

# Para além da “fidelidade” na adaptação audiovisual: o caso da minissérie televisiva *Capitu*

Marcelo Bulhões

**Resumo:** A despeito de avanços teóricos que puseram em descrédito a noção de “fidelidade”, adaptação como fenômeno intermediático, ela teima em comparecer. *Capitu*, minissérie exibida pela Rede Globo e apontada como “infiel” em relação ao romance *Dom Casmurro*, serve a este artigo como caso exemplar à percepção de expedientes da linguagem audiovisual que funcionam como analogias válidas ao romance de Machado de Assis, apontando para o equívoco que subjaz à noção de “fidelidade”.

**Palavras-chave:** adaptação; audiovisual; televisão

**Abstract: Beyond “Faithfulness” on Audiovisual Adaptation: the case of *Capitu* TV series.** Despite the theoretical advances that have discredited the notion of “faithfulness” regarding the adaptation as an intermediatic phenomenon, it still insists on coming up. *Capitu*, a mini-series shown by the Rede Globo network has been regarded as “unfaithful” to the novel *Dom Casmurro*. It is a perfect example for this article of the perception of the audiovisual language resources that work as valid analogies to Machado de Assis’ novel, indicating the misconception that underlies the notion of “faithfulness”.

**Keywords:** adaptation; audiovisual; television

## Acusação: *Capitu* traiu Machado

Na edição da revista *Veja* de 17 de dezembro de 2008, o jornalista Diogo Mainardi dedicava o espaço integral de sua coluna à série *Capitu*, dirigida por Luiz Fernando Carvalho

e então exibida pela Rede Globo. Mainardi é bastante conhecido pela verve de contundência crítica, com colunas semanais sobre a política brasileira, algo que faz em *Veja* desde 2002, tendo sido uma das vozes jornalísticas mais desfavoráveis ao governo Lula. De um modo geral, seus textos não têm meios-tons, sua dicção é provocativa, não raramente irônica. Naquela edição de *Veja*, a coluna de Mainardi centrava fogo na série global, no texto *E Machado Virou Circo...*:

Machado de Assis é Bentinho. Nós somos *Capitu*. A analogia é simples: nós abastardamos a obra de Machado de Assis. No centenário da morte do escritor, *Dom Casmurro* e seus outros romances perderam qualquer sinal de paternidade machadiana. Eles parecem gerados por Escobar, o amante de *Capitu*.

Luiz Fernando Carvalho, diretor da série televisiva *Capitu*, é o mais perfeito Escobar que surgiu até agora. Seu *Dom Casmurro* tem nariz de Luiz Fernando Carvalho, tem a mentalidade de Luiz Fernando Carvalho. Nada nele recorda o *Dom Casmurro* de Machado de Assis, apesar de reproduzir diálogos do romance. (MAINARDI, 2008, p. 181)

Essa abertura dá o tom do todo: Mainardi acusa a adaptação televisiva do romance *Dom Casmurro* de Machado de Assis – publicado em 1899 pela editora Garnier – de “infiel”. Com certo engenho irônico, o jornalista adota o motivo temático célebre do romance, o tema da (suposta) traição de *Capitu* a Bentinho, para conduzir sua avaliação crítica: “Luiz Fernando Carvalho, diretor da série televisiva *Capitu*, é o mais perfeito Escobar que surgiu até agora”.

O texto de Mainardi convida à reflexão sobre o problema da adaptação literária para os meios audiovisuais, principalmente pelo tom de franca provocação. O que se pretende aqui é avaliar, mesmo que sucintamente, os procedimentos formais no processo de adaptação do literário para o audiovisual da minissérie *Capitu*. Tratar desse caso particular pode ensejar considerações de teor mais geral a respeito do problema da adaptação.

Como não é difícil para um leitor de *Dom Casmurro* que tenha passado os olhos (e os ouvidos) por *Capitu* perceber, a minissérie é marcada por um tratamento que pode ser considerado anticanônico, “desobediente” em relação ao romance de Machado. Todavia, como procurarei demonstrar, *Capitu* compõe na tela procedimentos que funcionam como analogias ao romance de Machado de Assis. Ainda que o juízo de valor estético, quer do crítico especializado, quer do telespectador, possa ser desfavorável à minissérie, buscarei demonstrar como *Capitu* lida com correlativos audiovisuais à escrita de *Dom Casmurro*.

