**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES**

**Programa de Pós Graduação da Escola de Comunicações e Artes
Teoria e Pesquisa em Comunicação
Linguagens e Estéticas da Comunicação**

RAFAELA BERNARDAZZI TORRENS LEITE

**A cor e o figurino na construção de personagens na narrativa televisual:
um estudo de caso da minissérie *Capitu***

**São Paulo
2015**

RAFAELA BERNARDAZZI TORRENS LEITE

**A cor e o figurino na construção de personagens na narrativa televisual:
um estudo de caso da minissérie *Capitu***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação.

Área de concentração: Teoria e Pesquisa em Comunicação

Linha de Pesquisa: Linguagens e Estéticas da Comunicação

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Cristina Palma Mungioni

São Paulo
2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pela autora

Leite, Rafaela Bernardazzi Torrens

A cor e o figurino na construção de personagens na narrativa televisual: um estudo de caso da minissérie Capitu / Rafaela Bernardazzi Torrens Leite. — São Paulo: R. B. T. Leite, 2015.

192 p.

Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. Orientadora: Maria Cristina Palma Mungoli.

Bibliografia

1. Ficção televisica 2. Narrativa televisual 3. Discurso visual 4. Minissérie Capitu 5. Figurino e cor na construção de personagens I. Mungoli, Maria Cristina Palma II. Título.

CDD 21.ed. – 791.45

Nome: LEITE, Rafaela Bernardazzi Torrens Leite

Título: A cor e o figurino na construção de personagens na narrativa televisual: um estudo de caso da minissérie *Capitu*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação.

Área de concentração: Teoria e Pesquisa em Comunicação

Linha de Pesquisa: Linguagens e Estéticas da Comunicação

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Cristina Palma Mungioni

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha mãe, Aurelia Maria, principal apoiadora nessa caminhada acadêmica, pessoa que sempre me incentivou nos estudos e sempre esteve ao meu lado em minhas empreitadas. Deu-me liberdade para escolher meu caminho e acreditou que eu podia chegar onde queria. Ao meu pai, Leonardo Leite, por acreditar no meu potencial. À minha avó, Aurelia, por ter estado ao meu lado desde as minhas primeiras palavras no papel e, mesmo sem perceber, ser meu exemplo de perseverança. E ao meu padrinho, João Alexandre, por ter me mostrado a liberdade da arte desde criança.

Agradeço a Vanessa por todo o companheirismo e paciência nesse longo caminho que percorremos até aqui. Agradeço ainda por me lembrar todos os dias da paixão pelo conhecimento e pelas coisas simples que nos fazem ser quem somos.

Agradeço aos amigos de longa data, que fazem parte das felicidades e dos obstáculos, Luiza, Kivhia, Karime, Talles, Pablo, Glenn e todos os eternos Patos. Também à Carol, que com seu jeitinho geminiano conquistou um espaço muito especial e Claudinha, que me acolheu em São Paulo em um momento de novos caminhos. Não posso esquecer a pessoa que me conquistou pelo profissionalismo e se tornou um amigo que estava lá sempre que precisei de um momento de tranquilidade, Lukas, obrigada por me ajudar a reencontrar um equilíbrio.

Agradeço todos os professores que ajudaram a construir esse trabalho em seus ensinamentos e a todos os funcionários da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo que nos auxiliam sempre com carinho e competência nesse longo processo cheio de emoções.

Agradeço a todos os pesquisadores e bolsistas do Centro de Estudos de Telenovela (CETVN–ECA/USP), pessoas que admiro e respeito pela dedicação à pesquisa. Cacao, Clarice, Issaaf, Lígia, Helen, Tomaz, Sílvia, Rosana, Luíza, Fernanda, Pedro, Miguel, Lucas, Amanda e Mariana, vocês se tornaram amigos e farão parte dos momentos acadêmicos que virão.

Agradeço à Prof^a Dr^a Maria Immacolata Vassallo de Lopes, coordenadora do CETVN e coordenadora geral do OBITEL, pela oportunidade e pelos ensinamentos.

Agradeço ao OBITEL – Observatório Ibero–americanon da Ficção Televisiva e à rede OBITEL Brasil por todo o aprendizado compartilhado nesses anos de pesquisa.

Agradeço, em especial, à minha orientadora Prof^a Dr^a Maria Cristina Palma Mungoli, por todo o tempo dedicado à pesquisa, por acreditar no trabalho e pela paciência. Obrigada por fazer parte desse caminho tão especial.

Agradeço a CAPES pelo auxílio financeiro na realização dessa pesquisa.

Agradeço, ainda, a todos os envolvidos direta ou indiretamente na realização dessa pesquisa que porventura não estão eternizados nessas palavras, mas que estarão em minha memória e meu coração.

Vou deitar ao papel as reminiscências que me vierem vindo

Machado de Assis

RESUMO

LEITE, R. B. T. **A cor e o figurino na construção de personagens na narrativa televisual: um estudo de caso da minissérie *Capitu***. 2015. 192f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2015.

A presente pesquisa deteve-se na análise da produção de sentido da minissérie *Capitu* (Globo, 2008) tendo como base o uso da cor e do figurino na caracterização das personagens Bento, Capitu e Escobar. Norteia este trabalho, a concepção de que tanto o uso da cor quanto do figurino mostram-se como elementos fundamentais seja para a estruturação da narrativa, seja para a construção do discurso visual. Por meio do estudo desses elementos procurou-se explorar a construção da narrativa televisual considerando a indissociável relação entre forma e conteúdo (BAKHTIN, 2010) com o objetivo de compreender a construção visual das três personagens acima citadas. Também foi objeto de análise as possíveis correlações entre os figurinos da minissérie e a moda do período em que se ambienta o romance de Machado de Assis, ou seja, meados do século XIX. O trabalho de fundamentação teórica e metodológica embasou-se nos estudos de linguagem de Bakhtin (2002, 2008, 2010) e Bakhtin/Volochinov (2009), de linguagem audiovisual de Aumont (1993), Aumont e Marie (2003) e Brown (2012). Pallottini (2012), Mungiolli (2013) fornecem elementos para a contextualização e discussão das minisséries brasileiras. Além disso, abordamos o estudo da teoria das cores com Guimarães (2000), Pedrosa (2010), Bastos, Farina e Perez (2011) e o alicerce de vestuário e figurino com Köhler (2009), Chataignier (2010), Lipovetsky (2009) e Leite e Guerra (2002). Devido à essencial correlação entre forma e conteúdo que orientou a pesquisa e análise, a metodologia aplicada foi desenhada por meio do estudo da linguagem verbo-visual, destacando em sua composição a visualidade das roupas e cores na construção de sentidos. As características das imagens envolvidas nessa pesquisa não podiam ser abordadas pensando no limite da mesma, pois seu experimentalismo tanto na linguagem audiovisual como na construção narrativa da obra, não caberia em padrões fechados de observação e análise. Assim, o estudo buscou explorar a minissérie sem restringi-la a uma análise puramente técnica, realizando um constante diálogo com o sentido produzido pelo trabalho de produção da obra audiovisual. A análise realizada permitiu considerar a cor como elemento diegético constituinte de uma poética televisual e da tessitura composicional das personagens analisadas. Ao longo da minissérie, há alterações importantes na composição visual, as nuances da caracterização dos protagonistas surgem não apenas com uma função plástica visual, mas também com uma função narrativa.

Palavras-chave: ficção televisiva, narrativa televisual, discurso visual, minissérie *Capitu*, figurino e cor na construção de personagens.

ABSTRACT

LEITE, R.B.T. **The color and the costumes in building characters in televisual narrative:** a case study of the miniseries *Capitu*. 2015. 192f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2015.

The present study intends the analysis of the production of meaning in miniseries *Capitu* (Globo, 2008) based on the use of color and costume in the characterization of the main characters Bento, *Capitu* and Escobar. Guides this work, the idea that both the use of color and the costume are shown key for structuring the narrative, as to build the visual discourse. By studying these elements sought to explore the construction of televisual narrative considering the inseparable relationship between form and content (BAKHTIN, 2010) in order to understand the visual construction of the three characters mentioned above. It has also been analyzed in the possible correlations between the costumes of the miniseries and the fashion of the period in which settles the romance of Machado de Assis, namely in mid-nineteenth century. The work of theoretical and methodological foundation underwrote us to study language by Bakhtin (2002, 2008, 2010) and Bakhtin / Volochinov (2009), audiovisual language Aumont (1993), Aumont and Marie (2003) and Brown (2012). Pallottini (2012), Mungioli (2013) provide input for context and discussion of brazilian miniseries. In addition, we approach the study of color theory with Guimarães (2000), Pedrosa (2010), Bastos, Farina and Perez (2011) and the foundation of clothing and costumes with Kohler (2009), Chataignier (2010), Lipovetsky (2009) and Leite and Guerra (2002). Because of the essential correlation between form and content that guided the research and analysis, the methodology applied was designed by studying the verb-visual language, highlighting in its composition the visibility of clothes and colors to build senses. The characteristics of the images involved in this research can not be addressed thinking on the edge of it, for his experimentation both in audiovisual language and the narrative construction of the work, it would not fit in closed standards of observation and analysis. Thus, the study sought to explore the miniseries without restricting it to a purely technical analysis, conducting a constant dialogue with the meaning produced by the audiovisual production work. The analysis allowed us to consider color as diegetic constituent element of a televisual poetic and compositional fabric of the analyzed characters. Throughout the miniseries, there are important changes in visual composition, the nuances of characterization of the protagonists emerge not only with a plastic visual function but also with a narrative function.

Keywords: television fiction, televisual narrative, visual speech, miniseries *Capitu*, costumes and color in build characters.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Desenhos do diretor Luiz Fernando Carvalho retirados de seu caderno de anotações.	48
Figura 2 – Montagem do cenário da minissérie <i>Capitu</i>	48
Figura 3 – A “lente de água” resulta no efeito de distorção da imagem.	50
Figura 4 – <i>Following shot</i> do narrador em cena.	51
Figura 5 – O cenário desenhado no chão simula o quintal.	53
Figura 6 – Gelatina de cor sendo utilizada como elemento narrativo.	56
Figura 7 – Imagem de arquivo do século XIX mostra trem chegando à estação.	60
Figura 8 – Ferrovia no século XXI.	60
Figura 9 e 10 – Cenas de arquivo utilizadas na minissérie para ambientação do espectador.	60
Figura 11 – Aparelhos de MP3 presentes na cena do baile.	61
Figura 12 – Câmeras fotográficas digitais.	61
Figura 13 – Espectro eletromagnético emitido envolve o espectro visível ao olho humano e as demais ondas eletromagnéticas.	74
Figura 14 – Escala de temperatura de cor comumente encontrada em equipamentos de filmagem.	76
Figura 15 – Síntese subtrativa das cores e síntese aditiva das cores.	77
Figura 16 – Elementos identificados na percepção das cores.	77
Figura 17 – Resoluções de imagens de transmissão televisiva.	81
Figura 18 – Diagrama cromático <i>CIE</i>	82
Figura 19 – Barra de cores ou <i>color bar</i>	83
Figura 20 – Primeira aparição de Bentinho na adolescência mostra personagem em primeiro plano.....	90
Figura 21 e 22 – Plano e contra-plano de Bentinho ajudam a entender a construção do figurino da personagem.	91
Figura 23 e 24 – Iluminação demarcada por <i>video mapping</i> altera coloração do cenário e das vestimentas.	91
Figura 25 e 26 – Enquadramentos usados em cena permitem explorar visualmente figurino da personagem.	93
Figura 27 – Em plano aberto Bentinho caminha pela casa com peça única (camisolão) na cor branca.	94
Figura 28 – Paleta de cores do figurino de Bentinho no primeiro episódio.	94
Figura 29 e 30 – As cores azul e bege tem destaque nessa fase da narrativa.	95
Figura 31 e 32 – Os planos abertos e fechados exploram ora o cenário ora a expressão das personagens.	95
Figura 33 e 34 – As cores claras do figurino de Bentinho reforçam sua personalidade ainda pura.	97
Figura 35 e 36 – Bentinho com o figurino preto do seminário e cabelos mais curtos.	97
Figura 37 – Paleta de cores do figurino de Bentinho no segundo episódio.	98
Figura 38 – A iluminação escurece nas cenas referentes ao seminário.....	98
Figura 39 – A iluminação pontual destaca Bentinho em primeiro plano.	99
Figura 40 – A técnica de <i>video mapping</i> ambienta o seminário.....	99
Figura 41 e 42 – Em contraponto a iluminação do seminário, as cenas em casa apresentam maior incidência de luz.....	100
Figura 43 – Os cabelos curtos correspondem a um amadurecimento da personagem.	100

Figura 44 – Bentinho caminha pelas ruas escuras do Centro do Rio de Janeiro.....	100
Figura 45 e 46– Ao retornar ao seminário Bentinho entra em contato com sua sexualidade.	101
Figura 47 – Encontro entre duas temporalidades, as vestimentas do século XIX e as ruas do século XXI.	102
Figura 48 – A iluminação ressalta tanto o cenário em segundo plano quanto a personagem em primeiro plano.....	102
Figura 49 – A iluminação vermelha destaca o estado emocional alterado da personagem....	102
Figura 50 – Paleta de cores do figurino de Bentinho no terceiro episódio.....	103
Figura 51 – Capitu pede desculpa a Bentinho.	103
Figura 52 – Bentinho caracterizado com traje do seminário.	103
Figura 53 – Plano conjunto retrata a unidade familiar.	104
Figura 54 – Bentinho caracterizado em tons médios.....	104
Figura 55 e 56 – Em sua busca para evitar se tornar padre, no diálogo Bentinho mostra uma personalidade sombria.	105
Figura 57 e 58– Os cenários mais escuros introduzem o amadurecimento de Bentinho ao mesmo tempo que indicam o uso de subterfúgios para escapar da promessa da mãe.....	105
Figura 59 – Primeira aparição de Bento Santiago ao retornar dos estudos em São Paulo.	106
Figura 60 e 61 – Bento continua vestindo tons de azul e cinza.....	106
Figura 62 – Casamento de Bento e Capitu.	107
Figura 63 e 64 – O começo da lua de mel tem cenários escuros e com iluminação focada nas personagens.	107
Figura 65 e 66 – O figurino de Bento apresenta tons mais escuros.....	108
Figura 67 e 68– Mesmo introduzindo novas cores em suas vestimentas, Bento mantém um figurino com tons escuros.....	109
Figura 69 – Primeira cena do casal ao retornar da lua de mel.....	109
Figura 70 – Paleta de cores do figurino de Bentinho no quarto episódio.....	110
Figura 71 – Bento e Capitu casados há dois anos.	110
Figura 72 – Bento veste smoking para o baile.....	110
Figura 73 – Bento e Capitu jantam com Escobar e Sancha.....	111
Figura 74 e 75 – O rosto de Bento aparece cada vez mais pálido.	112
Figura 76 e 77 – As personagens são destacadas pela iluminação.....	112
Figura 78 e 79 – Suas vestimentas estão frequentemente escuras nas cenas.	113
Figura 80 – Os casais se encontram para jantar.....	113
Figura 81 – Nascimento de Ezequiel.....	113
Figura 82 e 83 – Os cortes rápidos dão a possibilidade de troca de figurinos como forma de expressar a passagem do tempo.	114
Figura 84 – Batismo de Ezequiel, filho de Bento e Capitu.	114
Figura 85 – Bento brinca com o filho Ezequiel.....	114
Figura 86 e 87– Os lenços de Bento reforçam o uso das cores azul e amarelo.....	115
Figura 88e 89 – Os cenários, assim como as vestimentas, acompanham o arco narrativo da personagem e seu estado de espírito.	116
Figura 90 – As famílias de Bento e Escobar passeiam juntas.	116
Figura 91 – Bento se sente atraído por Sancha.....	116
Figura 92 – O plano médio, juntamente com a iluminação pontual, destaca a expressão da personagem.	117
Figura 93 – Bento caracterizado de preto no enterro de Escobar.....	117
Figura 94 e 95 – Bento começa a rejeitar Ezequiel por achar que não é seu filho.....	118

Figura 96 e 97 – Conforme o fim da minissérie se aproxima a maquiagem fica mais clara e as roupas mais escuras.	118
Figura 98 e 99 – O uso recorrente da cor preta no figurino.....	119
Figura 100 – Falecimento de José Dias.	120
Figura 101 – Ao final da trama Bento está parecido com o narrador Dom Casmurro.	120
Figura 102 – As cores claras presentes na lembrança da infância.....	120
Figura 103 – Bento se transforma em Dom Casmurro.	120
Figura 104 – Paleta de cores da personagem Bento Santiago ao longo dos cinco episódios.	121
Figura 105 – Apresentação da personagem Capitu aos 14 anos de idade.	123
Figura 106 e 107 – A iluminação interfere na percepção das cores tanto do figurino quanto da cenografia.....	124
Figura 108 e 109 – As sombras projetadas atuam como elementos narrativos.....	125
Figura 110 e 111 – A percepção do amarelo do vestido de Capitu é afetada pela angulação da câmera.....	126
Figura 112 – Paleta de cores do figurino de Capitu no primeiro episódio.	127
Figura 113 e 114 – Na adolescência a personagem inicia sua fase sedutora.....	127
Figura 115 e 116 – O figurino de Capitu começa a tornar-se enriquecido de adereços.	128
Figura 117 e 118– A intensidade da iluminação altera a percepção das cores de uma mesma peça de vestimenta.	129
Figura 119 e 120 – Primeiro beijo: Capitu veste azul claro.	130
Figura 121 e 122 – O figurino de Capitu apresenta tons mais escuros de rosa e mais elementos em sua composição.....	131
Figura 123 – Capitu volta a vestir branco e rosa antes da partida de Bentinho para o seminário.	131
Figura 124 – O plano fechado em Capitu na despedida de Bentinho realçam seus olhos tristes.....	131
Figura 125 – Paleta de cores do figurino de Capitu no segundo episódio.	132
Figura 126 e 127 – A caracterização de Capitu apresenta cores diversas, mas os tons claros ainda são maioria no figurino.....	133
Figura 128 e 129 – O uso de cores quentes na iluminação altera a percepção da coloração das vestimentas.	134
Figura 130 – O véu se torna um elemento presente em sua caracterização.	134
Figura 131 – O figurino de Capitu tem mais detalhes e elegância.	134
Figura 132 e 133 – As cenas escurecem quando Dona Glória adoece e a iluminação torna-se mais pontual, centrando o foco da narrativa para duas personagens. ...	135
Figura 134 – É marcante a presença dos adereços no penteado de Capitu.	136
Figura 135 – Paleta de cores do figurino de Capitu no terceiro episódio.....	136
Figura 136 e 137 – A aproximação da câmera na personagem Capitu destaca os adereços em seus penteados.	137
Figura 138 e 139– O acabamento dos vestidos fica mais rebuscado e há a presença de mais adereços em sua caracterização.....	138
Figura 140 – Cena que marca a última aparição de Capitu na adolescência.....	139
Figura 141 e 142 – Capitu é apresentada na fase adulta da personagem por meio de contraluz e <i>closes</i>	139
Figura 143 – Capitu na adolescência.....	140
Figura 144 – Capitu na fase adulta.	140
Figura 145 – Capitu é marcada pela tatuagem original de Letícia Persiles, um pássaro e uma bromélia.	140

Figura 146 – A tatuagem foi reproduzida por meio de uma pintura especial em Maria Fernanda Cândido.....	140
Figura 147 – Casamento entre Capitu e Bento é filmado inicialmente em plano geral, apresentando personagens e ambiente.	141
Figura 148 – Capitu e Bento a caminho de sua lua de mel.	141
Figura 149 – Capitu caracterizada com trajes escuros.	141
Figura 150 – O diâmetro da saia fica maior e as cores mais vivas.....	143
Figura 151 e 152 – Recém-casada com Bento, a caracterização de Capitu torna mais presente o uso de maquiagem.	143
Figura 153 – Capitu ainda vestida com cores claras.	144
Figura 154 – Primeiro momento em que Capitu é apresentada à sociedade como esposa de Bento após a lua de mel.	144
Figura 155 – Em visita a família de Bento, Capitu usa vestido mais decotado e em tons mais escuros.....	145
Figura 156 – Paleta de cores da personagem Capitu no quarto episódio da minissérie.	146
Figura 157 – Capitu apresenta figurinos elegantes e volta a vestir verde escuro.	146
Figura 158 – Em plano médio os adereços e o penteado de Capitu tornam-se protagonistas da cena.	147
Figura 159 – Em uma crise de ciúme Bento imagina Capitu na adolescência se envolvendo com um rapaz.	147
Figura 160 – Capitu caracterizada com figurino com diversos adereços em tons escuros. ...	148
Figura 161 e 162 – Em crise de ciúme Bento lembra a cena do baile em que ambos aparecem em plano médio, o que possibilita visualizar tanto os vestidos de Capitu quanto seus adereços e penteados.	149
Figura 163 – O rosa escuro torna-se presente no figurino da personagem.	149
Figura 164 – Os adereços no cabelo e os decotes nos vestidos são as marcas na fase adulta de Capitu.	149
Figura 165 e 166 – Os penteados de Capitu são marcadamente altos e com adereços coloridos – alterados pela mudança de iluminação nas cenas em questão.	149
Figura 167 – Em visita a casa de Escobar, Capitu veste verde escuro e usa novamente decote em seu vestido.	150
Figura 168 – Capitu veste branco após o nascimento do filho.	150
Figura 169 e 170 – Mesmo com um salto temporal, Capitu mantém o uso de adereços em sua caracterização.	151
Figura 171 e 172 – Os planos mais fechados tornam mais visíveis os brincos, maquiagem e demais adereços.	151
Figura 173 – O elemento rosa se faz presente em sua caracterização.	152
Figura 174 – Entre os adereços, Capitu passa a fazer uso de joias, como anéis e pulseiras. .	152
Figura 175 – Capitu usa roupas claras nos momentos de intimidade como nascimento do filho ou doença.	153
Figura 176 – Em plano mais aberto percebe-se que o tamanho da circunferência da saia volta a aumentar.....	153
Figura 177 e 178 – Cenas em plano geral ambientam locação e personagem e mostra Capitu voltando a usar tons escuros.	153
Figura 179 – No enterro de Escobar, Capitu veste preto com dourado.	154
Figura 180 e 181 – Capitu continua vestindo cores escuras, tendo o véu preto como elemento presente na fase de luto.	154
Figura 182 e 183 – Com relacionamento abalado e com a morte de Escobar, Capitu está caracterizada com cores mais escuras.....	155

Figura 184 – Tanto a iluminação do cenário quanto a vestimenta de Capitu são apresentados em tons escuros.	156
Figura 185 – A cena da morte de Capitu é marcada pelo figurino branco e a palidez de sua pele.	156
Figura 186 e 187 – Nas lembranças de Dom Casmurro Capitu retorna vestindo rosa escuro e branco.	156
Figura 188 – Paleta de cores do figurino de Capitu no quinto episódio.....	157
Figura 189 – A apresentação de Escobar acontece em contraluz, dando a cena um ar de mistério.	159
Figura 190 – Escobar, de batina preta, caminha em direção a Bentinho em sua primeira aparição na minissérie.	159
Figura 191 e 192 – A presença de elemento na cor vinho no figurino de Escobar aparece já no terceiro episódio.....	160
Figura 193 – Paleta de cores do figurino de Escobar no terceiro episódio.	160
Figura 194 e 195 – A amizade de Bentinho e Escobar se fortalece conforme a trama avança.	161
Figura 196 – Assim como Bentinho, no seminário Escobar também usa suas vestes religiosas na cor preta.	162
Figura 197 – Primeira aparição de Escobar na fase adulta acontece em cena escura.	162
Figura 198 – Escobar aparece usando preto em suas vestimentas e adereços nas visões de Bento.....	163
Figura 199 – Paleta de cores do figurino de Escobar no quarto episódio.	163
Figura 200 e 201 – A cor vinho volta a aparecer na caracterização de Escobar.	164
Figura 202 e 203 – A utilização de luz lateral nas conversas entre Bento e Escobar mantém penumbra em parte do cenário.....	165
Figura 204 e 205 – Planos abertos possibilitam a visualização do figurino de Escobar como um todo.	165
Figura 206 e 207 – Plano médio reforça a expressão da personagem e o uso de elementos na cor vinho no figurino.	166
Figura 208 e 209 – Apesar do uso da cor vinho, o preto prevalece no figurino de Escobar..	166
Figura 210 – Na cena de seu afogamento Escobar abandona o preto e veste traje de banho listrado branco e vermelho.	167
Figura 211 – Em velório Escobar aparece vestindo as cores Figura 212 – Última aparição de Escobar na minissérie.....	168
Figura 213 – Paleta de cores da personagem Escobar ao longo dos três últimos episódios. .	168
Figura 214 – Linha cronológica com fragmentos da coloração do figurino das três personagens.	169

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Evolução do número de capítulos das minisséries (1982–2015).	39
--	----

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	17
1. PANORAMA DA MINISSÉRIE CAPITU.....	22
1.1 Objetivos.....	25
1.2 Quadro teórico de referência	25
1.3 Procedimentos metodológicos	28
2. NARRATIVA TELEVISUAL	34
2.1 Gêneros e formatos televisivos	35
2.1.1 Minissérie.....	38
3. A MINISSÉRIE CAPITU	42
3.1 Poética visual	46
3.2 Narrativa visual da minissérie	55
3.2.1 Temporalidade em Capitu.....	57
4. MODOS VISUAIS DE CONSTRUIR A PERSONAGEM.....	63
4.1 A intrínseca relação entre moda e figurino.....	63
4.2 Relação entre personagem e cena	68
5. AS CORES COMO CONSTRUÇÕES SIMBÓLICAS.....	73
5.1 Luz e cor	73
5.1.1 Formação das cores.....	74
5.2 Cor no audiovisual.....	79
5.3 Signo cromático	84
6. ANÁLISE DAS PERSONAGENS DA MINISSÉRIE.....	87
6.1 Apontamentos sobre vestuário e moda no século XIX.....	87
6.2 O fiel azul de Bento	88
6.3 O encantador rosa de Capitu.....	121
6.4 O sedutor vinho de Escobar.....	157
6.5 A construção visual das personagens analisadas	169
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	172
REFERÊNCIAS.....	175
ANEXO I – Relação das minisséries exibidas pela Globo	186
ANEXO II – Sinopse da minissérie.....	189
ANEXO III – Ficha técnica da minissérie (equipe técnica e elenco).....	191

APRESENTAÇÃO

A presente pesquisa teve como objetivo analisar elementos visuais usados na construção narrativa da minissérie *Capitu* (Globo, 2008)¹ com a intenção de problematizar como aspectos técnicos se constituem como parte integrante do discurso televisual característico da minissérie. Dito de outra forma, buscamos estudar as relações entre forma e conteúdo com o intuito de observar a produção de sentido propiciada pela obra audiovisual. Trata-se de um enfoque que compreende a linguagem e o discurso como espaço privilegiado para a compreensão dos processos de comunicação mediados pela televisão.

