figurinos. Assim, a tatuagem não só foi mantida na jovem atriz como foi acrescentada nos ombros de Maria Fernanda Cândido (Capitu adulta) e multiplicada nos adereços dos figurinos ao longo da série. A imagem permaneceu como uma marca pessoal, quase "de nascença", de Capitu.

Os trajes, maquiagens e penteados da fase adulta desse personagem são mais exuberantes que os da infância, no entanto, preserva o mesmo espírito de alegria, feminilidade e sedução. Em relação aos figurinos dos outros personagens femininos, principalmente aos de Sancha, amiga de escola, os de Capitu parecem exageradamente mais vistosos e rodados, com saias com quatro metros de diâmetro, tecidos mais finos e de cores mais fortes, com rendas e organzas de seda, além de tules. Os cabelos, na fase adulta, têm os cachos presos para cima com arranjos florais graciosos. As flores, afinal, sempre parecem brotar de sua personalidade, desde os jardins de sua infância.

A diferença é que, na infância, a Capitu da série, como a Capitu do romance, era mais simples, despida das vaidades usuais para as moças da época, como ressalta Salomon (2011). Os vestidos de chita já meio apertados, escolhidos por Machado em sua caracterização, são trocados na série por vestidos de algodão e tecidos naturais, para exaltar, igualmente, a simplicidade do personagem. Dessa forma, ao tornar-se adulta, as cores e tecidos mais finos ganham destaque, demonstrando a vaidade de Capitu casada, exibindo-se, como esposa, como excelente referência para o marido, Bentinho – ela se mostrava muito sedutora e desejável, bem ao gosto do esperado para as esposas de maridos bem-sucedidos naquele período do século XIX.

A maquiagem, da mesma forma, é mais chamativa que a das demais mulheres, dando grande destaque para os olhos. Certamente, essa distinção de Capitu em relação às outras deve-se ao fato de que Bento Santiago só tinha olhos para a amada e a via muito mais bonita do que qualquer outra criatura na Terra.



Figura 1: Capitu em sua fase adulta.⁴

É notório que esses figurinos, aos moldes dos do século XIX, tão diferentes das roupas usadas pelos atores cotidianamente, resultariam também num outro “corpo” e movimentação. A experiente figurinista Kalma Murtinho foi convidada a dar uma palestra para o elenco e a equipe a respeito da gestualidade dessa época e do uso mais adequado de determinados objetos, o que facilitou bastante o bom desempenho de todos. A equipe da minissérie reconhece a diferença do trabalho de Beth Filipecki e de Luiz Fernando cuja dinâmica pressupõe o envolvimento de todos na criação, fazendo com que o ator de fato vivencie o personagem, também por meio daquele traje.

Os figurinos de Escobar são semelhantes aos de Bento Santiago, um pouco mais claros, usando mais tons marrons e cinza, além dos cabelos e dos olhos serem mais claros. Mas o que mais diferencia os dois são as maneiras mais seguras e tranquilas de Escobar em relação ao protagonista, desde o tom da voz até sua movimentação. O ator trouxe para sua interpretação movimentos de dança contemporânea que dão a Escobar leveza e aura de especialidade, distinguindo-o dos demais sem esforço. Para valorizar essa movimentação do personagem, justificando o encantamento de Bentinho, sua bata de seminarista foi feita com mais tecido e resulta mais ampla do que o comum, quase uma saia feminina, segundo a figurinista Beth Filipecki. Ela explica que há trabalhos em que se utiliza de peças com história, gastas e usadas, o que agrega qualidade ao traje de cena. No caso de *Capitu*, em que os figurinos foram confeccionados, há sem dúvida uma resignificação dos materiais escolhidos, dos elementos incorporados na construção do personagem, cores e texturas. Filipecki tenta descobrir o que “fazer para que esses afetos estejam ali, na roupa, tanto para o ator, quanto para o espectador” (FILIPECKI, 2012, p. 133).

Tal como os figurinos, a cenografia segue a mesma lógica poética e também não é propriamente realista. Os cenários foram todos montados no espaço daquele grande salão, que recebeu em suas paredes uma camada de envelhecimento. Foram coladas várias camadas de papel que depois foram descascadas, revelando a sobreposição e insinuando a passagem do tempo, materializando-o nas paredes. Colocou-se muitas cortinas e molduras, representando janelas e portas, mas, principalmente, há duas enormes cortinas vermelhas centrais, escorrendo do altíssimo pé-direito do edifício, que nos remete às de um grande teatro a nos revelar o seu espetáculo, e os personagens ao representar nesse espaço são menos naturalistas e mais teatralizados em suas ações, como se estivessem num palco.



Figura 2: No primeiro fotograma, cenário da varanda feito de giz sobre o chão e, no segundo, o cenário geral composto no salão, com enormes cortinas, remetendo às de um teatro.