Os termos com que o colunista Diogo Mainardi condena a minissérie *Capitu* sinalizam claramente a noção de “fidelidade” como critério que, embora posto em descrédito ou em crise há algum tempo por desenvolvimentos teóricos de peso, ainda teima em comparecer. Assim, para Mainardi, *Capitu* falha drasticamente por não conseguir preservar o universo literário machadiano, comportando, em vez disso, a fisionomia estilística do seu realizador audiovisual, o diretor Luiz Fernando Carvalho.

Este artigo marca franco desacordo com a avaliação de Mainardi. Basicamente, tentarei indicar que, no fenômeno da adaptação audiovisual do universo literário, a noção de “fidelidade” – presente no senso comum em comentários como “o livro é melhor” – porta um equívoco de base, prestando mesmo um desserviço metodológico.

## **Autorreferência e antinaturalismo**

De pronto, a minissérie chama a atenção por ser autorreferente. Tal maneira se reconhece já na vinheta que exhibe os créditos da abertura: papéis amassados, recortados e velozmente sobrepostos tomam a tela, evidenciando a textura do próprio papel, sobre a qual estão estampadas imagens, fotos dos personagens da trama, à medida que transcorrem os nomes dos atores e do diretor. A tela estampa páginas, pedaços, recortes de impressos – jornais, livros, revistas, folhetos etc. – que caoticamente se justapõem, sobrepõem-se numa confusão visual, amassados, dobrados, quase mutilados.

Alardeia-se, pois, uma amostragem do suporte papel e dos signos verbais. Explicita-se a própria materialidade das palavras e se enfatiza seu aspecto tipográfico. O que a tela exhibe parece recusar, em princípio, o caráter analógico do universo televisual-cinematográfico: em vez de imagens, são palavras a que se dá destaque, e ao suporte que as acolhe graficamente. Remete-se ao grafismo do mundo dos livros e das manchetes jornalísticas. Estamos diante de imagens de palavras, imagens de variações da representação gráfica do material verbal.

O efeito dessa vinheta de abertura dirige-se à própria questão da adaptação literária para o audiovisual: as páginas de um livro se “converteriam” em imagens na tela. Tal abertura parece, indiretamente, dizer que, se no romance lançado em livro, é a imaginação do leitor que elabora, a partir do material verbal, a feição dos personagens e do espaço ficcional, na minissérie televisiva eles se recobrem de uma versão concretizada – e “inequívoca” – pela imagem.

Entre tais recortes emaranhados, alguns são mapas antigos da cidade do Rio de Janeiro, que servem como transição visual para o início da narrativa propriamente dita: uma tomada de câmera do alto vai focando, como que perseguindo, um trem em movimento pelo subúrbio da cidade. Ao contrário de uma retratação cenográfica do Rio de Janeiro do século XIX, identifica-se o cenário dessa cidade como espaço degradado do Brasil contemporâneo, ao som de rascante solo da guitarra de Jimi Hendrix. Em seguida, a montagem promove uma espécie de revezamento entre imagens, tomadas do interior do trem, do subúrbio do Rio de Janeiro atual, com outras – em preto e branco, supostamente de arquivo – daquele mesmo espaço suburbano em versão Rio antigo.

Estamos diante, pois, de uma opção formal antinaturalista, de um discurso que contraria o padrão minissérie de época. E nesse momento específico, tais imagens não funcionam como mero contraste entre o passado de Machado de Assis – a cidade-cenário em que se passa a narrativa do romance – e o tempo presente em que se exhibe a minissérie.

Tal início da narrativa de *Capitu* traz Bento Santiago e um moço que, como sabemos do romance, recita-lhe alguns versos. Os dois são retratados com figurino que remete ao século XIX, com certo tratamento caricatural, ao lado de passageiros cujo figurino identifica os dias atuais. Às imagens sobrepõem-se uma voz *over*, que logo reconhecemos como a do narrador, Bento Santiago. Trata-se, é claro, de correspondência ao que se lê na primeira página do romance de Machado, que explica o título do romance que Bento escreve, *Dom Casmurro*.

Como deve saber o leitor, desde o início *Dom Casmurro* inscreve seu caráter autorreferente. Uma das peculiaridades desse romance de Machado, aliás, está no expediente ficcional *sui generis* de se dar a história como escrita pelo próprio personagem-narrador. Assim, o livro que o leitor tem nas mãos teria sido escrito por Bento, a um só tempo personagem, narrador e autor. Na minissérie, a imagem de uma pena que escreve em caligrafia antiga incidindo sobre uma folha de papel é alusão a tal aspecto peculiar do romance.