Por meio de uma análise da linguagem televisual, buscou-se avaliar como ocorre o desenvolvimento da narrativa tendo como base os elementos cênicos ligados diretamente à composição das personagens na ficção seriada *Capitu*, minissérie veiculada pela Globo. A partir dessa perspectiva inicial, a presente pesquisa destaca a cor como elemento diegético privilegiado na constituição de uma poética televisual. A cor encontra-se no cerne do processo de produção de sentido na medida em que seu uso evidencia um refinamento na construção da linguagem visual que, como nas demais linguagens, transforma-se em relação direta e simbólica com os processos de interação social. Este estudo apresenta os resultados de análises do emprego das cores no figuro de Bento, Capitu e Escobar, protagonistas da minissérie.

O estudo da construção dos elementos cênicos revelou que, com o desenrolar da minissérie, há alterações importantes na composição visual das personagens. As nuances das cores da caracterização dos protagonistas surgem não apenas com uma função visual, mas também com uma função narrativa. O processo de crescimento e amadurecimento das personagens é marcado pelas transformações em suas características físicas e psicológicas. Nessa perspectiva, alterações do figurino, com ênfase no quesito cor, assumem um papel importante na produção de sentido motivada pela trama. O enredo, que tem como principal motor o ciúme de Bentinho em relação a Capitu, é acompanhado pelas mudanças de caracterização, que, por meio das cores, constrói e ressignifica personagens e a própria minissérie.

Considerando que o figurino “engloba não só a roupa, mas cabelos, maquiagem, acessórios e adereços, é um dos elementos que ajudam a contar uma história” (MEMÓRIA

¹ Minissérie baseada na obra *Dom Casmurro* escrita por Machado de Assis em 1899. A história se passa por volta de 1850 durante o Segundo Império no Brasil, na cidade do Rio de Janeiro. A minissérie foi levada ao ar em 2008 e dirigida por Luiz Fernando Carvalho.

GLOBO, 2007, p. 13). Os cinco episódios da minissérie são analisados usando os discos de DVD comercializados pela Globo Marcas. Seguindo a sequência de exibição na televisão, as aparições de Bento, Capitu e Escobar – protagonistas da trama – são catalogadas em ordem de apresentação, realizando-se a partir desse mapeamento, o detalhamento da caracterização das personagens, mantendo a ênfase na cor das vestimentas e demais elementos que constituem o figurino.

Os padrões visuais dos produtos audiovisuais encontram-se em processo constante de avanço devido não apenas aos constantes desenvolvimentos tecnológicos, mas também em função de uma complexa hibridização de gêneros e formatos de ficção, como é possível observar atualmente na televisão brasileira. Essas mudanças envolvem aparelhos de captação de imagem, equipamentos de iluminação, pós-produção digital, efeitos especiais que redundam em processos de produção de sentidos cada vez mais complexos quando pensamos em termos de gêneros ficcionais. Mesmo em meio a essa profusão de variações vemos, em *Capitu*, uma obra focada na construção a partir da formação do profissional e elementos fílmicos. As minisséries, como produtos diferenciados em termos estéticos e temáticos (BALOGH; MUNGIOLI, 2009) têm apresentado certa dose de experimentação desde sua primeira história, *Lampião e Maria Bonita*², em 1982. Embora não sejam nosso foco de atenção algumas minisséries serão objeto de comentários na medida em que as compreendemos, incluindo *Capitu*, como componentes do interdiscurso televisual brasileiro, conforme será retomado ao longo deste trabalho.

Apesar disso, é importante esclarecer que o recorte temporal para a presente pesquisa é a minissérie *Capitu*, contudo, não podemos deixar de citar os diversos produtos exibidos na primeira década do século XXI como referências estilísticas em que se destacam, entre outras, em termos de figurino na composição de personagens e tramas, minisséries como *A muralha*³, *Os Maias*⁴, *Hoje é dia de Maria*⁵ (as duas jornadas da minissérie foram ao ar em 2005), *A Pedra do Reino*⁶ e *Capitu* (2008). Essa última constitui-se como objeto de análise do presente

² Minissérie exibida na Globo, com direção de Paulo Afonso Grisolli e Luís Antônio Piá e autoria de Aguinaldo Silva e Doc Comparato.

³ Minissérie escrita por Maria Adelaide Amaral, João Emanuel Carneiro e Vincent Villari, exibida pela Globo em 2000, com direção geral de Denise Saraceni.

⁴ Minissérie exibida em 2001 pela Globo, com direção geral de Luiz Fernando Carvalho, autoria de Maria Adelaide Amaral e colaboração de Vincent Villari e João Emanuel Carneiro.

⁵ Minissérie exibida em janeiro de 2005, com direção geral de Luiz Fernando Carvalho, em oito episódios.

⁶ Minissérie exibida em 2007, com direção de Luiz Fernando Carvalho e roteiro de Luís Alberto de Abreu, Bráulio Tavares e Luiz Fernando Carvalho.

estudo. Cabe enfatizar também que das cinco minisséries aqui citadas, quatro foram dirigidas por Luiz Fernando Carvalho.

Após finalizar a minissérie *Hoje é dia de Maria*, Carvalho iniciou o Projeto Quadrante⁷, que previa a produção de minisséries cujo mote seria a adaptação de obras literárias para a televisão objetivando apresentar um pouco da identidade brasileira por meio de produções que abarcassem as quatro regiões do país. O primeiro trabalho do Projeto Quadrante foi a minissérie *A Pedra do Reino*, baseada na obra de Ariano Suassuna, exibida no ano de 2007, seguido por *Capitu*, exibida de nove a 13 de dezembro de 2008. Depois da realização de *Capitu*, o projeto havia sido suspenso e as duas outras minisséries⁸ previstas não foram realizadas até o momento⁹, no entanto, a obra *Dois Irmãos* encontra-se em fase de produção¹⁰.

O presente estudo entende a construção narrativa da teledramaturgia a partir de uma complexidade inerente ao processo de produção de sentidos nas produções audiovisuais. Para reflexão em torno dos usos e significados da cor na minissérie, empregamos os estudos de Bakhtin, relacionando-os com conceitos teóricos e técnicos do audiovisual. Dessa forma, observa-se a ficção televisual e sua relação com a paleta de cores da cena como um elemento formador tanto da construção da personagem quanto da narrativa.

A pesquisa está dividida em seis partes, sendo elas: Panorama da minissérie *Capitu*; Narrativa televisual; A minissérie *Capitu*; Modos visuais de construir a personagem; As cores como construções simbólicas; Análise das personagens da minissérie. Assim, entendemos que cada capítulo será estruturado a partir dos principais conceitos ligados aos respectivos temas tratados, como forma de identificar o objeto em meio às áreas do conhecimento que o permeiam. A seguir, apresentamos algumas considerações acerca dos conteúdos acima mencionados.

⁷ O Projeto Quadrante tinha o propósito de adaptar obras da literatura brasileira para a televisão. A equipe realizava parte do processo de produção no estado de origem da obra literária escolhida para a releitura audiovisual.

⁸ As obras que deveriam vir a seguir seriam *Dançar Tango em Porto Alegre*, do autor Sérgio Faraco, e *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum.

⁹ Fonte: NaTelinha UOL. Globo retoma ideia de série do "Projeto Quadrante". Disponível em: <<http://natelinha.ne10.uol.com.br/noticias/2013/04/24/globo-retoma-ideia-de-serie-do-projeto-quadrante-60726.php>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

¹⁰ Fonte: Antonio Fagundes e Eliane Giardini: casal em '*Dois irmãos*'. <<http://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/coluna/noticia/2015/02/antonio-fagundes-e-eliane-giardini-casal-em-dois-irmaos.html>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

O primeiro capítulo realiza um mapeamento do percurso realizado para análise e construção da pesquisa, englobando os objetivos, procedimentos metodológicos e quadro teórico de referência, quando expomos os métodos e autores principais que guiam esse estudo.

O capítulo dois engloba a temática da ficção televisiva brasileira, discutindo como se estruturam os formatos e a linguagem da televisão a partir de um olhar diacrônico sobre como ocorreu essa estruturação ao longo dos anos. Além disso, procura-se mostrar a relação do brasileiro com os formatos presentes na grade de programação da Globo, principalmente a minissérie. Nesse capítulo buscamos compreender a natureza das produções televisuais, discutindo os gêneros e formatos da ficção. Balogh (2002) e Machado (2003) alicerçam o início da discussão, permitindo compreender a relação das categorizações com a linguagem, discurso e estética das obras. Bakhtin (2010), Pallottini (2012), Mungiolli (2013), também contribuem para a construção deste capítulo, discutindo a relação do formato/gênero com as releituras literárias. Enfocamos também o formato minissérie como espaço de experimentação, qualidade e inovação da televisão brasileira.

O terceiro capítulo é dedicado a situar a temática e apresentar primeiramente a televisão, seguindo para o formato minissérie e aprofundando o estudo sobre o objeto empírico de pesquisa, a minissérie *Capitu*, abordando sua narrativa visual e o que destaca essa obra em meio aos demais produtos exibidos na televisão brasileira. Tais discussões fundamentam a própria minissérie em análise e sua poética visual. Faz parte ainda do capítulo a apresentação, em linhas gerais, do estilo do diretor Luiz Fernando Carvalho, responsável por dar novos conceitos da produção da teledramaturgia brasileira.

O quarto capítulo traz uma discussão sobre os elementos cênicos e a relação com a construção e desenvolvimento das personagens. Compreendendo a caracterização, cenografia, iluminação, interpretação e roteiro como componentes indissociáveis em uma produção audiovisual, o estudo desses elementos como parte da narrativa possibilita compreender a importância de cada setor técnico na construção da trama. Autores como Newcomb (2010), Leite e Guerra (2002) e Roubine (1998) auxiliam no desenvolvimento do capítulo, que segue ao abordar o vestuário como artifício de comunicação. Além disso, aproximando a discussão ao estudo do figurino e da cor, busca-se a compreensão de uma linguagem das vestimentas, em que os trajes e suas cores se apresentam como artifícios ligados à percepção visual, representando a posição social e emocional das personagens. Assim nesse capítulo, discutimos elementos cênicos, tais como o figurino das personagens, que ao mesmo tempo compõem o acabamento visual da minissérie e são responsáveis pela caracterização das

personagens. Tais aspectos dialogam com as pesquisas sobre cores, narrativa e estética televisiva, aprofundando no âmbito da construção da personagem em produtos da ficção televisual.

O quinto capítulo aborda a natureza das cores com base em suas categorizações e sensações visuais. É apresentada, como ponto de partida, a classificação das cores partindo-se da diferenciação entre cor luz e cor pigmento. Goethe (1993) propõe a classificação das cores fisiológicas, cores físicas e cores químicas. A partir dessas categorias compreende-se a percepção das cores e seus efeitos fisiológicos e psicológicos quando inseridas no contexto audiovisual. Hirsch (2011), Pedrosa (2010) e Bastos, Farina e Perez (2011) auxiliam com o estudo das sensações visuais e experiência cromática. Por fim, apresenta-se também a construção social do signo cromático, com contribuições de Bruner & Weisser (1995) e Bakhtin/Volochinov (2009). Outra questão discutida nesse capítulo é a construção de sentidos com base nas cores entendidas como signo ideológico (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2009). Em seguida, abordamos a construção social das cores buscando discutir a construção social de seu caráter simbólico, seguindo os estudos de Guimarães (2000), Farina, Bastos e Perez (2011) e Pedrosa (2010).

O sexto e último capítulo é voltado à análise dos protagonistas da minissérie, Bento, Capitu e Escobar. Neste momento, fazemos referência aos tópicos mostrados nos capítulos anteriores (construção de personagens, enredo, cenografia e figurinos), enfatizando a relação orgânica que existe entre os elementos do plano de expressão e de conteúdo (GREIMAS, 1975) que compõem a narrativa televisual em questão. A análise é realizada observando a interdependência da formação das personagens com sua caracterização, tendo como ponto principal os figurinos e uso da cor nas vestimentas das personagens. Esta parte do projeto apresenta-se como objeto empírico da pesquisa, relacionando as discussões realizadas nos demais capítulos com a poética visual da minissérie. A observação e detalhamento dos trajes das personagens permite interpretar a caracterização e o respectivo uso das cores como elementos produtores de sentido.

A última parte é dedicada as considerações finais sobre o trabalho, nas quais retomamos reflexões realizadas ao longo da pesquisa, bem como o trajeto teórico e metodológico que nos permitiram articular os diversos elementos analisados neste trabalho.

1. PANORAMA DA MINISSÉRIE *CAPITU*

Desde a primeira minissérie exibida, em 1982, a Globo já realizou 84 minisséries¹¹ pela emissora. Ao longo desses anos a maior parte das obras foi exibida no horário noturno e desde 2009 todas tiveram um número máximo de 12 episódios. Por se tratar de um produto com um número menor de episódios em relação às telenovelas, que se constrói à medida que vai sendo exibida, a minissérie caracteriza-se por partir de um texto fechado. Essa característica, entre outras, favorece a dedicação de maior tempo à pesquisa e à preparação do elenco que a telenovela.

Além disso, o formato, devido à própria inserção na grade horária na faixa noturna, pode abordar temas, muitas vezes, mais fortes que as telenovelas e experimentar composições, transformações e inovações em termos de linguagem audiovisual (BALOGH, 2002). Tais características possibilitam maior diversidade na linguagem discursiva e televisual e, conseqüentemente, na produção de sentido. Dentro desse quadro, ganha especial relevância a análise dos elementos técnicos como cenografia, iluminação, figurino na composição das personagens. Entre esses elementos, ganha importância para nossa pesquisa observar como o figurino das personagens pode atuar na complexificação da trama por meio da utilização de um universo simbólico que se manifesta com vigor na expressão dramática.

Com foco na polissemia da construção da linguagem televisual entendida em sua dimensão discursiva, observa-se como os elementos cênicos de um produto audiovisual se constituem como elementos importantes para a produção de sentido. Bakhtin (2003, p. 177) destaca a correlação intrínseca e constitutiva em toda obra de arte de três elementos: conteúdo, material, forma e esclarece:

A forma não pode ser entendida independentemente do conteúdo, mas não pode ser independente da natureza do material e dos procedimentos por ele condicionados. Ela é condicionada a um dado conteúdo, por um lado, e à peculiaridade do material e aos meios de sua elaboração, por outro. (BAKHTIN, 2003, p. 177–178)

Assim, compreendemos a narrativa televisual da minissérie *Capitu* como um todo, no qual é possível discernir de maneira analítica na construção discursiva o papel do figurino na constituição da trama e principalmente na composição dramática das personagens. Em nosso

¹¹ Pesquisa realizada até abril de 2015. Fontes: PROJETO Memória Globo. Guia Ilustrado TV Globo: novelas e minisséries. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.
PROJETO Memória das Organizações Globo. Dicionário da TV Globo, v.1: programas de dramaturgia & entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
MEMÓRIA Globo. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

trabalho, nos propusemos a analisar a caracterização de personagens e sua produção de sentido tendo em conta a composição cromática dos figurinos das três personagens que compõem o suposto triângulo amoroso – Bento, Capitu e Escobar – que movimenta e dá vida ao principal conflito dramático da história: a suspeita de adultério de Capitu. Sob esse prisma, a caracterização, realizada não apenas pelos discursos enunciados verbalmente, mas também pela enunciação visual proposta pelos trajes e por suas cores, atua na produção de sentidos decorrente de sua composição visual. Na presente pesquisa, discutimos as correlações entre conflitos dramáticos e uso de determinadas cores no figurino. Dessa forma, compreende-se a linguagem televisual e, mais diretamente a composição do figurino, como

um enunciado concreto situado em um mundo, cuja construção sócio-histórica reflete e refrata, entre muitas outras coisas, as relações de poder, a(s) cultura(s), as formas de cognição e de fruição estética existentes no universo da indústria cultural brasileira. Ou seja, como parte integrante do *Lebenswelt* no sentido bakhtiniano, ou seja, como “mundo vivido, como lugar de ocorrência de “atos intencionais”, distintos de atividades e de ações *per se*, despida coerentemente por Bakhtin da neutralidade transcendental [...]”. (SOBRAL, 2005, p. 18) (MUNGIOLI, 2013, p. 108–109).

A escolha de *Capitu* como objeto de pesquisa ocorreu devido a sua importância no cenário nacional, já que a minissérie introduziu “inovações no tratamento narrativo e na definição psicológica das personagens, o que contribui para redimensionar a ficção televisiva brasileira” (LOPES; OROZCO-GÓMEZ, 2009, p. 46). O estudo da linguagem visual que *Capitu* emprega na construção da narrativa imagética é baseado na configuração do desenvolvimento e na realização da minissérie em termos dos aspectos plásticos cenográficos. Observa-se a ressignificação imagética proporcionada pelo uso de recursos como a coloração do figurino. Busca-se, com o estudo do discurso visual dessa minissérie, traçar um panorama sobre a produção de sentido estabelecida pela constituição dos elementos cênicos integrando o conteúdo literário a suportes técnico-midiáticos.

A minissérie *Capitu* foi dirigida por Luiz Fernando Carvalho, com roteiro de Euclides Marinho, colaboração de Daniel Piza, Luís Alberto de Abreu e Edna Palatnik e texto final de Luiz Fernando Carvalho. Com cenografia e produção de arte Raimundo Rodriguez, figurino de Beth Filipeck e direção de fotografia de Adrian Teijido. A obra foi exibida em cinco episódios no horário das 23h, de nove a 13 de dezembro de 2008.

Em meio a um ambiente televisivo em que as imagens computadorizadas conquistam espaço, a minissérie *Capitu* apresenta-se como um produto que resgata técnicas e linguagem de outras áreas como teatro e cinema, trazendo parte de uma equipe com experiência nas

demais produções ligadas ao campo do visual, exemplo do diretor de arte Raimundo Rodrigues, que reflete nos produtos audiovisuais – *Hoje é dia de Maria*, *Pedra do Reino* e *Capitu* – as referências que traz das artes plásticas.

A relevância de um estudo sobre a linguagem televisual, produzida pela indústria audiovisual brasileira, é alicerçada na reconhecida qualidade (LOPES; MUNGIOLI, 2013) de padrões técnicos utilizados pela Globo em algumas de suas minisséries cujo foco encontra-se na valorização do imaginário e da cultura a partir da utilização de elementos cênicos do teatro, televisão, cinema. A estrutura do roteiro “possibilita ao diretor um tratamento estético e um acabamento temático mais refinado. [...] embora nem sempre isso signifique a liderança em termos de audiência” (BALOGH; MUNGIOLI, 2009, p. 331). Nesse cenário, a sequência de minisséries como com *Hoje é dia de Maria* (2005), passando para *Pedra do Reino* (2007) e *Capitu* (2008) ganham especial relevância.

A análise da narrativa visual é construída a partir da correlação acima mencionada ao longo dos cinco episódios da minissérie *Capitu*, dirigida por Luiz Fernando Carvalho. No caso da obra desse diretor, figurino e objetos cênicos constituem-se como peças-chave para a construção de uma poética televisual por meio da qual se produzem sentidos que têm como marca a imersão em um universo simbólico mediado pela estética.

Dessa forma, a cor como elemento simbólico diretamente ligado à constituição da poética televisual age na obra de Carvalho como alicerce na consolidação de suas personagens, compondo-as dramaticamente. Dito de outra maneira, o estudo elegeu como objeto de análise as cores que compuseram a caracterização das personagens Capitu, Bento e Escobar como elementos essenciais para a construção psicológica das mesmas.

São diversas as características estéticas que a minissérie *Capitu* incorpora ao discurso e à linguagem verbo-visual de produtos teledramatúrgicos na televisão brasileira. A minissérie obteve em sua estreia 17 pontos na audiência¹² e trouxe consigo o hibridismo entre linguagens de áreas imagéticas próximas como cinema, ópera, teatro e televisão, inovou tanto no modo de apresentar uma obra clássica da literatura nacional, como no próprio modo como a linguagem e a narrativa audiovisual foram empregadas. Balogh e Mungoli consideram o formato minissérie como “o produto mais bem-acabado da teledramaturgia brasileira” (2009, p. 330).

¹² Fonte: Minissérie 'Capitu' alcança 17 pontos de média no Ibope na estreia. < <http://oglobo.globo.com/revista-da-tv/minisserie-capitu-alcanca-17-pontos-de-media-no-ibope-na-estreia-3603924>>. Acesso em: 13 fev. 2014.

O simbólico, ligado às características dos elementos cênicos, permite a discussão não apenas de um produto audiovisual, mas também da sociedade para a qual se dirige. Dessa forma, a minissérie *Capitu*, entendida como base de um sentido social gerado pela construção da linguagem e da estética, apresenta um sistema de valores que permite ao pesquisador das Ciências da Comunicação um estudo de análise do discurso visual e descrições de elementos técnicos responsáveis pela consolidação dos significados e enriquecimento da narrativa, aspectos importantes para a construção de um histórico sobre o desenvolvimento dos elementos cênicos analisados.

1.1 Objetivos

O presente estudo teve como objetivo geral analisar como ocorreu a construção do discurso visual da narrativa da minissérie *Capitu*, observando a caracterização das personagens e o papel diegético das cores nessa construção. Dessa forma, tivemos como objetivos específicos (1) Compreender a composição das personagens e sua construção diegética com base nos elementos visuais; (2) Discutir o uso das cores e sua produção de sentido em *Capitu*, considerando a minissérie como enunciado concreto (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2009); (3) Analisar como o figurino, por meio das cores, constrói sentidos relativos ao estado emocional das personagens ao longo da narrativa.

Esses objetivos se realizam por meio da investigação dos elementos cenográficos no produto audiovisual, com ênfase na utilização da cor na construção da caracterização das personagens, tendo como base cenas da minissérie *Capitu*. Para isso, foram necessários o levantamento de estudos sobre a estrutura narrativa e construção das personagens, representação das cores em produtos audiovisuais, linguagem televisual, compreendendo a complexidade da construção da narrativa de ficção seriada televisiva no Brasil.

1.2 Quadro teórico de referência

Para introduzir a temática da linguagem televisual a ser estudada e, com foco na minissérie, utilizamos os estudos de Pallottini (2012) sobre os formatos da televisão brasileira. São utilizados também estudos de Machado (2003) como forma de aproximar o trajeto e estrutura da minissérie do objeto analisado na presente pesquisa. Além disso, Lopes (2003) e Mungioli (2006; 2010), Motter (2000–2001) e Motter e Mungioli (2007–2008), foram

consultadas para consolidar a compreensão sobre a introdução dos gêneros e formatos da televisão no Brasil, assim como posicionamento mercadológico da emissora e do produto estudado.

Inter-relacionados no âmbito da estrutura narrativa estão os estudos sobre gêneros do discurso (Bakhtin, 2011) e carnavalização (Bakhtin, 2008). A pesquisa contém reflexões sobre as teorias da linguagem envolvendo os textos de Bakhtin/Volochinov (2009), Bakhtin (2010, 2011) e Emerson (2010). Para uma aproximação de suas teorias com o discurso televisual buscamos nos autores Newcomb (2010), Mungiolli (2012), Pallottini (2012) e Bruner & Weisser (1995) suporte teórico para a pesquisa. Ao aprofundarmos a temática do vídeo e sua construção como linguagem nos debruçamos nos estudos de Aumont (1993), Aumont e Marie (2003), Brown (2012) e Rodrigues (2007) e com isso observamos como a minissérie fez uso de elementos visuais da narrativa televisual. Os principais pontos observados são planos, enquadramentos, ângulos de câmera e linguagem técnica do audiovisual.

Partimos, em nossa análise, das discussões em torno do signo ideológico (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2009), buscando refletir sobre as relações de produção de sentido presentes no uso das cores do figurino da minissérie. Como instância produtora de sentidos, esses elementos se apresentam como função diegética na enunciação da história e, por conseguinte, do contexto social e simbólico da minissérie *Capitu*. Além disso, são utilizados em nossa pesquisa os conceitos bakhtinianos de cronotopo e carnavalização.

Entrando na discussão que envolve a construção poética dos produtos audiovisuais, é realizado um paralelo entre questões técnicas e o simbólico, apresentando elementos corresponsáveis pela construção do arco narrativo e desenvolvimento da trama. As cores utilizadas no figurino das personagens são analisadas como produtoras de sentido da linguagem televisual. No âmbito de reconhecimento e seleção dos elementos plásticos cenográficos a serem analisados, sendo a cor seu principal representante, são utilizados textos de autores como Guimarães (2000), Dondis (1997), Pedrosa (2010), Farina, Perez e Bastos (2011) tanto no levantamento histórico, como categorização e teorização da percepção visual cromática. Utilizamos também os estudos de história da arte de Gombrich (2013) para compreender a linha de acontecimentos históricos e tecnológicos que posicionam o produto observado na linha do tempo, assim como suas influências artísticas. Para embasamento de nossas reflexões sobre cenografia de televisão, levaremos em consideração os estudos de Cardoso (2008; 2009). Para a pesquisa sobre o histórico do vestuário e caracterização de

personagens por meio dos figurinos, o embasamento se dá a partir de Köhler (2009), Chataignier (2010), Lipovetsky (2009), Wajnman (2010) e Leite e Guerra (2002). Dessa maneira, busca-se conciliar a construção da personagem com os elementos visuais ligados a seu modo de comunicar, a partir não somente da interpretação dos atores e do roteiro, mas também do figurino e dos elementos que o formam.

Para guiar a pesquisa em comunicação e orientação da metodologia aplicada são utilizados os estudos de Lopes (2003). Voltados para pesquisa em imagem Rose (2002), assim como Aumont e Marie (2003), Metz (1974), Vanoye e Goliot-Lété (1994), Joly (1996) e Goethe (1993) no âmbito de metodologia na análise da imagem. Também na linha da análise, são abordadas as questões do discurso poético de Greimas (1975).

Traçando um estado da arte da atual pesquisa, constata-se que a minissérie *Capitu* também foi objeto de estudo de autores como Mungiolli (2012; 2013), que discute além do discurso verbal as inter-relações entre ética e estética a partir do olhar dos estudos de Bakhtin, e Pucci Jr. (2012) no âmbito da construção do discurso fílmico da minissérie. Entre outros estudos relacionados a minissérie *Capitu* usamos como referência a pesquisa apresentada para obtenção do título de mestre de Coca (2013), na qual foram observados os processos de ruptura da linguagem clássica de *Dom Casmurro* na recriação para televisão com base nos estudos de cronotopo e carnavalização de Bakhtin. Outra pesquisa de mestrado relacionada com a minissérie, do autor Paula (2012), busca estudar a relação entre televisão, arte e indústria cultural a partir dos estudos culturais, da estética e Teoria Frankfurtiana. Além dessas, a pesquisa de mestrado de Pinati (2013) também foi revisitada; trata-se de um estudo que buscou examinar o teatro representacional da minissérie *Capitu*, relacionando a obra literária com a linguagem audiovisual. Nos estudos de Rosa (2012), a autora busca relacionar o livro *Dom Casmurro* com a linguagem audiovisual, observando os procedimentos metafóricos da minissérie como cenários e personagens. Nonato (2013) explorou em sua pesquisa de dissertação as manifestações artísticas da minissérie *Capitu* a partir do sincretismo das linguagens com foco no teatro. Por fim, outra pesquisa que analisou a transposição da literatura para a linguagem audiovisual, de Izawa (2012) observa questões como a metalinguagem do narrador, cenário, trilha sonora e técnicas cinematográficas.

