



## SEÇÃO LIVRE

# Olhos de cigana oblíqua e antropofágica: a poética transcultural em *Capitu*

*Oblique and anthropophagic gypsy eyes: the cross-cultural poetics in Capitu*

*Ojos de gitana oblicua y antropofágica: la poética transcultural em Capitu*

**Saulo Lopes de Sousa<sup>1</sup>**

[orcid.org/0000-0001-6290-5954](https://orcid.org/0000-0001-6290-5954)  
[saulo.sousa@ifma.edu.br](mailto:saulo.sousa@ifma.edu.br)

**Deivanira Vasconcelos**

**Soares<sup>2</sup>**

[orcid.org/0000-0001-9333-3549](https://orcid.org/0000-0001-9333-3549)  
[dv.vasconcelosrosa@gmail.com](mailto:dv.vasconcelosrosa@gmail.com)

**Recebido em:** 24 jun. 2025.

**Aprovado em:** 22 jul. 2025.

**Publicado em:** 14 nov. 2025.

**Resumo:** Partindo da formulação modernista de antropofagia cultural (Andrade, 1990) e do sensível diálogo entre as artes gerais (Clüver, 1997), tecemos considerações acerca das poéticas interartes operantes na microssérie *Capitu* (2008), de Luiz Fernando Carvalho, com vistas a processos autofágicos de *transconstrução* (Amorim, 2018), estabelecendo relações de proximidade com o romance *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis. Tem-se como escopo evidenciar, pelo exame crítico, a forma pela qual os elementos estéticos sinalizam a contemporaneidade da obra televisiva, bem como a apropriação de recursos estilísticos mediante a relação "autofágica" de aspectos da cultura brasileira e estrangeira. Nessa intenção, analisamos o tecido da construção da imagem em fotogramas que justificam a continuidade da feitura machadiana, com requeridas discussões teóricas que se fazem ora em justificação da análise, ora em celebração de um pensamento complexo que envolve as camadas de (re)leitura do romance, início provocador do imaginário artístico e criativo da produção perscrutada. Arranjamos a estrutura do artigo de modo que análise e teorização engendram-se como em uma unidade que observa, no formato crítico comparativo, a dialogicidade das artes entre si, sem ignorar a memória, a história e as microinfluências que afetam e transformam o eu e os modos de estar no mundo, isso posto porque entendemos as escolhas que permeiam o processo e a construção de sentido da "arte nova" constituídos a partir de onde pisam os pés do criador, do ponto de onde se encerra sua cultura. Com efeito, a noção de *transconstrução* alicerça as reflexões que tomam *Capitu* como um caso frutífero de expansão contemporânea do literário, isto é, uma adaptação híbrida, plural e transcultural.

**Palavras-chave:** poética transcultural; relações interartísticas; adaptação televisiva; *Capitu*.

**Abstract:** Starting from the modernist formulation of cultural anthropophagy (Andrade, 1990) and the sensitive dialogue between the general arts (Clüver, 1997), we make considerations about the poetic interarts operating in the microseries *Capitu* (2008), by Luiz Fernando Carvalho, with a view to autophagic processes of transconstruction (Amorim, 2018), establishing close relationships with the novel *Dom Casmurro* (1899), by Machado de Assis. The aim is to show, by critical examination, the way in which the aesthetic elements signal the contemporaneity of the television work, as well as the appropriation of stylistic resources through the "autophagic" relationship of aspects of Brazilian and foreign culture. In this intention, we analyze the fabric of the construction of the image in frames that justify the continuity of the machadian making, with required theoretical discussions that are made, sometimes in justification of the analysis, sometimes in celebration of a complex thought involving the layers of (re)reading the novel, provocative beginning of the artistic and creative imaginary of the scrutinized production. We arrange the structure of the article so that analysis and theorization are engendered as in a unit that observes, in the comparative critical format, the dialogicity of the arts among themselves, without ignoring the memory, history



Artigo está licenciado sob forma de uma licença  
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.

<sup>2</sup> Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão (Uemasul), Imperatriz, Maranhão, Brasil.

and micro-influences that affect and transform the self and modes of being in the world, this is because we understand the choices that permeate the process and construction of meaning of "new art" constituted from where they step on the feet of the creator, the point where its culture ends. Indeed, the notion of transconstruction underpins the reflections that take *Capitu* as a fruitful case of contemporary expansion of literature, that is, a hybrid, plural and cross-cultural adaptation.

**Keywords:** Transcultural poetics; Interartistic relations; Television adaptation; *Capitu*.

**Resumen:** Partiendo de la formulación modernista de antropofagia cultural (Andrade, 1990) y del sensible diálogo entre las artes generales (Clüver, 1997), hacemos consideraciones sobre las poéticas interartes que operan en la microserie *Capitu* (2008), de Luiz Fernando Carvalho, con vistas a procesos autofágicos de transconstrucción (Amorim, 2018), estableciendo relaciones de proximidad con la novela *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis. Se tiene como objetivo evidenciar, por el examen crítico, la forma en que los elementos estéticos señalan la contemporaneidad de la obra televisiva, así como la apropiación de recursos estilísticos mediante la relación "autofágica" de aspectos de la cultura brasileña y extranjera. Con esta intención, analizamos el tejido de la construcción de la imagen en fotogramas que justifican la continuidad de la obra machadiana, con necesarias discusiones teóricas que se hacen, ahora en justificación del análisis, ahora en celebración de un pensamiento complejo que envuelve las capas de (re)lectura de la novela, inicio provocador del imaginario artístico y creativos de la producción escrutada. Arreglamos la estructura del artículo de modo que análisis y teorización se engendran como en una unidad que observa, en el formato crítico comparativo, la dialéctica de las artes entre sí, sin ignorar la memoria, la historia y las microinfluencias que afectan y transforman el yo y los modos de estar en el mundo, esto puesto porque entendemos las opciones que impregnan el proceso y construcción de sentido del "arte nuevo" constituido a partir de donde pisan los pies del creador, del punto de donde se cierra su cultura. En efecto, la noción de transconstrucción fundamenta las reflexiones que toman *Capitu* como un caso fructífero de expansión contemporánea del literario, es decir, una adaptación híbrida, plural y transcultural.

**Palabras clave:** poesía transcultural; relaciones interartísticas; adaptación televisiva; *Capitu*.

## Deglutir formas estéticas

*Só me interessa o que não é meu* (Andrade, 1990).

Transcorridos 100 anos de sua eclosão, a Semana de Arte Moderna de 1922 representou, dentre outras investidas, a tonalidade artístico-intelectual mais estridente à caça da identidade literária pátria ou, na concepção de Candido

(2006), da brasilidade preconizada pelos escritores românticos. Lançada como fermento, tal consciência romântica de ânsia libertária viria a radicalizar-se na ótica ulterior dos modernistas, cujo ideal, mesmo a contrapelo de público e crítica, se empenhou a fazer a "[...] literatura brasileira ser então encarada como algo a criar-se voluntariamente para exprimir a sensibilidade nacional" (Candido, 2006, p. 90).