Em alguns outros momentos da minissérie, os personagens ambientados no século XIX são postos em plena contemporaneidade, como na cena – adiantada no desenrolar da trama – em que Bentinho e Escobar dialogam: a efígie de seus figurinos do século XIX contrasta com o elevador panorâmico em que se encontram, através do qual se reconhece o Rio de Janeiro atual. Tal tratamento sublinha o afastamento de uma concepção de adaptação “fidedigna”, baseada no efeito de ilustração ou decalque com inclinação documental do passado histórico e, ao mesmo tempo, associa-se ao caráter autorreferente que se reconhece no romance machadiano.

O telespectador de *Capitu* que foi leitor de *Dom Casmurro* logo reconhece a acolhida de títulos do romance – embora alguns tenham sido excluídos e a sequência de outros, modificada. Mas o que importa é notar como o meio audiovisual joga, irônica e enfaticamente, com o universo gráfico-editorial. As imagens de letras garrafais impressas em papel de efeito amassado que estampam os títulos são acompanhadas, anunciadas enfaticamente, por uma voz *off*, potente, sendo esta outra instância enunciativa, pois não é a do narrador Bento Santiago; como um reclame, com certa tonalidade radiofônica em modulações vocais. Tal voz, algumas vezes, traz dramaticidade, com entonação “sensacionalista”, enfatizando o ridículo da locução; em outras, resvala para o gracejo: “Do Livro”, “O Agregado”, “A Ópera”, “A Denúncia”, “Um Seminarista” etc. A sobreposição da palavra oralizada, de modo estilizado, ao signo verbal impresso acentua o caráter de representação, denunciando-a. Voz *off* e letras garrafais têm uma implicação estilística de redundância cuja consequência é a autorreferencialidade.

Tudo isso quer dizer que em *Capitu* os signos não se constroem com o efeito de ocultamento da representação narrativa, mas, ao contrário, tomam a cena, chamam a atenção para seu próprio desempenho; elementos visuais e sonoros enfatizam o plano da enunciação e a própria representação. A composição cromática e a iluminação da minissérie, aliás, contribuem para isso. A opção foi afastar-se do discreto na paleta de cores

e enfatizar contrastes de luzes. Exibe-se um painel plástico em que as cores explodem, verberam, fazem implodir a retratação realista. Pujantes, o cromatismo e a iluminação estão a serviço de um comportamento discursivo que chama a atenção para a sua própria fatura. Tal marca integra a opção por destituir qualquer traço de ilustração naturalista do contexto em que o romance fora publicado. Conjugam-se, pois, antinaturalismo e comportamento autorreferente.

Tais expedientes audiovisuais de *Capitu*, recusando a retratação ilusionista, revelam afinidades ao modo de narrar machadiano. E tal opção dirá respeito à tônica geral da minissérie. Na tela, a marca autorreferente associa-se à reiterada condução da narrativa feita pelo personagem-narrador, que dirige seu olhar e sua fala frontalmente à câmara – o que corresponde ao conhecido modo de os narradores machadianos dialogarem com seus virtuais leitores.

Parece haver uma contradição, mas só aparente: a opção por evitar um tratamento “respeitoso” ao clássico machadiano é caminho para analogias e correspondências. Seria o caso de dizer que a “infidelidade” da minissérie é via de acesso a aspectos decisivos da obra de Machado. Em momento adiantado, por exemplo, as personagens Sancha e Capitu dançam em um ambiente de refletores de danceteria, como numa “balada” de nossos dias, sob um som “techno”, com a câmara realizando um movimento vertiginoso, que refaz a vertigem das dançarinas. Em outro capítulo, o narrador Bento Santiago usa um telefone celular enquanto dialoga olhando diretamente para o espectador-câmera. A todo o momento, pois, chama-se a atenção para a artificialidade do ato de narrar, alardeia-se a enunciação como construto audiovisual e verbal – enfatizando-se a noção de representação.

Tal postura metaficcional é francamente coligada à escrita de Machado de Assis, cuja obra já deu muito trabalho à crítica literária. Afinal, se, por um lado, ela inscreve-se em clave realista, por outro, se descola fortemente do quadro do Realismo do século XIX por incorporar, ao seu modo, atitudes de narrar próprias de estágios da literatura ocidental mais recuados, sobretudo o de escritores dos séculos XVII e XVIII, afeitos a não escamotear o ato de narrar.