Com esse levantamento de pesquisas realizadas no âmbito de cursos de pós-graduação no Brasil observamos que grande parte dos estudos que abordam a minissérie como objeto empírico focam na releitura da obra literária para a televisão.

1.3 Procedimentos metodológicos

Primeiramente realizamos o levantamento bibliográfico e estudo sobre o objeto. Essa fase foi essencial para o entendimento sobre a temática e aprofundamento sobre as principais características da ficção televisiva, do formato minissérie e da linguagem empregada nessa obra.

O levantamento bibliográfico foi de extrema importância tanto para o entendimento do tema como para a construção dos tópicos que são analisados ao longo da pesquisa. Uma vez que o estudo se mostrou interdisciplinar, foi necessário buscar o ponto de convergência entre as diversas temáticas tratadas. Assim, o estudo das cores, da caracterização de personagens e da linguagem televisual ocorre em paralelo, complementando os pontos a serem abordados.

O primeiro passo foi selecionar a obra a ser analisada e definir o que a torna relevante para o campo da Comunicação. Inicialmente, estudar *Capitu* torna-se quase sinônimo de se aprofundar no mundo de um diretor que vem firmando seu espaço na emissora Globo com produtos reconhecidos como inovadores (LOPES, 2009), que exploram o experimentalismo tanto na linguagem como na construção da obra, passando pelo cenário, figurino, preparação de atores, desenvolvimento do roteiro, enfim, que desenvolve um trabalho de equipe que resulta em um produto que se diferencia dos demais na grade de programação. Com base nisso, foi realizado um levantamento bibliográfico visando reunir estudos que somassem na construção do nosso objeto e, em seguida, uma estruturação de elementos para auxiliar a análise. Tomando-se como princípio para a pesquisa que o discurso “se estabelece na relação com um discurso anterior e aponta para outro. Não há discurso fechado em si mesmo, mas um processo discursivo do qual se podem recortar e analisar estados diferentes” (ORLANDI, 2012, p. 62). Dessa forma, a minissérie *Capitu* se insere em um horizonte social (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2009) com o qual dialoga, por essa razão, em alguns momentos, recorremos a comentários e discussões referentes a outras obras do mesmo diretor.

Como forma de tornar a análise mais detalhada, o produto audiovisual foi convertido de vídeo para *frames*. Isso possibilitou uma eficaz catalogação de cenas e, conseqüentemente, uma observação mais atenta, além de nos permitir, caso necessário, revisitar um momento específico da minissérie para análise. Para essa conversão foi utilizado o programa *Adobe Premiere Pro*, versão CS6. Foram retiradas as partes do vídeo que compreendiam a vinheta de abertura e os créditos finais, assim como as vinhetas de transição para os intervalos comerciais. Após essa seleção o resultado foi de 327.608 imagens. Contudo, cabe destacar

que compreendemos que a análise em si é realizada considerando o produto como uma linguagem de quadros em movimento, dessa maneira, os quadros estáticos coletados são utilizados para apreciação detalhada e para ilustração dessa pesquisa, porém sempre considerados como parte integrante de uma gramática verbo-visual, que se articula tanto no eixo sincrônico quanto diacrônico.

Em primeiro lugar, os filmes que exigem deliberadamente, da parte do espectador, uma “leitura” simbólica global ou parcial. Compreendamos por leitura simbólica uma interpretação que não se detivesse no sentido literal [...], mas situa de imediato o que é dito e mostrado em relação com um “outro” sentido (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 59-60).

Assim, cada leitura da minissérie como um todo foi realizada com objetivo de localizar os elementos dentro do arco narrativo. Encaramos o figurino como elemento integrado a outros, ou seja, a partir da correlação constituinte de todo objeto que integra um sistema semiótico complexo, como forma de uma narrativa complexa e que utilizam de referências culturais para sua construção simbólica (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994). Baseado nisso, cabe não somente observar a obra audiovisual em meio a um contexto social, mas uma construção por si, pois seus significados são construídos com a utilização de elementos da linguagem do vídeo “por intermédio da repetição, de formas de insistência (primeiros planos, planos longos, ângulos insólitos) ou de amplificação (deformações visuais, aumentos, efeitos sonoros, etc.)” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 65), constituindo uma poética audiovisual como abordaremos mais adiante neste trabalho.

É preciso explicitar as técnicas usadas para realizar a coleta de dados, análise e interpretação sobre o produto que está sendo observado. Segundo Rose “se as técnicas forem tornadas explícitas, então o leitor possui uma oportunidade melhor de julgar a análise empreendida” (ROSE, 2002, p. 345). Dessa forma, é preciso descrever o âmbito das características não verbais que estão envolvidas na realização da presente pesquisa. E captar não somente a imagem em si, mas sim como essa imagem está inserida no andamento do enredo. Ao longo da pesquisa bibliográfica foram observadas técnicas e métodos para que a análise fosse realizada de maneira a atender às necessidades do objeto de estudo. Tendo em vista que

os meios audiovisuais são um amálgama complexo de sentidos, imagens, técnicas, composição de cenas, sequência de cenas e muito mais. É, portanto, indispensável levar essa complexidade em consideração, quando se empreende uma análise de seu conteúdo e estrutura (ROSE, 2002, p. 343).

Foram observados pontos que compõe a caracterização de cada personagem. A pesquisa foi dividida de maneira a observar as cores em cada elemento físico (vestimenta, calçado, adereços, maquiagem) e visual (planos, enquadramento, iluminação), buscando compreender qual a razão e a função diegética desses elementos na composição da produção de sentidos.

Analisa-se um filme quando se produz uma ou várias das seguintes formas de comentário crítico: a descrição, a estruturação, a interpretação, a atribuição. A intenção da análise é sempre a de chegar a uma explicação da obra analisada, ou seja, à compreensão de algumas de suas razões de ser (AUMONT; MARIE, 2003, p. 13).

De acordo com a perspectiva de Greimas (1975), aproximando o entendimento de sua teoria de um pensamento imagético, o discurso poético da minissérie *Capitu* pode ser pensado a partir da identificação de dois diferentes planos de discursos – plano de expressão e plano de conteúdo. Trata-se da compreensão da função poética da linguagem, que na presente pesquisa é revelada por meio dos recursos visuais utilizados na produção da minissérie.

Busca-se, portanto, por meio do processo de descrição das cenas em que identificamos o figurino das personagens Bento, Capitu e Escobar, apresentar os planos de expressão da minissérie. Ou seja, reconhecer a forma (os elementos plásticos, visuais) dos *frames* analisados, verificando os enquadramentos, o uso das cores, os tipos de vestimentas, a iluminação, a disposição cenográfica. Trata-se de identificar a gramática construtiva das cenas, destacando os recursos visuais significantes, corresponsáveis por construir significados.

Já no processo de interpretação da minissérie entraremos na apresentação dos planos de conteúdo da obra audiovisual. Visamos reconhecer o sentido produzido pelos elementos identificados no processo de descrição, no plano de expressão. O plano de conteúdo, portanto, encontra-se diretamente ligado à compreensão do sentido da narrativa, à interpretação, à instância de significado. Tal experiência se dá de acordo com o repertório social e cultural do indivíduo, que, por sua vez, parte da relação intrínseca com os recursos visuais presentes em *Capitu*.

“A decomposição do signo que constitui o discurso poético situa as articulações paralelas do significante e do significado: diremos que o significante se faz aí presente como *nível prosódico* do discurso, e o significado, como seu *nível sintático*”. (GREIMAS, 1975, p. 16). Ainda de acordo com Greimas (1975) podemos compreender por nível prosódico os elementos presentes no plano de expressão. Para essa pesquisa, entendemos o nível prosódico

ligado aos recursos que dão forma à minissérie, ou seja, aos recursos visuais analisados em *Capitu*. Já o nível sintático encontra-se delimitado pelo plano de conteúdo. Trata-se, na verdade, da relação estabelecida entre plano de expressão e plano de conteúdo, o que resulta na formação de um sentido, de um discurso poético.

Dessa forma, fica estabelecido que para análise do plano de expressão na presente pesquisa faremos referência ao processo descritivo da minissérie, em que serão identificados os elementos constitutivos da linguagem audiovisual. E, para análise do plano de conteúdo, portanto, nos detemos na interpretação das cenas de *Capitu*. É na inter-relação desses dois planos que procuramos estudar as cores dos figurinos analisados.

Foram realizadas, assim, análises por etapas para que os pontos observados não se perdessem. Primeiramente, localizamos os elementos do plano de expressão como os principais responsáveis pela produção de sentido na minissérie. Essa etapa foi realizada em formato de decupagem, “ela designa, então, de modo mais metafórico, a estrutura do filme como seguimento de planos e de sequências, tal como o espectador atento pode perceber” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 71). Em seguida, esses dados foram cruzados com o conteúdo da obra original de Machado de Assis, uma vez que o diretor – Luiz Fernando Carvalho – fez uso direto do livro para elaboração do conteúdo da minissérie.

Em seguida, há uma atenção voltada inteiramente para descrição da cena, ocasião em que é observado em que momento do enredo está localizada a personagem, pois para realizar a análise é preciso perceber o momento da personagem na história. A “escolha dentro de um campo múltiplo é especialmente importante quando se analisa um meio complexo onde a translação irá, normalmente, tomar a forma de simplificação” (ROSE, 2002, p. 344). Simplificação essa que tentamos adaptar para melhor estabelecer parâmetros para análise e realizar um trabalho detalhado, mas sem dispersar o foco dos objetivos da pesquisa. Segundo Aumont e Marie (2009, p. 75–76) “qualquer descrição de imagem repousa, portanto, na escolha de certos eixos de pertinência, que são os do analista”.

A transcrição das imagens para texto ocorre a partir da decupagem como forma de reunir os dados sobre cada personagem e suas características na caracterização. “A finalidade da transcrição é gerar um conjunto de dados que se preste a uma análise cuidadosa e a uma codificação” (ROSE, 2002, p. 348), simplificando, assim, a imagem complexa em palavras. Uma vez que “frequentemente, refletir sobre a imagem não consiste em produzir imagens, mas sim em produzir palavras” (METZ, 1974, p. 17).

No momento de transcrever as imagens houve cuidado para que o ambiente não interferisse no momento da análise imagética, seguindo o pensamento de Goethe para experimentos óticos que envolvem a observação das cores “em que se lida frequentemente com luzes ofuscantes, coloridas ou incolores, deve-se tomar muito cuidado para não misturar o espectro remanescente de uma observação anterior com a seguinte, tornando-a confusa e impura” (GOETHE, 1993, p. 59). Por isso, a análise é realizada em um monitor com cores calibradas com a partir do *color bar*¹³, evitando que ocorra distorção cromática, sem a incidência direta do sol no ambiente no qual está acontecendo a leitura das imagens, com fundo neutro e sem interferências de outras informações visuais próximas, uma vez que “grande parte dos experimentos cromáticos requer uma luz moderada” (GOETHE, 1993, p. 60).

A construção dos métodos de pesquisa é realizada a partir de decisões que melhor se aplicam à realização da mesma em constante e recíproca correlação com o quadro teórico de referência. Como forma atender as necessidades oriundas do objeto teórico para a construção do objeto empírico, devemos ter em mente que

a metodologia na pesquisa se situa no plano da prática e indica os métodos efetivamente usados numa pesquisa. Aqui, método é entendido como um conjunto de decisões e opções particulares que são feitas ao longo de um processo de investigação. Os métodos constituem uma das instâncias da prática metodológica (LOPES, 2003, p. 94).

Considerando a técnica de pesquisa a ser empregada para a construção do objeto empírico, estabelecemos o estudo de caso como ferramenta metodológica. De acordo com Orozco-Gomes o estudo de caso “é o esforço por tratar de integrar no objeto de investigação toda a informação constitutiva desse objeto e não apenas parte da informação [...] para um conhecimento em profundidade de um objeto de estudo” (OROZCO-GOMES *apud* MUNGIOLI, 2006, p. 26).

A análise da minissérie se deu a partir do DVD lançado pela Globo Marcas. Foram observados em sequência os cinco episódios contidos nos dois discos de DVD, retirando apenas elementos como vinheta de abertura, vinhetas de transição e créditos finais, resultando em um total de três horas, 47 minutos e 39 segundos de material, para que, assim, haja a compreensão da narrativa em sua totalidade. Por se tratar de uma obra de ficção seriada em que a narrativa é desenvolvida ao longo dos episódios, entende-se que não se devem analisar

¹³ *Color bar* ou barra de cores é uma ferramenta utilizada para calibrar monitores, a partir do ajuste do brilho e da cor.

episódios isoladamente. Segundo Joly “a linguagem visual é diferente, e sua segmentação para a análise é mais complexa. Isso se deve ao fato de não se tratar de uma linguagem discreta ou descontínua, como a língua, mas de uma linguagem contínua” (1996, p. 52).

Inserida nessa perspectiva, a decupagem realizada consistiu na observação de cada personagem separadamente. Objetivou-se com isso não permutar informações ou perder detalhes de análise. Em outra etapa são observadas as personagens em conjunto, como forma de perceber a representação das cores presentes nos elementos cênicos e sua influência na construção da imagem e da narrativa.

Considerar a imagem como uma mensagem visual composta de diversos tipos de signos equivale, como já dissemos, a considerá-la como uma linguagem e, portanto, como uma ferramenta de expressão e de comunicação. Seja ela expressiva ou comunicativa, é possível admitir que uma imagem sempre constitui uma mensagem para o outro, mesmo quando esse outro somos nós mesmos (JOLY, 1996, p. 55).

O método a ser utilizado para catalogação das informações advindas da análise se deu de forma descritiva, partindo de uma observação individual do conteúdo imagético. Tendo como ponto inicial as cores do figurino das personagens principais – Bento, Capitu e Escobar. As fases da pesquisa buscam atender a uma linha de planejamento a ser seguida para organização metodológica, iniciando com a fundamentação teórica. Seguindo com a formação dos principais pontos de análise, aplicação da análise no objeto e interpretação dos dados obtidos.

2. NARRATIVA TELEVISUAL

A televisão brasileira apresenta uma forte tradição na produção de obras ficcionais, exemplo disso é a diversificada gama de formatos (telenovela, minissérie, séries, seriados, unitários, telefilmes) que fazem parte da grade das principais emissoras nacionais. Outro fator que dimensiona a importância do conteúdo ficcional na televisão brasileira é a quantidade de horas dedicadas a ele¹⁴. O termo ficção relaciona-se à ideia de fantasia, imaginário, e já está presente na história da humanidade há algum tempo. A ficção pode ser encontrada nos registros de história oral (lendas, mitos, fábulas), peças teatrais, literatura, rádio novelas, filmes no cinema, obras da televisão, videogames. “Os produtos televisivos são produtores de realidades discursivas distintas, mundos industrialmente construídos, mundos-mercadoria que, como qualquer outro produto acabado, são oferecidos ao mercado global” (DUARTE, 2006, p. 23). As mídias que servem de dispositivos para exibição das ficções estão tão integradas ao modo de viver atual que a sociedade tem acesso aos seus formatos em diversos momentos do dia, ela encontra-se no nosso cotidiano e vivemos com ela tanto quanto convivemos com conteúdos não ficcionais.

É raro estranharmos a ficção, ou seja, de modo geral não nos incomodamos com o fato de situações imaginadas desafiar o plano da verdade factual ou desobedecerem a ele. Tampouco entramos em alguma espécie de crise que nos tornaria inadaptados ao mundo do real palpável e da vida prática. Parece que entramos em uma espécie de acordo com o mundo ficcional, para que o visitemos sempre e dele regressemos sem dificuldade (BULHÕES, 2009, p. 18).

Ao espectador compete o discernimento entre a ficção e a não ficção. Separar dois mundos que em muitos momentos podem apresentar semelhanças. “Estamos prontos a suspender a incredulidade, para a qual exigimos provas em nosso cotidiano, para nos devotarmos aos prazeres da ficção” (JOST, 2007, p. 92). Apesar das ficções não terem compromisso com o mundo real é a partir dele que se criam vínculos com o espectador. “Cabe ao telespectador o reconhecimento do tipo de realidade que lhe está sendo ofertada e do regime de crença que ela lhe propõe, bem como a verificação da coerência entre suas propostas e discurso ofertado” (DUARTE, 2006, p. 23–24). As características de cada discurso, ou gênero do discurso localizam o espectador na narrativa. A partir desses pontos em comum temos o início da formação dos gêneros e formatos das narrativas ficcionais.

¹⁴ Segundo o Anuário OBITEL 2015, o número total de horas de exibição de ficção na televisão brasileira no ano de 2014 foi de 6.532, totalizando 12,5% de todo o conteúdo exibido (LOPES; MUNGIOLI, 2015).

2.1 Gêneros e formatos televisivos

Tendo sua estrutura básica constituída em blocos, a televisão tem a serialidade como uma de suas principais características, uma vez que se estrutura em horários e blocos temáticos, que se sucedem na grade horária diária criando horários e espaços dedicados a determinados conteúdos que, por sua vez, se organizam em gêneros (MACHADO, 2003). Embora as grades de programação sofram alterações ao longo do tempo, apresentam certa regularidade que permite aos telespectadores conhecerem o que será transmitido. Machado (2003) aponta que a serialidade é marcada pela “apresentação descontínua e fragmentada do sintagma televisual” (2003, p. 83).

A categorização de produtos audiovisuais em gêneros e formatos facilita a compreensão da relação existente entre formas e conteúdo de uma obra, além de estabelecer características técnicas e industriais do processo produtivo. Há, a partir dessa classificação, uma identificação prévia do estilo de narrativa, auxiliando tanto o autor e o diretor a tomar decisões em relação às formas e elementos utilizados nas etapas de pré-produção, produção e pós-produção de um produto audiovisual, quanto o espectador a compreender o discurso audiovisual apresentado pro meio dos enquadramentos, composições e sequências adotadas.

Definir gênero e estabelecer o limite de suas funções e suas características é uma questão delicada tanto para os teóricos do audiovisual, como para os estudiosos da literatura, que trabalham o gênero ligado à narrativa e ao discurso textual.

O gênero não é apenas uma determinada forma que o jogo assume, mas são quadros de referências que fazem a mediação entre as condições de produção e de reconhecimento e interpretação. Nesse sentido, o gênero pode ser compreendido como processo de sistematização (TESCHE, 2006, p. 76).

Os conceitos e classificações em relação aos gêneros na televisão e até mesmo na literatura encontram-se envoltos em constantes mudanças e discussões, acompanhando a diversidade tanto das produções, como dos meios e plataformas de veiculação.

Há, no entanto, alguns direcionamentos comuns em relação ao estudo dos gêneros audiovisuais. Os gêneros estão ligados diretamente à natureza de uma determinada produção, agindo como um elemento facilitador na identificação da intencionalidade discursiva e do sentido produzido. Estabelecer que um produto midiático pertence a um gênero, significa inseri-lo em uma categoria que, de forma prévia, caracteriza aspectos de sua linguagem, discurso e estética.

“A partir da identidade que se institui pelo gênero, os receptores tornam-se capazes de se apropriar de enredos e tramas e transformá-los em novas histórias, mediadas por suas experiências cotidianas, repertórios e formas de subjetivação” (TESCHE, 2006, p. 81).

Dessa forma, os gêneros tratam de questões que vão além das questões técnicas. A partir da lógica de produção industrial, abrangem também discussões nos âmbitos da cultura, do estilo, da proposta, de interesses e intencionalidades, de discursos. “A descontinuidade, a interrupção, a fragmentação são características da linguagem televisual, a tal ponto que estão previstas nos próprios roteiros ficcionais” (BALOGH, 2002, p. 95), a própria televisão comercial “sobrevive dos espaços vendidos aos anunciantes, cuja transmissão implica na interrupção do sentido que se está veiculando” (BALOGH, 2002, p. 94).

Identifica-se a necessidade de categorizar as produções audiovisuais em gêneros, e, por sua vez, subdividi-las em formatos de acordo com as características dos elementos que os constituem.

Por maiores que possam ser as objeções no tocante à classificação por gêneros, ao caráter restritivo e estático dessas tipologias, não resta dúvida de que constitui um instrumento útil para delimitar o alcance de processos de recepção e agilizar o reconhecimento e a leitura de marcas estruturais próprias de cada gênero (BALOGH, 2002, p. 90).

A característica mutável do gênero está ligada diretamente aos efeitos de sentido produzidos pela intencionalidade discursiva de uma produção, que, por sua vez, encontra-se imersa em valores culturais, sociais, políticos constituídos na/pela sociedade. Portanto, os gêneros audiovisuais, e os televisuais, de forma mais específica, estão em um processo contínuo de transformação, tal qual os processos sociais e econômicos dos quais participam. Machado (2003) justifica esse processo de constante movimento por

estarem inseridas na dinâmica de uma cultura, as tendências que preferencialmente se manifestam num gênero não se conservam *ad infinitum*, mas estão em contínua transformação no mesmo instante que buscam garantir uma certa estabilização (MACHADO, 2003, p. 68–69).

Independentemente das tipologias e nomenclaturas da classificação dos produtos televisuais, os gêneros estão inseridos no campo do discurso. São as formas, a intencionalidade, o tipo, a linguagem, a estética, a expressão e a produção de sentido que definem em qual grupo de produções uma determinada obra se encaixa. Na atualidade, segundo Balogh (2002, p. 94), os gêneros televisivos funcionam mais como uma função reguladora ligada a plasmação dos formatos.

Ampliando o escopo teórico da narrativa televisual e pensando sobre os formatos televisivos, recorremos a Mungioli (2006), quando a autora aponta que

o formato está intimamente ligado ao gênero narrativo como instância de mediação entre o ser humano e mundo e não apenas a um modo de produção.[...] Com base nessa concepção, os formatos estão impregnados por características genéricas; ao mesmo tempo em que os gêneros também sofrem influência dos chamados formatos industriais (MUNGIOLI, 2006, p. 107).

Compreende-se que, no âmbito narrativo, “o formato, portanto, identifica a forma e o tipo de produção” (ROSÁRIO, 2007, p. 187). Rosário (2007) ainda aponta que, os formatos deixam “evidências de seu caráter discursivo, dos modos de operação desses programas, da maneira como eles são conduzidos, dos modelos e normas que os direcionam, bem como das repetições que enfatizam sua identidade” (2007, p. 187). A exposição contínua desses padrões para o público faz com que o formato se legitime.

Com essa legitimação, os gêneros e formatos televisivos agem, portanto, como indicadores tanto na instância de produção quanto de recepção, facilitando a interpretação por parte da audiência. Diante desse quadro, os formatos firmados hoje na televisão brasileira são: telenovelas, seriados e séries, minisséries, *soap opera*, unitários e telefilmes.

As telenovelas, formato ficcional da teledramaturgia de maior audiência na televisão brasileira, apresentam em sua estrutura narrativa diversos núcleos de personagem, que, como aponta Comparato (1995) são várias histórias “que se inter-relacionam durante um longo período de tempo” (COMPARATO, 1995, p. 62). Seu enredo é constituído por um arco narrativo maior, que articula a trama central durante toda a história, e arcos narrativos menores, relacionados a núcleos de personagens que podem ou não interagir entre si. Além disso, as telenovelas tem como uma de suas características principais a longa serialidade, ou seja, possui uma grande quantidade de capítulos, mantendo uma média de exibição de 150 capítulos.

Os formatos de seriados e séries televisivas brasileiras ainda dividem muitas opiniões em relação a suas características. Os seriados são produtos comuns nos Estados Unidos, usualmente exibidos uma vez por semana e divididos em episódios. Já as séries, de acordo com Comparato (1995), exibem histórias que se encerram ao final de cada episódio.

A *soap opera* é um formato originalmente americano e assim como as telenovelas é marcado pela sua longa extensão. Contudo, ela diferencia-se dos demais formatos televisivos, pois não é pensada para ter um fim, sendo dividida em temporadas marcadas por um arco

narrativo em que as personagens podem mudar a cada nova virada da trama. Logo, garante-se a rotatividade de personagens, núcleos, cenários e tramas centrais.

O unitário encontra-se enquadrado na serialidade por estar dividido em blocos, porém, diferentemente de outros formatos, esse tipo de produção é exibida em apenas um episódio. Por fim, o telefilme é o produto televisivo que mais se assemelha com o formato unitário, no entanto, sua estrutura permite que a exibição seja realizada em um ou mais capítulos.

Já as minisséries brasileiras, que terão atenção maior ao longo do texto, são caracterizadas como um produto de estética mais refinada (BALOGH; MUNGIOLI, 2009). Sua trama apresenta um roteiro fechado, com um número de episódios que pode variar de acordo com cada produção. Trataremos desse formato de forma mais detalhada no decorrer da pesquisa, no entanto, torna-se importante marcar que sua principal característica é a história fechada e reduzida, com narrativa concentrada em um curto espaço de tempo, “como se se tratasse de uma minitelenovela, mas com *pathos* mais profundo” (COMPARATO, 1995, p. 62).

2.1.1 Minissérie

A minissérie brasileira descende da telenovela (PALLOTTINI, 2012), no entanto, há uma importante diferenciação entre esses dois gêneros da teledramaturgia. A minissérie não oferece abertura para interferências do espectador ao longo de sua etapa de produção, cabendo à atuação do diretor, como autor, a articulação entre todas as etapas de produção e consequentemente do discurso fílmico (MUNGIOLI, 2013). E como aponta Mungioli (2006),

as tramas e as personagens das minisséries possuem uma linha de desenvolvimento bem delineada desde o começo, o que permite ao diretor e ao elenco de atores uma exploração mais profunda das situações dramáticas. Em termos de tratamento dos elementos narrativos, o fechamento do texto também permite ao diretor um tratamento estético e um acabamento temático mais refinado, uma vez que não está tratando com um texto em construção (MUNGIOLI, 2006, p. 106).

Costuma-se atribuir a esse fechamento do texto e, ao consequente maior tempo dedicado por toda equipe à produção, um refinamento voltado para os detalhes da produção, como enquadramentos, iluminação, cenografia, figurino. É a articulação entre esses elementos que se traduz visualmente no produto final. Neste trabalho, consideramos o diretor da minissérie *Capitu*, Luiz Fernando Carvalho, como o responsável por essa articulação, como o construtor da narrativa televisual, juntamente com sua equipe.

As minisséries brasileiras surgiram com a Globo em 1982¹⁵, desde então foram exibidas pela emissora 84 obras¹⁶. A partir da tabela (Anexo I) é possível observar que as minisséries tem sido exibidas predominantemente no horário noturno e a partir de 2009 o número total de episódios foi reduzido quando comparado aos anos anteriores, como mostra o gráfico a seguir.

Gráfico 1 – Evolução do número de capítulos das minisséries (1982–2015).

O gráfico acima é distribuído a partir das minisséries e quantidade de episódios de cada obra. As diversas linhas apontam que em determinados anos foram produzidos mais de uma minissérie, sendo que nos anos 1987, 1996 e 1997 a Globo não exibiu minisséries inéditas produzidas pela emissora em sua programação. Observamos também que nos últimos anos as minisséries apresentaram uma queda no número total de episódios.