Ainda sobre a cenografia, destaca-se a poesia de uma varanda com as árvores e muros frontais das casas de Bentinho e Capitu feitos a giz sobre um “chão-lousa” evocando a ação desta cena, que é a inscrição “Bento Capitolina” feita por Capitu em um dos muros com giz – momento em que os dois, juntos, se descobrem apaixonados. Outros detalhes da cenografia e cenários inteiros como esse privilegiam a poesia das significações em detrimento do realismo, como as cortinas de jornal e algumas colagens nas paredes feitas do mesmo material, ou também a igreja vista por dentro,

que, para dar a impressão barroca de muitos detalhes de ouro em seu interior, foi feita uma textura nas paredes com papel crepom dourado amassado. Notável também é a cena da estação de trem quando Bentinho parte para a faculdade e os figurantes da estação são todos desenhados em papelão e as rodas ou engrenagens do vagão foram feitas com dois guarda-chuvas de jornal a girar, dando ilusão de movimento à locomotiva. A morte de Escobar por afogamento, no mar, no entanto faz lembrar o "mar de plástico" do filme do cineasta italiano Federico Fellini, *Amarcord* (1973), pois o mar, na série, é feito por um enorme e fino tecido azulado que balança suspenso no ar, em ondas, em volta do ator que dá braçadas como se estivesse nadando. Esse tecido é iluminado na contraluz, reforçando sua comparação com água por meio de certa translucidez e aumentando a intensidade dramática da cena.

Carvalho assume a influência de Fellini em seu trabalho e podemos notá-la nessa minissérie pelo uso de materiais alternativos, o que vem se tornando marca registrada da direção de arte nas obras de Carvalho, desde a minissérie *Hoje é dia de Maria* (2005),⁵ tanto na cenografia quanto nos figurinos, obedecendo, não ao naturalismo das cenas, mas às necessidades dramáticas dos personagens e da história.

Tendo a sugestão como ponto forte, outro elemento importante da cenografia é a luz, que constrói parte dos cenários vistos em projeções nas paredes – de bosques nas cenas no quintal ou fachadas de prédios nas cenas de rua, ou da valsa de Bento e Capitu projetada sobre as paredes e por cima do próprio corpo do narrador ao se lembrar daquilo. Outras situações espetacularizam a cena, tingindo personagens ou ambientes. Outras ainda nos remetem ao "teatro de sombras", mas também às imagens em nossa memória, das quais nos restam, muitas vezes, apenas uma vaga sombra do que havia sido. Assim como também a distorção da imagem por meio de lentes e filtros, que acrescentam texturas, ora mais borradas ou granuladas, assemelhando a imagem a uma pintura em movimento, ora diluindo a imagem como se ela fosse líquida e pudesse dissolver-se à nossa frente, fugaz como uma lembrança.

O uso da lente macro é outro recurso muito característico de Carvalho e muito bem utilizado nessa série, pois nos dá direito à dimensão de sentir as coisas, apreendê-las com nossos sentidos, tátil e olfativo, além do visual. Os planos superpróximos dos olhos de Capitu, dos seus cabelos bagunçados à frente do rosto emaranhando-se nos de Bentinho nas cenas do quintal da infância nos fazem sentir a respiração ofegante dos dois na descoberta da paixão, o calor da face enrubescida, o perfume dos cabelos de Capitu, e acaba por entregar-nos à sensação do que é apaixonar-se. Entendemos muito do que nos é mostrado por Carvalho através das sensações que nos são despertadas e que reconhecemos, ao associá-las mentalmente às nossas próprias memórias e vivências.

Ao lamber a folha de papel com a câmera revelando a caligrafia do narrador, atira-nos a esse outro registro de suas memórias, a uma marca tão pessoal e única, uma "impressão digital" do personagem, ao mesmo tempo que nos remete ao ofício de Machado de Assis, a valorização da escrita. A caligrafia também aparece outras vezes em primeiro plano, sobreposta a imagens de arquivo, complementando as falas que são ditas em *off* enquanto frases são escritas, rabiscos são feitos na tela ou inscreve-se uma seta, direcionando nosso olhar para algum assunto específico do quadro.

Carvalho se vale do recurso do *found footage*⁶ colando imagens de origens diversas, corroborando com a estética construída por ele e combinando com as influências notadas por Carvalho na obra de Machado (do surrealismo e do dadaísmo), além de valorizar a temática da memória com a reutilização desses pequenos filmes antigos

em preto e branco. Mantendo uma coerência estética, a mesma bricolagem imagética se dá no campo sonoro.