O gesto de a narrativa explicitar seu próprio caráter de representação, recusando o ilusionismo, possui um lastro amplo na história da literatura, do teatro e do cinema, ganhando acento no alto modernismo como uma de suas linhas de força. No caso brasileiro e hispano-americano, pode-se falar em uma larga tradição metaficcional de que Machado de Assis – e, por tabela, Luiz Fernando Carvalho – é caudatário.

A propósito, em *A ruptura dos gêneros na literatura hispano-americana* (1979), Haroldo de Campos passa em revista alguns marcos da atitude metalinguística, associando-a à transgressão da delimitação literária dos gêneros, a qual se confundiria com o hibridismo das mídias. Como em várias outras ocasiões, Haroldo pespega o legado de Mallarmé ao trato metalinguístico e ao intercâmbio de códigos, lembrando que o poeta inspirou-se

em partituras musicais e nas técnicas da titulação e espacialização visual da imprensa diária para a composição de *Un Coup de Dés*, de 1897.

Mas o interesse de Haroldo logo alcança o caso latino-americano. De Sousândrade, destaca em *Guesa* o estilo descontínuo e o caráter fragmentado que se serve de procedimentos da linguagem jornalística; do chileno Vicente Huidobro, anota a incorporação de processos mallarmeanos e do futurismo italiano, amostras da autoconsciência do poema objeto de signos; do modernismo brasileiro, certo relevo fica para Oswald e Mário de Andrade, cuja ruptura dos limites entre poesia e prosa se enlaça enquanto objeto de signos; à materialidade mesma da linguagem.

O panorama prestado por Haroldo desenha uma linhagem que vai, no caso hispano-americano, entre outros, de Huidobro, Octavio Paz a Julio Cortázar e a Nicanor Parra, e, no caso brasileiro, de Oswald de Andrade a Drummond e João Cabral de Melo Neto; e acaba desaguando na poesia concreta e no tropicalismo. Nessa linhagem, Haroldo anota a precedência de Machado de Assis:

Na literatura latino-americana, parece-nos que essa problematização metalinguística terá ocorrido, pela primeira vez, na obra excepcional de Machado de Assis, em especial em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891) e *Dom Casmurro* (1899), livros onde se pode vislumbrar a influência de Sterne, assimilada porém e organizada num sentido muito pessoal. São romances em crise, que já não mais conseguem se conter nos lindes do gênero, desprezando o desenvolvimento romanescos habitual em prol de uma contínua dialética irônico-crítica autor-leitor. (CAMPOS, 1979, p. 297).

O “cânone metalinguístico” de Haroldo de Campos serve bem, pois, para se considerar que a realização de Luiz Fernando Carvalho filia-se a uma tradição metaficcional indissociável da mescla de gêneros. De modo desabusado, muito da atitude metalinguística de *Capitu* se faz, com efeito, por meio da exibição dos códigos de gêneros distintos da representação ficcional, que ora se ombreiam, ora se interpõem e se miscigenam. A metalinguagem em *Capitu* faz alarde do ficcional explicitando procedimentos do seu próprio território semiótico: dá-se como espetáculo visual, aponta para o construto da representação cênica, sugerindo parentescos entre o campo audiovisual e um repertório vasto da tradição teatral.

## **No domínio da representação cênica, o teatro, a ópera**

Na esteira da tradição metaficcional e de mescla de gêneros, é inegável que a minissérie *Capitu* atinge em cheio a trilha machadiana. Marca-se por uma opção decisiva, espécie de tônica estilística a partir da qual constitui sua feitura estética: o universo teatral e a expressão da teatralidade como jogada autorreferente. O mundo do teatro e o caráter de teatralidade permeiam a adaptação de Luiz Fernando Carvalho. Não por acaso, já o início da minissérie – ao som de *O Guarani*, de Carlos Gomes - apresenta o capítulo

A *Ópera*, exibindo uma grande cortina vermelha cuja abertura sinaliza o início da narração, por Bento Santiago, do seu passado. Se em *Dom Casmurro* a questão do universo teatral, sendo a ópera uma das expressões do teatro em sentido lato, comparece de maneira acentuada, *Capitu* sublinha a arte teatral colhendo dividendos para sua feitura audiovisual.