A minissérie é um formato marcado pelo enredo segmentado em episódios, com narrativa fechada e arco narrativo definido desde sua produção. Já que não é influenciada pela recepção da audiência, normalmente a minissérie encontra-se finalizada, com todos os episódios gravados, desde o momento do início de sua exibição. Tais características permitem uma maior liberdade autoral na construção técnica e discursiva. As equipes responsáveis pela

¹⁵ A primeira minissérie produzida pela Globo foi *Lampião e Maria Bonita*, exibida entre 26 abril e 05 maio de 1982 no horário das 22h.

¹⁶ Levantamento realizado com base nos dados do site Memória Globo considerando o recorte temporal pra pesquisa entre os anos de 1982 até abril de 2015, disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,55750,5265,00.html>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

construção cênica dispõem de tempo e recursos mais amplos para concretizar o trabalho com personagens, cenários, figurinos. Além disso, o horário de exibição na grade da emissora, conta como outro fator que possibilita a liberdade criativa dos roteiristas e equipe de diretores. Com tudo isso, as minisséries apresentam-se como produções que chamam atenção pela qualidade discursiva e visual, explorando novas composições, e buscando, muitas vezes, inovações na linguagem (BALOGH, 2002).

A minissérie é uma espécie de telenovela curta, cujo texto está totalmente fechado, [...] procura se conter num plot, num conflito básico, numa linha central de ação bem definida, não comportando a diversidade de linhas de ação da telenovela, às vezes só consolidadas depois que ela já está em andamento (PALLOTTINI, 2012, p. 28–29).

Essa inovação e experimentalismo estão presentes na própria inconstância no tamanho das minisséries produzidas. Desde 1982 o número de episódios variou entre dois¹⁷ e 60¹⁸ episódios. Segundo Balogh “são frequentes os momentos em que a minissérie pode se tornar um espaço para testar os limites do televisual e enfrentar o desafio de inovar a linguagem ou de ultrapassar as próprias servidões da linguagem televisual” (2002, p. 127). Com maior refinamento, tempo de pesquisa e equipe bem qualificada (BALOGH; MUNGIOLI, 2009) as minisséries trazem inovações na estrutura e na linguagem.

De maneira geral, pode-se dizer que os bons resultados colhidos por essas produções devem-se, em grande parte, a uma proposta que busca aliar a qualidade de temas e obras de reconhecido valor social e estético ao trabalho de autores experientes, cujos roteiros, produzidos em grande cumplicidade com diretores talentosos e elencos exaustivamente preparados com vistas a essas produções, tem conseguido desenvolver obras de elevada qualidade (MUNGIOLI, 2010, p. 60).

No Brasil, as minisséries possuem um histórico que mostra a prevalência de adaptações literárias de obras brasileiras para o audiovisual, “no período de 2000 e julho de 2009, das 21 minisséries produzidas, onze foram apresentadas como adaptadas ou baseadas em obras literárias” (BALOGH; MUNGIOLI, 2009, p. 332).

A construção de uma narrativa visual nos produtos televisivos de ficção seriada requer a formação de uma linguagem voltada para o desenvolvimento de personagens e ambientes.

É preciso acrescentar que as minisséries adaptadas, assim como aconteceu com as telenovelas, também tem apresentado tramas baseadas em mais de uma obra literária, buscando dessa forma reunir elementos dramáticos que possam de alguma

¹⁷ A minissérie Fernando da Gata foi a minissérie mais curta produzida pela Globo, com 2 episódios exibidos em 14 e 15 de fevereiro de 1983, no horário das 22h.

¹⁸ A minissérie Aquarela do Brasil teve um total de 60 episódios exibidos entre 22 de agosto e 1 de dezembro de 2000, no horário das 22h30.

maneira contribuir para a complexidade das tramas, personagens, ambiente” (BALOGH; MUNGIOLI, 2009, p. 331).

Outro ponto que podemos ressaltar na elaboração das minisséries brasileiras é a presença da personagem feminina na trama. O protagonismo de heroínas que se destacam nas narrativas autobiográficas, biográficas, como também em roteiros originais.

Há nas trajetórias dessas heroínas um grande número de transgressões, dado que a maioria das sociedades primou por fixar padrões bem menos rígidos para os mesmos aspectos da vida dos homens. Razão pela qual as transgressões femininas exigem um grau de coragem e audácia maiores, são mais dolorosas e envolvem grandes riscos para as transgressoras e têm, conseqüentemente, um grande impacto dramático e implicam alto grau de intensidade e tensão (BALOGH, 2006, p. 97).

Ponto importante para demarcarmos no nosso trabalho, uma vez que *Capitu* se apresenta como uma protagonista que transgride o comportamento esperado para uma mulher no século XIX – marca resgatada da obra original de Machado de Assis, tida como moderna para a época.

Para melhor compreender a construção narrativa da minissérie em questão, torna-se importante refletir tanto sobre o desenvolvimento das personagens e do formato televisivo quanto sobre os elementos da linguagem corresponsáveis pela produção de sentido e construção visual da obra audiovisual. Para isso, trabalharemos a seguir na construção de uma leitura da linguagem audiovisual, refletindo sobre as escolhas dos planos de captação.

3. A MINISSÉRIE *CAPITU*

Com atribuição de novos significados por meio da produção de sentido ampliada pela indústria audiovisual e literária, *Capitu* apresenta uma integração entre diversas linguagens e artes provenientes do cinema, televisão, teatro, dança contemporânea, rádio e literatura. *Capitu* foi exibida no ano do centenário de morte do escritor Machado de Assis, 2008, como uma forma de homenagear um dos maiores escritores brasileiros.

Capitu, personagem cujo nome é título da minissérie, é originária da obra machadiana, na qual o narrador – Dom Casmurro/Bento Santiago – conta a história da sua vida. Bento inicia a narração falando sobre sua adolescência e de como conheceu seu primeiro amor, a menina com olhos de ressaca, Capitu. Entre diversos acontecimentos de sua vida, Bento narra, em retrospectiva cronológica, como conheceu e se apaixonou por sua vizinha ainda menina, o impedimento do namoro por sua família – já que sua mãe havia feito promessa de torná-lo padre –, seu afastamento para estudar no seminário, onde se tornou amigo de Escobar e a ajuda deste para livrá-lo da promessa. Ao retornar para casa, após finalizar seus estudos, Bento casa-se com Capitu e o foco da narrativa passa a ser a vida de casado, passando pelo nascimento do filho Ezequiel, até começarem suas suspeitas de adultério entre Capitu e Escobar e a morte deste. Suspeitando que Ezequiel não fosse seu filho, Bento é tomado cada vez mais pelo ciúme o que provoca sua separação de Capitu. A trama é encerrada com o narrador solitário, em um tempo em que todos já haviam falecido, inclusive seu filho Ezequiel.

O diretor Luiz Fernando Carvalho transpôs a obra para a televisão em cinco episódios. E em suas palavras:

não acredito em adaptações, acho que as adaptações são, de certa forma, um achatamento, um assassinato do texto original. Então, por conta disso, eu chamo de uma aproximação. Por isso também optei por um outro título, *Capitu*, onde a ideia de uma aproximação ficaria ainda mais clara, revelando, assim, não se tratar apenas de uma tentativa de adaptação de um suporte para outro, mas de um diálogo com a obra original. E, por sua vez, também diálogo com a personagem Capitu, que no próprio texto do Machado é tão misteriosa e enigmática (CARVALHO, 2008, p. 79).

Como local de gravação da minissérie foi escolhido o Automóvel Clube do Brasil, no Rio de Janeiro. “O espaço evocava a casa da rua Matacavalos, mostrando a sala de estar da família Santiago e os fundos da casa onde Bentinho e Capitu namoravam; e também o

seminário e a casa de Escobar” (MEMÓRIA GLOBO¹⁹). Uma questão importante de ser realçada na produção de qualquer produto audiovisual é o orçamento destinado para sua realização, pois isso irá interferir tanto na contratação da equipe técnica, quanto nas escolhas de material utilizado na produção como câmeras, iluminação, cenário, afetando até mesmo o local no qual a produção será realizada. O diretor relata em depoimento que o orçamento disponibilizado para realização da minissérie impossibilitava as gravações em casarões antigos do Rio de Janeiro, o que acabou fazendo com que o Automóvel Clube se tornasse o local escolhido para as filmagens.

Quando percebi que o orçamento da minissérie não possibilitaria gravar nas diversas ruas e casarões antigos que eu tinha pensado e pesquisado, o velho palácio em ruínas passou a representar um pouco da alma da história de Dom Casmurro, senão um pouco da própria visão machadiana, e então me pareceu interessante contar a história toda lá de dentro, encenando todos os ambientes e situações. E me agarrei a essa ideia da ópera e das ruínas e fui (CARVALHO, 2008, p. 90).

A minissérie teve um custo estimado em um milhão de reais²⁰ e foi escrita por Euclides Marinho, com colaboração de Daniel Piza, Luís Alberto de Abreu e Edna Palatnik. Nos últimos anos, as minisséries dirigidas por Luiz Fernando Carvalho, “o cineasta festejado de *Lavoura Arcaica* e responsável por algumas das minisséries mais autorais da TV brasileira como *Os Maias*, *Hoje É Dia de Maria*, *Capitu* e *A Pedra do Reino*” (ZANIN, 2012), tem chamado atenção pelo emprego de uma linguagem audiovisual de elevado nível de produção técnica e estética. Segundo reportagem publicada no jornal O Globo sobre *Capitu*, “a produção chamou a atenção pela qualidade da imagem e interpretação primorosa dos atores” (O GLOBO, 2012)²¹. Resultado disso foi o Grande Prêmio da Crítica recebido no Prêmio APCA 2009²². Além desse prêmio a minissérie também recebeu o Leão de Relações Públicas na categoria Novas Mídias, no festival Internacional de Publicidade de Cannes, pelo site *Mil Casmurros*, uma campanha realizada para divulgação da minissérie, na qual diversos atores e

¹⁹ Fonte: < <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/capitu/cenografia-e-arte.htm>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

²⁰ Fonte: < <http://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/minisserie-capitu-alcanca-17-pontos-de-media-no-ibope-na-estreia-3603924#ixzz37VNbxu9H>>. Acesso em: 13 fev. 2014.

²¹ Fonte: < <http://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/minisserie-capitu-alcanca-17-pontos-de-media-no-ibope-na-estreia-3603924>>. Acesso em: 13 fev. 2014.

²² Fonte: < <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,confira-a-lista-dos-vencedores-do-premio-apca-2009,480042>>. Acesso em: 30 fev. 2014.

pessoas comuns gravavam um trecho do livro original de Machado de Assis, *Dom Casmurro*²³.

Outros exemplos de trabalhos com características autorais de Carvalho exibidos na televisão são *Os Maias*, *Hoje é dia de Maria*, desenvolvida em duas jornadas, *A Pedra do Reino*, *Capitu*, *Afinal o que querem as mulheres?*²⁴, *Suburbia*²⁵ e *Meu Pedacinho de Chão*²⁶. A construção de uma linguagem autoral associada ao diretor Luiz Fernando Carvalho foi desenvolvida ao longo dos anos, e uma grande responsabilidade disso é a equipe que o acompanha ao longo de diversos trabalhos. Em entrevista o pesquisador de cinema Randal Johnson da Universidade da Califórnia em Los Angeles (UCLA), afirma que

Luiz Fernando Carvalho é hoje, sem dúvida, o diretor que tem o trabalho mais autoral de toda a produção de TV e cinema no Brasil. Ele é um autor, no sentido amplo da palavra, o criador de uma estética própria, que ele vem construindo desde "Os Maias". Seu filme, "Lavoura arcaica", impressionou muitíssimo os alunos pela extrema originalidade de sua abordagem visual e literária (MARTINS, 2009).

Os trabalhos da figurinista Beth Filipecki são um exemplo de parceria profissional com Carvalho. Essa sociedade “começou ainda em *Vida Nova*, novela de Benedito Ruy Barbosa que se passava em 1945 e que a Globo levou ao ar em 1989 e chegou ao ápice do preciosismo na série *Afinal, o Que Querem as Mulheres?*” (VILLALBA, 2010). Outro exemplo é o artista plástico Raimundo Rodrigues, cujo último trabalho ao lado do diretor foi *Meu Pedacinho de Chão*, telenovela que gerou surpresa pela linguagem extremamente ousada para o horário de exibição das seis da tarde. “Quando estreou, “*Meu pedacinho de chão*” provocou um choque. Cenários, figurinos, trilha, fotografia, enfim, tudo contribuía para um lindo universo inventado, tudo bem diferente daquilo a que estamos acostumados a ver na TV” (KOGUT, 2014). Desde a concepção dos figurinos até a construção de todo o cenário é possível perceber as semelhanças com obras anteriores de Carvalho, como a própria minissérie *Capitu*. Em *Meu Pedacinho de Chão* também foram aproveitados objetos reutilizados, o “personagem de Irandhir Santos [...], Zelão tem, na composição de seu figurino todo vermelho, pedaços de colher de plástico, grampos de cabelo, bexigas e bolinhas de

²³Fonte: <http://redeglobo.globo.com/Tv_globo/Noticias/0,,MUL1203182-16162,00-REDE+GLOBO+GANHA+LEAO+EM+CANNES+COM+MIL+CASMURROS+ACAO+DE+CAPITU.html>. Acesso em: 15 maio 2014.

²⁴ Minissérie exibida na Rede Globo, em 2010, com roteiro de João Paulo Cuenca, Cecília Giannetti e Michel Melamed.

²⁵ Minissérie exibida na Rede Globo, exibida em 2012, autoria de Paulo Lins.

²⁶ Telenovela exibida na Rede Globo, exibida em 2014, uma novela de Benedito Ruy Barbosa.

isopor” (GUTIERRE, 2014). A telenovela dividiu opiniões na crítica e no público ao apelar por uma linguagem longe da tradicional,

o colorido em excesso causou um estranhamento nos telespectadores logo no início da novela. O ritmo lento da trama desagradou um público cada vez mais acostumado a sequências mais dinâmicas e cheias de ação. O sotaque caipira bem carregado dos personagens dificultou algumas vezes a compreensão do texto. O lado teatral dos atores chegou a ficar exagerado em alguns momentos (EXTRA, 2014)²⁷.

Contudo, o fato é que a telenovela é mais um exemplo de como o trabalho autoral do diretor é fortalecido pela presença de profissionais que o acompanham e trabalham em parceria para produzir uma obra coletiva. Em entrevista Luiz Fernando Carvalho comenta:

nessas últimas décadas de trabalho, montei um processo de criação bastante colaborativo com meus departamentos, com cenógrafos, figurinistas, atores, e sempre precisei de um espaço que fosse de criação, onde todas essas pessoas trabalham juntas, do conceito à realização. Isso cria um outro envolvimento. Eu trabalho ao lado de uma costureira, não tenho a minha sala. Todo mundo sabe de tudo ao mesmo tempo. Não é um espaço hierárquico (PADIGLIONE, 2014).

Levando em consideração a perspectiva diacrônica nos trabalhos realizados por Carvalho na Globo, sobretudo no que se refere ao formato minissérie, passamos a observar a minissérie *Capitu* não como obra isolada, mas como uma obra que integra a linha autoral do diretor, e acima disso, uma obra televisiva de criação coletiva. Apesar disso, cabe ressaltar que, mesmo nessa perspectiva, consideramos essencial que compreendamos *Capitu*, assim como os outros produtos da indústria televisiva como resultante das injunções oriundas da indústria cultural que opera “entre dois pares antitéticos: burocracia–invenção, padrão–individualidade” (MORIN, 2005, p. 25–26). Trata-se de um trabalho que busca suplantar o paradoxo padronização–inovação, discutido por Morin (2005), inerente aos trabalhos na indústria cultural.

Tentando compreender esse paradoxo, consideramos que os trabalhos de criação na indústria cultural envolvem o trabalho coletivo numa perspectiva um pouco diferente daquela geralmente entendida como industrial. O trabalho, de certa maneira, coletivo numa obra artística, mesmo na indústria cultural, não pode basear-se na homogeneização; ao contrário, sua marca identitária reside na diferenciação, uma vez que se sustenta sobre os pilares da criatividade dos diversos profissionais (figurinistas, cenógrafos, músicos, iluminadores, maquiadores) envolvidos nas várias etapas de produção. Trata-se de um trabalho que se caracteriza pela aglutinação, pela interação de diversos artistas envolvidos na produção de um trabalho artístico regido, como já se disse, pelas implacáveis leis da indústria cultural. Leis que punem deslizes de diretores, atores e atrizes com o esquecimento

²⁷ Fonte: <<http://extra.globo.com/tv-e-lazer/meu-pedacinho-de-chao-termina-sexta-feira-dividindo-opinioes-foi-uma-grande-jornada-afirma-juliana-paes-um-dos-destaques-13438526.html>>. Acesso em: 17 ago. 2014.

rápido e que fazem sucumbir, às vezes, também por pequenos deslizes, mesmo aqueles que tenham sido alçados à categoria de ídolos (MUNGIOLI, 2006, p. 148).

Nesse processo de produção, cada profissional traz seu conhecimento e sua arte para um grande projeto feito a várias mãos. “São notórios os benefícios que uma equipe bem afinada pode trazer para a organização. Primeiro, porque uma equipe é formada de pessoas, que trazem consigo histórias de vida e competências diferentes, mas que se relacionam” (MARIANO; ABREU, 2008, p. 6).

Para compor a releitura da obra literária para a televisão o diretor trouxe diversas referências externas de diversas áreas entre elas

há um certo barroquismo, no sentido de uma estética do exagero, que sugere um diálogo com Fellini, mas esta seria apenas uma das referências. Na verdade, Carvalho toma seu ponto de partida, o livro, como inspiração, e abre-se a uma multiplicidade de influências que estão presentes tanto em seu trabalho na TV como no cinema. A opção por locação única e marcações explícitas faz pensar no distanciamento proposto por um Lars von Trier, em *Dogville* por exemplo. O uso das cores e da música, em Fellini; já o tom proposto sugere às vezes o diálogo com Visconti. Há um certo expressionismo no trabalho magnífico de Melamed, mas não apenas nele. Ao mesmo tempo, soma de tantas referências e influências, a montagem desse dispositivo jamais cai no artificialismo nem cria uma distância intransponível para o espectador (ZANIN, 2009).

O reflexo desse trabalho para o público foi a liderança de audiência no horário. Em sua estreia na televisão, a minissérie alcançou 17 pontos de média de audiência²⁸ segundo a pesquisa Ibope, ficando em primeiro lugar na audiência²⁹. A minissérie anterior do projeto Quadrante, *Pedra do Reino*, apresentou na estreia uma média de 12 pontos de audiência³⁰, em 2006.

Após esta breve apresentação da minissérie, passamos a observá-la como obra televisual composta de significados produzidos a partir de profissionais de criação, assim, nos aprofundamos em suas funções e modos de trabalho que a geraram.

3.1 Poética visual

A minissérie *Capitu* teve além da direção de Luiz Fernando Carvalho, como mencionado, a direção de arte e cenografia de Raimundo Rodrigues, direção de fotografia de

²⁸ Os números são da medição do Ibope em São Paulo. Cada ponto equivale a 55 mil domicílios na Grande São Paulo, ou 250 mil telespectadores. (O Globo, 2012).

²⁹ Fonte: O Globo < <http://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/minisserie-capitu-alcanca-17-pontos-de-media-no-ibope-na-estreia-3603924#ixzz37VNbxu9H>>. Acesso em: 13 fev. 2014.

³⁰ Fonte: < <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,capitu-estreia-bem-e-lidera-audiencia-no-horario,291733>>. Acesso em: 13 set. 2013.

Adrian Teijido e figurinos de Beth Filipecki. Em termos de criação de uma poética visual, é por meio da direção de arte e direção de fotografia que, o trabalho da imagem no audiovisual é refinado a partir do conceito proposto pelo roteiro e diretor geral, sendo o trabalho desses profissionais responsável pela construção da poética visual da obra.

O interesse maior de todas as áreas inseridas na produção de uma obra televisiva é traduzir o pensamento do diretor em imagem. Para que isso aconteça obedecendo o cronograma de produção, as equipes realizam um trabalho conjunto, com responsabilidades bem definidas na construção da obra televisual. O diretor de arte “trabalha diretamente com o desenhista de produção executando suas instruções, tais como desenho e ambientação dos cenários e supervisão de sua execução junto ao cenógrafo” (RODRIGUES, 2007, p. 80), que, por sua vez, é o “responsável pela planta baixa do cenário criado pelo desenhista de produção e diretor de arte, acompanhando diretamente sua execução final pelo cenotécnico” (RODRIGUES, 2007, p. 80). Caso o diretor já tenha uma ideia de como deseja estruturar o cenário, deve comunicá-la ao diretor de arte para que este desenvolva sua pesquisa buscando a melhor maneira de realizá-las. Nesse percurso, o cenografista também, ele próprio, procurará empregar sua linguagem autoral no planejamento final do ambiente que está criando.

Figurino, é bom que se diga, não existe sozinho. É intrínseca sua relação com o autor, o diretor, as equipes de caracterização, cenografia, produção de arte, iluminação, produção, setor de efeitos especiais e todo o séquito de profissionais mobilizados para uma gravação (MEMÓRIA GLOBO, 2007, p. 15).

Em *Capitu*, Luiz Fernando Carvalho mantinha um caderno de anotações no qual desenvolvia seu processo de criação (figura 1), que servia como planejamento inicial e processo criativo. Nesse caso, cabe ao diretor de arte tentar trazer a imaginação do diretor geral para o mundo real e transformá-la em cenografia sem descaracterizar o projeto da direção de arte.

Figura 1 – Desenhos do diretor Luiz Fernando Carvalho retirados de seu caderno de anotações³¹.

No caso específico da minissérie, ambas as funções, de diretor de arte e cenógrafo, foram desempenhadas por Raimundo Rodrigues (figura 2) que se torna responsável pela organização dos espaços em que foram gravadas as cenas, seja em estúdio ou locação, pelo desenvolvimento da paleta de cores tanto do cenário quanto do figurino e maquiagem dos atores.

Figura 2 – Montagem do cenário da minissérie *Capitu*³².

Dessa maneira o conceito de ambientação é trabalhado para que seja criado um ambiente que não somente configure a época na qual está sendo ambientada a minissérie, como também deve agregar características específicas que desempenhem a função de produção de sentido. Tendo em mente que a

³¹ Fonte: DINIZ, Júlio (org.). **Machado de Assis** (1908–2008). Rio de Janeiro: Ed. PUC–Rio: Contraponto, 2008.

³² Fonte: Bastidores de *Capitu*

<<https://plus.google.com/photos/107873971598887792127/albums/5387303759156107713>>.

cenografia é o conjunto de manifestações visuais que se correlacionam de forma organizada em um determinado espaço cênico (as luzes, com suas cores, movimentos, intensidades etc; corpo dos atores, com seus gestos, expressões, movimentos etc; a indumentária, os adereços, a maquiagem etc; a topologia do espaço cênico, delimitada por cortinas, objetos, cenários, luzes, movimentos dos atores etc; os mobiliários, as pinturas, as projeções etc.) que, na articulação sincrética estabelecida com os outros códigos da encenação (sonoros: nas músicas, cantos, falas dos atores, ruídos etc; e verbais: no texto oral ou na escrita), possibilita ao espetáculo transmitir uma mensagem (CARDOSO, 2009, p. 19).

Além disso, juntamente com o diretor de fotografia, ele irá encontrar o melhor modo de fazer com que a imagem seja captada da maneira mais fiel ao que foi previsto no roteiro e pensado previamente pelo diretor e equipe. Já o diretor de fotografia tem como responsabilidade traduzir o roteiro em forma de imagem, pensando nos equipamentos, movimentações de câmera e desenhos de luz para cada cena específica. O diretor de fotografia é “responsável pela iluminação, clima dramático em termos de iluminação, escolha de ângulos, movimentação e enquadramentos de câmera” (RODRIGUES, 2007, p. 81). O tipo de material utilizado na confecção de objetos de cena irá interferir diretamente na captação da imagem, uma vez que cada material se comporta de uma forma única quando exposto à luz.

Dessa maneira, cabe a esse diretor se articular tanto com o diretor de arte quanto o diretor geral para encontrar a melhor maneira de realizar a captação da imagem, pensando em enquadramentos, equipamentos para gravação, iluminação, e qualidade da imagem, que, posteriormente, será encaminhada a uma equipe de pós-produção. Neste ponto, é possível fazer uma ponte com os estudos de Bakhtin (2003), em que conteúdo, forma e material devem ser observados como elementos intrínsecos para a construção de uma obra, e estes três elementos estão condicionados, não podendo ser trabalhados separadamente.

De acordo com (ECO, 1988) falar em poética é falar em análises técnico-estilísticas. A poética visual trabalhada nesta pesquisa versa sobre essa percepção da produção imagética que gera estilos, sentidos e contribui diretamente para a construção narrativa.

Iniciamos, assim, a discussão sobre o planejamento dos elementos que compõe o quadro fílmico e como eles irão atuar como fator importante de significados, sempre em conjunto com as diversas áreas da linguagem cinematográfica tais como roteiro, direção, trilha sonora. As inovações da linguagem e poética visual se deram, também, por meio de experimentações em técnicas de filmagem, como a “lente de água” produzida pelo próprio diretor Luiz Fernando Carvalho (figura 3).

Figura 3 – A “lente de água” resulta no efeito de distorção da imagem.

Esse artifício técnico introduzido nas gravações da minissérie tem função visual e discursiva já pré-definida pelo diretor, que busca uma forma de inovar na representação dos olhos de ressaca da personagem Capitu.

A lente foi encaixada à frente da câmera para dar à imagem uma textura aquosa, como o mar de ressaca dos olhos de Capitu, e também simbolizar o estado psicológico de Dom Casmurro, personagem que flutua ou é arrastado pelas águas do tempo (MEMÓRIA GLOBO³³).

A construção de uma ideia sobre a personagem também pode ser desenvolvida a partir dos ângulos, planos, movimentos, enquadramentos de câmera que são escolhidos para ela em um contexto audiovisual. Usemos como exemplo o narrador da minissérie, Dom Casmurro. Os principais ângulos usados são de câmera baixa (*contra-plongée*) na qual é possível ver o narrador de baixo para cima. Trata-se de uma maneira de enaltecer sua figura. Em outros momentos, Dom Casmurro é observado de cima para baixo (*plongée*), como forma de mostrar também seus momentos de fragilidade. Outra questão é sua posição em quadro. Centralizando uma personagem e mantendo-a em plano fechado ou *close*, evita-se que o espectador desvie sua atenção da cena, tornando o centro do quadro o próprio ponto de fuga dos olhos. No contexto audiovisual, o enquadramento refere-se “para designar o conjunto do processo, mental e material, pelo qual se chega a uma imagem que contém um campo visto de um certo ângulo” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 98), funcionando como uma moldura.

