

Luz e sombra: a imagem de *Dom Casmurro* na TV

Light and shadow: The *Dom Casmurro* image on TV

*Evelin Gomes da Silva*¹

*Paulo Custódio de Oliveira*²

Resumo

As discussões do presente artigo buscam apresentar o intercurso artístico da Literatura, da Pintura e da Televisão na construção do Casmurro audiovisual, tendo como objeto de pesquisa a microssérie *Capitu* (2008), adaptação do livro *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis. A partir da técnica de *ekphrasis* (Hansen, 2006), a proposta analisa a sequência de cenas que adapta o micro-capítulo "DO LIVRO". A produção audiovisual materializa a frustrada busca do protagonista em unir as duas pontas de sua vida, apresentando na tela um indivíduo envolto por sombrias dúvidas de seu passado. As cenas são marcadas, principalmente, pelo antagonismo da luz e da sombra, bem como das cores branca e preta, trazendo para a TV a (re)criação de Bentinho e Dom Casmurro. Alicerçados nas reflexões de Gilles Deleuze (1985), Rudolf Arnheim (2005), Jorge Monclar (2009), Luís Nogueira (2010), Lívia Nonato (2013), Otto G. Ocvirk (2014) e Rafaela Leite (2015), é possível afirmar que a composição desses elementos em *Capitu* (2008), ao fazer parte da imagem do narrador, foi capaz de representar na tela da TV a dualidade essencial de Casmurro.

Palavras-chave: Estudos interartes; luz; sombra; imagem; televisão

Abstract

The discussions of the present article seek to present the artistic interaction of Literature, Painting and Television in the construction of the audiovisual Casmurro, having as a research object the *Capitu* (2008), adaptation of the book *Dom Casmurro* (1899), by Machado de Assis. From the technique of *ekphrasis* (Hansen, 2006), the proposal analyze the sequence of scenes that adapts the chapter "THE BOOK". The audiovisual production materializes the frustrated search of the protagonist in uniting the two ends of his life, presenting on the screen an individual surrounded by dark doubts of his past. The scenes are marked mainly by the antagonism of light and shadow, as well as the white and black colors, bringing to the TV the (re)creation of Bentinho and Dom Casmurro. Based on the reflections of Gilles Deleuze (1985), Rudolf Arnheim (2005), Jorge Monclar (2009), Luís Nogueira (2010), Lívia Nonato (2013), Otto G. Ocvirk (2014) and Rafaela Leite (2015), to affirm that the composition of these elements in *Capitu* (2008), being part of the image of the narrator, was able to represent in the TV screen the essential duality of Casmurro.

Keywords: Interact studies; light; shadow; image; TV

ISSN: 1414.5731
E-ISSN: 2358.6958

¹ Mestre em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação Mestrado em Letras (PPGL Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), na área de Literatura e Práticas Culturais, em Dourados (MS). evyartes@gmail.com

² Pós-doutor pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Prof. Dr. Programa de Pós-Graduação Mestrado em Letras da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras (FACALE), da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). pensepaulo@gmail.com

Introdução

Este artigo discute a relação entre a Literatura, a Televisão e a Pintura, a partir do estudo das correspondências artísticas presentes na microssérie *Capitu* (2008). Dirigida por Luiz Fernando Carvalho, a produção é uma adaptação audiovisual do livro *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis. O interesse no tema parte do pressuposto de que, atualmente, a literatura é constantemente convidada a dialogar com os diversos suportes midiáticos da contemporaneidade, o que torna urgente a compreensão dos impasses da transcrição e da transcodificação de obras literárias para outros meios.

Em *Capitu* lidamos com uma adaptação que percorre os caminhos audiovisuais de forma singular. Mescla em suas cenas elementos da teledramaturgia com outros que fazem referência ao teatro, a literatura, a música, a poesia, a pintura e ao cinema. Essa interação procura fazer com imagens e sons o que a literatura faz com palavras. A proposta aqui é demonstrar a ambiguidade produzida pela imagem televisiva de *Dom Casmurro*, tendo como particularidade o estudo das cores, bem como da luz e da sombra, na composição do personagem machadiano. Desse modo, o percurso investigativo contempla a apresentação de características próprias das obras literária e televisiva; de singularidades do narrador Casmurro; de elementos linguísticos, artísticos e estéticos do meio audiovisual, assim como de técnicas da pintura e do cinema utilizadas.

A ideia é identificar os artifícios audiovisuais, em especial, as convenções técnicas, os planos e os movimentos de câmera, a performance dramática do personagem e a composição de luzes, cores e sombras nas cenas. E, assim, analisar de que maneira esses recursos contribuíram para materializar na televisão a complexidade narrativa e artística adotada pelo escritor brasileiro, tendo como foco a construção visual da ambiguidade na TV, ou seja, a recriação e a reinterpretação dos conflitos ontológicos do narrador audiovisual.

Neste trabalho, será apresentado o microcapítulo "DO LIVRO", da obra machadiana, trecho no qual Casmurro relata sua intenção ao escrever sua autobiografia (Assis, 1994). O narrador da obra é um homem solitário e amargurado, que ao reviver o sentimento da dúvida e do ciúme, resolve rememorar suas desconfianças acerca da possível traição de sua esposa Capitu, da fidelidade da amizade de Escobar e até da paternidade de seu filho, Ezequiel. Do mesmo modo, utilizando a técnica de *ekphrasis*, será apresentada a construção do narrador audiovisual, a partir do estudo da composição da luz e das cores na cena da microssérie *Capitu* (2008), que (re)cria visualmente a metáfora do personagem, que é a de atar as memórias do passado com a vivência do momento da escritura de seu texto.

É importante salientar que o presente estudo do trecho do livro e da cena da microssérie é parte de uma pesquisa maior sobre a construção gradual das dúvidas de Casmurro e do mistério que envolve a história contada por esse narrador (Silva, 2017). A *ekphrasis* foi a técnica escolhida para identificar os pontos de convergência e as conformidades estéticas da TV com a Pintura e o Cinema, bem como os contrastes destas semioses com o trecho literário a ser analisado. Isso permitiu descrever de forma detalhada os elementos visuais da sequência de cenas de *Capitu* (2008).