Duas referências célebres do repertório teatral – caras a *Dom Casmurro* ao se prestarem a um jogo intertextual – são reprogramadas em *Capitu*, capitaneadas para seus proveitos cênico-visuais: *Otelo*, de Shakespeare, e *Carmen*, novela de Prosper Mérimée adaptada por Bizet para ópera a partir do libreto de Henri Meilhac e Ludovic Halévy. A crítica literária já propôs uma interpretação de *Dom Casmurro* como um “*Otelo brasileiro*”. E os tão conhecidos “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” de *Capitu* conduzem-na à associação com *Carmen*, a cigana sedutora, emblema da sedução feminina e arquétipo de “mulher livre”.

A série não desperdiçará tal patrimônio intertextual. Em mais de um momento, referências a *Carmen* são disseminadas; determinado plano exhibe uma folha de papel, que se queima, com a grafia da palavra *Otelo*, entre outras ocorrências. Em um momento especial, a menção a *Otelo* se faz, como veremos, com um curioso jogo metaficcional que remete ao cinema. Embora as relações entre *Dom Casmurro/Capitu*, *Otelo/Carmen* merecessem uma avaliação mais detida, assinale-se, pelo menos, que na minissérie televisiva tais menções à ópera e à tragédia teatral célebres servem tanto para o alinhamento ao conteúdo narrativo do romance de Machado quanto para tomar o teatro, ou melhor, a teatralidade, a serviço do seu propósito autorreferente, funcionando como expediente correlato ao modo machadiano de narrar.

Embora nem sempre, o desempenho dos atores em *Capitu* é francamente antinaturalista. Ao contrário de certo modelo de interpretação “convincente”, muitas vezes os atores de *Capitu* se excedem nos gestos, na expressão facial e numa impostação vocal estilizada. Atuam, pois, sublinhando o próprio exercício do ator no ambiente peculiar do palco de teatro – ou pelo menos certa vertente de atuação teatral –, e o quanto há de excesso aí, na proeminência do ato de representar necessária à comunicação com a plateia da sala empírica de casa de espetáculos. Tal concepção de atuação busca, pois, declarar o trabalho da representação cênica, não dissimulá-la. Pode-se dizer: representa-se a representação, sendo o teatro uma espécie de referência fundamental a partir da qual a narrativa se exhibe na tela da TV.

Indicando ao espectador que tudo é representação, o caráter cênico-teatral em *Capitu* é enfatizado pelo abrir-se de uma grande cortina vermelha, presente em momentos distintos da minissérie. No início, tal descortinar é sinal indicativo – “ritualístico” – do ato de narrar de Bento Santiago e, ao mesmo tempo, demarcador do início do espetáculo cênico-televisual, franqueador de acesso ao mundo ficcional.

Diversos momentos associados ao abrir-se da cortina vermelha são relevantes. Na cena em que o narrador-personagem diz que, com a escrita de suas reminiscências, seu

intento foi “atar as duas pontas da vida”, figurativiza a busca por estabelecer um liame entre o tempo presente da enunciação e o passado a ser contado. Bento Santiago, o casmurro-narrador, estende o braço para Bentinho, objeto da narração, o garoto que ele foi e que é revisitado pelas recordações registradas no livro. Duas colunas clássicas emolduram o liame entre “as duas pontas da vida”, cuja fronteira, que se desfaz com a abertura, é a cortina de teatro. Em outro momento, incide sobre uma situação de grande importância na narrativa: o aparecimento da personagem *Capitu*, que é precedido, sublinhado, pela abertura da grande cortina vermelha.

Vale não desperdiçar o que está em jogo nesse descortinar-se. No tratamento do espaço cênico reafirma-se a atitude antinaturalista. O espaço cênico de *Capitu* é, nesse caso, o recinto arquitetônico de um teatro em que se move uma câmera que ultrapassa os limites entre o lugar do espectador e o do espetáculo. A atitude da câmera sugere um movimento em direção à representação, atingindo, pois, o “outro lado”, o campo ficcional. E ela vai passear por espaços não delimitados do mundo ficcional da narrativa. Caminha, aliás, por um ambiente cenográfico que não tem fronteiras, que nega a opacidade de feição naturalista que separaria, por exemplo, a casa de Bentinho e a de *Capitu*.

A presença do teatro no comportamento autorreferente de *Capitu* contempla, aliás, um campo mais vasto, o repertório sortido do mundo do espetáculo, coligindo expressões como a pantomima, o circo, a ópera bufa. Ao mesmo tempo, o teatral serve como liame para a referência ao universo audiovisual, pela remissão ao “primeiro cinema”, ao filme mudo, reconhecidamente irmanado a gêneros populares do palco, como o *vaudeville* e o melodrama. A tela de *Capitu* recobre-se muitas vezes de imagens que identificam o cinema, tanto em sua vertente documental quanto ficcional. Mas o que se reconheceria como imagem cinematográfica acaba levando à constatação de que estamos diante de um intenso contágio ou trânsito de fontes do audiovisual.