Nessa guinada revolucionária, Oswald de Andrade lançou o *Manifesto antropófago*, em 1928, que propunha, ousadamente, redesenhar os padrões estéticos em voga. A proposta da antropofagia oswaldiana, por sua vez, traz a observância de duas molduras de sentido:

[...] uma etnográfica, que nos remete às sociedades primitivas, particularmente aos tupis de antes da descoberta do Brasil; outra histórica, da sociedade brasileira, à qual se extrapola, como prática de rebeldia individual, dirigida contra os seus interdictos e tabus, o rito antropofágico da primeira (Nunes, 1990, p. 16).

Nunes pontua, no radicalismo da concepção primitivista, a feição anarquista da atitude antropofágica: tal como os nativos indígenas antropófagos, de época pré-descobrimto, a arte brasileira era conclamada a cingir-se dum espírito crítico de "digestão" das influências externas, assimilando, culturalmente, as benesses e refluindo os rejeitos. A independência cultural, portanto, seria alcançada mediante experimentações e diálogos com estéticas estrangeiras, por seu turno, submetidas ao crivo da devoração antropofágica, para, enfim, dar vazão à "catarse imaginária do espírito nacional" (Nunes, 1990, p. 16).

Como convinha ao ímpeto modernista consolidar o sistema literário brasileiro pela destruição dos valores passadistas, enlatados e europeizados, Oswald de Andrade (1990, p. 47) lança à posteridade a manutenção do entusiasmo que insuflou as conquistas dos jovens literatos de 22: "*Tupi or not tupi that is the question*". Explícita paródia do dilema hamletiano<sup>3</sup>, seus revêrberos atingiriam gerações vindouras que, imergidas

<sup>3</sup> Haroldo de Campos (2011, p. 126) denomina de "usurpação fônica, um desvio tradutório por homofonia".

nos tempos nebulosos de censura e repressão da ditadura de 1964, resistiam ao nacionalismo totalitário, no mesmo contrapeso com que re- pensavam a cultura nacional.

O movimento tropicalista, na década de 1960, liderado pelos baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil, vestiu o parangolé<sup>4</sup> da proposta antropofá- gica e estabeleceu bases estéticas de renovação da música popular brasileira, expondo nitida aproximação às ideias oswaldianas. Caetano, por exemplo, na música "Alegria, alegria", de seu disco *Caetano Veloso* (1968), assim canta: "Por entre fotos e nomes/Os olhos cheios de cores". Esses versos, inescapavelmente, sintonizam as premissas observadas no manifesto *Pau-Brasil*: "A Poesia existe nos fatos. Os casebres de açafião e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos" (Andrade, 1990, p. 41).

Da guitarra elétrica ao baião, do *rock pop* à bossa nova, a revolução sincrética dos experi- mentalismos da Tropicália despeja no mesmo caldeirão musical letras, melodias, sons e ritmos nacionais e estrangeiros, a fim de obter aquilo que os próprios tropicalistas denominaram *geleia geral*<sup>5</sup>: a identidade nacional no limiar da consis- tência, extrato mucilaginoso que tremula entre a tradição estanque e a novidade do moderno. Gilberto Gil e Torquato Neto adotam a expressão para intitular a canção-manifesto da Tropicália, "medula e osso" da renovação estética:

O poeta desfolha a bandeira  
E a manhã tropical se inicia  
Resplendente, cadente, fagueira  
Num calor girassol com alegria  
Na geleia geral brasileira  
Que o Jornal do Brasil anuncia [...] (Gil; Neto, 1968).

É inequívoco, portanto, compreendermos a guinada antropofágica, para os tropicalistas, como "[...] um modo de radicalizar a exigência de identidade [...]" (Veloso, 1997, p. 249). Se a cena musical brasileira (e, a certa altura, a poesia concretista) era impelida pelos longínquos – mas ainda audíveis – ecos do apelo modernista, a

tendência contemporânea das artes distintas não se esquivava de insuflar seu *modus operandi* com expressões e registros que agenciam e redefinem, antropofagicamente, os alicerces da cultura nacional. No bojo dessa constatação, situamos *Capitu*, microssérie de cinco capítulos, veiculada pela Rede Globo, em 2008, e dirigida por Luiz Fernando Carvalho.

Do pendur híbrido, Carvalho estabelece gan- chos dialógicos com outras regiões textuais, o que confere à obra sua qualidade antropofágica, permeada por várias outras referências artís- ticas. Já na experiência da leitura do romance machadiano, o diretor capta a feição moderna e deglutidora de sua escrita, quando nota que "[...] esse romance Dom Casmurro é montado [...] como um conjunto de colagens, de camadas, de tempos e de avessos. [...] Então, ele é moderno do ponto de vista da linguagem, um construtor" (Carvalho, 2008, p. 87). A estética carvalhiana, ao remanejar intertextos em sua estrutura te- levisiva, ocasiona a ressignificação dos códigos pela leitura e recriação da narrativa submetida à configuração do novo suporte estético.

Isso posto, advogamos que a microssérie *Capitu*, como adaptação de um texto-fonte, se aproxi- ma, exemplarmente, da ideia de *transconstrução*, defendida por Amorim (2018, p. 10) como "[...] um movimento de 'devoração/desconstrução' crítica e transcultural do texto de partida que será, posteriormente, construído como um novo texto, em um novo contexto, em uma nova cul- tura". Em *Capitu*, a poética transcultural agrupa outros discursos, suportes e gêneros artísticos e cria, com requinte, uma ficção, verdadeiramente, oblíqua e antropofágica, cuja experiência esté- tica ultrapassa os perímetros convencionais de uma narrativa audiovisual para a televisão aberta brasileira.

<sup>4</sup> Tipo de capa criada pelo artista plástico Hélio Oiticica.

<sup>5</sup> Expressão criada pelo poeta concretista Décio Pignatari para rebater as duras críticas de Cassiano Ricardo ao movimento concretista: "[...] na geleia geral brasileira alguém tem de exercer as funções de medula e osso [...]" (Pignatari, 2004, p. 29).

## Olhar fixo no tempo sem luzes

*Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro (Agamben, 2009).*

Podemos considerar *Capitu* um caso frutuoso de criação do novo dentro da tradição. Em ensaio que aborda as intermitências da "Tradição e talento individual", T. S. Eliot (1989) concebe a originalidade para além da repetição de antecessores e da concepção romântica da novidade. Propõe Eliot que o penhor estético a produzir uma obra inaugural deve fazê-lo a partir de novo matiz, porém, consciente do legado da tradição:

[...] o que ocorre quando uma nova obra de arte aparece é, às vezes, o que ocorre simultaneamente com relação a todas as obras de arte que a precede. [...] A ordem existente é completa antes que a nova obra apareça; para que a ordem persista após a introdução da novidade, a *totalidade* da ordem existente deve ser, se jamais o foi sequer levemente, alterada (Eliot, 1989, p. 39).

Talvez, essa assertiva insinue algo de difuso ou infundado, porém a visada de Eliot mira a perspectiva da tradição, por parte da obra nascente, atrelada àquilo que denomina *sentido histórico*, isto é, a consciência do passado, da imanência de vozes dos antecessores. Assim, o sentido histórico demanda a criação do artista não exclusivamente dentro de sua linhagem, mas também inserida na totalidade artística preexistente que lhe é simultânea e produtivamente ativa no tempo presente. Então, o surgimento da nova obra impele a alteração da totalidade da ordem existente, "[...] e desse modo as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados" (Eliot, 1989, p. 39).