Etimologicamente, a palavra *ekphrasis* vem de *phrazô*, “fazer entender” e *ek*, “até o fim”, que nos remete a ideia de exposição ou descrição detalhada. João Adolfo Hansen (2006) destaca em seus estudos que historicamente tal método foi amplamente utilizado pelos gregos em exercícios preparatórios de oratória. Posteriormente, tais atividades começaram a se associar a técnicas narrativas, como o desenvolvimento de poemas épicos e até mesmo resoluções deliberativas e jurídicas. Em outro momento, a *ekphrasis* começou a ser empregada para o entendimento de discursos epidíticos e praticado como exercícios de eloquência, de declamação e de descrição das obras de arte, em especial, a pintura. Além disso,

Aélio Theon diz que *ekphrasis* é discurso periegético – que narra em torno – pondo sob os olhos com *enargeia*, ‘vividez’, o que deve ser mostrado. [...] Hermógenes a define de maneira semelhante: técnica de produzir enunciados que têm *enargeia*, apresentando a coisa quase como se o ouvido a visse em detalhe. (Hansen, 2006, p.85)

Tendo como referencial tais discussões, entende-se que a técnica de *ekphrasis* constituiria uma espécie de percurso. No primeiro momento, esse caminho seria visual e interpretativo. Posteriormente, o trajeto se tornaria um material narrativo e descritivo, ou seja, a operação *ekphrástica* consiste em transcrever em palavras o que é visto na imagem, na tela ou no quadro. O resultado dessa análise seria a elaboração de um discurso detalhado e, por vezes, excessivamente técnico.

Ao produzir um texto descritivo do que é visualizado, a *ekphrasis* cumpriria o papel de produzir a *enargeia*, isto é, a vivacidade da descrição. Essa vividez nada mais é do que uma qualidade da arte da retórica e da elocução, cuja especificidade de enunciar o pensamento, o entendimento e a interpretação de elementos visuais se dá a partir da utilização das palavras. Tal texto seria, então, capaz de evidenciar os elementos visuais de forma peculiar, como se o olho daquele que visualiza a arte pudesse demonstrar e intensificar certas especificidades da obra artística.

As dúvidas de Casmurro

A breve descrição do conceito de *ekphrasis* auxilia a compreensão da proposta apresentada neste subitem, que traça um percurso de entendimento visual -descritivo-interpretativo dos personagens literário e audiovisual. Além disso, tendo como referência os estudos de Salvatore D’Onofrio sobre a tipologia dos narradores, é importante mencionar que Dom Casmurro enquadra-se na categoria de narrador autodiegético, quando este é o próprio protagonista da história, ou seja, “o eu que narra se identifica com o eu da personagem principal que vive os fatos” (D’Onofrio, 2006, p.62). Casmurro acumula, então, o papel de dois sujeitos: o da enunciação e do enunciado, sendo o responsável por apresentar elementos indispensáveis da narrativa, como os fatos, as demais figuras da trama, os motivos e as categorias do tempo e do espaço. Desta forma, a compreensão do livro está diretamente ligada ao discurso adotado por ele.

Na obra literária, no segundo microcapítulo intitulado “DO LIVRO”, Casmurro fala de sua intenção ao escrever sua autobiografia: “O meu fim evidente era atar as

duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui” (Assis, 1994, p.02). O trecho trata da necessidade que o personagem tem de voltar aos acontecimentos passados. Primeiro para revivê-los, segundo para entendê-los e, em última instância, até para alterá-los.

Há ainda um contraponto nas reflexões. A ideia inicial de Casmurro de “atar as duas pontas da vida”, rememorando na velhice seus feitos da juventude, é alcançada. Contudo, ela se torna algo frustrante, o que é possível perceber na sequência de sua própria narração, quando ele pontua sua incapacidade de “recompor o que foi [os fatos] nem o que fui [ele próprio]”. De tal modo que, mesmo antes de iniciar sua história, o narrador já apresenta sua inaptidão para restaurar o passado. Ainda que ele escreva seu livro, tais memorações não seriam capazes de lhe trazer o alento, nem a ilusão de reviver o que já foi vivido, muito menos alcançar a solução para seus próprios questionamentos.

Apesar de sugerir a incompletude de seu texto já nas primeiras linhas, Casmurro dá continuidade à sua escrita, o que assevera suas convicções. De maneira estratégica, busca convencer os leitores que resolveu escrever um livro sobre as reminiscências de sua vida, devido, principalmente, a falta de opção ou mesmo vontade de pesquisar documentos e datas. Aliás, menciona que não seriam todas, e sim, algumas seletas lembranças, especialmente aquelas que o auxiliassem na busca por preencher essa lacuna deixada pelo tempo. Um tempo que ainda não teria sido atingido pela dúvida existencial do narrador e que, provavelmente, com a escritura de sua obra ele conseguiria atar.

Contudo, sua frustração está justamente na impossibilidade de restaurar o passado: “Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mais falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo” (Assis, 1994, p.02). Ao não conseguir reviver os acontecimentos ele também percebe que o tempo o mudou. A frase “o rosto é igual, a fisionomia é diferente” demonstra uma mudança essencial do personagem, que não consegue mais se encontrar devido a passagem dos anos. A fisionomia não é mais a de um jovem apaixonado por sua esposa. O rosto agora é de um homem, ou melhor, um solitário e amargurado sexagenário.

Com o avanço dos anos, não apenas a aparência física é alterada. A idade lhe traz um amadurecimento frente aos acontecimentos e as perdas que teve. Entretanto, da mesma maneira que menciona que “um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde”, Casmurro complementa seu pensamento fazendo referência a sua essência: “falto eu mesmo”. Esta frase demonstra que o narrador se encontra perdido, em constante conflito. Ironicamente, sugestiona que tal lacuna é tudo e em seu livro cabe ao leitor preenchê-la, pois

“nada se emenda bem nos livros confusos, mas tudo se pode meter nos livros omissos. [...] O que faço, em chegando ao fim, é [...] evocar todas as coisas que não achei nele. [...] Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas” (Assis, 1994, p.89-90).