*Capitu* opera, pois, com o jogo metaficcional referindo-se tanto ao repertório propriamente audiovisual, cinema principalmente, quanto a gêneros e expressões anteriores ao surgimento da sétima arte que, em certo sentido, serviram como uma espécie de preâmbulo ao advento do espetáculo cinematográfico, tais como o *vaudeville* e o melodrama. Ao mesmo tempo, modalidades como o circo e a ópera bufa têm sua marca inscrita na minissérie em imagens que fazem reclame do mundo genérico da representação.

## Para além da “fidelidade”, adaptação como recriação

Em fase adiantada da narrativa de *Dom Casmurro*, Bentinho, já convencido de que *Capitu* o traía, resolve ir ao teatro e vai assistir a *Otelo*, de Shakespeare. Na minissérie *Capitu*, curiosa é a contravenção ao original machadiano, pois, no lugar de teatro, é ao cinema que Bentinho vai. E o que se reconhece na tela é a adaptação cinematográfica de *Otelo*, de 1952, realizada por Orson Welles – marcando descompasso cronológico

com a época em se passa a narrativa do romance de Machado. Mas o melhor é destacar que aí o caráter autorreferente se estabelece de um modo engenhoso: a adaptação audiovisual de *Dom Casmurro*, que é *Capitu*, remete a outra adaptação audiovisual, fílmica, ou seja, ao modo como Orson Welles “leu” a obra shakespeariana. Se a minissérie de Luiz Fernando Carvalho se faz “a partir” do romance de Machado de Assis, o filme de Welles se fez “a partir” da tragédia de Shakespeare. Por outro lado, se *Dom Casmurro* dialoga intertextualmente com *Otelo* de Shakespeare, *Capitu* nesse momento faz jogada intertextual com *Otelo* de Welles.

A presença de Orson Welles na minissérie convidaria a uma discussão extensa a respeito do problema da adaptação, pelo tom francamente desafiador à noção de “fidelidade”. Orson Welles representa um caso contundente de transgressão da obra literária original no processo de adaptação, é caso declarado de desacordo à “fidelidade”. Em seu *Dom Quixote* – filme em que ele se empenhou durante 14 anos, sem nunca tê-lo concluído, lançado somente em 1992, anos após a morte de Welles, o célebre personagem de Cervantes é posto em pleno século XX, na Espanha da década de 1960. Orson Welles apostava mesmo que modificar uma obra literária constituía motivação para o trabalho de adaptação. Para que adaptar, argumentava, se não se modifica nada da obra literária?

Mas a exigência de “fidelidade” permeou por um período considerável a discussão e o próprio julgamento da adaptação literária ao audiovisual. Nessa perspectiva, bem-sucedidas seriam aquelas adaptações que logram transpor para o campo audiovisual o teor ou o “espírito” da obra literária fonte. Em tempos mais recentes, todavia, uma importante inflexão se deu com caminhos teóricos que levaram a um drástico questionamento da “fidelidade”, apontando nela um equívoco de base, gerador de uma exigência tão despropositada quanto ingênua. Assim, por exemplo, um autor como Robert Stam, em seu *A Literatura através do cinema* (2008), recusa com ênfase o endosso à noção de “fidelidade” como princípio metodológico no tratamento do problema da adaptação.

No caso especificamente brasileiro, pode-se falar em uma tradição teórico-bibliográfica que toma o fenômeno da adaptação do literário para o audiovisual – como ocorrência de um trânsito amplo dos meios de expressão – do ângulo da noção de tradução, o que implica superação da noção de “fidelidade”. Assim, por exemplo, Ismail Xavier, em mais de uma ocasião em que examina o cinema brasileiro, assinala que, no processo de adaptação, o filme deve ser apreciado “como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito” (XAVIER, 2003, p. 62). Também Ana Maria Balogh (2004), assessorada pela semiótica francesa, dispensa a noção de “fidelidade” ao laborar com a noção de transmutação ou tradução intersemiótica: sistemas de signos não verbais que interpretam ou recriam signos verbais.