Logo nas primeiras cenas de *Capitu*, é possível notarmos um aceno de Carvalho à premissa de

Eliot, quando explora o anacronismo temporal. Na passagem de um metrô suburbano e grafitado, visualizado em plano aéreo<sup>6</sup>, o espectador encarna o olhar da câmera<sup>7</sup>, que observa a cena num movimento de aproximação à locomotiva. Um fundo sonoro de guitarra de Jimi Hendrix e bateria acompanha a travessia dos vagões. Intercaladas a essas cenas, surgem imagens históricas – e, por isso, extemporâneas – de um outro trem (a vapor) em movimento, cortando ambiências rurais que aludem ao Rio de Janeiro em princípios de desenvolvimento urbano (particularmente, o bairro do Cosme Velho de meados do século XX).

As tensões criadas por essa sequência anacrônica aproximam-se à categoria que Eisenstein definiu como *montagem intelectual*<sup>8</sup>, isto é, o poder evocativo de estabelecer relações semânticas mediante a gramatura visual. Diante do paralelismo de épocas visualizado nas imagens dos trens, uma subcamada de sentido é produzida e esquadrinha as demarcações estéticas com as quais a microssérie se desenha. Não somente de um tempo pregresso ao atual, mas de uma leitura crítica do passado e de seus revêrberos no presente, nos moldes em que Agamben (2009, p. 72) concebe o contemporâneo: numa relação de aderência com o próprio tempo em que desponta, porém, mantendo um estado de dissociação e anacronismo:

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de "citá-la" segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbitrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder.

*Capitu*, nesse ponto, é síntese, por excelência, do contemporâneo. Sem esquecer a fonte ver-

<sup>6</sup> Também chamado de "plano extremo", "visão de Deus", *aerial shot* ("plano aéreo") ou *bird's-eyes view shot* ("plano vista de pássaro"), quando a tomada da cena é feita de considerável altitude, geralmente de avião, helicóptero ou, mais recentemente, *drone*.

<sup>7</sup> Com vistas à função da câmera, têm-se "[...] o olho e o aparelho de tomada de cenas considerados intermutáveis porquanto ocupam o mesmo ponto de vista" (Aumont; Marie, 2003, p. 40). Nessa possibilidade de assimilar o ponto de vista, "a câmara tornou-se móvel como olho humano, como o olho do espectador ou como o olho do herói do filme. A câmara é então criatura em movimento, activa, uma personagem do drama" (Martin, 2005, p. 38).

<sup>8</sup> "[...] montagem não de sons atonais geralmente fisiológicos, mas de sons e atonalidades de um tipo intelectual, isto é, conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas" (Eisenstein, 2002, p. 86).

tedoura da qual nascera, isto é, o romance *Dom Casmurro*, propõe um diálogo súbito e intempestivo com o moderno: “[...] como parte do processo cultural da modernidade, como processo dialético da modernidade” (Carvalho, 2008, p. 79), ilumina-se tomando por base o tempo presente, porém estabelece uma relação desconexa, de irrestrita consonância:

O texto é Machado puro. Sem nenhum artigo meu, sem nenhuma vírgula minha. Então, eu reafirmei o Machado em termos de conteúdo e linguagem. A síntese do texto é dele. Agora, é claro que eu espelhei aquelas situações e as lancei para outras relações de imagens e também de possibilidades simbólicas do mundo moderno (Carvalho, 2008, p. 83).

Ao tencionar duas temporalidades distintas, duas espacialidades longínquas, duas carruagens férreas datadas, Carvalho transpassa, espiritualmente, o panorama cultural e social brasileiro e estabelece o exercício vitreo que manifesta nas entrelinhas da modernidade a experiência do olhar machadiano sobre o histórico, pois compreende que “[...] o passado deva ser modificado pelo presente tanto quanto o presente esteja orientado pelo passado” (Eliot, 1989, p. 40). Na mesma imagem do trem que percorre trilhos e atravessa a cidade do Rio de Janeiro, o século XIX de Machado adentra a atualidade de Carvalho, que também é o tempo da produção da *microsérie*. A atemporalidade surge, portanto, da transcendência (o metrô reverbera a maria-fumaça), que ainda assim é dissonante (o metrô não coincide com a maria-fumaça); é contemporânea – o tempo inconciliável de vários tempos, o inaugural advindo da tradição, as infindas luzes que há no escuro.

Carvalho é contemporâneo porque sabe olhar a face do seu tempo e nele visualizar as obscuridades que o habitam, com a sabedoria de quem enxerga, na penumbra do horizonte, fantasmagorias casmurras se levantarem, a se aproximarem: “*Ahi vindes outra vez, inquietas sombras...?*” (Assis, 1899, p. 13)<sup>9</sup>. Carvalho percebe no obscuro do presente a luz do passado, daí sua caracterís-

tica autoral como raridade entre as produções audiovisuais deste século.

Então, se Machado, sob a etiqueta realista, representa “uma nova proposta estética e intelectual, de uma modernidade absurda em relação à época, em relação à própria literatura que se produzia no país e no mundo”, *Capitu* lhe acende “uma fagulha de transcendência e de futuro” (Carvalho, 2008, p. 79, 80), espírito dialético que não deixa a obra estanque, mas que injeta óleo nas engrenagens de uma ficção, ainda que contextualizada, universal, atemporal. Portanto, ambos – romance e *microsérie* – ministram as artimanhas do saber permanecer.

### Continuidades estéticas do espírito machadiano

*A adaptação é, estritamente falando, a reencarnação de uma obra O1 em uma mídia diferente daquela que lhe servia originalmente de suporte (Groensteen, 2020).*

Histórias recontadas, postas em movimento. Propomos pensar a *microsérie* de Carvalho sob doravante perspectiva crítica, de uma narrativa em fluxo, movente, uma narrativa em continuidade, concepção, aliás, pressentida pelo próprio diretor quando da leitura da obra:

O início do romance *Dom Casmurro* me emocionou muito pela ideia de “continuação”. A primeira vez em que um personagem fala no romance – e esse personagem não é outro senão Dom Casmurro – ele diz apenas uma palavra: “Continue”. [...] a ideia de continuação é uma ideia espiritual, ela só continua porque tem uma potência espiritual enquanto obra de arte. Então ela transcende ao espaço, ao corpo da obra, ao corpo da literatura, da tela, até chegar a transcender no tempo [...] transpassa para a estética, para a ética, enfim, para todos os ramos da cultura (Carvalho, 2008, p. 80-82).

Se fizermos os ajustes de coordenadas, podemos considerar para a adaptação do texto literário em outro suporte sígnico (no específico da linguagem audiovisual tratada aqui, cinema e televisão) a ideia da continuação como faceta

<sup>9</sup> A edição do romance consultada data de 1899. Por esse motivo, a ortografia é a da época (século XIX).

epistemológica. Obviamente, mais detalhes se fazem forçosos. Por ora, concebemos uma noção preliminar: adaptar é dar continuidade. Para continuar, não há obrigatoriedade de se retomar da obra original determinada porção, muito embora sejam privilegiadas estruturas narrativas, categorias estéticas e, sobretudo, questões temáticas nesse decurso. A continuação de que falamos, para além de instituir um novo parâmetro, aponta para a dilatação da literatura a outras relações artísticas e práticas de expressão.