Ao sugerir que “tudo se pode meter nos livros omissos” o narrador instaura a dúvida na interpretação possível ao leitor. Sugerir que ele preencha com suas próprias conclusões as lacunas das situações que são narradas em sua obra, gera uma situação de insegurança, pois os dados pessoais do leitor podem (na verdade, devem) não coincidir com os fatos ou memórias desse narrador. O ato de deixar os encerramentos a cargo daquele que lê exime Casmurro de responsabilidade ou comprometimento com a narração.

Para Helder Macedo (1991), as lacunas alheias que Casmurro pretende preencher são aquelas deixadas por ele ao longo de sua narrativa e que, inevitavelmente, inocentariam ou provariam a culpabilidade de Capitu. De tal modo que, “com efeito, não aceitar que a conclusão desse falso dilema só pode ser ambígua é aceitar o jogo do narrador e, como ele, mesmo se em sentido inverso substituir o principal pelo acessório” (Macedo, 1991, p.17).

Casmurro, ao se colocar em primeiro plano, elenca como prioridade a sua busca incessante por provas da possível traição. Como sombras de um passado distante, o narrador delinea, já nas primeiras páginas do romance, sua malograda tentativa de recuperar o sentido de sua vida e, quem sabe, descobrir as respostas para as dúvidas que ele mesmo criou. E são essas tais sombras, que de maneira inquietante povoam seu imaginário, o inspiram ao longo de toda a sua escritura, como se pode ver em: “Aí vindes outra vez, inquietas sombras?...” (Assis, 1994, p.03).

Mas o que seriam essas sombras? Suas dúvidas, seus conflitos internos ou as lembranças do passado? Todas essas ideias frequentam a sua escrita, que antes de ser um passatempo ou fuga de sua monótona rotina, encerram a dimensão ontológica do narrador. Um leitor distraído poderia ser levado a acreditar na leveza singela da seguinte frase: “talvez, a narração me desse a ilusão e as sombras viessem perpassar ligeiras [...]. Deste modo, viverei o que vivi, e assentarei a mão para alguma obra de maior tomo” (Assis, 1994, p.03). Casmurro deseja fazer crer que o texto seria uma passagem, um treino para algo de maior vigor. Contudo, as sombras não se vão da narrativa, que se transforma em perquirição psicológica, unindo narrador e leitor em um ambiente obscuro.

A imagem televisiva do protagonista busca enaltecer essas dúvidas por meio de uma luminosidade significativa. A angústia de Casmurro encontra-se visualmente potencializada na tela. As sombras do texto literário se tornam tons escuros (marrom, azul, verde e, principalmente, o preto) e tomam conta de todo o ambiente visual que o acolhe (Figura 4). De igual maneira, *Capitu* (2008), ao evocar as duas pontas da vida do protagonista, proporciona um impacto de grande amplitude visual pois coloca no mesmo quadro as imagens do velho e do menino valendo-se de uma oposição entre o preto e o branco, utilizadas para a determinação das figuras dramáticas (Figuras 7 e 8).

A discussão a seguir emprega a técnica de *ekphrasis* para analisar a sequência de cenas do primeiro capítulo de *Capitu* (2008), que adapta o trecho referente ao micro-capítulo “DO LIVRO”. Seu aporte teórico são os estudos sobre a teatralidade (Nonato, 2013), a cor e o figurino dos personagens (Leite, 2015) e as técnicas do emprego da luz e da sombra na pintura (Deleuze, 1985; Arnheim, 2005; Ocvirk, 2014). As reflexões apresentam o intercurso artístico da Literatura, da Pintura e da Televisão na construção do Casmurro audiovisual.

(Re)interpretação de Casmurro

A cena que passa a ser analisada está no primeiro capítulo da microssérie e se inicia aos CP1-08'00"³ e encerra aos CP1-10'28". É possível perceber a predominância da cor preta. Casmurro está localizado no centro da tela. Apenas uma luz artificial na cor branca, em diagonal, ilumina seu rosto de baixo para cima. É quando ele olha para o lado direito e vê ao fundo algumas sombras na parede.

As sombras refletidas no cenário dão a impressão visual de estarem percorrendo todo o local. Elas são marcadas pela tonalidade amarelada, conforme sequência de cenas (Figuras 1 e 2). Sabe-se que na pintura e na fotografia as sombras projetadas são as áreas escuras que surgem em um objeto ou mesmo uma superfície, quando outro formato é colocado entre ele e a luz.

A natureza da sombra criada depende do tamanho e da localização da fonte de luz, do tamanho e do formato do objeto interposto e do caráter das superfícies nas quais a sombra incide [...] A localização da fonte de luz sempre é uma consideração importante; ela ajuda a descrever a dimensionalidade de um objeto e seu contexto espacial; e as luzes e sombras intensas criadas por refletores e suas sombras resultantes também contribuem para o efeito psicológico e emocional em uma obra. (Ocvirk, 2014, p.151)

No caso das sombras na tela, visualizamos apenas silhuetas, sendo impossível neste momento reconhecer quais seriam os personagens da trama. Semelhante à cena anterior, a luz está em diagonal, iluminando da parte inferior para a superior. Além disso, a câmera capta a cena em *contra-plongée*, que é quando a imagem do objeto ou do personagem é registrada num ângulo abaixo deste. Esses dois elementos criam na tela o efeito psicológico citado pelo autor, pois devido a luz e ao posicionamento da câmera, tais imagens retratam a ideia de grandiosidade e de distanciamento das sombras em relação ao narrador, como sendo algo inalcançável.