Os dividendos analíticos e interpretativos de Balogh acolheram, por sua vez, contribuições de um ensaio de Haroldo de Campos, *Da Transcrição: Poética e Semiótica da*

*Operação Tradutora* (1987). Em tempo mais recuado, Paulo Emílio Salles Gomes já marcava, mesmo que de modo tênue, desvio da noção de “fidelidade”. No ensaio *A Personagem Cinematográfica*, presente no livro *A Personagem de Ficção*, cuja primeira edição é de 1963, se, por um lado, identifica associações entre romance e filme, por outro é muito ciente de decisivas divergências entre as duas formas de expressão. Coincidentemente, ao considerar a peculiaridade do cinema, no trato com a categoria personagem, em relação à literatura, Paulo Emílio refere-se a *Dom Casmurro*: “A *Capitu* de uma fita de cinema nunca seria essencialmente olhos e cabelos, e nos imporia necessariamente tudo o mais, inclusive pés e cotovelos” (1985, p. 111).

Guardadas as diferenças ou nuances de aporte teórico, tais perspectivas assentem em que a “passagem” do literário para audiovisual acarreta sempre uma inapelável transformação. Assim, a obra televisiva ou cinematográfica resultante do processo adaptativo nunca seria fiel à obra literária por ser diverso o seu universo semiótico. Tal transformação não representaria, aliás, infortúnio ou desgraça, uma vez que nenhuma perda se daria. No lugar de “fidelidade”, enfim, passou-se a considerar pertinente a ideia de “diálogo” entre o audiovisual e o verbal literário, ao mesmo tempo em que se entendeu ser toda adaptação um processo de recriação.

As aspas no substantivo “fidelidade” presentes desde o início deste artigo buscaram sinalizar o descrédito sem relação a sua possibilidade. Se, no lugar do critério de “fidelidade”, vale a noção de que a adaptação é sempre um processo de reelaboração de linguagens, devem ser respeitadas suas deliberações inventivas, as soluções e licenças impressas em outro meio de expressão. Ainda mais recentemente, a adaptação passa a ser vista como um fenômeno intermediário, amplo, uma incessante troca de referências, um irreprimível intercâmbio de repertórios e linguagens. Formatos, suportes, canais, plataformas – ou qualquer outro nome que se queira dar – estão fadados a interagir, contaminar-se, fundir-se, complementar-se.

O amadurecimento da questão levou à compreensão de que, se algumas obras televisivas e cinematográficas adaptadas (o mesmo valendo para as histórias em quadrinhos, *games* etc.) “assemelham-se” às suas matrizes literárias, elas operam, no máximo, com expedientes audiovisuais que promovem um “efeito de fidelidade”. Desse modo, as adaptações seriam mais ou menos “fiéis” às obras literárias quanto mais ou menos produzissem efeitos de aderência ao seu universo peculiar, o que se traduz no trato das categorias fundamentais da narrativa – enredo, espaço, personagens, ponto de vista –, inseparáveis da dimensão semântica.

Por outro lado, a convivência com uma série de adaptações que preferem enfatizar o próprio traço de discordância em relação à obra original – modificação deliberadamente das “intenções” das obras literárias – de inegável pujança criativa, levou a pensar que a transgressão não seria uma desgraça. Muitas vezes, seria uma graça.

No caso de Luiz Fernando Carvalho e Machado de Assis, como vimos, um tratamento anticlanônico – desabusado mesmo – é manifesto, marcando-se a recusa ao protótipo “de época”. *Capitu* chama a atenção para o próprio ato estético de recriar a obra de Machado, firmando em todo o andamento “desobediências” ao original romanesco. E a referência a Orson Welles, na cena em que Bentinho está no cinema assistindo ao filme *Otelo*, convida a ajuizar que a minissérie compartilha, programaticamente, da concepção de se pôr em desacordo com a exigência de “fidelidade”.