Acreditamos, pois, que *Capitu* investe no empenho de recriação dos aspectos formais e estruturais da prática literária contida no texto de Machado, valendo-se de técnicas e recursos equivalentes na estética audiovisual. Atenta à busca por uma correspondência não siamesa, quer dizer, que dialogue com a obra-fonte, mantendo suas especificidades e seus valores, a adaptação televisiva apreende da narrativa machadiana a ideia espiritual da continuação aludida por Carvalho, ou aquilo que Elliot (2004, p. 222-223, tradução nossa) denomina *conceito psíquico de adaptação*, que

[...] propõe um processo de conexão psíquica em que o espírito de um texto passa do romance para o leitor (na adaptação, o leitor é um cineasta), para o filme e, por fim, para o espectador. [...] Da mesma forma, o modelo psíquico figura o que se transfere do romance para o filme como um espírito elusivo e a tarefa de adaptação como capturar esse espírito e transmiti-lo através de meios e formas em mudança<sup>10</sup>.

Seria pretensiosamente descabido, de nossa parte, cogitarmos esse "espírito" textual, de que nos fala Elliot, na sua sugestiva obviedade, *i.e.*, concebê-lo, de fato, como espectro, alma ou abantesma, sob o risco de incorrerem em um disparate epistêmico, qual seja: que a adaptação é "possuída" pelo fantasma do texto original. É, no mínimo, curiosa essa ideia de transferência

de uma entidade que habita o texto para o corpo (audiovisual) do filme e (biológico) do leitor/adaptador/espectador. Não é difícil, contudo, demolir o feitiço de possessão do comentário. Basta atentarmos para o sentido da palavra "espírito" a que essa noção mediúnica sinaliza. Basta entendermos "espírito" no sentido aristotélico de *phantasma*, imagem.

Aristóteles utiliza o termo *phantasma* (pl. *phantasmata*), em seu tratado *De Anima* (2006, originalmente de 350 a.C.), para designar as imagens ou impressões advindas de experiências sensoriais e elaboradas pela *psyché* humana. A essa capacidade psíquica de produzir e manipular imagens mentais, o filósofo denominou como *phantasia* (imaginação)<sup>11</sup>: "É um movimento da alma causado pela sensação, um processo que apresenta uma imagem que pode persistir mesmo após o processo de percepção desaparecer" (Peters, 1967, p. 156, tradução nossa)<sup>12</sup>. O ato de imaginar, nesse viés, se apresenta como predisposição da mente de gerar uma imagem a partir de estímulos sensíveis, que será retida na memória como arquivo a ser, posteriormente, acessado em atividades do intelecto, como a abstração de ideias e conceitos. Não se confunde, portanto, com a sensação em si, pois esta advém de uma mudança instantânea dos órgãos dos sentidos, já os *phantasmata* são impressões permanentes deixadas por essa alteração. Por isso, Aristóteles (livro III, 432a3, 2006, p. 121) considera os *phantasmata* resultantes da *phantasia* como sensações percebidas, de modo que a alma não consegue pensar sem imagem.

Fica patente que a "incorporação de *phantasmagoria*" diz respeito à competência receptiva do leitor (*lectorem pertinet*) como agenciador de imagens: incitado pelo texto (ou pelas materialidades audiovisuais), ele dá vazão ao poder imaginativo para conceber figurações visivas. A leitura apurada proporciona ao leitor a habilidade

<sup>10</sup> No original: "[...] it posits a process of psychic connection in which the spirit of a text passes from novel to reader (in adaptation the reader is a filmmaker) to film to viewer. [...] Similarly, the psychic model figures what transfers from novel to film as an elusive spirit and the task of adaptation as capturing that spirit and conveying it through changing mediums and forms".

<sup>11</sup> "[...] a imaginação é aquilo segundo o que dizemos que nos ocorre uma imagem – e não no sentido em que o dizemos por metáfora" (Aristóteles, livro III, passo 427b27, 2006, p. 110).

<sup>12</sup> No original: "It is a motion of the soul caused by sensation, a process that presents an image which may persist even after perception process disappears".

de *ver* imagens na *palavra*, de *ver* imagens na *imagem*. Então, na passagem de um sistema de signos para outro – no caso, da literatura para o audiovisual –, aquilo que do texto original é potência de imaginação se conserva, mesmo ante as metamorfoses dos formatos<sup>13</sup>: “A forma pode mudar; o espírito permanece constante. O espírito do texto mantém, assim, uma vida além da forma que não é restringida ou dependente da forma” (Elliot, 2004, p. 223)<sup>14</sup>.

Um outro conceito – mais solúvel e, decerto, menos dissidente – é vislumbrado na proposta de Groensteen:

Chamamos de “adaptogenia” a propensão, manifestada por certas obras, para suscitar numerosas adaptações. Entre os determinantes da obra, essa qualidade caracteriza especificamente a fábula, mas é difícil de ser definida. Pressentimos que ela decorre, ao mesmo tempo, do “romanesco” – esse hábil composto de intriga, suspense e emoção – e de uma capacidade de transcender este último, a fim de atingir, num nível maior de generalidade, o patamar das situações arquetípicas e dos personagens fatais (2020, p. 117).

Pela cunhagem do neologismo “adaptogenia” – junção do substantivo *adaptação* ao sufixo *-genia*, que denota *gênese*, *criação*, *geração* –, o teórico francês desloca o eixo crítico acerca da adaptação: de mera transferência espiritual de conteúdos entre meios, como poderíamos supor em Elliot (2004), para força geratriz de múltiplas recriações. Dessa forma, uma obra adaptogênica ( $O_1$ ) será capaz de gerar tantas outras obras quantas forem possíveis ( $O_2$ ;  $O_3$ ;  $O_4$ ...), cujo potencial reside no seu caráter transdutivo: o gesto adaptativo renova o sentido da obra preexistente a cada adaptação produzida a partir das releituras e reescritas: “As escolhas e as soluções artísticas de  $O_2$  são, notadamente, as respostas ao novo contexto e a medida implícita da lacuna que separa essa obra do contexto

anterior” (Groensteen, 2020, p. 115).

## Olhares oblíquos no espelho de mil faces

*O olhar lúcido pode ser também um olhar concessivo, desde que aceite o jogo onde têm maior força o destino e as circunstâncias* (Bosi, 2007).

Convenientemente, *Capitu* dá indícios elevados dessa implicação teórica ao recriar ativamente seu texto-fonte. Em vez de tributar-lhe dependência servil, a microssérie dialoga de forma autônoma e dinâmica com a narrativa de Machado. À guisa de nota, fixemos a atenção no “Capítulo XXXII – Olhos de ressaca” do romance *Dom Casmurro*, estritamente no trecho que descreve a contemplação dos olhos de Capitu feita por Bentinho:

— Juro! Deixe ver os olhos, Capitú.