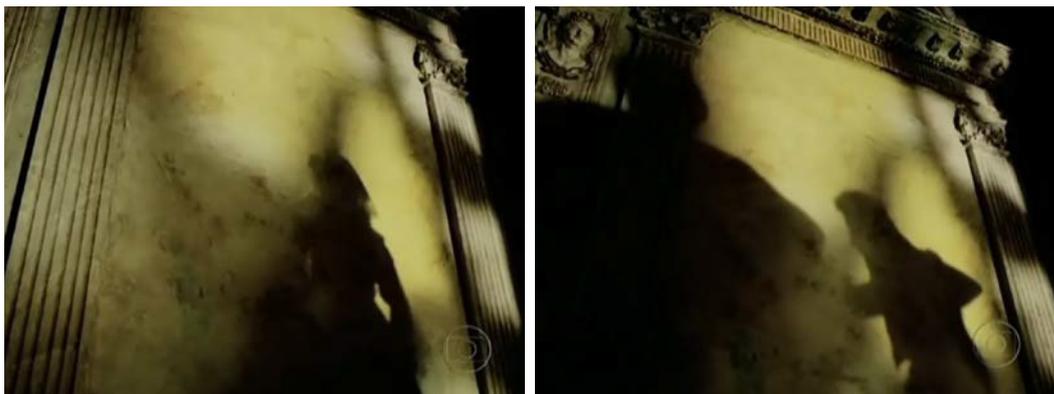


Figura 1 (CP1-08'21") - Figura 2 (CP1-08'35"). Fonte: *Capitu*. Globo, 2008.

³ Para facilitar a identificação das cenas e trechos analisados na presente investigação será utilizado o seguinte padrão: CP1-02'12". Neste exemplo, as letras CP referenciam a palavra "capítulo", seguido do número do capítulo (1), dos minutos (') e dos segundos (").

Já o caráter emocional da representação visual dessas figuras pode ser percebido na fala de Casmurro, que repete por três vezes a expressão: "Aí vindes outra vez, inquietas sombras?..." Seu tom de voz demarca as lembranças de pessoas e de momentos diferentes de sua vida. Na primeira, ele questiona e demonstra surpresa. Neste momento seus olhos estão arregalados, mas mesmo assim, diz a frase em tom baixo e calmo. Na segunda, aumenta a voz e expressa uma certa agressividade, enfatizando as palavras "outra vez" e "inquietas sombras". Na última, o tom melancólico de sua fala é complementado pelo som de violinos. O narrador audiovisual então dá às costas para a câmera e segue com uma vela nas mãos por entre cortinas que se abrem.

Ao entrar no palco, ele levanta a vela acima de sua cabeça, para que seja possível ver o que há do outro lado do ambiente. É quando a câmera se movimenta em *slow dolly-in*, aproximando de forma lenta. Ao parar o movimento, evidencia as imagens que se formam no eixo, porém elas não são nítidas e parecem estar desfocadas. Tal composição se assemelha a ideia de um quadro ou uma pintura na TV. Isso porque, no segundo plano, tons em sépia tomam o centro da tela. Nas laterais a cor marrom se sobressai, demarcando em formato quadrangular os tons centrais (Figura 3).



Figura 3 (CP1-08'49") - Figura 4 (CP1-08'58"). Fonte: *Capitu*. Globo, 2008.

Ao fundo, vê-se algumas pessoas que estão estáticas no cenário. A câmera mostra num plano subjetivo o que Casmurro vê a sua frente. A escolha desse plano faz com que o telespectador seja inserido na cena, uma vez que a câmera assume o ponto de vista do personagem. Ela registra a imagem estando "no lugar" do narrador, mostrando o que ele estaria vendo. De tal modo que "a lente transforma-se em seu olhar possibilitando ao expectador ver subjetivamente por ele (ator/personagem)" (Monclar, 2009, p.42).

Por cerca de oito segundos (CP1-08'47" a CP1-08'54") a tela é tomada pela representação da família Santiago. O tempo da cena aliado a trilha sonora de violinos atribui ao trecho um tom melancólico e contemplativo. Na imagem todas as figuras dramáticas estão usando roupas claras. A cor branca se destaca devido a luz artificial, que as ilumina apenas da direita para a esquerda, atribuindo uma singularidade à sequência. Na visão de Rafaela Bernardazzi Torrens Leite (2015), ao elencar um determinado tipo e cor de vestimenta, ela se transforma em um

elemento de forte valor imagético, simbólico e narrativo. Trata-se de abordar o vestuário como elemento de comunicação, que tem como suporte o corpo do ator que, por meio da caracterização completa dentro de um ambiente constituído para

construir um enredo, é capaz de representar, significar, comunicar. (Leite, 2015, p.67-68)

Para Livia Martins Nonato, o branco na vestimenta dos personagens simbolizaria seu aspecto fantasmagórico, já que neste trecho estes só habitam as lembranças do protagonista. De tal modo que aparecem na cena como

o início de um processo (rememorar e contar), e ainda representando a condição interna de Dom Casmurro, a dúvida frente à possibilidade de encarar seu passado. [...] O branco traz a expectativa pelo que está por vir. Esta cena comunica a 'entrada' das personagens e as figurativizam como seres espectrais. (Nonato, 2013, p.57)

Em contraponto, a partir dos CP1-08'55", um tom obscuro toma conta de quase oitenta por cento da imagem. Há apenas um ponto de luz, que está localizado do lado direito da tela. A claridade parte da área inferior para a superior, na diagonal, rumo ao centro da imagem. Esta ilumina a fisionomia do personagem e proporciona a identificação do narrador, em primeiríssimo plano (Figura 4). A luz é de uma fonte artificial, cuja escala clara e forma dirigida ilumina apenas parte do rosto em *close* do personagem.