³³ Fonte: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/capitu/producao.htm>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

Essa maneira de construção traz ao público uma possibilidade de interpretação de que aquela personagem irá guiar a história e que sua atenção deve estar voltada para ela e suas falas e ações.

A minissérie *Capitu* é desenvolvida com uma grande quantidade de cortes rápidos de cena, sendo em alguns momentos difícil para o espectador perceber com detalhes os elementos do quadro fílmico. Cena se configura como “um fragmento de ação dramática que se desenrola sobre a mesma cena, ou seja, uma parte unitária da ação. Daí um certo valor temporal ligado à palavra: a cena vale por uma certa unidade, indeterminada, de duração” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 45). A ação de uma narrativa é dada a partir de acontecimentos em série que resultam em um arco narrativo.

Esses cortes estão, geralmente, inseridos em uma sequência que cruza tempos e espaços diferentes em uma mesma linha narrativa. Por se tratar de um relato de um momento passado as memórias se entrelaçam e diversos fatos surgem para construir o grande arco narrativo guiado por Dom Casmurro. Entende-se como sequência “um momento facilmente isolável da história contada por um filme: um sequenciamento de acontecimentos, em vários planos, cujo conjunto é fortemente unitário” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 268).

Além disso, os próprios planos de filmagem apresentaram-se como possibilidade de releitura imagética a partir das formas de uso pela equipe de fotografia. É o caso da câmera que acompanha o narrador³⁴ da minissérie, Dom Casmurro (figura 4).

Figura 4 – *Following shot* do narrador em cena.

³⁴ A técnica de filmagem em que a câmera acompanha a personagem em cena é chamada de *following shot*, tendo como intenção narrativa a aproximação entre espectador e personagem retratada.

Esses planos de enquadramento são essenciais para manter uma compreensão da narrativa. A ordem e as cenas nas quais são planejados interferem no sentido da trama, uma vez que individualmente ou em conjunto podem criar sentidos distintos. O plano mais aberto é o grande plano geral, muito utilizado para mostrar cidades ou locais abertos, localizando o espectador no espaço da trama, ou seja, trata-se de uma ambientação do local no qual a história está se passando. Em seguida, um pouco mais fechado, tem-se o plano geral, que também funciona como um enquadramento de ambientação, mas sendo restrito a locais menos abertos, como casas, salas, lojas. Uma variação desse plano é o plano conjunto, responsável por apresentar visualmente a relação entre o ator e o espaço cênico no qual ele está inserido. Esses três planos já apresentados encontram-se mais voltados para a ambientação do espaço cênico.

Em seguida há os planos mais voltados para a personagem. O plano inteiro posiciona a personagem no quadro de corpo inteiro, “o personagem é enquadrado da cabeça aos pés, deixando um pequeno espaço acima da cabeça e abaixo dos pés” (RODRIGUES, 2007, p. 29). Um pouco mais fechado tem-se o plano americano, que limita o quadro do topo da cabeça da personagem até a altura dos joelhos. Já o plano médio tem seu enquadramento um pouco acima do enquadramento do plano americano, ele foca na personagem da cintura para cima. Utiliza-se o plano médio quando precisamos de uma aproximação da personagem, mas sem perder a expressão dada pelas mãos e pelo movimento corporal durante a fala. No primeiro plano, o movimento das mãos é perdido e a câmera foca no enquadramento que envolve os ombros e o rosto da personagem. Nos planos muito fechados o principal interesse deixa de ser o cenário e a personagem torna-se a informação mais importante. Em planos como o *close* apenas o rosto da personagem está em quadro, limitando a atuação apenas as expressões faciais do ator. Já o plano detalhe se destina a recortar apenas uma parte da personagem que interesse para uma determinada ação dramática.

Outro elemento importante para a ambientação e construção de sentido em uma narrativa é o ângulo de câmera escolhido para captação de uma cena. Esses ângulos podem ser destacados como: câmera alta ou *plongée* (a câmera filma o objeto de cima para baixo); câmera baixa ou contra *plongée* (o objeto aparece sendo filmado de baixo para cima); câmera normal (a câmera está posicionada na altura do objeto); zenital (a câmera filma o objeto do alto); contra zenital (a câmera filma o objeto de baixo).

Figura 5 – O cenário desenhado no chão simula o quintal.

Nessa sequência apresentada, a câmera se posiciona em ângulo reto em relação ao chão (plano zenital), dando a sensação de que os atores estão em pé (figura 5). O desenho no chão passa a mensagem de que eles, em relação ao cenário, estariam em pé. Contudo, pelo posicionamento dos corpos, percebemos que estão deitados e a câmera passeia introduzindo o espectador naquele cenário.

A partir da disposição dos planos e ângulos de filmagem, a câmera mantém, em sua forma imagética, a discursividade da narrativa. Não somente esse, mas também

elementos como projeções, sombras, texturas e gelatinas ajudaram a contar a história, que é constituída de lembranças. Como a arte e o figurino, a luz também acompanhou o tom operístico da série. Equipamentos como canhão de luz e refletores móveis foram essenciais na composição de várias cenas (MEMÓRIA GLOBO³⁵).

Para que o espectador tenha uma percepção completa de todo o produto audiovisual é necessário cruzar essas diversas instâncias que englobam o fazer fílmico. Expandindo a significação dada por Aumont e Marie (2003) podemos aproximar toda a linguagem audiovisual.

Ver um filme é, antes de tudo, compreendê-lo, independentemente de seu grau de narratividade. É, portanto, que, em certo sentido, ele “diz” alguma coisa, e foi a partir dessa constatação que nasceu, na década de 1920, a ideia de que, se um filme comunica um sentido, o cinema é um meio de comunicação, uma linguagem (AUMONT; MARIE, 2003, p. 177).

O uso das vestimentas, outro produtor de sentido direto na trama da minissérie, é posto pela figurinista, em conjunto com a equipe de arte, como recurso narrativo portador de um

³⁵Fonte: < <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisséries/capitu/producao.htm>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

diferencial na construção do arco narrativo das personagens, refletindo as fases de vida nas quais as personagens estão inseridas.

Cabe ressaltar a importância do papel do figurinista, no caso, Beth Filipecki, também um dos responsáveis pela linguagem visual a ser empregada na narrativa.

O figurinista tem que conhecer a fundo a história do personagem, pois o figurino tem que revelar a época em que se passa a trama, o perfil psicológico do personagem e sua posição dentro da história. Além de conhecimentos específicos sobre a obra: o local onde são filmadas as cenas, o tipo físico dos atores e as orientações de luz e cor feitas pelo diretor da obra (BATISTTI, 2009).

O planejamento do uso das cores no figurino, por exemplo, se concretiza esteticamente lançando mão de um repertório ideológico e de um universo simbólico construído sócio historicamente. Nesse sentido, vale lembrar as palavras de (BAKHTIN, 2011), discutindo acerca das relações imbricadas na composição do objeto estético:

Integram o objeto estético todos os valores do mundo, mas com um determinado coeficiente estético; a posição do autor e seu desígnio artístico devem ser compreendidos no mundo em relação a todos esses valores. O que se conclui não são palavras, nem o material, mas o conjunto amplamente vivenciado do existir; o desígnio artístico constrói o mundo concreto (BAKHTIN, 2011, p. 176).

A escolha dos recursos visuais empregados pelo diretor/autor alargou conceitos da linguagem televisual brasileira, integrando ao discurso narrativo da minissérie um hibridismo no qual os elementos se unem no âmbito da linguagem e trabalham ao longo da trama como complementares.

Além disso, a polissemia do signo nas teledramaturgias torna quase impraticável o controle da interpretação e significação “uma vez que as relações entre signo e sociedade ocorrem entre interlocutores e não entre emissor e receptor” (MOTTER; MUNGIOLI, 2007–2008, p. 163), a partir do conceito bakhtiniano no qual interlocutor é constituído nas relações de comunicação em que a significação se apresenta no texto criado a partir da relação entre interlocutores (MOTTER; MUNGIOLI, 2007–2008).

Dessa forma, entende-se que toda obra audiovisual produz um sentido. A percepção fílmica é “áudio(verbo)visual e faz intervir numerosas combinações entre sons e imagens: redundância, contraste, sincronismo ou dessincronismo ou dessincronização etc.” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 276).

Assim, todos os elementos visuais citados fazem parte de um projeto idealizado pelo diretor e desenvolvido em conjunto com a equipe artística. Esse planejamento não visa apenas o entendimento por parte do público, como também uma apreciação estética. Nesse contexto

não podemos eliminar a emissora a qual a minissérie está vinculada. A Globo é reconhecida pela sua qualidade técnica e estética, tendo grande importância nas tendências nacionais. A emissora segue o *Padrão Globo de Qualidade*, que é

uma expressão criada pela emissora para designar um conjunto de regras que diferenciam a Globo de outras emissoras como SBT e Record, inclusive na produção de ficção. Pautado em diretrizes rígidas de um modelo empresarial, seu foco é a parte produtiva e comercial. Essas diretrizes se iniciaram em 1962, quando a Globo se associou ao grupo norte-americano *Time-Life*, que introduziu no Brasil uma nova mentalidade de fazer televisão. Mentalidade, essa, que priorizava a política mercadológica, com um corpo empresarial que tinha mais ligações com o mercado administrativo do que propriamente cultural (GRECO, 2013, p. 29).

Ainda segundo Greco (2013), esse padrão engloba tanto a técnica na difusão da programação da emissora, quanto o caráter empresarial e o profissionalismo técnico-estético. Trata-se de um cuidado com a narrativa visual, em especial com elementos como cenário, figurino, movimentação de câmeras e iluminação. Como resultado, a Globo propicia às suas ficções televisivas alcançar as críticas e premiações internacionais.

Dentro dessa perspectiva, podemos inserir *Capitu*, que, mesmo diante do experimentalismo de Luiz Fernando Carvalho, mantém o padrão de trabalho da emissora, visando a harmonia e plasticidade entre cenografia e figurino. A minissérie em questão traz importantes referências visuais tanto na criação de arte quanto na construção das vestimentas das personagens, tornando *Capitu* uma obra única, de caráter autoral.

3.2 Narrativa visual da minissérie

São diversas as características e referências imagéticas que a minissérie *Capitu* trouxe à linguagem visual comumente transmitida na televisão brasileira. O hibridismo entre linguagens de áreas distintas como cinema, teatro e televisão inovou tanto no modo de apresentar uma obra clássica da literatura nacional, como no modo como a linguagem e a narrativa audiovisual foram empregadas.

Assim, há elementos para se pensar sobre a construção da narrativa visual de ficções seriadas no Brasil e de como produtos televisuais, em especial minisséries, podem contribuir para experimentações (BALOGH; MUNGIOLI, 2009) no campo da linguagem televisual, constituindo-se como parte integrante do imenso palimpsesto que compõe as linguagens que povoam um novo cenário televisual no país.

A minissérie *Capitu* utiliza-se da narrativa visual, incluindo o refinamento técnico e poético no tratamento da imagem, para transpor a narrativa literária para a televisão por meio

de linguagens múltiplas, como mencionamos anteriormente, explorando, de diversas formas, o trabalho com o imagético, tanto em seus aspectos simbólicos quanto técnicos. Essa preocupação estética se reflete, por exemplo, na criação de uma lente própria para retratar a força da expressão de Bento em momentos em que é tomado pela emoção, representando tanto os seus olhos cheios de lágrimas, quanto os olhos de ressaca de Capitu. Outro exemplo dessa construção discursiva visual é a inserção de imagens de arquivo do século XIX no decorrer do enredo e também o uso de filtros e gelatinas na gravação das cenas (figura 6).

Figura 6 – Gelatina de cor sendo utilizada como elemento narrativo.

A construção de uma narrativa visual nos produtos televisivos de ficção seriada requer, portanto, a composição de uma linguagem verbo-visual voltada para o desenvolvimento tanto de personagens quanto de ambientes. A minissérie em questão é alicerçada na arte e na técnica da cultura contemporânea, tendo realçadas suas composições visuais diante de um cenário cada vez mais imagético, mesclando imaginação ficcional e aproximação literária a partir da retomada de uma obra brasileira ressignificada pela mídia.

Para atingir esse objetivo e guardando praticamente total fidelidade ao texto literário, Carvalho, concebeu uma trama que traz o passado para o presente, seja pela direção dos atores, seja, principalmente, por meio de procedimentos da linguagem fílmica (música, planos, ritmo das cenas, cenografia), seja pela inserção de objetos de cena e ambientes que remetiam à atualidade (MUNGIOLI, 2013, p. 9).

Com a atribuição de significados por meio da produção de sentido ampliada pela indústria televisiva e literária, *Capitu* apresenta uma integração entre o popular (massivo) e o erudito. A partir do pensamento de uma cultura popular (MARTIN-BARBERO, 2009) e uma cultura erudita que caminham de maneira em que se entrelaçam, podemos ter uma união que forma uma sociedade complexa na qual a tradição sofre uma quebra, uma ruptura.

A aproximação das culturas foi feita sem hierarquia e resultou em uma nova roupagem visual, que, representada por elementos cênicos, expandiu a densidade narrativa. A televisão ocupa hoje “o lugar estratégico [...] nas dinâmicas da cultura cotidiana das maiorias, na transformação das sensibilidades, nos modos de construir imaginários e identidades” (MARTÍN-BARBERO; REY, 2004, p. 26). Sendo um instrumento de comunicação de massas, ela abre espaços para experimentações audiovisuais e testes com a audiência, pois,

encante-nos ou nos dê asco, a televisão constitui hoje, *simultaneamente*, o mais sofisticado dispositivo de moldagem e deformação do cotidiano e dos gostos populares e uma das mediações históricas mais expressivas de matrizes narrativas, gestuais e cenográficas do mundo cultural popular, entendido não como as tradições específicas de um povo, mas a hibridação de certas formas de enunciação, de certos saberes narrativos, de certos gêneros novelescos e dramáticos do Ocidente com as matrizes culturais de nossos países (MARTÍN-BARBERO; REY, 2004, p. 26).

Desse modo, as representações construídas na televisão são resultado de saberes presentes nas respectivas culturas nas quais as narrativas estão inseridas. Assim, os elementos presentes em uma ficção televisual envolvem características que colaboram para o entendimento do espectador, de modo que a audiência acompanhe a narrativa e se mantenha conectada ao emissor do conteúdo. “A teledramaturgia deve estar atenta às mudanças sociais, pois as convenções da verossimilhança cultural estão sob pressão de contínuas mudanças nos discursos culturais e do surgimento de novos grupos sociais” (TESCHE, 2006, p. 84). A minissérie *Capitu* se adapta as mudanças socioculturais de seu tempo a partir do momento em que sua trama é baseada em um livro escrito no século XIX e sua narrativa engloba elementos contemporâneos, buscando uma aproximação com o espectador.

3.2.1 Temporalidade em *Capitu*

Segundo Carvalho (2008), um dos modos encontrados para realizar a aproximação entre o texto de Machado de Assis e o público, foi pensar nos jovens como consumidores da obra audiovisual.

Pensei na abrangência do veículo e na necessidade de se desfazer esse tal preconceito que aquele jovem de 15 anos, que escuta *rock-and-roll*, tem sobre a leitura do Machado. Então, eu reafirmei o Machado em termos de conteúdo e linguagem. [...] 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).

Cabe nesse momento observar que a construção da minissérie acontece em duas temporalidades, o Casmurro reconta sua história, ou seja, o tempo do narrador não é o tempo

da história, somente à medida que os dois tempos vão se encontrar apenas no final da narrativa. Ao mesmo tempo em que a caracterização das personagens e dos cenários retratam o século XIX, momento histórico no qual a história de Machado de Assis se passa, diversos elementos cênicos referem-se aos dias atuais.

A importância do espaço – que pode ser definido como o ambiente em que se desenrola uma história, o território ou o componente físico que serve de cenário ao desenrolar da ação narrada – consiste no fato de ele ser um elemento portador de traços semânticos inseparáveis das situações narrativas e dos atributos ou estados vividos pelos personagens (BULHÕES, 2009, p. 88).

A representação do tempo em uma releitura de uma obra literária do século XIX para uma obra da ficção seriada brasileira pode causar estranhamento e confusão por parte do público se o paralelo entre esses universos não forem distinguidos de forma explícita. Uma vez que a “percepção do *tempo*, no qual se instaura o *sensorium* audiovisual, está marcado pelas experiências da simultaneidade, do instantâneo e do fluxo” (MARTÍN-BARBERO; REY, 2004, p. 35), a linha narrativa deve acompanhar a história em que se baseia, construindo não necessariamente uma transposição linear, mas tornando-se apta a ser entendida pela audiência. Como cita Aumont, “o essencial é não confundir o tempo que pertence à imagem com o que pertence ao espectador” (1993, p. 162).

Na minissérie *Capitu*, onde o tempo é mostrado também como objeto cênico, ele se modifica não somente com a alteração da personalidade ou da construção das personagens, como também vira um importante elemento narrativo, muitas vezes aparecendo de forma física nas cenas. Suas formas de aparição variam desde a localização temporal na qual se passa a cena, até objetos presentes nas cenas que interferem no entendimento da trama (aparelhos de MP3, câmeras fotográficas digitais) e complementam a organização visual da minissérie, sendo a significação dependente da “resposta do espectador, que também a modifica e interpreta através da rede de seus critérios subjetivos.” (DONDIS, 1997, p. 31).

A partir de Hall (2003, p. 370) entendemos a complexidade do signo televisivo, constituído pela união do discurso visual e sonoro. Nesse estudo, o discurso visual tomará frente ao longo da análise como forma de focar a interpretação imagética dos elementos narrativos. Temos como código os objetos e cenas capturadas para ambientação da análise. Entendemos também que “cada época e cada grupo social têm seu repertório de formas de discurso na comunicação sócio-ideológica” (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2009, p. 43), e buscamos interpretar como a minissérie costura essas épocas a partir da representação do tempo.

O “conhecimento” discursivo é o produto não da transparente representação do “real” na linguagem, mas da articulação da linguagem em condições e relações reais. Assim, não há discurso inteligível sem a operação de um código. Os signos icônicos são, portanto, signos codificados também – mesmo que aqui os códigos trabalhem de forma diferente daquela de outros signos. Não há grau zero em linguagem (HALL, 2003, p. 370).

A percepção da inexistência desse grau zero parte da comparação entre os elementos do século XIX e XXI, em que objetos contemporâneos e imagens de arquivo são usadas em uma mesma narrativa, servindo de complemento e atuando como elementos narrativos paralelos. Fazendo parte de uma mesma realidade e estando intrinsecamente ligada a ela, sendo que um “signo não existe apenas como parte de uma realidade; ele também reflete e refrata uma outra. Ele pode distorcer essa realidade, ser-lhe fiel, ou apreendê-la de um ponto de vista específico, etc.” (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2009, p. 32). Indicando que a história é narrada por Dom Casmurro/Bento Santiago, com uma mente tomada pelo ciúme e pela dúvida sobre a traição de sua mulher, Capitu, o ponto de vista da história constrói-se a partir do imaginário dessa personagem perturbada pela dúvida e pelo ódio.

A história original, *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, é ambientada no Rio de Janeiro do início da segunda metade do século XIX. A obra televisual de Carvalho, como releitura do romance machadiano, opta também por retratar esse ambiente, contudo, a minissérie insere o tempo como objeto na narrativa, seguindo a proposta de Carvalho tanto de aproximação dos jovens quanto ao caráter atemporal da obra de Machado. Parte dessa aproximação buscou trazer para a narrativa uma abordagem dialógica com a personagem Capitu, na qual o diretor estava

reafirmando a dúvida presente em Dom Casmurro como parte do processo cultural da modernidade, como processo dialético da modernidade, e a achamos que isso não é amoral ou imoral, isso não é um pecado. Machado surge como um avanço em seu tempo, com 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. É um momento de modernidade impressionante (CARVALHO, 2008, p. 79).

Os primeiros minutos da minissérie retratam como a continuidade da trama irá ocorrer. A primeira cena mostra um plano aberto da cidade do Rio de Janeiro nos tempos atuais. Conforme a cena se aproxima do seu objeto de interesse – o trem (que na ocasião é apresentado a partir de um *plongée*) – há inserção de cenas de arquivo, imagens de uma ferrovia e de estações de trem com passageiros a espera dos vagões (figuras 7 e 8). A sequência de cenas varia entre imagens coloridas e imagens em preto e branco, deixando transparecer que são referentes a épocas diferentes. A mesma afirmação pode ser observada

com a tecnologia das máquinas das ferrovias e com as pichações presentes nos vagões do trem dos tempos atuais.

Figura 7 – Imagem de arquivo do século XIX mostra trem chegando à estação.

Figura 8 – Ferrovias no século XXI.

A sequência dessa cena de ambientação traz o narrador da história, Bento Santiago, já adulto, identificado como Dom Casmurro, acompanhado de um poeta. Os dois estão dentro do vagão de um trem nos tempos atuais. As pessoas ao redor, figurantes, estão caracterizadas de roupas do século XXI, enquanto as personagens da minissérie usam vestimentas do século XIX. Não há estranhamento entre essas duas épocas, que na cena convivem lado a lado.

Inserções de cenas de arquivo são observadas ao longo da trama. Suas representações do passado fazem parte da narrativa da história. A cena do trem aparece no momento em que está sendo apresentado o início da trama, portanto o conceito que será fundamental para o entendimento da continuação dos próximos episódios. Outra imagem que fará o recorte de cenas do passado com cenas atuais é a apresentação do Rio de Janeiro antigo, como forma de ambientar o momento em que a cena está se passando. As cenas mostram características da sociedade do século XIX, com bailes, festas, danças, a rua movimentada com homens vestindo roupas da época – um modo de representar o ambiente na qual as duas famílias estavam inseridas (figura 9).

Figura 9 e 10 – Cenas de arquivo utilizadas na minissérie para ambientação do espectador.

Conforme a história é contada, as ruas do Rio de Janeiro antigo tornam-se o foco principal dessa sequência, em que são mostradas cenas de pessoas andando no centro do Rio de Janeiro, os meios de transporte da população da época como charretes e cavalos (figura 10).

Não somente cenas do arquivo são elementos narrativos fundamentais para o entendimento da narrativa da minissérie. Ao longo da trama objetos contemporâneos são utilizados de modo a representar o tempo, o cruzamento entre as épocas e a modernidade do romance machadiano. O uso de aparelhos eletrônicos como MP3 e câmeras fotográficas digitais dividem espaço com representações do século XIX (figuras 11 e 12).

Figura 11 – Aparelhos de MP3 presentes na cena do baile.

Figura 12 – Câmeras fotográficas digitais.

Acompanhando a tecnologia portátil, em determinada cena, o narrador, Dom Casmurro, se comunica fazendo uso de um aparelho celular. Devidamente caracterizado com roupas do século XIX, a personagem utiliza esse aparelho portátil como forma de comunicação direta.

Ao lançar mão de elementos como aparelhos de MP3, tatuagem no braço da protagonista e trilha musical com samba, rock e músicas de bandas nacionais e internacionais – mas preservando os figurinos de época – a direção ressaltou o caráter atemporal e universal da obra machadiana, buscando reafirmar sua atualidade (MEMÓRIA GLOBO³⁶).

Outro aparato tecnológico do qual as personagens fazem uso em uma cena da trama é um elevador de vidro com vista para a cidade do Rio de Janeiro nos tempos atuais. Nessa cena, os amigos Escobar e Bento estão dentro do elevador transparente, caracterizados com vestimentas do século XIX, enquanto, pelo vidro, se vê o Rio de Janeiro com carros modernos passando nas ruas.

Há, em *Capitu*, um paralelo entre dois universos que estão ligados imagneticamente em um produto audiovisual. A utilização de cenas de arquivo como forma de aproximação

³⁶ Fonte: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/capitu/curiosidades.htm>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

temporal com a época antiga retratada na minissérie e o uso de elementos contemporâneos trabalhando a ambientação no tempo atual geram reflexões sobre as possibilidades da composição de uma narrativa visual em obras audiovisuais. *Capitu* apresenta, portanto, como a representação dessas duas épocas temporalmente distintas pode estar interligada e ser trabalhada como forma de complexificar ainda mais a narrativa da ficção televisual.

O cruzamento temporal está servindo não somente como reiteração do arquivo de imagens de outra época do audiovisual, mas como complemento narrativo para uma obra transposta do século XIX para o século XXI. Conectar dois tempos históricos usando uma única obra audiovisual que cria uma linha temporal ao longo da história de Machado de Assis, mas que faz uso de uma linha narrativa múltipla a partir do uso do resgate de imagens antigas.

Com a preocupação de Carvalho em manter a estrutura do romance original, foram usadas ferramentas para auxiliar na composição do discurso verbo-visual do produto e, ao mesmo tempo, manter a verossimilhança com a narrativa de Machado de Assis. Dessa forma, *Capitu* ganha espaço e legitimidade como minissérie e como realização que deriva de um dos romances com maior reconhecimento do Brasil. Assim, considerando os estudos de Bourdieu (2005), Mungioli (2006) reflete que o

valor simbólico das produções culturais que acabam por legitimar-se com a emergência, na Modernidade, de campos artísticos autônomos que se retroalimentam num processo praticamente inesgotável. Em outras palavras, o produto televisual (vendido em DVD) alimenta e instaura uma nova necessidade estética que abarca tanto o literário quanto o audiovisual (MUNGIOLI, 2006, p. 102).

Com isso, a história, em sua estrutura inicial, não é alterada, transpondo trechos do próprio livro original para as telas em forma de narração e transcrição no vídeo, passando para a imagem o dever de acompanhar a força de *Dom Casmurro*.

4. MODOS VISUAIS DE CONSTRUIR A PERSONAGEM

As personagens ficcionais funcionam, na maioria dos casos, como o motor mais comum para desenvolvimento do enredo. Sua construção pode ser realizada de diversas maneiras como a partir de um narrador heterodiegético³⁷, descrição de outras personagens, a partir de um narrador homodiegético, porém, em todos os casos elementos como figurino, cenário, maquiagem terão valor fundamental para a compreensão da obra como um todo. “A atribuição de traços físicos, os do ator, seu traje, sua maquiagem, seus traços psicológicos e morais significados por seus atos e suas falas, seus gestos e seu comportamento” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 226) devem ser levados em consideração no momento de construção de uma personagem. Ora, “sendo as personagens seres ficcionais elas não são reais, todavia devem ocasionar a sensação de realidade com porções de verossimilhança e alguma veracidade” (COMPARATO, 2009, p. 67). Dito de outra forma, “cada personagem representa, então, uma linguagem e cada linguagem representa uma inflexão ideológica relacionada à contínua negociação social” (NEWCOMB, 2010, p. 372).

Contudo, não podemos restringir à personagem toda a responsabilidade. Segundo Gomes (1976) a personagem cinematográfica, que aqui tomaremos também como personagem de obras da televisão, seria formada por uma simbiose entre a personagem do romance e do teatro. Com isso, para o desenvolvimento do romance é necessária não somente a personagem como também o enredo, as ideias e a técnica. Em relação ao cinema, bem como para televisão, “as personagens adquirem uma mobilidade, uma desenvoltura no tempo e no espaço equivalente às das personagens do romance” (GOMES, 1976, p. 106). Para o bom desenvolvimento de uma personagem é preciso localizá-la no tempo e espaço como forma de apresentar ao espectador elementos que formam a sua personalidade e a sua história. Não são somente os fatores externos, como o local em reside ou como um cenário construído para representar um cidadão de classe A, B ou C, que são essenciais para o entendimento da personagem na trama. Mas também a cor e sua relação com cenário, figurino e maquiagem são fundamentais na construção da narrativa audiovisual.