Tinha-me lembrado a definição que José Dias dera delles, « olhos de cigana oblíqua e dissimulada. » Eu não sabia o que era oblíqua, mas dissimulada sabia, e queria ver se se podiam chamar assim. Capitú deixou-se fitar e examinar. Só me perguntava o que era, se nunca os vira; eu nada achei extraordinário; a côr e a doçura eram minhas conhecidas. A demora da contemplação creio que lhe deu outra ideia do meu intento; imaginou que era um pretexto para miral-os mais de perto, com os meus olhos longos, constantes, enfiados nelles, e a isto attribuo que entrassem a ficar crescidos, crescidos e sombrios, com tal expressão que... (Assis, 1899, p. 96-97).

Com aparente singeleza, Machado nos destrincha, sob a clave da ambiguidade, o enigma dos olhos de Capitu. Nessa tentativa tacanha de ler o olhar da jovem, o narrador se entretece num jogo de cena, entre fascínio e conjectura. De início, toma por norte uma opinião alheia – “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”, atribuída por José Dias – para conferir sua verídica correspondência com os olhos mirados. Depois, confessa

<sup>13</sup> Hattner (2010) desacredita na existência de um “espírito do texto original”, sob a alegação de que esse conceito poderia indicar o débito de fidelidade da adaptação para com a obra literária, ou até mesmo o pensamento de que esta última detém um sentido encerrado e inalterável. Tanto assim que o autor sugerirá o próprio processo de leitura como um ato adaptativo, pelo qual o relacionamento com o texto literário incita o leitor a projetar representações imagéticas, a imaginar o não dito como horizonte de significado. Para Hattner, a obra adaptada será sempre uma das muitas leituras possíveis que a obra de origem comporta, porque sistemas signíficos distintos exigem formas de organização igualmente específicas e gerarão, ao final, engajamentos de leitura renovados.

<sup>14</sup> No original: “*The form can change; the spirit remains constant. The spirit of the text thus maintains a life beyond form that is not constrained by or dependent on form*”.

desconhecer o significado de "oblíqua", mas se agarra ao adjetivo "dissimulada" como subterfúgio enviesado que garantiria a constatação da suspeita. A cena toda, processada num mergulho na memória subjetiva, já que o narrador projeta sentidos retrospectivos a um evento vivido na adolescência.

Enquanto o narrador se põe à caça da verdade sincera no olhar de Capitu, esta lhe devolve a profusão dúbia do feminino. Veja-se que é ela quem permite a Bentinho "fitar e examinar" seus olhos, atitude que inverte os papéis no processo investigativo: de matéria submissa, passa a agente de controle; de objeto analisado, a sujeito manipulador. Enfeitado, Bentinho deita a visão prolongada naqueles olhos, que num instante pareceram se tornar "crescidos, crescidos e sombrios". Ora, é a obsessão do olhar de Bentinho que altera a imagem percebida, que gera a dissimulação. Aqui, porém, o pobre garoto enleado comete uma imperícia: olha como quem deseja:

O olhar é ora abrangente, ora incisivo; o olhar é ora cognitivo e, no limite, definidor, ora é emotivo ou passional. O olho que perscruta e quer saber objetivamente das coisas pode ser também o olho que ri ou chora, ama ou detesta, admira ou despreza. Quem diz olhar diz, implicitamente, tanto inteligência quanto sentimento (Bosi, 2007, p. 10).

Bosi sublinha, certamente, a fenomenologia ocular encenada na passagem. O olho de Capitu deixa de ser janela para se tornar espelho; o olho cognitivo de Bentinho se torna olho afetivo. Como resultado, sobrevém a querência de tê-los mais perto. O desejo de colar seus olhos aos de Capitu implica, imaginariamente, um deslocamento, pois os objetos crescem de tamanho à medida que a distância entre eles o observador diminui.

Se a aproximação, todavia, buscava reflexo e transparência, recebe em troca sombra e opacidade. Capitu põe em xeque a percepção falível do Casmurro-analista: turva o próprio olhar de indecidibilidade.

Não percamos de mira – é importante frisar – que a figura de Capitu se erige a partir da focalização do narrador, esse intérprete tardio de lembranças carcomidas. Nisso, uma resposta cabal à dúvida sobre seu caráter dissimulado seria de difícil alcance, pois a confiabilidade do relato está em constante iminência de desmoronamento. Dessa forma, o que rege a tessitura narrativa não é a índole dissimulada da personagem, e sim a ideia mesma de dissimulação.

O gesto criativo da microssérie – constatamos – reafirma a dubiedade do olhar de Capitu, ressignificado pelos recursos da linguagem audiovisual. A cena correspondente ao fragmento mantém a altura artística do romance e clarifica seu potencial adaptogênico. Quando Bentinho lhe pede para ver os olhos, a menina dos olhos é mostrada de um ponto de vista subjetivo, em *primeiro plano*<sup>15</sup>, por meio da *ocularização interna*<sup>16</sup>. Então, a imagem é performada sob efeito de caleidoscópio, e o rosto da personagem se fragmenta em muitos reflexos circundantes.

Nesse específico estético, a linguagem audiovisual transcodifica a *imagem poética*<sup>17</sup> contida na expressão "olhos de cigana oblíqua e dissimulada". Em vez de Bentinho fisgar uma Capitu uníssona, ele que é capturado por flutuantes faces de Capitu, de maneira que a microssérie ecoa, plasticamente, aquilo que no texto literário permanece como ambivalência. Ao olhar da personagem, somemos, ainda, as feições, o leve esvoaçar do cabelo e o morder de lábios,

<sup>15</sup> Nomeado por Costa (2003) de *primeiríssimo plano*, "o primeiro plano interessa-se apenas por uma parte significativa da pessoa. Cria assim uma proximidade e um isolamento privilegiados, oferecendo grandes recursos: em particular, permitindo valorizar o rosto do ator, ele revela ou trai uma expressão" (Betton, 1987, p. 31). Para Bernardet (1980, p. 109-110), porém, a expressão gera certo equívoco de interpretação por apresentar diferentes sentidos: "1) que vem em primeiro lugar: o primeiro plano da cena é um PG; 2) tamanho do plano: o PP é o rosto do ator cortado na altura dos ombros; 3) que está mais próximo da câmara sobre o eixo da perspectiva: a mãe e o tutor estão em primeiro plano e o pai em segundo plano". Na cena analisada, o sentido que adotamos é o segundo, referente às dimensões do plano.

<sup>16</sup> Quando a câmara remete ao olhar de um personagem interno à diegese. Esse olhar, no caso, é sugerido, sem a necessidade de haver a mostração do seu possuidor. A *ocularização interna* é mais facilmente identificada quando a imagem apresenta deformações que a diferem de uma visão, convencionalmente, normal. Por esse motivo, é muitas vezes associada ao movimento de *câmera subjetiva* (Gaudreault; Fracçois, 2009).

<sup>17</sup> Na concepção dada por Paz (1982, p. 119), de "toda forma verbal, frase conjunto de frases, que o poeta diz e que, unidas, compõem um poema", ou, ainda, por Guimarães (1997, p. 60), de "enunciado ou conjunto de enunciados no qual os signos linguísticos estão dispostos de modo a ressaltar os traços sensíveis daquilo que constitui o objeto do discurso".

todos no limiar sugestivo da imaginação: Capitu, de fato, está dissimulando ou isso não passa de uma imagem fantasiada pelo rapazote em vias de floração? "Rhetorica dos namorados", conclama Bentinho por uma comparação exata e poética, uma imagem que lhe dignasse o estilo a fim de acudi-lo perante o silêncio da visão: "Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá ideia aquela feição nova" (Assis, 1899, p. 97).