Segundo Luís Nogueira (2010), a iluminação dirigida a um determinado ponto do quadro visual, ao mesmo tempo que conduz a atenção, ela também hierarquiza a visão do espectador. Provoca novas leituras e interpretações ao que é apresentado na tela. Isso porque,

ler a imagem pode ser, portanto, efetuar um trajeto guiado pela luz – e, mais especificamente, pela quantidade e escala de luz. Assim, podemos afirmar que as zonas claras tendem a prevalecer na atenção do espectador, ao passo que as áreas escuras tendem a criar um certo efeito de distanciamento. (Nogueira, 2010, p.69)

O autor salienta que as zonas obscuras ou em penumbra sugestionam sensações de mistério e de inquietação no espectador, ao passo que zonas iluminadas com uma escala clara são capazes de trazer a impressão de conforto. É pelo jogo audiovisual entre luz e sombra que uma adaptação pode estabelecer, por exemplo, a importância dramática e a caracterização essencial do personagem. "Entre a luz e a sombra podemos dizer que se joga tudo: a ascensão e a glória contra a decadência e a degradação, a vida contra a morte" (Nogueira, 2010, p.69).

Na sequência, apesar de existir um foco de luz que ilumina parte do seu rosto, Casmurro está envolto pela obscuridade. A câmera está fixa e registra a imagem centralizada. Sua fala rouca, lenta e pontual enaltece trechos específicos da citação do livro. Ao dizer a frase: "o meu fim evidente era atar as duas pontas da vida", o verbo "atar" ganha destaque na fala de Dom Casmurro, com uma pequena pausa dramática. Ao mesmo tempo há um corte seco de câmera e da narração.

No momento subsequente, em plano americano, ou seja, enquadramento da cintura para cima, a câmera registra o movimento de uma figura que se posiciona à frente da pintura cenográfica da família Santiago. Ela se encontra do lado esquerdo da tela, em primeiro plano (Figura 5). A luz lateral, do lado superior esquerdo evidencia o tom branquíssimo do espaço tomado. Esta claridade se dirige para a área central, de maneira diagonal e descendente.



Figura 5 (CP1-09'03") - Figura 6 (CP1-09'10"). Fonte: *Capitu*. Globo, 2008.

É possível perceber que o posicionamento da iluminação artificial provoca uma leve sombra, da cor preta, na região central do tom branco. Apesar da luminosidade intensa a imagem em primeiro plano não está focada, ou seja, nítida. Além disso, no topo da figura, vemos ainda dois tons em castanho escuro, que envolvem o formato circular. Todos esses elementos compõem a criação visual de Bentinho. A cor branca está tanto no rosto quanto nas vestes do jovem, que usa um fraque, assim como Casmurro. A roupa seria uma referência à posição social da Família Santiago, já vez "que essas peças do vestuário são símbolo de nobreza para a sociedade da época. O figurino retratado na minissérie se refere às vestimentas utilizadas pela burguesia em meados do século XIX" (Leite, 2015, p.92).

Nesta cena, por exemplo, vemos apenas uma parte sem luz, que forma uma leve sombra no rosto do jovem (Figura 6). Isso porque durante toda a minissérie o menino é tomado por uma claridade que lhe empresta euforia. A juventude de Bentinho é marcada pelo

forte o uso das cores bege, branco e azul. [...] quando entra para o seminário, Bentinho passa a usar com mais frequência o preto e o branco. Já na vida adulta, após se casar com Capitu, começa a vestir preto, azul e branco. No entanto, conforme suas suspeitas de traição vão aumentando suas roupas deixam de ter a presença de outras cores, o preto predomina. (Leite, 2015, p.121)

Como afirma a pesquisadora, Casmurro frequentemente está com vestimentas e acessórios pretos ou em tom escuro. O quadro psicológico do narrador se vê refletido nos sombreamentos ou nos objetos do cenário que o circundam e lhe obliteram a visibilidade. De tal modo que esta obscuridade/visibilidade precária o acompanha ao longo da trama.

O antagonismo das cores, já no primeiro capítulo, traz para a tela a caracterização dos dois personagens. Pelas cores preta e branca é possível identificar Dom Casmurro e Bentinho, respectivamente. A composição da cena representa na TV a célebre frase do narrador e sua busca por unir as duas pontas de sua vida. A montagem coloca em paralelo os dois personagens afastados pela temporalidade, materializando a metáfora primeira das duas narrativas, a literária e a televisiva (Figuras 7 e 8).



Figura 7 (CP1-09'08'') - Figura 8 (CP1-09'20''). Fonte: *Capitu*. Globo, 2008.

Na sequência, os dois esticam seus braços para alcançar algo a sua frente. Antes que os dedos se toquem, há novamente a interferência do narrador, que retoma da pausa dramática e continua a citação iniciada segundos antes: “e restaurar na velhice a adolescência” (Assis, 1994, p.02). Ao final da frase, os personagens tocam as mãos. Bentinho aparece na tela enquanto vemos apenas um prolongamento na cor preta, que remete à ideia do braço e da mão direita de Casmurro (Figura 8). O corte seco da câmera traz em *close* a face do narrador, que se direciona para frente e interpela o ecrã, finalizando a referência literária: “pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui” (Assis, 1994, p.02).

Ao final do trecho, os personagens soltam as mãos, de forma violenta. A performance dramática sugere aos telespectadores que eles estavam puxando brutalmente um ao outro. Bentinho quase chega a cair para trás por conta disso. Casmurro deixa os braços caírem, assim como seus olhos. A cena é carregada de emoção e a câmera flagra o exato momento que o narrador deixa escorrer em seu rosto uma lágrima, que cai ao chão. Somente após estes segundos dramáticos é alterado o plano de enquadramento.



Figura 9 (CP1-09'41'') - Figura 10 (CP1-09'51''). Fonte: *Capitu*. Globo, 2008.

A cena termina com o estalar de luzes artificiais, que são desligadas de forma abrupta (CP1-09'41''). A escuridão repentina e o chiado característico da ação indicam a finalização de um ato, como geralmente acontece em espetáculos teatrais. Este elemento cênico,

“[...] assim como toda a teatralidade em cena na obra audiovisual, materializa a metáfora do ‘palco da vida’, ilustra a temática da obra literária machadiana sobre a performance social humana tão calcada nas aparências, (re)afirmando um espaço de exibição” (Nonato, 2013, p.47).