O cenário ou o set de cada personagem, ou do grupo, é outra forma de mostrar as criaturas ficcionais em TV: casa pobre, apartamento médio, mansão [...], praia, clube, piscina, chalé [...], tudo serve para nos dar indicações mais próximas da personagem de que se está tratando, de sua família ou grupo social, do seu universo (PALLOTTINI, 2012, p. 128).

³⁷ Segundo Volli o narrador heterodiegético é “aquele que não toma parte nos eventos que narra” (2012, p. 97).

Aproximando mais essas questões de nosso objeto empírico, podemos observar que há uma série de elementos na minissérie *Capitu* que ajudam a construir a trama atuando em relação ao roteiro de maneira complementar e indissociável. “É como se tivéssemos dois graus diversos de narração, um fornecido pela imagem, outro pela fala” (GOMES, 1976, p. 109). Todas as personagens são estruturadas meticulosamente desde o tratamento do texto e interpretação dos atores, passando pela caracterização das personagens e sua combinação com a cenografia e iluminação das cenas.

Um ponto importante para a construção da personagem é a seleção (*casting*) e ensaio do elenco. Em uma obra como *Capitu* em que as mesmas personagens se apresentam em fases diferentes da vida é preciso observar como a troca de atores irá acontecer e qual o melhor momento do enredo para isso, pois se espera que o público reaja de maneira natural à mudança e que a mesma não provoque nenhum tipo de ruptura à estrutura narrativa e discursiva. Ou seja, tal troca não deve causar estranhamento, o espectador deve sentir que a construção da personagem está ocorrendo de maneira harmoniosa. Dessa forma, procura-se manter trejeitos, gestos, traços físicos, atuação e caracterização da personagem.

Na composição da personagem *Capitu*, Luiz Fernando Carvalho destaca sua percepção visual e auditiva como elementos fundamentais para a escolha das atrizes que viveriam uma das principais heroínas da literatura brasileira na televisão. O diretor destaca que a atriz Letícia Persiles o tocou pela voz:

A personagem de Machado de Assis, tão repleta de mistérios e enigmas, soava-me desde sempre como uma anunciação, e, por mais que sentisse dessa forma, foi ainda com uma imensa surpresa e alegria para os meus sentidos que ela se revelou sobre um palco em um pequeno show de rock. Era uma atriz, era Letícia, mas era também *Capitu*, vinha vindo sobre as águas de seu canto (CARVALHO, 2008, p. 63).

Já para viver a personagem na fase adulta na trama, a atriz Maria Fernanda Cândido foi escolhida pelo olhar. Segundo Carvalho (2008, p. 65) a atriz tinha olhos semelhantes aos olhos de Letícia Persiles, os mesmos olhos de ressaca de *Capitu*. “*Capitu* é história contada através dos olhos; depois, porque acredito que Maria Fernanda tem sensibilidade e coragem suficientes para oferecer sua beleza à tragédia do feminino do século XIX” (CARVALHO, 2008, p. 65). Após a escolha do elenco, os atores vivenciaram um processo de criação de personagens ao longo de “três meses de exercícios diários para ensaiar e compor os personagens, com muitas improvisações, além de participar de oficinas teóricas com psicanalistas, historiadores e comunicadores sobre a obra de Machado de Assis” (MEMÓRIA

GLOBO)³⁸. As atrizes de *Capitu* passaram por uma preparação focada no desenvolvimento do olhar em cena, enquanto Michel Melamed – Bento e Dom Casmurro – teve o trabalho focado em exercícios de *clown*, principalmente para a interpretação da fase em que a personagem recebe a alcunha de Dom Casmurro.

4.1 A intrínseca relação entre moda e figurino

Devemos observar que os figurinos da minissérie são vestimentas que compõem um produto da indústria audiovisual e que se caracterizam eles próprios por estarem em um sistema de moda, portanto ligado a um sistema mercadológico e de produção. Tal sistema, como afirma Barthes (1979) está dividido em dois momentos, vestuário real e vestuário–imagem, em que

o vestuário real é embaçado por finalidades práticas: proteção, pudor e adorno. Estas finalidades desaparecem do vestuário ‘representado’, que não serve mais para proteger, cobrir ou adornar, mas, quando muito, para significar a proteção, o pudor ou o adorno. O vestuário–imagem conserva, entretanto, um valor que pode embaraçar consideravelmente a análise e que é a sua plástica. É só o vestuário escrito que não tem nenhuma função prática nem estética: é todo ele constituído em vista duma significação. (BARTHES, 1979, p. 8)

Tal significação está tanto no modo de vestir da sociedade de maneira geral, como na produção de sentido de produtos midiáticos. A moda, assim como o figurino, funciona como uma maneira de determinar características sociais, de personalidade e de gosto dentro de um sistema que remete necessariamente ao conjunto de normas, padrões, valores e visão de mundo associados a uma determinada época. “A moda no sentido estrito quase não aparece antes da metade do século XIV. Data que se impõe, em primeiro lugar, essencialmente em razão do aparecimento de um tipo de vestuário radicalmente novo” (LIPOVETSKY, 2009, p. 31).

As mudanças na moda são constantes e acontecem não somente nas vestimentas, mas também nos acessórios. Na verdade, as mudanças atingem menos o corte das roupas do que elementos mais superficiais como ornamentos e acessórios. Elementos como fitas, rendas, cores são os mais afetados pelas renovações da moda (LIPOVETSKY, 2009). De certa maneira a moda funciona como um instrumento de organização social, uma vez que “a moda

³⁸Fonte: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/capitu/figurino-e-caracterizacao.htm>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

existe num determinado contexto histórico e cultural” (ANDRZEJEWSKI, 2006, p. 2). Ou seja, a vestimenta auxilia a expressar

o grupo ao qual pertence, aos *valores* que está agregado, ou ao *patamar social* que possui, explicita os parâmetros sociais e morais do indivíduo através da vestimenta; através do comportamento, dos hábitos e costumes uma imagem que, muitas vezes, não está de acordo com a identidade, com o modo de *representar*, associando *trajes* próprios ou internalizados, avaliam as vestimentas em relação a moral e a estética natural criada pelas *imagens vestidas* do grupo originário (DOMAKOSKI, 2008, p. 7).

Segundo Anchieta (2006), a moda se apresenta paradoxalmente como ditatorial e democrática, mesclando interferências da sociedade, mas, ao mesmo tempo, a moda expressada na mídia, por exemplo, nas telenovelas, projetam tendências a serem seguidas pelos espectadores, fazendo com que se perca a noção de gosto pessoal (ANCHIETA, 2006).

No momento de construção da personalidade de uma personagem ficcional deve-se atentar para que toda a caracterização seja coerente com o ambiente no qual essa personagem vive. A moda, nesse sentido, funciona como elemento auxiliar nesse estudo para estruturar a personagem. Situando-a social e temporalmente a

moda foi analisada como prática social, uma prática social é uma construção coletiva e faz parte das experiências e discursos que envolvem e orientam os indivíduos e os grupos sociais. A moda como fenômeno de Memória Social ativa situações e faz referência a um tempo e um cenário que influenciou e, supostamente, desencadeia e facilita articulações (ANDRZEJEWSKI, 2006, p. 3).

Esse elemento de memória é estabelecido na época que está inserido e reflete nas próximas experiências da sociedade. O modo de vestir de cada época identifica classe social, ideologia do indivíduo. A formação da memória replica na forma como veremos um povo e está ligada à imagem visual, podendo a moda de um momento histórico estar ligado a essa lembrança, e esse momento histórico envolve a economia, política, formação da identidade de uma sociedade. As vestimentas, nesse sentido, formam uma conexão desses fragmentos da história e de como ela será lembrada pelas próximas gerações, as identificando.

A moda é definida tanto pelo universo das roupas quanto pelo fenômeno de mudança que denota. Trata do modo de vestir e das mensagens que as roupas trazem. Mas também do modo como somos programados pelo mundo que nos rodeia para procurar variações (SUDJIC, 2010, p. 162).

De acordo com a produção da minissérie a figurinista Beth Filipecki buscou valorizar o desenho e as cores das vestimentas, destacando elementos que favoreciam o tom operístico

que o diretor optou adotar na obra³⁹. A inspiração de Filipeck para desenhar as vestimentas surgiu dos recursos visuais do teatro. A forma como o desenho arredondado do figurino foi finalizado e sua assimetria nos cortes reflete a fusão entre o século XIX e o século XXI e traz a modernidade do texto de Machado de Assis com a quebra de padrões da época, ou seja, há ao mesmo tempo uma conjunção e uma disjunção com os elementos da moda do século XIX; a disjunção remete às possíveis rupturas e elementos do século XXI, presentes, sobretudo, nos acessórios e na *mise-en-scène*. Os elementos trabalhados pela figurinista em *Capitu* seguem, portanto, os traços da moda do século em que se passa o enredo e, ao mesmo tempo, nuances de uma modernidade pulsante tanto na obra machadiana quanto na minissérie de Luiz Fernando Carvalho.

Nota-se, portanto, que a utilização das cores, os traços assimétricos dos cortes do figurino e a concepção do conjunto desses elementos, levam-nos a pensá-los com base no conceito de cronotopo desenvolvido por Bakhtin (1993) relacionando-o de maneira ambivalente e híbrida como vimos: como o embate/complementação dos séculos XIX e XXI.

O cronotopo (Bakhtin, 1993), como todos os conceitos desenvolvidos pelo pensador russo, constitui-se de maneira orgânica no mundo concreto construído pela enunciação e pelo discurso. Do ponto de vista da produção de sentido, as relações espaço-temporais da obra literária e artística, de um modo geral, configuram-se como uma espécie de denominador comum onde se aglutinam, se debatem e, enfim, de onde emergem as particularidades dos seres construídos por meio das interações sociais (MUNGIOLI, 2012, p. 4-5).

As duas grandes fases da diegese narrativa nas quais a obra audiovisual se divide para contar a história caracterizam-se por variações relevantes nas vestimentas, principalmente por meio das cores e tons dos tecidos e da interação da iluminação com os mesmos. Para observar como esses elementos se estruturam e se constroem selecionamos as vestimentas das personagens principais da trama – Bento, Capitu e Escobar – com o objetivo de traçar um paralelo entre as vestimentas e o produto audiovisual.

O figurino é composto por todas as roupas e acessórios que os personagens usam no filme. Sua função é caracterizá-los tanto física quanto psicologicamente. O vestuário também delimita onde ocorre a narrativa, o tempo e o espaço, além definir características dos personagens (PUCCINI, 2008, p. 1).

As escolhas das vestimentas apresentadas no ambiente de ficção televisiva aparecem, portanto, como um elemento de forte valor imagético, simbólico e narrativo. Trata-se de

³⁹Fonte: Memória Globo. Disponível em:

<<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/capitu.htm>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

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. Em *Capitu* essa composição das personagens passa pelo estudo do cenário histórico que compõe os séculos tratados na diegese: séculos XIX e XXI, fazendo com que os trajes tornem-se referências diretas às temporalidades constituintes do tempo de cena e da narrativa. O figurino

percorre a cena no corpo do ator, ganha a necessária mobilidade, marca a época dos eventos, o status, a profissão, a idade do personagem, sua personalidade e sua visão de mundo, ostentando características humanas essenciais e visando à comunicação com o público (LEITE; GUERRA, 2002, p. 62–63).

O conceito estético utilizado para ambientar as personagens ao enredo machadiano leva em conta que se trata de uma obra clássica da literatura retratada no ambiente televisual através de uma linguagem com características teatrais. Com isso, é possível perceber na composição dos trajes valores e elementos que resgatem a cena do século em que se passa a história, ou seja, nuances que tornam possível a identificação temporal das cenas. As vestimentas das personagens se assemelham, portanto, às vestimentas da metade do século XIX.

O processo criativo dos figurinistas inclui uma série de premissas. Compromisso com a unidade da obra, coerência com o projeto estético e o desafio de produzir individualizações, diferenciando cada um dos personagens, fazem parte de sua linha de estudos (MEMÓRIA GLOBO, 2007, p. 22).

O figurino da obra traz em si uma linguagem, alimentando a narrativa da minissérie. No entanto, na visão de Beth Filipecki o figurino das dramaturgias não deve ter a função inicial de instrumento histórico, ele deve, prioritariamente, servir a cena, contudo características fundamentais dos vestidos da época foram preservadas e enriqueceram a construção da narrativa.

4.2 Relação entre personagem e cena

Frisamos que o foco desse estudo encontra-se no figurino e em sua participação na composição narrativa da personagem e no consequente desenvolvimento da trama.

Essa aproximação se deve ao fato de que o figurino “além de vestir os artistas, respalda a história narrada como elemento comunicador: induz a roupa a ultrapassar o sentido apenas plástico e funcional, obtendo dela um estatuto de objeto animado” (LEITE; GUERRA,

2002, p. 62). Uma vez que a personagem da literatura é descrita em palavras e a personagem da televisão ou do cinema está condicionada a descrição visual, a vestimenta tem como função fazer com que o público possa, ao observar a personagem, ter conhecimento de suas características pessoais, personalidade, posição social e visão de mundo. Unindo tais características à utilização da cor na composição dessas peças de figurino é possível obter uma combinação sensorial que proporcionará ao público conhecimento da complexidade da psicologia da personagem e de seu papel na trama, uma vez que “a cor é uma realidade sensorial à qual não podemos fugir. Além de atuar sobre a emotividade humana, as cores produzem uma sensação de movimento, uma dinâmica envolvente e compulsiva” (FARINA; BASTOS; PEREZ, 2011, p. 85).

Com base nessa perspectiva, é possível se discutir a organização visual das imagens fílmicas em relação ao espectador, uma vez que

a reação do indivíduo à cor é uma maneira particular e subjetiva relacionada a vários fatores. Entretanto, os psicólogos e agentes culturais estão de comum acordo quando atribuem certos significados a determinadas cores que são básicas para qualquer indivíduo que viva dentro da nossa cultura (FARINA; BASTOS; PEREZ, 2011, p. 96).

A construção de uma narrativa visual requer uma composição estética pensada em termos de um sistema de linguagem verbo-visual voltada para o desenvolvimento da trama e ambientes concebido para dar vida às personagens e seus conflitos ao longo do enredo. Em nosso estudo, para analisar como se deu a caracterização das três protagonistas objetos de análise, foram observadas as referências ligadas à composição da personagem em cena, principalmente as de composição visual, tal como figurino. A personagem se mostra como “um vetor do próprio desenvolvimento narrativo, a um só tempo peça decisiva para a organização das etapas da narração e essencial para a atitude de projeção e identificação por parte do espectador ou leitor” (BULHÕES, 2009, p. 98).

Logo, procuramos estabelecer em nosso estudo como, na minissérie *Capitu*, as cores das vestimentas buscam representar, além da posição social das personagens em suas diversas fases ao longo da narrativa, também a posição emocional em sua esfera de significação. Conforme observado por Eco (1989), a linguagem do vestuário identifica as posições ideológicas de quem está transmitindo essa informação através das vestimentas.

O figurino por sua vez deve ser considerado por uma variedade de objetos cênicos. Pois se ele tem uma função específica, a de contribuir para a elaboração do personagem pelo autor, constitui também um conjunto de formas e cores que

intervêm no espaço do espetáculo, e devem, portanto integrar-se a nele (ROUBINE, 1998, p. 146).

Os elementos que compõem o quadro fílmico, tais como cenografia, iluminação, figurino, fazem parte da construção de uma narrativa visual. Cabe ressaltar que elementos como esses são responsáveis também pela construção da personagem, influenciando em que medida suas ações afetam diretamente a produção sentido da trama e a construção dramática das personagens e conflitos que as movem. O espaço cênico no qual a trama irá ser retratada deve “delinear condições psicológicas e existenciais dos personagens, esboçar caracteres de identificação histórico-contextual, constituir uma atmosfera plástica de poder sugestivo no interior de uma narrativa” (BULHÕES, 2009, p. 88–89).

Em *Capitu*, o uso de técnicas pela direção de arte resultou em efeitos visuais apurados, que se fundindo à narrativa tornaram-se eles próprios personagens da diegese. As cores dos cenários, figurinos, adereços auxiliam não somente uma leitura mecânica desses elementos, como meros componentes cênicos para preenchimento de funções apenas estruturais em sentido estrito, como também assinala sua complementação na construção da personalidade e história dessas personagens em seus contextos sociais. Já as cores levam o espectador para o próximo nível, auxiliando um acompanhamento da personalidade das personagens e sentidos (perceptivos e estéticos) que o diretor deseja produzir em seu público cena a cena. A alteração das cores entre as cenas, refletindo como as personagens se comportam no arco narrativo (seus altos e baixos e suas alternâncias conforme são engolfados pelos conflitos, interfere na percepção e na interpretação final, ou seja, na produção de sentidos da minissérie).

Essas mudanças podem ser consideradas perceptivelmente sutis, mas alteram, de forma pontual, o entendimento da narrativa. O público somente toma ciência de que uma personagem encontra-se em conflito, seja interno ou externo, se a narrativa lhe trazer elementos suficientes para que seja possível formar essa interpretação. Como afirma Pallottini (2012, p. 140), “para que o espectador tome conhecimento da existência dessa complicação psicológica, o autor deve dar pistas externas, no corpo da ficção, da existência dessa inquietação. O que era subjetivo precisa objetivar-se”. Tais pistas no desenvolvimento do arco narrativo de uma personagem podem se manifestar por expressões, gestos ou no próprio figurino.

A veste, 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 senso moldada, constituindo-se um processo de singularização (LEITE; GUERRA, 2002, p. 23).

A composição dos figurinos das personagens de obras audiovisuais atua como instrumento da narrativa, sendo pensadas desde a concepção do roteiro, ou seja, na construção básica das personagens, refletindo como vão se comportar, suas nuances de personalidade, suas transformações ao longo da narrativa. A intenção é fazer com que o espectador tenha informação mesmo quando não há diálogo verbal, como afirma Newcomb (2010).

É verdade, obviamente, que a descrição e a narração na prosa trazem consigo um peso ideológico similar. Mas a força das mídias visuais está no fato de que num único quadro podemos encontrar camadas de conteúdo ideológico apresentados instantaneamente com as relações situadas, antes de que a ação ou o som comecem a sugerir as respostas (NEWCOMB, 2010, p. 372).

Compreendem-se as cores das vestimentas como artifícios ligados à percepção visual, portanto relacionados intrinsecamente à representação social e à composição psicológica das personagens, que se materializam de maneira concreta como objeto estético já que “a própria consciência só pode surgir e se afirmar como realidade mediante a encarnação material em signos” (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2009, p. 34). Dessa forma, atuam como elementos cênicos carregados de significações, sendo também responsáveis pela produção de sentido da linguagem televisual da minissérie em questão. Em *Capitu*, elementos narrativos imagéticos de figurino e cor surgem não apenas como reflexo do amadurecimento das personagens centrais, mas também como refração (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2009) dos contextos histórico-sociais que engendram os conflitos seja no século XIX, como em dos principais romances machadianos, seja como a minissérie dirigida por Carvalho.

Logo, a coloração das vestimentas possui conteúdo passível de interpretação, de produção de sentidos, assim como o figurino, como vimos anteriormente, funciona como aliada na composição da personalidade das personagens e de seus embates no mundo social e psicológico da diegese. A cor, nesse sentido, ocupa papel preponderante na construção de sentidos e de processos de identificação e projeção entre espectador e personagem. Contudo, somente a partir da percepção semiótica das cores é possível interpretar essa sua significação, uma vez que “compreender um signo consiste em aproximar o signo apreendido de outros signos já conhecidos; em outros termos, a compreensão é uma resposta a um signo por meio de signos” (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2009, p. 34). Segundo Sodré, a percepção “é a intuição primeira de um conjunto ou um todo exterior ao sujeito, a partir de uma impressão sensorial e graças a uma estrutura específica, sempre na dependência de um sentimento de

realidade” (SODRÉ, 2006, p. 81). A interpretação a partir de uma percepção acontece baseada no repertório de cada espectador exposto ao material e livre para leitura pessoal, desse modo, como aponta Hall (2003), os modos como essa imagem será codificada e decodificada podem não ser simétricos, uma vez que “os graus de “compreensão” e “má-compreensão” na troca comunicativa – dependem dos graus de simetria/assimetria (relações de equivalência) estabelecidos entre as posições das “personificações” – codificador–produtor e decodificador–receptor” (HALL, 2003, p. 391).

Compreende-se, portanto, que as vestimentas são dotadas de informações e que por meio da construção e do uso do figurino é possível produzir sentidos ancorados também no uso da cor como elemento diegético e perceptivo de conflitos e emoções das personagens. Para atender aos objetivos de nossa análise, interessa-nos observar tanto a aproximação do figurino utilizado em *Capitu* com o vestuário característico do século XIX, época em que se passa a obra original de Machado de Assis, quanto como se deu a composição das personagens em *Capitu* ao longo da minissérie a partir do uso da cor nas vestimentas das personagens.

5. AS CORES COMO CONSTRUÇÕES SIMBÓLICAS

Buscamos nesse capítulo introduzir um panorama geral sobre a natureza das cores pigmento e cores-luz, essa, objeto principal de nosso estudo, uma vez que a televisão encontra a luz como suporte para transmissão da informação visual de seu conteúdo. As cores tem valor não apenas estético como social, assim como as vestimentas, seu sentido é construído ao longo da história e constitui o patrimônio cultural dos povos.

5.1 Luz e cor

Considerando o estudo da caracterização das personagens e sua relação com as cores como parte integrante da semiose, destacamos que a captação de qualquer elemento visual só é possível a partir do reflexo da luz sobre os objetos e a consequente captação pelo olho humano. Assim, a percepção das cores também só é possível em razão da presença da luz. Na escuridão, ou seja, na ausência de luz, não é possível perceber variações cromáticas. Entende-se, portanto, que para estabelecermos um estudo das cores precisamos iniciar nossa discussão pensando a presença da luz, afinal é a partir dela que o cérebro consegue interpretar a informação que os olhos veem.

No momento que uma fonte de iluminação emite um feixe de luz, esse atingirá uma determinada superfície. A partir disso, parte da luz será absorvida pelo objeto e parte será refratada ou refletida em diversos sentidos e será captada pelos olhos. O elemento do olho responsável pelo controle da entrada de luz é a íris. “Quando a luz é insuficiente, os músculos da íris se contraem, alargando a pupila, e, quando a luz é mais forte, distendem-se, restringindo o seu diâmetro, variando a entrada da luz em até 30 vezes” (GUIMARÃES, 2000, p. 29). Um processo semelhante ocorre na captação da imagem pela câmera, seja ela fotográfica ou de filmagem.

A percepção da cor também se relaciona com esse processo luminoso. De acordo com Pedrosa (2010), ela ocorre com a interação entre três elementos: a luz, o olho e os dados psicológicos. A luz é a representação do elemento físico, com o qual a informação se propaga. Os dados psicológicos, baseado no repertório social do indivíduo, afetam a maneira como o indivíduo irá interpretar a cor em meio a situação na qual essa está inserida.

O cérebro – e o órgão da visão como sua extensão – é o *suporte* que decodificará o estímulo físico, transformando a informação da causa em sensação, provocando, assim, o *efeito* da cor. Em situações adequadas, o estímulo físico normalmente é um

fluxo luminoso; contudo, a influência de outros agentes físicos ou químicos no órgão da visão ou no cérebro – obtida por pressão física, lesões ou alguns tipos de drogas – pode provocar também a sensação de cor (GUIMARÃES, 2000, p. 12).

A partir do momento em que o cérebro recebe a informação apreendida pelos olhos “é que o instrumento humano para percepção visual cessa de ser uniforme e varia de indivíduo para indivíduo” (BAXANDALL, 1991, p. 37).

5.1.1 Formação das cores

Com base nos estudos de Pedrosa (2010) observamos que todos os corpos quentes acima de -273°C (zero absoluto) emitem luz e conforme a temperatura aumenta, os raios de luz se tornam visíveis ao olho, formando o espectro visível (figura 13).

Figura 13 – Espectro eletromagnético emitido envolve o espectro visível ao olho humano e as demais ondas eletromagnéticas.

É a partir do espectro visível – no qual verificamos a presença das cores violeta, azul, verde, amarelo, laranja, vermelho – que temos a base para as cores–luz e consequentemente para as cores–pigmento (PEDROSA, 2010). A cor–luz é a radiação formada pela radiação, enquanto a cor–pigmento é a substância que irá absorver, refletir, refratar a luz.

Quando a sua fonte é formada por luzes coloridas emitidas, naturais ou produzidas pela filtragem ou decomposição da luz branca, o estímulo recebe o nome de cor–luz; quando é formada por substâncias coloridas ou corantes que cobrem corpos, e a luz que age como estímulo é obtida por refração, recebe o nome de cor–pigmento (GUIMARÃES, 2000, p. 12).

Há ainda a classificação utilizada por Goethe (1993) para elencar as formas como a cor se comporta. Segundo Goethe (1993), as cores são divididas em (1) cores fisiológicas: as cores formadas no olho humano. Elas sofrem alterações mínimas quando são formadas em um

olho saudável e podem sofrer interferência do ambiente quando o olho humano sai de um lugar escuro para um claro ou o oposto; (2) cores físicas: a cor gerada a partir da interação da luz com objetos transparentes, translúcidos, turvos, ou seja, matérias que possibilitam a passagem de luz e que com isso alteram a luz que entra e sai do objeto; (3) cores químicas: são as cores presentes nos objetos. Esse tipo de cor é gerado quando a luz atinge tais objetos, interage com a cor presente na superfície e retorna com as informações que estão refratando ou refletindo desse objeto.

No olho, a parte responsável por absorver essas informações luminosas são os cones, fibras nervosas divididas em três grupos.

O primeiro grupo dessas fibras é sensível prioritariamente à ação das ondas luminosas longas e produz a sensação a que damos o nome de vermelho, produzindo secundariamente as sensações do verde e do violeta. O segundo grupo é sensível prioritariamente às ondas de comprimento médio que produzem a sensação que denominamos verde, e secundariamente às ondas que produzem as sensações de vermelho e violeta. Enfim, o terceiro grupo é sensível prioritariamente ao violeta (azul-violetado) e secundariamente ao vermelho e ao verde (PEDROSA, 2010, p. 40).

No momento em que os três grupos são estimulados pela luz que os atinge, o cérebro interpreta a sensação como a cor branca. “O fenômeno da coloração percebida sobre os corpos (substância) é o resultado desta reação das partículas eletricamente carregadas diante da ação da onda eletromagnética (luz) incidente” (PEDROSA, 2010, p. 30). Dessa maneira, a percepção da cor é uma interpretação a partir do cérebro sobre as cores que são emitidas pelas substâncias.