Valorizando uma estética do período do fim do século XIX, início do século XX, quando surgiram as primeiras artes gráficas e são desenvolvidos os primeiros cartazes, a enunciação das cenas (como atos de uma encenação teatral, ou dos capítulos de um livro) é encabeçada por um cartaz que se prega, amassa, descasca, reprega em frente à câmera, como que em uma parede, tal qual um cartaz, ocupando todo o espaço da tela. Isso se dá em movimento com o auxílio de animação *stop motion*, a qual registra e destaca a interferência do tempo no registro daquela imagem. A tipografia, típica de um cartaz daquela época é, ao mesmo tempo, perfeitamente cabível nos dias de hoje. Enquanto vemos esse cartaz há uma voz que narra essa enunciação, com uma imitação semelhante à de antigas locuções radiofônicas.

Completando a ideia da bricolagem, nem a cena final ficou de fora. Nela, vemos primeiro de longe um personagem estranhamente vestido que está sentado sozinho numa cadeira e aos poucos vamos nos aproximando, por um movimento de câmera. Escutamos a voz do narrador, mas parece que o personagem sentado está usando uma roupa feminina. A confusão propositalmente criada é, aos poucos, desfeita até descobrirmos que se trata do narrador, mas há nele elementos da caracterização de diversos outros personagens: a barbicha de Escobar, véu, adorno de cabelo e uma flor de Capitu, óculos de prima Justina, pena de tinta e manuscritos dele mesmo, costeletas de tio Cosme, gargantilha de pérolas da mãe, bengala, parte do cabelo e uma verruga de José Dias – tudo numa só pessoa, como se fôssemos nos tornando o somatório de partes dos que conhecemos e amamos em nossa história.

Pode-se dizer, tanto em *Dom Casmurro* como em *Capitu*, que seus autores sondam o interior dos personagens, detêm-se no miúdo das ações e comportamentos, destacando o insondável da alma humana e, em termos de descrição, selecionam aspectos exteriores apenas sugestivos do interior dos personagens. Trata-se, nos dois casos, de suscitar a reflexão, de permitir a dúvida num plano introspectivo, que, se leva em conta aspectos exteriores selecionados, o faz em favor da investigação das sombras da alma humana, o que se reflete em todos os aspectos e também nos traços compostos para cada um dos personagens, sejam eles tomados individualmente ou vistos em seu conjunto.

NOTAS

^[1] A minissérie *Capitu* foi escrita por Euclydes Marinho com a colaboração de Daniel Piza, Luís Alberto de Abreu e Edna Palatnik, texto final e direção geral de Luiz Fernando Carvalho, cenografia e produção de arte de Raimundo Rodriguez e figurino de Beth Filipecki. Com 270 minutos de duração, foi exibida pela Rede Globo entre 9 e 13 de dezembro de 2008.

^[2] *Dom Casmurro* guarda muitas semelhanças com *Otelo*, de Shakespeare, que é citado durante a história. O tema central dessa peça, o ciúme, é também o ponto fraco de Bento, que se compara a Otelo, assim como compara Capitu à Desdêmona.

^[3] Sobre Bentinho, Carvalho explica: “Alguém que tem tanta saudade de si mesmo a ponto de materializar aquela saudade” (CAPITU, 2008).

^[4] As imagens do texto são fotogramas ou detalhes de fotogramas extraídos de cenas dos DVDs da própria minissérie.

^[5] Além de diretor, Luiz Fernando Carvalho foi autor da minissérie, juntamente com Luís Alberto de Abreu. Com 566 minutos de duração, foi exibida pela Rede Globo entre 11 e 21 de maio de 2005.

^[6] *Found footage* é um recurso audiovisual responsável por realizar uma colagem de imagens de arquivo antigas com interferências gráficas.

REFERÊNCIAS

ASSIS, J. M. Machado de. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

CAPITU. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Produção: César Lino. Intérpretes: Letícia Persiles, Maria Fernanda Cândido, César Cardadeiro, Michel Melamed, Eliane Giardini. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2008. 2 DVDs (300 min.), sonoro, colorido, digital. Legendado. Inglês/Francês/Espanhol/Português.

CAPITU: um ensaio sobre a dúvida. [Textos sobre o processo de criação da minissérie sob o ponto de vista de vários departamentos de criação]. Disponível em: <<http://tv.globo.com/programas/capitu/capitu/platb/category/oficinas>>. Acesso em: 26 mar. 2013.

FILYPECKI, B. dObra[s], São Paulo: Estação das Letras e Cores, v. 5, n. 12, p. 132-143, nov. 2012. Entrevista concedida a Fausto Viana, Kathia Castilho e Rosane Muniz.

MEMÓRIA Globo. *Capitu*. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/capitu.htm>>. Acesso em: 6 fev. 2014.

SALOMON, G. T. *Moda e ironia em Dom Casmurro*. São Paulo: Alameda, 2011.