Os dois personagens continuam no palco. A câmera encerra o quadro da ação performática e mostra apenas a cor preta, do lado esquerdo da tela, onde antes estava Bentinho. Identifica-se apenas o delineado do personagem, já que este, ao perder a luminosidade branca, é envolvido pela escuridão (Figura 9). A câmera continua a narração a partir da luz da cena, que passa, então, a ser emanada do segundo plano, do lado direito da tela. Em panorâmica, da esquerda para a direita, o equipamento se movimenta lentamente e coloca em evidência as imagens estáticas ao fundo.

A cena sugere a ideia de uma pintura. Isso é percebido ao final do movimento (CP1-09'51''), quando a câmera é fixada no ponto visual em que vários tons de amarelo, marrom e branco tomam de assalto a imagem (Figura 10). As cores presentes no cenário e na vestimenta dos personagens são emolduradas por um marrom escuro localizado no teto e no piso, semelhante à sequência que marca o início do trecho (Figura 3). Na tela, estão Dona Glória (ao centro), Prima Justina (à direita), Tio Cosme (à esquerda) e José Dias (ao fundo). Todos se encontram no mesmo espaço cenográfico e, por estarem imóveis, trazem para a TV uma imagem semelhante a uma pintura cujo conteúdo seria um retrato da Família Santiago.

A descrição detalhada da cena, elencando elementos cinematográficos, teatrais, cenográficos e do figurino dos personagens, contribui para o entendimento da trama e da construção da imagem desses dois personagens: Casmurro e Bentinho. A escolha da vestimenta, por exemplo, tem um papel importante, pois:

[...] essa composição de tecidos, tramas costuradas, sobrepostas, combinadas nas mais variadas formas, cores e texturas, mantém uma relação interna e visceral com o sujeito homem: quando usada, incorpora-se a ele, dialeticamente, moldando sua personalidade e por ela sendo moldada, constituindo-se um processo de singularização”. (Leite, Guerra, 2002 apud Leite, 2015, p.70-71)

Nessa parte do trabalho, intentamos tratar de como as luzes e as cores exercem forte influência na construção da imagem psicológica do personagem central. Nota-se que, à medida que a paleta de cores é determinada, suas pressões anímicas vão recrudescendo e aumentando o isolamento que o distancia dos outros personagens da trama. Em outras palavras, ele se torna singular.

A utilização de referências vindas do cinema e da pintura, como a escolha das cores, o posicionamento estratégico da iluminação e os planos específicos de registro das câmeras, trouxeram características instigantes para os referidos personagens, assim como acontece na obra machadiana. A proposta agora é elencar sob o viés de técnicas de pintura algumas referências artísticas da microssérie e suas possíveis significações ao representar a obscuridade do Casmurro audiovisual.

Construções artísticas na tela

A partir dessa *ekphrasis* da cena entre os personagens masculinos da trama, foi possível perceber que a construção visual de Bentinho e Casmurro se faz pela oposição entre as cores branco e preto. No quadro são evidenciadas por uma luz artificial, estrategicamente colocada em diagonal. Como é possível ver na Figura 4, a luz parte da área inferior direita para a superior, rumo ao centro da imagem. A disposição em primeiríssimo plano destaca o rosto de Casmurro, sendo que a claridade mostra apenas a metade dele; o restante da face e do corpo do personagem está em plena escuridão.

A composição desse momento se assemelha à técnica "*chiaroscuro*" (claro e escuro ou luz e sombra). Trata-se de uma técnica de pintura a óleo, presente nas obras de artes renascentistas, como as de Leonardo da Vinci, Caravaggio, Rembrandt e Velázquez.

O termo também descreve a maneira pelo qual os artistas lidam com os efeitos da atmosfera para criar a ilusão de que os objetos estão circundados pelo espaço em todos os seus lados; quanto mais cinza e menos distintos os objetos se tornam, mais distantes eles parecem estar. (Ocvirk, 2014, p.152)

Sua utilização exigia do pintor um conhecimento da tinta e de sua matização, bem como de luminosidade, de perspectiva, do efeito físico da luz e da sombra em superfícies. Visto que, com este recurso, os objetos eram representados na tela sem as linhas de contorno, sendo definidos devido ao contraste entre as cores do objeto e do segundo plano da pintura. Dessa maneira, a mistura gradual de tons contrastantes em uma imagem, reproduzia o efeito da luz e da sombra sobre os objetos, simulando sua massa, seu volume no formato tridimensional e produzindo a ilusão de profundidade.

Ainda segundo Otto G. Ocvirk, o *chiaroscuro* exagerado é denominado de *Tenebrismo*, técnica marcada pelo aumento do percentual de valores tonais baixos (cores escuras) em contraste com as cores mais claras, que têm um valor tonal alto e refletem mais luz. Na visão do autor, "essa transição rápida, extrema, concentra a atenção nos elementos importantes da obra" (Ocvirk, 2014, p.154).

Os artistas tinham fascínio pelas especificidades da luz, ou seja, a maneira como ela "afetava o espírito de uma obra ou sua expressão emocional. Eles refutaram as condições de iluminação padrão ao colocar as fontes de luz sugeridas em locais inesperados, criando efeitos visuais e espaciais incomuns" (Ocvirk, 2014, p.156). É possível notar que em várias pinturas, há apenas um ponto de luminosidade. Assim, apesar dos elementos em tons claros ganharem destaque, percebe-se que o tom predominante na tela era o escuro.

O contraste na representação de cada um dos elementos da pintura contribuiria para a interpretação da arte deste período, uma vez que o emprego da luz não seria apenas para modelar o volume de um objeto ou figura artística, mas se tornaria uma parte importante dos demais sentidos pictóricos e simbólicos. Assim, "na percepção, a obscuridade não aparece como mera ausência de luz, mas como um contra princípio ativo" (Arnheim, 2005, p.313), ou seja, algo provocador ao olhar e que, de certa maneira, é capaz de instigar a interpretação daquele que observa.