As duas principais formações de luz que temos são a luz natural, gerada a partir do sol, e a luz artificial, originada a partir de qualquer fonte luminosa diferente da luz solar, entre elas a iluminação proveniente do fogo, da vela, de lâmpadas. A principal diferença entre elas são suas temperaturas, que influenciam diretamente em como interpretamos a informação luminosa que se forma em nossa visão e consequentemente nossa interpretação de cores e objetos. As temperaturas são medidas em graus Kelvin (figura 14), sendo que as temperaturas mais altas são as azuis e as mais baixas as vermelhas, contrariando o conhecimento popular que institui o vocabulário como sendo as cores vermelhas e alaranjadas como cores quentes e as cores brancas e azuis como cores frias.

Figura 14 – Escala de temperatura de cor comumente encontrada em equipamentos de filmagem.

As cores azuis tem temperaturas de cor muito altas e são originadas, por exemplo, de fontes naturais, como o sol. Elas podem ser simuladas na captação por câmeras a partir do uso de filtros, gelatinas, configuração da câmera, escolha de películas (no caso de câmeras de rolo) ou simuladas a partir de softwares de pós-produção na qual a cor será alterada da sua forma original de captação.

Essas gelatinas são “materiais que são colocados em luzes, janelas e outras fontes na cena” (BROWN, 2012, p. 238, tradução livre⁴⁰). Usadas para corrigir a cor das cenas, os principais tipos de gelatinas são CTO⁴¹ (laranjas), que corrigem a temperatura de cor de luz de dia para tungstênio e CTB⁴² (azuis), que corrigem fonte de luz tungstênio para luz do dia. Ao contrário das gelatinas que são dispostas nas fontes de luz, os filtros são posicionados na lente da câmera, porém a função dos dois é similar, trata-se do controle da luz.

As formas de classificar as cores são diversas, mas para iniciar esse estudo é preciso diferenciar as possíveis fontes de cor. As cores-luz são formadas na natureza ou por fontes de luz artificiais. São cores aditivas, ou seja, ao se encontrarem elas se mesclam e adicionam uma a outra. Ao unir as cores primárias do espectro de luz visível, de síntese aditiva, a cor obtida é a luz branca (figura 15). Suas cores primárias são: vermelho, verde e azul (RGB). Já as cores pigmento são as substâncias e a mistura de suas cores primárias (vermelho, amarelo e azul) gera uma cor próxima ao cinza escuro, aproximando-se do preto.

⁴⁰ Texto original: “material that is place over lights, windows, or other sources in the scene” (BROWN, 2012, p. 238).

⁴¹ Color Temperature Orange.

⁴² Color Temperature Blue.

Figura 15 – Síntese subtrativa das cores e síntese aditiva das cores.

Por tratarmos diretamente de um produto audiovisual, focamos nossos estudos na síntese aditiva, formada pelas cores básicas vermelho, verde e azul. A imagem que recebemos ao assistirmos obras televisuais em monitores ou televisores é formada por cor-luz, que, como já explicado anteriormente, consiste na recepção das informações visuais emitidas a partir dos objetos.

Dentro dessa perspectiva, os três elementos identificados na percepção das cores são: tom ou matiz, a luminosidade ou brilho e a saturação ou pureza da cor (figura 16). Em softwares de edição de imagem é possível achar a sigla HSL (*hue*, *saturation* e *lightness*) para designar esses três elementos.

Figura 16 – Elementos identificados na percepção das cores.

Tom ou matiz seriam as próprias cores (vermelho, laranja, amarelo, verde etc.), sendo definidas a partir do comprimento de onda de cada uma (AUMONT, 1993, p. 25). Em média, o ser humano consegue identificar 150 matizes (BROWN, 2012, p. 231), todas presentes no espectro eletromagnético visível, já os equipamentos tem um reconhecimento maior que o olho humano.

A natureza oferece um número infinito de cores. Atualmente, podemos adquirir, por exemplo, equipamento que produz imagens de 16 milhões de cores. Nossa percepção, no entanto, não dá conta de discernir todos esses tons e o nosso vocabulário só é capaz de atribuir nomes próprios a algumas dezenas deles. A composição do nome da cor com “claro” e “escuro”, ou com termos que indicam inclinação para outra cor, como “amarelado”, “esverdeado”, “azulado”, “avermelhado”, “acinzentado” etc., multiplica em algumas vezes o repertório de nomes das cores (GUIMARÃES, 2000, p. 60).

O brilho ou luminosidade é medido pela presença de luz no matiz. Quanto mais luz, mais próximo do branco estará a cor; quanto menor a presença de luz, a cor estará mais próximo do preto. Já a saturação ou *chroma* pode ser designada como a intensidade ou pureza da cor. A intensidade da cor é maior quanto mais pura ela for.

Quanto mais estreita a faixa dos comprimentos de onda, mais pura a cor. Forte, cores vivas são referidas como cores saturadas. Quase todas as cores que vemos não são saturadas por causa de sua faixa mais larga do comprimento de ondas das outras cores. Quando diferentes comprimentos de onda estão presentes, diz-se que a tonalidade é mais fraca, ou não saturada. (HIRSCH, 2011, p. 8, tradução livre⁴³).

Conhecida também como densidade e concentração da cor, os estudos de Bastos, Farina e Perez (2011) apontam que a saturação ocorre “quando em uma cor não se adiciona nem o branco, nem o preto, mas ela está exatamente dentro do comprimento de onda que lhe corresponde no espectro solar” (BASTOS; FARINA; PEREZ, 2011, p. 71). A partir da variação da saturação na imagem haverá a alternância da vivacidade e da pureza das cores. As imagens saturadas apontam uma maior expressividade e criam uma sensação de maior realidade. Pois

quanto mais intensa ou saturada for a coloração de um objeto ou acontecimento visual, mais carregado estará de expressão e emoção. Os resultados informacionais, na opção por uma cor saturada ou neutralizada, fundamentam a escolha em termos de intenção (DONDIS, 1997, p. 66).

“A cor é uma força poderosa. Ela age de acordo com uma espécie de lei, pois não podemos negar que, do ponto de vista sensorial, as cores recuam ou avançam – pois causam em nós essa impressão” (BASTOS; FARINA; PEREZ, 2011, p. 16). O estudo da poética da cor nas vestimentas da minissérie além de estar ligado à composição visual, assim como afirma Dondis (1997), exhibe que, “a cor está, de fato, impregnada de informação, e é uma das mais penetrantes experiências visuais que temos todos em comum” (DONDIS, 1997, p. 64). A cor leva a níveis mais avançados de análise, como contraste, harmonia, entre outros.

As cores influenciam o ser humano, e seus efeitos, tanto de caráter fisiológico como psicológico, intervêm em nossa vida, criando alegria ou tristeza, exaltação ou depressão, atividade ou passividade, calor ou frio, equilíbrio ou desequilíbrio, ordem ou desordem, etc. As cores podem produzir impressões, sensações e reflexos sensoriais de grande importância, porque cada uma delas tem uma vibração determinada em nossos sentidos e pode atuar como

⁴³Texto original: “The narrower the band of wavelengths, the purer the color. Strong, vivid hues are referred to as saturated colors. Almost all colors we see are desaturated by wider band of other wavelengths. When different wavelengths are present, the hue is said to be weaker, or desaturated” (HIRSCH, 2011, p. 8).

estimulante ou perturbador na emoção, na consciência e em nossos impulsos e desejos (BASTOS; FARINA; PEREZ, 2011, p. 2). Por isso, vamos observar a cor especificamente no audiovisual e, em seguida, a cor como signo cromático, como produtora de sentido.

5.2 Cor no audiovisual

Para podermos contextualizar o uso da cor em produtos audiovisuais precisamos lançar um olhar diacrônico e começar pela época na qual a tecnologia ainda não era suficiente para comportá-las. Melhor ainda, talvez precisemos voltar a um tempo anterior a isso. Precisamos voltar a uma época anterior ao audiovisual no qual as cores já estavam presentes, por meio da pintura e na qual é possível encontrar elementos ficcionais calcados na diegese de uma cena retratada.

É claro que entre ficção e imagem existe um rico e antigo lastro histórico de relações muito anteriores ao advento das mídias – relações presentes, aliás, em toda a história da arte. A trajetória da pintura, por exemplo, é pródiga em exemplos célebres de como a ficção sempre esteve presente na elaboração artística da imagem. Assim, ao se dedicarem à produção de imagens na veiculação do ficcional, as mídias reforçam a importância que a imagem sempre teve como expressão simbólica. Com imagens renovamos e estimulamos o nosso imaginário – e não é nem um pouco acidental o parentesco entre os tempos imagem, imaginação e imaginário (BULHÕES, 2009, p. 56).

Com a Revolução Industrial há a ascensão da classe média e a queda dos trabalhos manuais. A massiva produção de produtos resulta no barateamento dos custos e numa produção em série. Com isso, a história da arte passa por uma crise ao longo do século XIX, quando ocorre a quebra da tradição na pintura e abre-se espaço para outros estilos e pintores. “Abriu-se assim um abismo, no século XIX, entre os artistas cujo temperamento ou convicções lhes possibilitavam seguir as convenções e atender à demanda do público e os que se orgulhavam de seu isolamento autoimposto” (GOMBRICH, 2013, p. 382).

Paralelamente a essa situação ocorria o avanço da tecnologia da imagem. A primeira fotografia reconhecida historicamente, de Joseph Nicéphore Niépce, em 1826 e, futuramente, a difusão da imagem em movimento no final do século XIX, principalmente pelos irmãos Lumière.

No começo, a invenção foi usada basicamente para retratos. Eram necessárias exposições muito longas, e quem posava para as fotos tinha de pôr-se numa postura rígida, a fim de conseguir permanecer tanto tempo imóvel. A câmera portátil e o instantâneo foram desenvolvidos na mesma época que assistiu à ascensão da pintura impressionista. A câmera ajudou a descobrir o encanto da imagem fortuita e do ângulo inesperado. Ademais, o desenvolvimento da fotografia fatalmente induziria

os artistas a avançar em suas explorações e experimentos. Não havia mais necessidade de que a arte se desincumbisse de uma tarefa que um apetrecho mecânico era capaz de realizar de forma melhor e mais barata (GOMBRICH, 2013, p. 403).

Assim, o uso de um dispositivo para captar imagens acaba abalando a produção e o processo criativo de artistas plásticos, mesmo tratando-se de uma tecnologia, na época, ainda recente. “O intérprete do filme não representa diante de um público, mas de um aparelho. O diretor ocupa o lugar exato que o controlador ocupa num exame de habilitação profissional” (BENJAMIN, 2000). Contudo, a evolução dessa tecnologia se deu de maneira acelerada. Ainda antes do século XX os filmes já apresentavam coloração, mas “para isso, era preciso pintar, à mão (eventualmente com a ajuda de cartões recortados para as partes imóveis), cada parte de uma imagem que devia ter uma cor” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 62). Os avanços da coloração fílmica fazem com que a maior parte dos filmes nas décadas de 1910 e 1920 tenham versões em preto e branco e colorida. A partir disso, passam a ser utilizados padrões de coloração, “como o tingimento azul para as cenas de noite, o tingimento amarelo ocre para a luz elétrica dos interiores, o vermelho para o fogo, e muitos outros às vezes simbólicos” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 63). Somente a partir de 1925, com o advento da tecnologia *Technicolor*, as imagens coloridas são captadas na própria película, mas era um processo ainda caro para indústria do cinema.

Com a fotografia, o cinema e, mais pra frente, a televisão, a sociedade passa a ter contato diário com a transmissão de imagens.

A televisão foi consolidada no século XX, estabelecendo-se como um grande veículo de massa, por trazer consigo um meio de entretenimento, informação noticiosa e formação cultural. O império construído pela televisão é tão grande que outros veículos comunicacionais como o cinema, rádio, jornais e revistas acabaram por se reestruturar diante do crescimento e desenvolvimento desta plataforma (SANTOS; LUZ, 2013, p. 35).

A transmissão de massa, característica da televisão, só foi possível com a condução das informações visuais por ondas eletromagnéticas e a decodificação dessas ondas por um aparelho, no caso um dispositivo como o televisor. “No ano de 1923, o russo Vladimir Zworykin patenteou um aparelho chamado de iconoscópio, um tubo a vácuo com tela de células fotoelétricas, percorridas por feixes de luz” (SANTOS; LUZ, 2013, p. 36). Esse dispositivo captava as linhas de informação eletromagnética transmitidas em quadros por segundo e possibilitava que o olho humano captasse essa informação em forma de imagem em uma tela.

As primeiras transmissões foram realizadas em preto e branco ainda na primeira metade do século XX. Por volta da década de 1930, “eram produzidos aparelhos com diferentes padrões de definição. Atualmente, há dois padrões básicos: o norte americano (525 linhas e 30 quadros por segundo) e o europeu (625 linhas e 25 quadros por segundo)” (MATTOS, 2002, p. 166).

A tecnologia atual das televisões tem como padrões de medição de qualidade da imagem a quantidade de pixels nas linhas horizontais e verticais (figura 17). “Um pixel pode ser definido como uma unidade de valor cromático atribuída a um local específico da tela” (MISEK, 2013, p. 1). Os principais padrões são 720x480 pixels (SD), 1024x720 pixels (HD), 1920x1080 pixels (Full HD), contudo o avanço tecnológico atual já permite transmissões em até 4096x2304 pixels (4k), como foi o caso de alguns jogos da Copa do Mundo de Futebol da FIFA de 2014⁴⁴.

Figura 17 – Resoluções de imagens de transmissão televisiva.

A quantidade de pixels presente em uma imagem está ligada a sua qualidade de resolução, ou seja, quanto mais pixels em uma imagem mais informação visual aquela imagem irá conter e, conseqüentemente, também mais detalhes. Pixel é informação e informação é cor, dessa maneira, entramos na discussão das cores no audiovisual.

Apesar de a cor fílmica ser de fato instável, a cor digital trouxe suas novas instabilidades imateriais. Não se trata apenas do fato de que os valores cromáticos dos pixels possam ser manipulados – eles mudam por conta própria quando arquivos

⁴⁴ Fonte: < <http://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/em-acao-experimental-globo-sportv-transmitem-jogos-da-copa-em-4k-12941481>>. Acesso em: 15 nov. 2014.

de vídeo digital são transferidos, transcodificados, copiados, comprimidos e descomprimidos (MISEK, 2013, p. 27).

Outra questão da cor digital são os padrões de cores. Por uma questão mercadológica cada empresa desenvolveu sua gama de cores específica, seja pela linha tecnológica que segue ou por uma diferenciação de produto no mercado. Algumas câmeras seguem uma captação de cores mais voltadas para o verde, outras para o vermelho. A base utilizada para quantificar as cores de uma captação de vídeo digital é o *CIE*.

Os modelos de cores *CIE* são sistemas altamente influentes para a medição de cor e distinção entre cores. O sistema de cores *CIE* foi inventado pelo C.I.E. (Comissão Internacional de l'Eclairage – Comissão Internacional da Iluminação) em 1931 e desde então se tornou um padrão internacional para medição, designação, e cores correspondentes (BROWN, 2012, p. 233 ⁴⁵).

É com base no diagrama que podemos ter noção da abrangência das cores de cada software de edição ou câmeras. O diagrama parte das três cores básicas: verde, vermelho e azul.

Figura 18 – Diagrama cromático *CIE*.

Esses limites mostrados pelos triângulos na figura 18 são uma demonstração do espaço de cor, por exemplo, de televisores Standard e televisores HD. Cabe diferenciar nesse momento que o diagrama cromático delimita a quantidade de cores que são percebidas em

⁴⁵ Texto original: “The *CIE* color models are highly influential systems for measuring color and distinguishing between color. The *CIE* color system was devised by the C.I.E. (Comissão Internacional de l'Eclairage – the International commission on Illumination) in 1931 and has since become an international standard for measuring, designating, and matching color” (BROWN, 2012, p. 233).

cada um desses monitores, enquanto a resolução se refere à quantidade de pixels. Apesar dos pixels carregarem informações cromáticas, eles não são a cor em si.

O monitoramento das cores é muito importante no momento de captação da imagem de uma obra audiovisual, tanto para auxiliar as instruções para a pós-produção quanto para criação de conteúdo estético. “Para muitos diretores, diretores de fotografia e diretores de arte, contudo, a escolha da cor demonstrava o seu fascínio como registro simbólico, como uma ferramenta para apoiar a narrativa e como técnica expressiva” (STREET, 2013, p. 1). São diversos os exemplos de filmes, séries, curtas-metragem, que usam a teoria das cores para guiar a narrativa ou são usadas como elemento narrativo ao longo da trama. Como exemplo recente temos a série norte-americana *Breaking Bad*⁴⁶ (2008–2013), que através do figurino conseguiu retratar a evolução emocional de suas personagens.

Para que seja mantida a ideia de construir significados a partir das cores é preciso um cuidado no monitoramento durante o processo de filmagem. Com isso, precisamos estabelecer o padrão que servirá de base para o ajuste do monitor (figura 19).

Figura 19 – Barra de cores ou *color bar*.

A barra de cores ou *color bar* funciona como medida para calibrar monitores, a partir, basicamente, do brilho e da cor. Pode-se regular contraste, matiz, saturação e brilho, possibilitando assim que, caso a minissérie seja assistida em outro monitor, ele estará com a mesma formatação de imagem que o anterior. As barras de cores também são usadas no *set* de filmagem para calibrar os monitores de retorno dos diretores. Porém, nesse momento de análise vamos restringir seu uso para garantir que o monitor no qual a análise será realizada estará calibrado.

⁴⁶ Fonte: < <http://entertainment.time.com/2013/09/24/hidden-breaking-bad-the-stuff-you-may-have-missed/>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

Observando as informações sobre os fenômenos cromáticos, partimos para uma reflexão sobre a cor como signo, para só depois, realizarmos a análise das cores no figurino da minissérie.

5.3 Signo cromático

Compartilhando com Bruner & Weisser (1995) a compreensão de que a verossimilhança é o objetivo último de qualquer narrativa, o presente tópico procura discutir como as cores adquirem valor simbólico, portanto, semiótico em uma produção audiovisual. Conforme afirmam Bakhtin/Volochinov (2009) o ser humano se situa no mundo e nele trabalha por meio de signos e, portanto, do simbólico, e que, por conseguinte, sua aprendizagem sobre o mundo se dá a partir dessa construção. Com isso, buscamos observar como as cores, em sua função de signos, constituem-se ao longo da minissérie *Capitu*.

Assim como aponta Gombrich (1999), não cabe aqui discorrer sobre o símbolo visual de valor fixo, considerando que as cores tem uma formação a partir de metáforas visuais, moldadas pela elasticidade do imaginário humano.

A possibilidade da metáfora decorre da infinita elasticidade da mente humana; atesta sua capacidade de perceber e assimilar que experiências novas são modificações de outras mais antigas, a aptidão de descobrir equivalências nos fenômenos mais disparatados e de substituir um por outro qualquer. Sem esse processo constante de substituição, não seriam possíveis a linguagem, nem a arte, nem mesmo a vida civilizada (GOMBRICH, 1999, p. 14).

O produto audiovisual, então, exerce o papel de ponto de partida do imaginário e do simbólico para elaborar valores para seus elementos visuais, a partir do vocabulário estético do espectador, mediado pelo tempo e espaço no qual o indivíduo vive. Baxandall (1991), por exemplo, discorre sobre o estudo do código teológico das cores no século XV, no qual o branco ora era identificado como pureza, vermelho como caridade, amarelo como dignidade e preto como humildade, ora também podendo ser o vermelho identificado como fogo, azul como ar e verde como água, mas essas relações eram formadas levando-se em consideração a bagagem cultural (BAXANDALL, 1991, p. 78).

Aproximando essa perspectiva do objeto em estudo, podemos pensar que a cor, associada a uma narrativa televisual através do figurino e da cenografia, funciona como um signo ideológico, pois seu entendimento depende do horizonte social (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2009), ou seja, da criação ideológica e da época em que o indivíduo se encontra, propiciando uma interação entre indivíduos e criando uma mediação.

Seguindo a concepção de Bakhtin/Volochinov (2009), o produto ideológico terá sempre seu significado situado fora de si mesmo, ou seja, situado no contexto sócio-cultural de um grupo social.

Compreende-se também que problemas com a comunicação podem ocorrer e que esses geralmente se remetem à refração, no qual uma mensagem é emitida, mas não é recebida do modo que foi esperado pelo seu locutor. O signo ideológico está aberto a tais situações por se tratar de uma construção social e estar cercado de grupos sociais distintos com seus respectivos repertórios. Como reforça Emerson (2010) em seus estudos sobre Bakhtin, as experiências do homem não podem ser repetidas igualmente de forma que dois seres tenham uma formação social idêntica uma vez que “todo ato de compreender envolve também um ato de traduzir, além de uma negociação de valores” (EMERSON, 2010, p. 69).

Assim, podemos pensar as cores como signos e como constituintes da narrativa audiovisual na qual adquirem funções expressivas importantes tanto do ponto de vista estético quanto do ponto de vista de compreensão da construção de personagens, sendo única para cada indivíduo.

Cada signo ideológico é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também um fragmento material dessa realidade. Todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja como som, massa física, como cor, como movimento do corpo ou como outra coisa qualquer (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2009, p. 33).

Dessa maneira, a cor constitui-se como elemento narrativo a partir de sua concretude como signo ideológico construído por meio das relações sociais que se caracterizam, pelo constante movimento de reflexo e refração (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2009) que, por sua vez, caracteriza a construção ideológica e a própria experiência estética do homem como ser social. E exatamente por se tratar de uma construção ideológica, esse signo relaciona-se intrinsecamente a “critérios de avaliação ideológica” (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2009, p. 32) e por isso pode distorcer a realidade, assim como refletir e refratar a mesma.

O significado das cores em meio à narrativa depende de seu valor simbólico, ideológico. O vermelho só pode ser considerado uma cor que remete ao amor, paixão, romance em razão de fazer parte de uma construção ideológica da sociedade. Da mesma forma, outro grupo social poderá considerá-lo uma cor que remete à morte, ao sangue. Essa possibilidade de mutação do signo ideológico o torna um “instrumento de refração e de deformação do ser” (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2009, p. 48).

Com tais variáveis, a composição da poética da minissérie leva em conta o caráter ideológico das cores buscando estabelecer uma comunicação baseada no horizonte social do interlocutor, ou seja, a poética trazida pelas cores e pela exploração de seus sentidos perpassa pela construção ideológica e temporal do interlocutor, sendo assim alicerçada com base em seu repertório.

A polissemia do produto televisivo atua para que a construção de sentidos feita pelo indivíduo no momento de sua fruição possa aproximar o produto das práticas e crenças do telespectador a partir da influência da cultura na qual está imerso. Trata-se de uma relação construída por meio de signos que se inserem no horizonte social de uma coletividade, pois, conforme lembra Bakhtin, “no processo da relação social, todo signo ideológico, e portanto também o signo linguístico, vê-se marcado pelo *horizonte social* de uma época e de um grupo social determinados” (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2009, p. 45).

Esse horizonte social citado está diretamente ligado aos objetos particulares encontrados em cada segmento da sociedade, tornando-se objetos com valores particulares. E para a relação social com o signo ideológico são necessárias condições econômicas que tornem o signo socialmente pertinente, criando uma comunicação ideológica (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2009). É dado, dessa forma, significação aos conteúdos produzidos e consumidos pelos espectadores, formando-se através da apreciação, a qual indica se o signo entrou no “horizonte social dos interlocutores” (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2009). Assim, “é à apreciação que se deve o papel criativo nas mudanças de significação. A mudança de significação é sempre, no final das contas, uma *reavaliação*: o deslocamento de uma palavra determinada de um contexto apreciativo para outro” (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2009, p. 138–139).

Tal conjuntura de reavaliação está na reformulação do signo e, portanto, nos processos de produção de sentido que se desenvolvem com base nessa semiose. A percepção das cores do figurino das personagens em análise encontra-se, dessa forma, condicionada ao processo de compreensão relacionado ao horizonte social e, portanto, ao signo ideológico explicitado por Bakhtin/Volochinov (2009). A partir desse embasamento iniciamos a análise da minissérie.

6. ANÁLISE DAS PERSONAGENS DA MINISSÉRIE

Por meio dos apontamentos levantados até esse momento da pesquisa realizamos a análise dos elementos visuais que compõe a narrativa da minissérie *Capitu*, observando elementos presentes no quadro fílmico que compõe a caracterização das personagens Bento, Capitu e Escobar, realizando o detalhamento do figurino das personagens e do uso das cores como produtores de sentido.

6.1 Apontamentos sobre vestuário e moda no século XIX

Antes de darmos início à análise das personagens da minissérie, é preciso apresentar algumas características das vestimentas relacionadas ao momento histórico que a obra original de Machado de Assis se passa. Com essa intenção, apresentamos uma breve exposição sobre pontos que influenciaram diretamente o modo de vestir do século XIX e como eles repercutiram no tratamento visual do figurino na minissérie *Capitu*.

No início do século XVIII, com a ameaça iminente de invasão das tropas de Napoleão Bonaparte a Portugal, D. João decide mudar a Corte de Portugal para o Brasil (ainda colônia portuguesa). Ao chegar ao Brasil, uma de suas primeiras medidas foi abrir os portos para os países amigos de Portugal, como maneira de facilitar o comércio internacional.

D. João toma a decisão de abrir os portos brasileiros aos países amigos, o que vai acarretar um aumento substancial de nosso comércio internacional, anteriormente restrito às trocas com Portugal. Em todas as áreas – artística, cultura, científica, arquitetônica, comercial e outras –, começam a ocorrer uma febre de novos projetos, construções, inaugurações e importações das últimas novidades da moda europeia. Depois de poucos anos aqui estabelecido, D. João muda o status do Brasil de colônia para reino unido a Portugal e Algarves. Assim, a vinda inesperada da corte, ocorrida no despertar do século XIX, significou também o despertar do Brasil como nação. Com efeito, a partir desse momento, o Brasil não será mais o mesmo (CHATAIGNIER, 2010, p. 75).

Com a chegada da Família Real à Colônia e a posterior elevação desta à categoria de reino há grandes mudanças no comércio, nos costumes e, consequentemente, na maneira de vestir. De fato, a vinda da Corte ao Brasil ocasionou diversas mudanças culturais que afetaram a vida da ex-colônia que repercutiram de maneira bastante perceptível no modo de vestir, que passou a ser o europeu, ou melhor o de origem francesa. “O modelo dominante era o usado em Paris, há muito tempo cidade lançadora de tendências” (CHATAIGNIER, 2010, p. 77). E esse estilo foi marcado por algumas características básicas que viriam a se misturar com o vestuário e a cultura brasileira anterior à chegada da corte portuguesa no Brasil.

Chartaignier (2010) chega a comparar o Rio de Janeiro como sendo uma filial de Paris, principalmente pela influência na moda e no comportamento. Com as influências internacionais entrando no Brasil a “colônia passiva, sem vida própria, inteiramente dependente da metrópole, passa a ser o centro de decisão de todo o império português” (CHATAIGNIER, 2010, p. 75–76). Nesse momento a moda francesa era a principal fonte de tendências no vestuário.