Trata-se, portanto, de uma *continuidade* sêmico-simbólica do olhar enigmático e eclipsado de Capitu. A microssérie não fixa a demarcação de sua *persona*, nem mesmo soluciona a dúvida machadiana. Ao contrário, funciona como uma epistemologia da suspeição continuada por outros recursos: as metáforas visuais dos reflexos caleidoscópicos. Em todos eles, também se perquire Bentinho – aquele que vê –, posto que não foge ao escrutínio daquela que também olha de volta: "O olho que só reflete é espelho, mas o olhar que sonda e perscruta é foco de luz" (Bosi, 2007, p. 49). A obliquidade é óptica: o olhar de Bentinho para Capitu; o olhar de Capitu para Bentinho; o olhar do espectador para a imagem visualizada. Assim, Carvalho empreende seu gesto adaptativo como desdobramento daquilo que se depreende do signo literário em sua expressão de ambiguidade – uma imagem irresoluta, como convém às intermitências do humanar: "A imagem é cifra da condição humana" (Paz, 1982, p. 120).

Nesse crivo da continuidade, inscrevemos a microssérie *Capitu*. Continuidade que não replica, mas reconfigura; não engessa, mas prolonga – "um processo de ampliação da irradiação da narrativa adaptada e das expectativas do receptor" (Ramazzina-Ghirardi, 2022, p. 82). Sob esse prisma, evidenciamos a pressuposto da "adaptação como continuação" num ângulo crítico em consonância com as noções que repousam sobre o fazer adaptativo, quais sejam: processo criativo, releitura extensiva, diálogo estético, deslocamento intertextual, transposição autônoma. Adaptogênica, forte como as vagas que tragam para dentro nadadores, em dias de ressaca. Devoradora transcultural, à maneira da cartilha antropofágica oswaldiana.

## Devorção transcultural em ponto de fuga

*A Antropofagia é antes de tudo o desejo do Outro, a abertura e a receptividade para o alheio, desemboçando na devorção e na absorção da alteridade*  
(Perrone-Moisés, 1990).

Antropofagia "é o pensamento da devorção crítica do legado cultural universal", formula Haroldo de Campos (2006, p. 234). Mas o desejo de deglutir formas estéticas vai além da simples assimilação passiva do alheio: engloba a receptividade produtiva para com aquilo que o Outro tem de alteridade. Nesse aspecto, a devorção antropofágica se aproxima da teoria da intertextualidade, consoante Perrone-Moisés (1990), quando se vislumbram processos de seleção que apontam para as diferenças, as analogias, as absorções e as integrações, que reduzem o peso das "influências" pautadas em hierarquias de valor. Ao cabo, o corolário antropofágico exerce sem peias a propositura de

[...] uma desmontagem ativa dos elementos da obra, para detectar processos de produção e possibilidades variadas de recepção. A obra literária não como um fato consumado e imóvel, mas como algo em movimento; porque ela traz inscritas em si as marcas de sua gênese, dos diálogos, absorções e transformações que presidiram o seu nascimento; e porque a recepção está constantemente transformando a leitura desses processos (Perrone-Moisés, 1990, p. 97).

Com vistas à discussão da dependência cultural dos países periféricos, Campos (2006, p. 234-235) engendra a antropofagia como processo de *transculturação*, *i.e.*, "uma visão crítica da história como função negativa (no sentido Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução". Para o autor, a devorção crítica do legado cultural estrangeiro é um fator de ruptura, pois o externo é "transvalorado" e "transsubstanciado". No discurso hegemônico, o "diferente" – antes, tido como abjeto – passa a figurar como produção criativa. Ao mesmo tempo, os Estudos Interartes iluminam a potência do discurso literário em

proximidade com arte e estética para redescobrir a trama de valores da cultura nacional. Pensar tais poéticas, no plano conceitual, teórico e aplicado, equivale a desobrigar as linhas de fuga à convergência singular em direção ao ponto. Em se tratando dos estudos de adaptação, Clüver (1997) observa que a noção de *transculturização* pode ser profícua, pois, no âmbito da mediação cultural, pode auxiliar na produção de discurso crítico que investigue as práticas de caráter literário nas suas relações com diferentes contextos culturais e interartísticos. E acrescenta o autor: "Esta [a transculturização] pode vir a se tornar uma questão interessante também nos casos de traduções intersemióticas sempre que o texto-fonte for produto de uma cultura histórica e geograficamente distante" (Clüver, 1997, p. 43).

Eis, pois, o trabalho crítico mais hercúleo que perspectivamos em *Capitu*: enxergá-la como produto translocal. Favorece-nos, nesse horizonte de leitura, a defesa feita por Amorim (2018) da antropofagia transcultural como metodologia estético-procedimental que problematiza a adaptação, uma prática dialógica textual/cultural

[...] que considera os elementos do texto de partida, mas, ao mesmo tempo, os utiliza criativamente, renovando-os, desconstruindo-os, reconstituindo-os e os inserindo mutuamente na tradição e nas culturas de chegada em uma relação com as culturas de partida, a partir de um processo que chamo de 'devoração transcultural' (Amorim, 2018, p. 10).

Embora a ideia de *transconstrução* abordada por Amorim brinde o processo adaptativo da obra de Shakespeare para o cinema brasileiro, ela converge com proveito para a microssérie. Na construção da obra televisiva, além das influências do romance machadiano do século XIX, outras experiências estéticas que perpassam este

século são garimpadas. Desse modo, podemos abarcar *Capitu* como adaptação *transconstrutora* do texto de Machado, revitalizando seus dizeres, revisado no modo de ler pela devoração transcultural de expressões e gêneros da arte. Se formos mais a fundo, veremos em *Capitu* a radicalização da proposta transcultural (e o deslocamento histórico-geográfico delineado por Clüver, 1997) num duplo movimento: do exterior para o interior – culturas estrangeiras para cultura nacional ("a fruta dentro da casca"); do interior para o *intra*-interior – cultura nacional dentro da cultura nacional ("o caroço dentro da fruta")<sup>18</sup>. Além do desejo do Outro, *Capitu* apetece o mais do Si-mesmo.

Miramos, agora, os olhos de cigana oblíqua e antropofágica de microssérie de Carvalho e destacamos ocorrências estéticas que, a nosso ver, apontam para a devoração antropofágica de influxos externos e a *transconstrução* de sentidos no texto de chegada.

### 1) *Décollage*<sup>19</sup> dadaísta

Na sequência de abertura e na série de vinhetas, sobressaem o caos e a desordem que palmilham o Dadaísmo, vanguarda artística do século XX, bem como as peças de *descolagem* do artista plástico francês Jacques Villeglé, importante nome do *Vouveau Réalisme* europeu da década de 1960. As cartelas das animações que compõem a abertura são *frames* da microssérie, impressos em papéis de diversas cores e texturas, amassados e sobrepostos, colados em pilhas. Em seguida, a esse bloco de papel, foi iniciado o trabalho de rasgadura e descascamento das folhas, permitindo, de modo gradual, às camadas de baixo surgirem, tudo capturado por uma câmera alta em *stop motion*<sup>20</sup>. O efeito obtido

<sup>18</sup> Com o termo "*intra*-interior" (e as escusas pela tautologia dele advindas), queremos nos referir ao fato de que a microssérie carvalhiana adapta uma obra brasileira, sendo ela própria também nacional. A cultura carioca do século XIX é assimilada à do século XXI. Não se trata, portanto, de uma antropofagia convencional – abocanhar de fora para dentro – e sim de uma *autofagia* – autodevoração.