O preto e o branco, a luz e a sombra, reforça a ideia de antagonismo entre duas forças, relacionando ao que Rudolf Arnheim considera como “simbolismo da luz” (Arnheim, 2005, p.313). O autor toma como exemplo a obra de Rembrandt: sugere que este, ao colocar um objeto claro num espaço escuro, o conserva quase isento de sombreamento. Desta forma, o pintor holandês elimina todos os outros objetos que gravitam ao redor do iluminado. Estes “objetos coadjuvantes” ao receberem de forma passiva a luminosidade, “como o impacto de uma força externa, [...] tornam-se eles próprios fontes de luz, que irradiam ativamente energia” (Arnheim, 2005, p.314). Na pintura a mensagem a ser passada está ligada ao que ele chama de o “antigo jogo das forças de luz e obscuridade [...] feito para prender o objeto único, no qual o conflito entre a unicidade e dualidade cria um alto nível de tensão dramática e o conflito de dois opostos” (Arnheim, 2005, p.318).

A representação da luz e da sombra na tela remete à reflexão de Gilles Deleuze (1985) sobre o expressionismo no cinema, onde o mecanismo de expressão estética também internaliza um combate: “[...] a força infinita da luz opõe a si mesma as trevas, como força igualmente infinita, sem a qual não poderia se manifestar. [...] O afrontamento das duas forças infinitas determina um ponto zero, em relação ao qual toda luz é um grau infinito” (Deleuze, 1985, p.68). Percebe-se que essa não é apenas uma relação de dualismo no pensamento do filósofo francês, mas uma oposição infinita, em que “[...] a luz enquanto grau (o branco) e o zero (o negro) entram em relações concretas de contraste ou de mistura” (Deleuze, 1985, p.69).

Na microssérie, é a partir do jogo visual entre a gradação do escuro (sombra / cor preta) para a luminosidade (luz / cor branca) que identificamos a união dos personagens Casmurro e Bentinho. Na tela, a unidade acontece a partir de um elemento comum às duas cenas, a cor preta. É pelo prolongamento deste tom escuro que os personagens se encontram. Na sequência, no momento em que o menino aparece, não é possível ver a materialidade do narrador na TV. Ele não está corporificado na tela. A cor preta traz apenas o indício de sua presença, posicionando-o do lado esquerdo inferior do quadro (Figura 8).

Enquanto isso, no mesmo plano médio, é possível ver ao fundo o jovem Bentinho, que está na parte iluminada, do lado direito. A cor preta personificaria uma espécie de “sinistra qualidade da obscuridade” (Arnheim, 2005, p.315-316), que proporciona o mistério. Isso se dá pelo fato do escuro não ser apresentado na imagem como algo sólido, “com textura de superfície perceptível, mas apenas negativamente, como um obstáculo à luz, sem volume e materialidade. É como se uma sombra se movesse no espaço, como uma pessoa” (Arnheim, 2005, p.316). Além do mais, o autor salienta que quando essa obscuridade é intensa pode ser capaz de produzir

uma não existência de realce negro, o observador tem a convincente impressão de que as coisas emergem de um estado de não ser e de tender provavelmente a retornar a ele. [...] O todo é apenas parcialmente presente [...]. Uma parte de uma figura pode ser visível enquanto o resto se encontra oculto na obscuridade. (Arnheim, 2005, p.316)

Aplicando as palavras de Rudolf Arnheim ao evento em foco, pode-se afirmar que ocorre nesta cena uma inversão irônica (bem ao gosto da narrativa machadia-

na), na qual o menino visível é, na verdade, a imagem da lembrança. Ao passo que a sombra parcamente representada é o que de mais concreto existiria nesse quadro. Na microssérie é possível dizer que as Figuras 4 e 8, ao trazerem a cor preta que envolve ambiente e narrador, materializam uma obscuridade presente tanto na história narrada quanto no Casmurro audiovisual.

Os aportes teóricos de Gilles Deleuze (1985), Rudolf Arnheim (2005), Otto G. Ocvirk (2014), permitem afirmar que *Capitu* (2008) busca referências semióticas na Pintura e no Cinema para concretizar na tela da TV a dualidade essencial de Casmurro, que, ao cabo, lhe produz movimentos antagônicos: tanto corrói sua alma, quanto o motiva a superá-la pela escritura. Na adaptação, podemos visualizar uma parte do rosto claro e límpido de Bento Santiago, que se opõe à outra, obscura e sombria. São duas faces de um mesmo ser: o Dom Casmurro (Figura 4).

Contudo, a luz e a sombra não seriam apenas estruturas visuais estéticas da produção audiovisual. Elas integram o indivíduo, que é duo e está em processo, seja buscando uma autenticidade perdida ou rememorando fragmentos e situações mobilizadoras de afetividade (alegria, angústia, incerteza). A composição desses elementos, ao fazer parte do indivíduo, é capaz de representar na tela a essência de Casmurro, que é ambígua, contraditória e provocadora.

Uma vez reconhecida essa obscuridade visual, é possível disseminá-la para todas as cenas em que o narrador se volta para a câmera e conta a sua versão dos fatos. Podemos, então, subverter as exposições dramáticas do velho Casmurro, analisando-as sob o ponto de vista da ironia, já que a adaptação (re)cria artisticamente a conduta contraditória e ambígua do narrador, que diz uma coisa que sempre pode ter seus sentidos aumentados e/ou questionados. Ao apresentar a ambivalência de Casmurro, a microssérie *Capitu* (2008) instiga os telespectadores, solicitando deles um posicionamento crítico e uma (re)interpretação de tudo que é narrado pelo protagonista e visualizado na tela.

Considerações finais

As discussões apresentadas neste artigo buscam integrar as investigações sobre os estudos interartes e as correspondências artísticas entre a Literatura e a Televisão. Isso porque as obras literárias constituem interessantes referenciais para a pesquisa e para o conhecimento acadêmico nesse começo de século, em que tanto se pratica a transcrição dessas narrativas.