Na abertura deste artigo, viu-se como o colunista Diogo Mainardi desancou, na revista *Veja*, a adaptação de *Dom Casmurro* feita por Luiz Fernando. Todavia, o teor da condenação do jornalista acaba fornecendo, sem querer, algumas pistas do que apontamos como opções formais do processo adaptativo de *Capitu* que se associam a aspectos decisivos da obra de Machado:

A série *Capitu* tem um aspecto circense. É Machado de Assis encenado por Orlando Orfei. É Bentinho imitando Arrelia no picadeiro de Fausto Silva: “Como vai, como vai, vai, vai? Eu vou bem, muito bem, bem, bem”. Luiz Fernando de Carvalho usa uma linguagem grotesca, afetada, espalhafatosa, cheia de contorcionismos e de malabarismos. (MAINARDI, 2008, p. 181)

Luiz Fernando Carvalho compôs uma versão, forneceu um caminho que se pode dizer de ressonância autoral – o “estilo” Luiz Fernando Carvalho – por meio de procedimentos que funcionam como analogias válidas ao modo de narrar do autor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, principalmente ao firmar o traço autorreferente. Ao mesmo tempo, associa-se, em uma série de cenas que enveredam pela caricatura, àquele olhar machadiano arguto que desvela as máscaras no “teatro” das representações na vida social. Seria o caso de se admitir que, com os expedientes da recriação audiovisual de *Capitu*, Luis Fernando Carvalho “traiu” para ser “fiel”.

Mas isso não significa um juízo estético necessariamente favorável a *Capitu*. A adaptação de Luiz Fernando Carvalho carrega um excesso laborioso na visualidade, uma demasia de torneios plásticos, cujo resultado parece pesar na tela. No entanto, uma coisa é censurar esse excesso esteticista, certo “maneirismo visual”, que muito advém da própria opção autorreferente da minissérie, e outra é condená-la por “traição” a Machado de Assis.

O artigo de Mainardi fez saltar um robusto sentido de anacronismo se cotejado com um repertório bibliográfico produzido nos últimos anos a respeito do problema da adaptação literária para o audiovisual. Se, em um passado, não exatamente longínquo, a noção de “fidelidade” permeava a avaliação crítico-teórica das obras adaptadas, principalmente as cinematográficas, há tempos tal cobrança não faz sentido. Como vimos, o que é objeto de acusação em Mainardi parece se traduzir na minissérie na elaboração de correlativos do audiovisual ao literário. A minissérie de Luiz Fernando Carvalho serve

como amostra de versão “desobediente” ao original literário que, no entanto, labora analogias que acessam aspectos fundamentais de um dos clássicos da nossa literatura. Em suma, por mais de um motivo, é descabido acusar o diretor de *Capitu* de ter “traído” o autor de *Dom Casmurro*.

Marcelo Bulhões é professor Livre-docente (Unesp) e doutor em Literatura Brasileira (USP). É docente e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Unesp; é autor dos livros *A Ficção nas Mídias: um Curso sobre a Narrativa nos Meios Audiovisuais* (Ática, 2009) e *Jornalismo e Literatura em Convergência* (Ática, 2007), entre outros.

bulhoes@faac.unesp.br

## Bibliografia

- ALTER, R. (1975). *Partial magic: the novel as a self-conscious genre*. Berkeley: University of California Press.
- ASSIS, M. (1899). *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Garnier.
- BARBOSA, J. A. (1990). A modernidade do romance. In: *A leitura do intervalo: ensaios de crítica*. São Paulo: Iluminuras.
- BALOGH, A. M. (2004). *Conjunções – disjunções – transmutações: da literatura ao cinema e à TV*. São Paulo: Annablume.
- CALDWELL, H. (2002). *O Otelô brasileiro de Machado de Assis*. Cotia: Ateliê.
- COMPANY, J. M. (1987). *El trazo de la letra en la imagen: texto literario y texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- CAMPOS, H. (1979). A ruptura dos gêneros na literatura hispano-americana. In: MORENO, César Fernández (org.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- \_\_\_\_\_. (1987). Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de; SANTAELLA, Lúcia (orgs). *Semiótica da literatura*. Cadernos Puc – 28. São Paulo: Educ.
- GLEDSON, J. (1991). *Machado de Assis: impostura e realismo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- GOMES, P. E. S. (1985). A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio [et al.]. São Paulo: Perspectiva.
- FISKE, J.; HARTLEY, J. (1989). *Reading television*. New York; London: Routledge.
- FUSELLIER, E. (1964). *Cinéma et littérature*. Paris: Cerf.
- GAUDEAULT, A. (1988). *Du littéraire au filmeque*. Système du récit. Paris: Meridiens Klincksieck.
- MAINARDI, D. (2008). E Machado Virou Circo... *Veja*, 17 de dezembro, p. 181.

METZ, C. (1980). *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva.

PELLEGRINI, T. (1999). *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: FAPESP.

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

SUTTON, S. (1982). *The largest theatre in the world: thirty years of TV drama*. London: BBC.

*Artigo recebido em março  
e aprovado em abril de 2012.*