<sup>19</sup> O verbete se traduz, do francês, como "descolamento", "rasgar", "arrancar", "descascar", em oposição a "colagem", *assemblage*, *découpage*. Vasquez (2025) salienta que obras da decolagem resultam da "destruição ou da desconstrução parcial de materiais diversos, como os outdoors que são rasgados para revelar os fragmentos de imagens de suas camadas sucessivas". As decolagens são, assim, formadas por acúmulos de imagens sobrepostas que, posteriormente, passam contínuos rasgos, cortes e despedaçamentos, a fim de se revelarem as superfícies imagéticas subjacentes, à maneira das escavações arqueológicas.

<sup>20</sup> Técnica de animação cinematográfica, também chamada de animação *quadro a quadro* ou *quadro de parada*, que consiste em fotografar os objetos em intervalos curtíssimos e em posições, minimamente, manipuladas, de maneira que os quadros capturados individualmente, e montados em série, criem a impressão de movimento, quando a sequência é produzida. A vinhetas inicial de *Capitu*, nesse particular, pode ser caracterizada como *animação de recorte*.

pela técnica “sugere a passagem do tempo, a memória fragmentada, a experiência de vida; e o rasgar evoca a violência inerente do personagem principal, atormentado por suas dúvidas e desejo de vingança” (Bêla, 2008).

Quando analisada à luz da antropofagia transcultural, a vinheta se revela como operação ritualística e *transconstrutiva* de busca experimental e sensorial numa linguagem. *Capitu*, antropofagicamente, se descortina como próêmio de fragmentação visual, coreografia metonímica de signos despedaçados a evocar a totalidade, mosaico de visualidades palimpsésticas. Funciona como *signo-síntese* da “abordagem antropofágica do diálogo entre textos/culturas” de que fala Amorim (2018, p. 10), ao pulsar, de antemão, como índice fragmentado congruente com a projeto de leitura da narrativa de Machado: “esse romance Dom Casmurro é montado para mim, como um conjunto de colagens, de camadas, de tempos e de avessos” (Carvalho, 2008, p. 87).

## 2) O espaço *a la Brecht*

Em oportunidade recente, realizamos uma leitura brechtiana do espaço cênico da microssérie (Sousa; Sanseverino, 2022). Nossa avaliação crítica sustentou que *Capitu* abraça a teatralidade da arte dramática de Bertold Brecht como estética composicional que suspende o contrato de uma mimese realista e emocional. Logo nas cenas iniciais, vemos a mimetização do espaço teatral, numa espécie de preparação para o espetáculo vindouro. Esse movimento anuncia que se está diante de uma encenação fictícia, que rompe com a ilusão tradicional do teatro e instaura o questionamento das fronteiras entre aparência do real e veracidade da representação.

A plasticidade da construção cênica, literalmente, devora o espaço cênico e *transcria*, antropofagicamente, o formato realista do romance machadiano. A ambiência de gradiente monocromático, paredes de papelão, marionetes de cavalo, quadros suspensos e adereços móveis colaboram para a desnaturalização dos cenários e transmutam o espaço em artifício, colaborador da *performance* teatral dos personagens. Então,

o alegórico da *mise-en-scène* se tonifica; não há simulação de mundo, efeito ilusivo, coesão narrativa, e sim autodeclaração de ficcionalidade. É atitude também antropofágica e *transconstrutiva*, que assume seu *status* de experimentação.

## 3) Barroco viscontiano

Declarado como um dos mestres cinematográficos de Carvalho (2008), Luchino Visconti é devorado, *transculturalmente*, em *Capitu*, menos pela estratégia de “condensar sentimentos humanos culturalizados em formas expressivas” (Rocha, 2006, p. 19), e mais pela dinâmica visual sutil com requintados resíduos impressionistas.

Na forma, vemos a composição de personagens (figurinos e maquiagem), de fotografia (cores intensas e, por vezes, granuladas), o enquadramento em ângulos inusitados (quase oblíquos); e a intermediação entre a câmera e seu foco atinge o espectador com diferentes experiências sensoriais. Sem dúvida, esses recursos revestem-se de função narrativa que, combinados à linguagem audiovisual, não reproduzem o barroquismo viscontiano italiano, porém produzem formalizações estéticas aproximadas à cultura brasileira. Em *Capitu*, a visualidade do barroco italiano de Visconti é tropical: a exuberância de cenários, cortinado e figurinos, a saturação das cores e a pinturalidade dos enquadramentos recriam o excesso barroco europeu à brasileira, com alinhamento crítico filial ao “cineasta que realizava o encontro entre o cinema e as ‘grandes formas expressivas da cultura’ (nacional e/ou popular)” (Rocha, 2006, p. 20).

## 4) Uma ponta de Caravaggio

Luz e sombra acompanham, praticamente, toda a extensão de *Capitu*. Refrescando a técnica pictórica do *chiaroscuro* (“claro/escuro”, “luz/sombra”), diversas cenas revelam os rostos dos personagens divididos em duas metades: uma iluminada, e outra não. Também povoam a tela sombras e silhuetas projetadas em paredes e lençóis, como na sequência em que meretrizes atormentam o sono de Bentinho, no seminário.

*As inquietas sombras do passado, transcria-*

das antropofagicamente, encarnam a dimensão psicológica e mnemônica, dúbia, contraditória e obscurecida do velho Casmurro. Assim, o antagonismo de luz e sombra reforça o ponto de vista da ironia machadiana, haja vista a transcrição audiovisual da postura do narrador no liame da ambiguidade: o que ele clareia em suas lembranças esconde, certamente, zonas eclipsadas de sentido e interpretação. Recobramos as colocações de Eco (1991, p. 280) no que tange, propiciamente, à esfera da ambiguidade como chancela da abertura da obra de arte:

O discurso aberto [...] não tende a definir a realidade de modo unívoco, definitivo, já confeccionado. [...] o discurso artístico nos coloca numa condição de 'estranhamento', de 'despauamento'; apresenta-nos as coisas de um modo novo, para além dos hábitos conquistados, infringindo as normas da linguagem, às quais havíamos sido habituados.

Nesse fator do ambíguo – luz/sombra, olhar/velamento –, ancora-se a microssérie de Carvalho, não porque elucida enigmas e dilemas do cânone machadiano, mas porque reforça-os e os assume, deliberadamente. Ou melhor, dá *continuidade* a eles de modo *descontínuo*, sugerindo muito mais que definindo, experienciando em vez de constatar. Uma adaptação que canibaliza, às escuras, a narrativa literária, na mesma proporção em que lhe restitui, às claras, sua potência adaptogênica; e a linguagem – abertura *ad infinitum* – será o espaço de transformação cultural, "possibilidade de discursos diversos, e para cada um de nós [...] uma contínua descoberta do mundo" (Eco, 1991, p. 280).