Isolamos alguns recursos estéticos que contribuíram para que a produção audiovisual recriasse o livro na televisão. Segundo Linda Hutcheon, a prática adaptativa é parte de um processo criativo, que “envolve tanto uma (re)interpretação quanto uma (re)criação” (Hutcheon, 2013, p.29). De tal modo que o diretor Luiz Fernando Carvalho, apesar de manter alguns elementos da obra, trouxe para tela o seu próprio vigor artístico, aumentando os sentidos da narrativa machadiana. “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, 2008, p.78). A intenção do diretor está de acordo com a ideia de que “a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou

recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo” (Hutcheon, 2013, p.45).

Assim, *Capitu* (2008) corresponde a uma dessas (re)leituras já que, ao adaptar *Dom Casmurro* (1988), o diretor e toda sua equipe artística envolvida na produção escolhem manter a essência ambígua do narrador machadiano. Para representá-la na TV, a adaptação se vale de particularidades do seu sistema de comunicação, de convenções estéticas, artísticas e de linguagem, advindas da correspondência com outras artes (essencialmente a pintura, o teatro, a fotografia e o cinema) e de recursos de composição audiovisual.

Para alcançar a essência do livro e da narrativa repleta de ambiguidades do protagonista Dom Casmurro, a adaptação precisou de uma linguagem própria, se valendo de artifícios e modos próprios da audiovisualidade para recriar com imagens as palavras e ideias da obra literária. Foi trazido para a tela o cerne do narrador-protagonista: um ser duo, um indivíduo que está em processo e que mesmo em meio a sombrias dúvidas busca respostas pela rememoração dos fragmentos de situações de sua vida.

Na presente discussão, demonstrou-se que a disposição das cores branca e preta, bem como da luz e da sombra, para a apresentação de Dom Casmurro e Bentinho formaram um terceiro elemento, que é dramático em sua natureza. Para sua construção, aliaram-se técnicas cinematográficas, pictóricas e televisivas. Elas estabelecem na tela um antagonismo visual, capaz de provocar as interpretações dos telespectadores e promover a construção da essência ambígua dos dois personagens.

Tendo como referencial as análises apresentadas neste estudo, é possível admitir que a microssérie *Capitu* (2008) não apenas representou em imagens os trechos do livro, mas adaptou para a tela algumas das sensações abstratas proporcionadas por sua leitura. A produção audiovisual buscou, então, recriar e reinterpretar as expressões literárias de tal forma que o público contemporâneo, ao ter contato (mesmo que pela primeira vez) com o enredo do logrado narrador, pode experimentar visualmente o que só era possível mediante a leitura da obra.

Referências

ARNHEIM, Rudolf. Luz. In: *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. Nova versão. Tradução de Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005, Pp.293-321. Disponível em: <https://monoskop.org/images/9/92/Arnheim_Rudolf_Arte_e_percepcao_visual.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2016.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Prefácio de Fernando Teixeira de Andrade. Vocabulário de Verônica A. Pereira de Souza. São Paulo: Objetivo/CERED, 1994.

CARVALHO, Luiz Fernando. Diálogo com o diretor. In.: _____. *Capitu: minissérie de Luiz Fernando Carvalho, a partir da obra Dom Casmurro de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008, p.75-83.

DELEUZE, Gilles. A imagem-percepção: rosto e primeiro plano. In.:_____. *Cinema 1: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.114-156.

D'ONOFRIO, Salvatore. Teoria da narrativa. In.:_____. *Teoria do Texto: Prolegômenos e teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 2ª ed., 2006, p.53-120.

GLOBO, Rede. Produção. São Paulo: Memória Globo - Produção, 2008. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisséries/capitu/producao.htm>>. Acesso em: 09 out 2014.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da ekphrasis. *Revista USP*, n.71, ed. Set/Nov, São Paulo, 2006, Pp.85-105. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/viewFile/13554/15372>>. Acesso em: 11 fev. 2016.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

LEITE, Rafaela Bernardazzi Torrens. *A cor e o figurino na construção de personagens na narrativa televisual: um estudo de caso da minissérie Capitu*. 2015, 192f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-24112015-164357/pt-br.php>>. Acesso em 03 mar 2018.

MACEDO, Helder. Machado de Assis: entre o lusco e o fusco. In.:_____. *Revista Colóquio/Letras*. Lisboa/São Paulo: Fundação Calouste Gulbenkian. Artigos, n.º 121/122, Jul., 1991, p.05-24.

MONCLAR, Jorge. *Linguagem cinematográfica: narrando com imagens*. Rio de Janeiro: CIP-Brasil, Academia Intercinema, 2009.

NOGUEIRA, Luís. Fotografia. In.:_____. *Manuais de Cinema III – Planificação e Montagem*. Editora LabCom: Covilhã, 2010, p.65-72.

NONATO, Livia Martins. Análise da obra visual Capitu pelo viés da teatralidade. In.:_____. *Teatralidade na obra audiovisual Capitu*. 2013, 106f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2013. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.uel.br/document/?code=vtls000186833>>. Acesso em: 01 mar 2018, p.35-75.

OCVIRK, Otto G.; et al. Valor tonal. In.:_____. *Fundamentos de Arte: Teoria e Prática*. Tradução Alexandre Salvaterra. 12ª ed. Porto Alegre: AMGH Editora, 2014, p.145-161.

SILVA, Evelin Gomes da. *Capitu e a construção da ambiguidade imagética de Dom Casmurro na TV*. 2017, 145f. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Comunicação, Artes e Letras – Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2017.

Referência audiovisual

CAPITU. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Intérpretes: Maria Fernanda Cândido; Michel Melamed; Eliane Giardini; Letícia Persiles; César Cardadeiro; Bellatrix Serra. Roteiro: Euclides Marinho; Direção de arte: Raimundo Rodriguez; Direção de fotografia: Adrian Teijido. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 2008, DVD, drama, son., color., 220 min.

Recebido em: 22/12/2017

Aprovado em: 14/03/2018