### Considerações finais

A ação de adaptar em *Capitu* envolve deglutir o texto machadiano, enquanto descortina o *ser* contemporâneo que olha o mundo com lentes do aqui e agora, única possibilidade de ver, de sentir, de interpretar e de tocar o espectador. É o ser no espaço-tempo que lê, decifra e cria, exemplar de consciência que gera o mundo e concebe a cultura. O repetir-se, por retomada da narrativa de outrem, é, na verdade, o recriar novas possibilidades em contato com as *perso-*

*nas* de outrora que entremeiam o passado e o presente, em uma estética narrativa audiovisual que tudo contempla.

*Capitu* é um tecido antropofágico. Resulta de Machado, das formas e referências de filmes, da escrituração de cores, sons e movimentos que, do refino literário, são também movimento barroco, que encobre, descortina, mostra e esconde, dança entre o claro e o escuro, como se a memória de Bentinho fosse mesmo essa sequência que tenta convencê-lo de sua dor/perda/experiência e justificação de seus atos. O ser carrancudo de Luiz Fernando Carvalho é da memória embebida de dúvidas, assombros e culpas, revestido do fazer transcultural da modernidade. É o homem Bentinho, de Machado de Assis, apresentado no homem Bentinho contemporâneo, em dialogicidades *transcriativas*.

Ainda que tratemos de personagens brasileiras, de romance e microssérie nacionais, reforçamos que o tempo e as transformações de ordem social – o Brasil do século XIX e o Brasil de início do século XXI – possibilitam constatar um novo mundo, constituído na fileira da antropofagia que, inescapavelmente, arrebatou o ser no mundo. No fechar das cortinas, *Capitu* será um manifesto audiovisual híbrido, transcultural e tropicalizado.

### Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- AMORIM, Marcel Alvaro de. Da adaptação à transconstrução: antropofagia como uma metodologia translocal. *Acta Scientiarum*, Maringá, v. 40, n. 2, 2018. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/36387/pdf>. Acesso em: 2 fev. 2025.
- ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- ARISTÓTELES. *De Anima*. Tradução de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: 34, 2006.
- ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: H. Garnier: Livreiro-Editor, 1899.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.

- BÉLA, Carlos. *Capitu*: microssérie baseada na obra 'Dom Casmurro' de Machado de Assis para a Rede Globo. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <https://www.carlosbela.design/project/capitu/>. Acesso em: 20 maio 2025.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- BERNHEIMER, Charles (ed.). The Bernheimer report. In: BERNHEIMER, Charles. *Comparative literature in the age of multiculturalism*. Baltimore: Johns Hopkins University, 1995.
- BETTON, Gérard. *Estética do cinema*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- CAMPOS, Haroldo de. *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: FALE: UFMG, 2011.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CAPITU. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Rio de Janeiro: TV Globo, Projeto Quadrante, 2008. 2 DVDs (118 min. e 112 min.), *full screen*; son., color. Microssérie.
- CLÜVER, Claus. Estudos interarte: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 37-55, 1997. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ls/article/view/13267/15085>. Acesso em: 18 maio 2025.
- COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. Tradução de Nilson Moulin Louzada. 3. ed. São Paulo: Globo, 2003.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução de T. M. da Costa e Silva. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- ELIOT, Thomas Stearns. *Ensaio*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- ELLIOT, Kamilla. Literaty film adaptation and the form/content dilemma. In: RYAN, Marie-Laure (ed.). *Narrative across media: the languages of storytelling*. Lincoln: University of Nebraska, 2004. p. 220-243.
- GAUDREAU, André; FRACÇOIS, Jost. *A narrativa cinematográfica*. Tradução de Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Brasília: Universidade de Brasília, 2009.
- GIL, Gilberto; NETO, Torquato. Geleia geral. In: VELOSO, Caetano et al. *LP Tropicália ou panis et circencis*. Produção Manuel Barenbein. São Paulo: RGE: Phonogram/Polygram/Philips Records, 1968. 1 disco vinil (38 min 38 sec), lado A, faixa 6.
- GROENSTEEN, Thierry. O processo adaptativo (tentativa de recapitulação racional). In: FIGUEREDO, Camila A. P. de; OLIVEIRA, Solange Ribeiro de; DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea*. Santa Maria: UFSM, 2020.
- GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.
- HATTNER, Alvaro Luiz. Quem mexeu no meu texto? Observações sobre literatura e sua adaptação para outros suportes textuais. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Salvador, v. 12, n. 16, p. 145-156, 2010. Disponível em: <https://rbcl.com.br/index.php/rbcl/article/view/305/262>. Acesso em: 6 abr. 2025.
- MARCONDES, Luiz Fernando. *Dicionário de termos artísticos*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1998.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Lauro Antônio e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.
- NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivainha: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PETERS, Francis Edward. *Greek philosophical terms: a historical lexicon*. New York: New York University Press; London: University of London Press Limited, 1967.
- PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. 3. ed. rev. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- RAMAZZINA-GHIRARDI, Ana Luiza. Adaptações narrativas e Intermedialidade. In: RAMAZZINA-GHIRARDI, Ana Luiza. *Intermedialidade: uma introdução*. São Paulo: Contexto, 2022.
- ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SOUSA, Saulo Lopes de; SANSEVERINO, Antonio Marcos Vieira. A vida é uma ópera feita de gestos: uma leitura brechtiana de *Capitu*. *Urdimento: revista de estudos em artes cênicas*, Florianópolis, 2022. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/index>. Acesso em: 25 maio 2025.
- VASQUEZ, Pedro Karp. *Dicionário técnico de fotografia clássica*. Brasília: Funarte: Ministério da Cultura, 2025. Disponível em: <https://sistema.funarte.gov.br/dicionariofotografia/index.php>. Acesso em: 15 jun. 2025.
- VELOSO, Caetano. Alegria, alegria. In: VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. Produção Manuel Barenbein. São Paulo: RGE: Phonogram/Polygram/Philips Records, 1968. 1 disco vinil (34 min 54 sec), lado A, faixa 4.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ZILIO, Carlos. Da antropofagia à tropicália. In: ZILIO, Carlos; LAFETÁ, João Luiz; LEITE, Ligia Chiappini M. *Artes plásticas e literatura*. Brasília: Brasiliense, 1983.

---

### Saulo Lopes de Sousa

Doutorando em Estudos de Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, Porto Alegre, RS, Brasil), professor do Instituto Federal do Maranhão (IFMA, Açailândia, MA, Brasil).

---

### Deivanira Vasconcelos Soares

Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, Santa Maria, RS, Brasil), professora da Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão (Uemasul, Imperatriz, MA, Brasil).

---

### Endereço para correspondência

#### **SAULO LOPES DE SOUSA**

Instituto Federal do Maranhão  
R. Projetada, s/n, Vila Progresso II, 65930-000  
Açailândia, Maranhão, Brasil

#### **DEIVANIRA VASCONCELOS SOARES**

Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão  
R. Godofredo Viana, 1300, Centro, 65901-480  
Imperatriz, Maranhão, Brasil

*Os textos deste artigo foram revisados por Araceli Pimentel Godinho e submetidos para validação dos autores antes da publicação.*