Outra questão importante para o momento histórico que se delineia não apenas como pano de fundo da trama machadiana, mas também como espaço onde ocorrem mudanças nos comportamentos da sociedade fluminense refere-se à Independência do Brasil declarada em 1822. Nesse período, a moda e o vestuário brasileiro transformam-se e absorvem diversas influências, das mais tradicionais às mais cosmopolitas.

Entre as transformações expressivas que aqui ocorreram, uma das mais pitorescas diz respeito à moda. A miscigenação cultural que temperou o vestuário com influências mouras, portuguesas, indígenas e africanas, resultou em uma receita saborosa. Pode-se dizer que houve um casamento com a tradição, o exotismo e a sensualidade, fatores visíveis com mais força nos tempos atuais. Nesse contexto, não se pode omitir o papel dos viajantes estrangeiros que por aqui passaram, desde o Descobrimento até o século XIX, com suas missões artísticas, destacando-se a francesa (CHATAIGNIER, 2010, p. 76).

Nesse período há mudanças não somente no Brasil, mas também na Europa. Há a “centralização, internacionalização e, paralelamente, democratização da moda” (LIPOVETSKY, 2009, p. 85).

A breve pincelada que fizemos sobre as transformações ocorridas, sobretudo, na capital do império permite-nos focar no próximo tópico a ambientação do livro *Dom Casmurro* e da minissérie *Capitu*, o primeiro ambientado no Rio de Janeiro do século XIX e a segunda ambientada entre tempos, ou seja, entre o século XIX e século XXI, como veremos com mais detalhes posteriormente. Pelas informações fornecidas em *Dom Casmurro*, entende-se que Bento teria nascido na década de 1840, em meio a um Brasil recém-independente. Dessa maneira, a obra é iniciada em meados do século XIX podendo ir até o final do mesmo.

6.2 O fiel azul de Bento

Ao iniciarmos a análise de Bento devemos observar que essa personagem é apresentada, paralelamente, de duas maneiras na trama. A primeira é na forma de narrador

homodiegético, nomeado como Dom Casmurro⁴⁷, apelido dado para Bento Santiago ao final de sua vida, quando se torna ranzinza e solitário, “com hábitos reclusos e calados” (ASSIS, 1994, p. 1). A segunda ocorre em função da atuação dos atores que vivem a personagem nas fases de sua vida: como Bentinho, na adolescência e Bento na fase adulta e Dom Casmurro, já em sua fase senil. Os atores que interpretam essa personagem em diferentes fases da vida são: Michel Melamed (Dom Casmurro e Bento Santiago) e César Cardadeiro (Bentinho).

Para essa análise não será considerada a figura do narrador em cena, Dom Casmurro. Uma vez que ele não está inserido na linha narrativa cronológica da minissérie, participando como observador da cena.

Na minissérie, a figura do narrador aparece nas cenas que retratam sua infância, adolescência e juventude. [...] Talvez o componente mais importante dessa ambiguidade e resultado da composição dialógica e polifônica do protagonista seja a introdução de um narrador (personagem narrador que interpreta os conflitos) nos espaço da enunciação da narração fílmica (MUNGIOLI, 2013, p. 111).

Essa personagem está inserida na narrativa, porém não intervêm ativamente na trama, aparecendo no vídeo para ilustrar o espectador com os fatos sem interferir diretamente nos mesmos, ou para aprofundar algum assunto que influencie emocionalmente um determinado momento da vida de Bento. Assim, consideramos para a análise que

o corte e a cor da roupa, a silhueta, a maneira de prender um cabelo ou a pintura facial podem nos dizer muito sobre um personagem e o mundo em que ele vive. É um conjunto de sinais, em que uma peça do vestuário muitas vezes ocupa papel decisivo na ação (MEMÓRIA GLOBO, 2007, p. 14).

Devemos assinalar que ao longo de uma narrativa ficcional os elementos cênicos devem seguir o desenvolvimento da história para que a mesma não perca o sentido ou quebre o contrato de suspensão de descrença (ECO, 1994) criado pela ficção, no caso, a minissérie. O figurino é um desses elementos.

Cronologicamente, a primeira aparição da personagem, como Bento, é uma lembrança do dia do casamento, ao lado de Capitu. Vamos nos aprofundar nessa vestimenta mais a frente, neste momento ela é apresentada na narrativa para localizar o espectador no enredo de Dom Casmurro, a trama logo no seu início apresenta o objeto principal da narrativa: o casamento de Bento e Capitu, que motiva o principal conflito da minissérie. Já em sua

⁴⁷ “No espaço da enunciação fílmica, a iluminação e a música têm um papel importante como instâncias que permitem ao telespectador tomar distância em relação a essas duas instâncias de enunciação, que podem ser resumidas como o embate entre o passado e o presente. No entanto, esse embate torna-se mais concreto devido à presença física do narrador e à sua caracterização em um corpo decrépito. Essa caracterização contrapõe suas escolhas (morais, éticas) ao longo da vida e a narração dos fatos que se desenrolam diante de seus/nossos olhos” (MUNGIOLI, 2013, p. 111).

primeira aparição como Bentinho, ainda na adolescência, a personagem surge com roupas claras e um sorriso inocente no rosto (figura 20). Com calças e paletó brancos e um colete azul claro com lenço branco no pescoço temos um Bentinho alegre, de cabelos longos, na altura do ombro. É apresentado rapidamente em plano conjunto com sua família (ao fundo). Na sequência a personagem se aproxima do quadro fílmico em plano médio, pois nesse momento a personagem aparece apenas para que o público seja familiarizado com suas feições.

Sua apresentação é importante, pois vai localizá-lo na narrativa e é a partir dela que se dá a produção de sentidos que falamos anteriormente. Trata-se de um conjunto que envolve tanto a atuação e *mise-en-scène*, quanto o cenário e a caracterização para a construção dessa personagem na história. Delineiam-se nesse momento o caráter, os valores, a classe social e até mesmo os sonhos e medos da personagem. Nesse quadro “o figurino caracteriza mais do que somente o visual, ajuda a construir o caráter e a identidade dos personagens numa esfera muito mais ampla em termos de localização do espaço e tempo” (WAJNMAN; ARRUDA, 2008, p. 6).

Figura 20 – Primeira aparição de Bentinho na adolescência mostra personagem em primeiro plano.

No próximo momento que teremos contato com esse protagonista, ele aparece escondido atrás de uma cortina ouvindo a conversa de sua família sobre mandá-lo para um seminário (figuras 21 e 22), já que o desejo de sua mãe, Dona Glória, era fazê-lo padre a fim de cumprir uma promessa feita no momento do nascimento de Bentinho.

Figura 21 e 22 – Plano e contra-plano de Bentinho ajudam a entender a construção do figurino da personagem.

Assim, os detalhes sobre seu figurino são revelados ao longo dos cortes da sequência. Observamos que ele está usando uma blusa branca até os punhos e um colete azul escuro com um lenço no pescoço e uma medalha na lapela do colete. O azul “cor do infinito e dos mistérios da alma” (PEDROSA, 2010). Mais a frente, quando o plano do quadro se abrir, teremos a informação de que sua calça também é branca. Seu rosto é marcado pela palidez⁴⁸ e os cabelos ainda longos e soltos. Em *closes* percebemos uma expressão de assustado no jovem.

Nessa cena (figura 23) a iluminação utilizada no cenário⁴⁹ parece alterar a percepção das cores originais do figurino de Bentinho, contudo, percebemos que as cores claras ainda predominam na caracterização, exceto pela capa preta. As cores presentes nesse instante são a calça bege, o colete azul claro e a gravata marrom. Começamos a observar uma paleta de cores clara para a personagem nessa primeira fase na qual estamos, como público, sendo apresentados a ela. O uso da capa denota que Bentinho não se encontra em casa, já que essa peça de roupa é comumente utilizada em áreas externas.

Figura 23 e 24 – Iluminação demarcada por *video mapping* altera coloração do cenário e das vestimentas.

⁴⁸ É interessante observar que a própria tonalidade da pele de Bentinho, marcada pela palidez, é fator indicativo de status social e familiar, desvelando sua vida no interior da casa, ao abrigo do sol e (por conseguinte) da rua.

⁴⁹ A técnica de projetar imagens em superfícies, sejam elas regulares ou não, recebe o nome de *video mapping*. Nessa ação, as imagens projetadas se adaptam às formas do objeto escolhido.

Na continuidade da cena o enquadramento se abre e temos uma visão em plano geral de Bentinho e Capitu (figura 24). Pela primeira vez temos a visão de seu corpo inteiro. Observamos calções e meias até o joelho juntamente com sapatos brancos. “Os calções até os joelhos continuaram sendo usados, conservando a mesma forma haviam tido em 1790” (KÖHLER, 2009, p. 482), influenciados também pela montaria em cavalos. Tais vestes são associadas à posição social de Bentinho, já 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, assim

o rebuscamento de ornamento na vestimenta, as perucas e o pó de arroz foram deixados de lado para que o padrão estético no estilo inglês entrasse em voga. A influência britânica, de estilo campestre, de caça, propõe a quebra deste padrão de luxo e poder, substituindo por roupas mais simples e confortáveis. Sendo assim, entram as roupas de casimiras, de cores sóbrias e escuras, com destaque somente para a camisa e o colete, mais justos, os calções até a altura do joelho (SELVAGGIO; HELD; ITALIANO, 2010, p. 5).

Algumas cenas depois, nas quais a narrativa se aprofunda sobre as demais personagens, temos, como apontado pelo narrador homodieético, o início da ópera de Bentinho. O espectador é apresentado sentimento amoroso que Bentinho nutre por Capitu por meio de uma sequência de cortes com enquadramentos fechados e abertos, o que causa certa inquietação visual, que tem como traço principal a inconstância, o jogo amoroso. Ganha destaque nesse episódio essa promessa do amor entre os dois jovens – Bentinho e Capitu. Na continuação da cena Bentinho e Capitu dançam em ambiente aberto (figura 25).

Nessa cena vemos com detalhes as vestimentas que começamos a descrever na figura 24, na qual detalhes como o colete estampado foram suprimidos pela distância da câmera. O plano mais fechado nos aproxima da personagem e a cena um pouco mais longa possibilita uma observação mais detalhada. Bentinho aparece menos pálido e mais alegre ao lado de Capitu. Um forte contraponto dessas cenas são a mistura entre a ambientação do século XIX e a trilha sonora de *Rock and Roll*, o sincretismo estará muito presente em toda a narrativa da minissérie, seja por meio da trilha sonora ou de objetos cênicos ou mesmo de cenários. Com o fim dessa sequência há o entendimento de que Bentinho percebe estar apaixonado por Capitu e que seu amor é correspondido.

Figura 25 e 26 – Enquadramentos usados em cena permitem explorar visualmente figurino da personagem.

Em uma mudança de cenário percebemos que a cena seguinte acontece no quintal (figura 26), como aponta a vinheta na minissérie (que corresponde ao nome do capítulo no livro). No arco narrativo esse momento ocorre logo após Bentinho assumir para si que está apaixonado por Capitu. Os dois se encontram em um cenário desenhado no chão, Bentinho está caracterizado com figurino semelhante ao das figuras 21 e 22. Contudo, seu colete é bem mais escuro que o anterior, com a aproximação da cena em plano conjunto com o cenário vemos que o colete tem duas fileiras de botões.

O posicionamento da câmera também chama atenção na cena. Por estarem deitados no chão, o ângulo da câmera está posicionado de cima para baixo (plano zenital) e os planos conjunto tentam englobar as duas personagens. Quando Bentinho percebe que Capitu havia escrito no muro os nomes “Bento e Capitolina”, os dois se levantam e quebram o espaço bidimensional do cenário. As duas dimensões que os desenhos de giz no chão traziam são encerradas e o cenário volta a ser tridimensional. A continuidade da cena mostra, em *closes*, a confissão de Bentinho sobre a revolta de ir para o seminário e os dois planejam como farão para impedir que ele se torne padre.

Na cena seguinte, depois de pensar em planos para escapar do seminário, Bentinho deita-se para dormir e se vê tomado pela angústia de estar preso aos desígnios de sua mãe. Essa cena, referente a figura 27, mostra sua última aparição no primeiro episódio da minissérie. Ele veste roupas de dormir, quando procura José Dias, agregado da família, um dos que o poderiam ajudar a mudar a ideia de sua mãe de torná-lo padre. O uso dessa vestimenta íntima para conversar com José Dias denota sua intimidade com o agregado que praticamente se tornou um conselheiro da família após a morte do pai de Bentinho e que se apresenta como figura importante na criação e educação do jovem. Sua roupa de dormir, um camisolão, é formada por um traje único, branco, de mangas longas e comprido, indo quase até a altura dos pés (figura 27).

Figura 27 – Em plano aberto Bentinho caminha pela casa com peça única (camisolão) na cor branca.

Com o fim do primeiro episódio observamos a presença marcante de vestimentas claras na paleta de cores do figurino de Bentinho (figura 28), por ser a fase de apresentação de uma personagem jovem e inocente, que começa a sentir as primeiras manifestações do amor.

Figura 28 – Paleta de cores do figurino de Bentinho no primeiro episódio.

No início do segundo episódio, Bentinho aparece com José Dias pelo passeio público (figura 29). Enquanto os dois conversam sobre a ida de Bentinho para o seminário, o figurino ainda se mantém semelhante à linha adotada do episódio anterior. Nesse momento da narrativa, Bentinho já se encontra envolvido com Capitu, mesmo sob a ameaça de ser mandado para o seminário. Com rosto pálido e cabelos grandes e encaracolados, Bentinho veste um terno e calções beges, colete azul claro e lenço branco na gola da camisa. O jovem pede ajuda a José Dias para dissuadir sua mãe de mandá-lo ao seminário. Bentinho sugere que em vez de se tornar padre ele vá para São Paulo estudar as leis e se torne um advogado. Durante a conversa, José Dias aceita os planos de Bentinho e diz que irá tentar intervir na decisão de Dona Glória.

Figura 29 e 30 – As cores azul e bege tem destaque nessa fase da narrativa.

O mesmo figurino irá se repetir por uma longa sequência de cenas, até que aparece com uma variação quando Bentinho volta a encontrar Capitu. Sem o paletó e com um colete azul com estampa escura (figura 30). A estampa do colete traz desenhos de flores, elemento presente na infância e caracterização de Capitu, mas também importante na infância de Bentinho, sendo Capitu seu par amoroso na narrativa. Uma característica do figurino de Bentinho nessa fase é a variação de vestimentas semelhantes, com pequenas mudanças de cor e de detalhes. Cabe ressaltar um detalhe sobre o uso dos casacos ou paletós do século XIX: “as casas e os botões eram apenas ornamentais, uma vez que o casaco nunca era abotoado” (KÖHLER, 2009, p. 470).

Em seguida, ainda no segundo episódio, dá-se início a sequência que mostrará o primeiro beijo do jovem casal. Os trajes de Bentinho apresentam uma variação de cores maior. Seu calção é de pano de cor marrom claro, assim como a gravata de lenço que usa na gola da camisa, seu colete tem um tom mais forte de azul e por baixo veste camisa branca até os punhos (figura 31).

Figura 31 e 32 – Os planos abertos e fechados exploram ora o cenário ora a expressão das personagens.

Inocentemente Bentinho entra no quarto de Capitu e começa a fazer uma trança em seus cabelos. Sentada de costas, Capitu e ele conversam, até que se beijam (figura 32). A

reação da personagem com o beijo é apresentada em um misto de nervosismo e espanto. Na sequência da cena Bentinho corre para a parede, acuado, e percebe que se tornara homem.

Não quis, não levantou a cabeça, e ficamos assim a olhar um para o outro, até que ela abrochou os lábios, eu desci os meus, e... Grande foi a sensação do beijo; Capitu ergueu-se, rápida, eu recuei até à parede com uma espécie de vertigem, sem fala, os olhos escuros. Quando eles me clarearam, vi que Capitu tinha os seus no chão. Não me atrevi a dizer nada; ainda que quisesse, faltava-me língua. Preso, atordoado, não achava gesto nem ímpeto que me descolasse da parede e me atirasse a ela com mil palavras cálidas e mimosas... Não mofes dos meus quinze anos, leitor precoce. Com dezessete, Des Grieux (e mais era Des Grieux) não pensava ainda na diferença dos sexos (ASSIS, 1994, p. 33–34).

Em seguida há a visita do Padre Cabral à casa de Bentinho, a família reunida festeja sua recente nomeação ao cargo de protonotário apostólico. É a primeira cena após o beijo de Bentinho e Capitu. Bentinho veste o mesmo figurino da cena do beijo, contudo a imagem aparece um pouco mais saturada e escurecida, diminuindo a força das cores (figura 33). Ainda veste colete de botões paralelos, gravata de lenço, calções bege até o joelho e calçado branco, assim como sua camisa. E ainda há uma medalhinha na lapela do colete. A grande importância dessa cena para a narrativa é a presença de José Dias que começa a dar andamento ao plano de dissuadir Dona Glória de tornar Bentinho padre. Ao final da sequência vemos a forte obediência de Bentinho à sua mãe, pois mesmo não querendo se tornar padre, não contesta a decisão materna. Além disso, essa cena é essencial para entender comportamentos futuros da personagem que não tem por hábito dizer o que pensa ou mesmo demonstrar sentimentos perante outras pessoas.

Cabe observar os enquadramentos utilizados até esse momento de nossa análise da narrativa audiovisual. Como já citamos anteriormente, o orçamento limitado da minissérie afetou diretamente a escolha da locação para gravação. Por se tratar de um espaço grande e sem presença de um cenário com muitos elementos cênicos, os enquadramentos principais são mais fechados, focando na expressão da personagem, enquanto os enquadramentos mais abertos são utilizados apenas para ambientação da personagem no local e quando há vários personagens no mesmo plano de filmagem.

Figura 33 e 34 – As cores claras do figurino de Bentinho reforçam sua personalidade ainda pura.

Ao encontrar novamente Capitu, Bentinho está com figurino semelhante ao apresentado na figura 29, a mudança é a retirada do paletó, como visto na figura 34. Com calções até um pouco abaixo do joelho, blusa branca até os punhos, gravata de lenço bege e colete azul claro com uma linha de botões. Na continuação da cena, os dois acabam discutindo sobre a ida de Bentinho para o seminário, se desentendem, mas voltam a fazer as pazes ao final da sequência. O casal faz a promessa de se casar no futuro e encerram a cena com um beijo.

Logo em seguida ocorre o fim do episódio, no qual Bentinho veste o uniforme do seminário (figuras 35 e 36), marcado por gravata e terno preto, camisa branca e seus cabelos mais curtos. Cabe, nesse momento, diferenciar as peças de roupa terno e paletó. Sendo duas vestes presentes no vestuário masculino, o terno é o conjunto de peças que envolvem (1) calça – até a altura do tornozelo, (2) paletó – casaco de mangas longas e (3) colete – peça abotoada na frente que cobre o torço (SIMÃO, 2012, p. 18), enquanto o paletó é apenas o casaco.

Figura 35 e 36 – Bentinho com o figurino preto do seminário e cabelos mais curtos.

Até o final do segundo episódio Capitu e Bentinho vão aproveitar a descoberta do amor e a aproximação amorosa. Contudo, Bentinho, apesar de sua falta de vocação para o celibato, não consegue escapar de estudar no seminário e, ao final do episódio, a personagem introduz uma nova vestimenta que estará presente, principalmente no terceiro episódio: a batina e a roupa social para entrar e sair do seminário. Com figurino completamente preto,

Bentinho se prepara para sair de casa enquanto conversa com Sr. Pádua, pai de Capitu. Seus cabelos estão mais curtos e não tem mais a medalhinhas na lapela do colete. Com a despedida da família, Bentinho se encaminha para os estudos no seminário.

Figura 37 – Paleta de cores do figurino de Bentinho no segundo episódio.

Assim, no segundo episódio há um Bentinho que vive o amor pela primeira vez e se torna homem, as cores se tornam mais presentes em sua paleta de cores (figura 37). A derivação do azul é muito presente nos coletes. O azul que remete a ideia de sobriedade, sofisticação, por vezes liberdade e acolhimento, também pode ser ligado a paz, confiança e segurança (FARINA; BASTOS; PEREZ, 2011) estará presente ao longo da construção dessa personagem. As calças derivam entre bege e branco, muitas vezes as colorações entre esses matizes ocorrem por causa da iluminação e tratamento de pós-produção das cenas. Há também a presença do marrom e, no final do episódio, o preto aparece pela primeira vez de maneira intensa, marcado por uma exigência da vestimenta religiosa enquanto estuda no seminário de São José.

O terceiro episódio se inicia com a apresentação de Escobar, que no futuro irá se tornar confidente e melhor amigo de Bentinho. Durante a sequência que faz parte de sua introdução na história, Bentinho encontra-se na cabeceira da mesa surpreso com a presença do colega de seminário.

Figura 38 – A iluminação escurece nas cenas referentes ao seminário.

Seu figurino a partir desse momento da história terá a presença marcante do uso da batina no seminário de São José, no qual realiza seus estudos. As vestes são formadas por uma peça única preta que cobre seu corpo por inteiro, a batina. Por baixo é possível ver uma blusa branca de mangas longas que acompanham o comprimento do traje externo (figura 38). Cabe ressaltar que a batina é uma veste religiosa e por si só já é um “figurino”, pois caracteriza uma pessoa em meio a uma estrutura religiosa e hierárquica.

Nas cerimônias religiosas ou místicas, a vestimenta dos participantes cumpre o papel de fio condutor por onde passa o transcendente. O traje induz à incorporação de “personagens” dentro do círculo ritual. [...] Esse pode caracterizar o homem como um ser diferente dele mesmo: um ser que traja não as vestimentas, mas um figurino que o faz assumir um “personagem” (LEITE; GUERRA, 2002, p. 62).

Outra vestimenta usada por Bentinho no seminário são as roupas de dormir (figura 39). Na cena seguinte pensando em Capitu, ele não consegue dormir e o espectador o vê em uma peça única branca, uma espécie de camisolão, a mesma que usara anteriormente conforme vimos na figura 27. Em meio à angústia da insônia, Bentinho começa a escrever poemas pensando na distância que o separa da amada e passa a noite criando versos.

Figura 39 – A iluminação pontual destaca Bentinho em primeiro plano.

Figura 40 – A técnica de *video mapping* ambienta o seminário.

Na cena seguinte, José Dias visita Bentinho no seminário e este o recebe vestindo novamente a batina preta (figura 40). Apesar da batina, o jovem continua planejando como dissuadir sua mãe da ideia da carreira eclesiástica. O cenário que ambienta esse encontro é criado com projeções da fachada de um seminário na frente da qual os dois conversam.

Durante a conversa, Bentinho quer notícias de Capitu e José Dias sugere que a moça está apenas esperando um rapaz da vizinhança interessado para que possa namorar. Essa notícia faz com que Bentinho comece a temer a possibilidade de perder seu amor. Bentinho se revolta ao ouvir as palavras de José Dias e encerra a conversa e a cena correndo para longe. Na sequência Bentinho imagina como seria confrontar Capitu sobre a possível traição. “Outra ideia, não, — um sentimento cruel e desconhecido, o puro ciúme” (ASSIS, 1994, p. 61).

Com o passar do tempo Bentinho acaba se acostumando com a vida no seminário e sua amizade com Escobar se torna mais forte. De tempos em tempos Bentinho recebia liberação do seminário para visitar a família e a cena seguinte mostra um dos sábados que Bentinho saía para visitar a família. A cena na qual Bentinho se despede de Escobar recebe evidência, em meio a outros seminaristas os dois dançam, ele veste terno preto coberto por uma capa curta, cobrindo os ombros, também preta (figura 41).

Figura 41 e 42 – Em contraponto a iluminação do seminário, as cenas em casa apresentam maior incidência de luz.

Ao chegar em casa Bentinho, conversa com Capitu sobre seu novo amigo, Escobar, divide com a amada que pensa em compartilhar com ele suas angústias e é aconselhado por ela a não fazê-lo. Pela primeira vez o figurino de Bentinho apresenta um colete cinza claro. Sua blusa, de mangas longas, continua branca, assim como a gravata de lenço, a gola da camisa é alta e cobre o pescoço da personagem (figura 42).

Na sequência, Bentinho reclama que Capitu não parece estar sentindo sua falta. Seu figurino volta a ser parecido com o que se caracterizava antes de ir estudar no seminário (figura 43). Com camisa de mangas longas na cor branca e colete azul escuro, Capitu afirma que cumprirá o juramento de se casar com ele.

Figura 43 – Os cabelos curtos correspondem a um amadurecimento da personagem.

Figura 44 – Bentinho caminha pelas ruas escuras do Centro do Rio de Janeiro.

Na cena seguinte José Dias acompanha Bentinho de volta para o seminário, no caminho, as filmagens se dão em um ambiente externo, nas ruas do Centro do Rio de Janeiro

(figura 44), os dois cruzam com mulheres pelas ruas, aparentemente prostitutas. Bentinho está com a mesma vestimenta que usou para voltar para casa na figura 41. A cena dessas mulheres o atormentará pelas próximas cenas. No pátio do seminário, de batina preta, ele lembra das mulheres que encontrara na rua (figura 45), e ao deitar para dormir fica extremamente nervoso essas lembranças.

Figura 45 e 46– Ao retornar ao seminário Bentinho entra em contato com sua sexualidade.

As lembranças continuam a atormentá-lo a ponto de impedi-lo de dormir (figura 46), as visões de Bentinho são formadas por sombras, vultos e figuras femininas que o deixam em estado alterado causando-lhe pesadelos. A cenografia nesse momento é caracterizada por sombras semelhantes às silhuetas das mulheres vistas na rua. Esses vultos representam a presença sexual da feminilidade em sua vida, tais sombras reaparecerão na mesma chave de representações fantasmáticas em sua fase de homem idoso.

Algumas cenas depois, Bentinho recebe a notícia de que Dona Glória encontra-se doente e retorna para visitá-la. A caminho de casa chega a pensar que com a morte de sua mãe a promessa de tornar-se padre deixaria de existir e que assim poderia largar o seminário. Ao refletir melhor sobre seu pensamento se desespera por ter tais ideias e sai correndo pelas ruas do Centro do Rio de Janeiro (figura 47). Nessa cena Bentinho anda rápido pelas ruas do Centro nos dias atuais, século XXI, com vestimentas do século XIX e acompanhado de José Dias. O enquadramento em plano geral faz com que o segundo plano seja visível, com isso, é possível perceber pichações nos muros, placas modernas de identificação com os nomes das ruas, pessoas caminhando caracterizadas com vestimentas atuais, carros e táxis da contemporaneidade e placas do comércio local com dizeres como “Xerox” e “Eletrônica”.

Figura 47 – Encontro entre duas temporalidades, as vestimentas do século XIX e as ruas do século XXI.

Figura 48 – A iluminação ressalta tanto o cenário em segundo plano quanto a personagem em primeiro plano.

Durante o período em que visita sua mãe, Bentinho vai à missa e encontra Sancha, uma colega de colégio de Capitu. O figurino usado para a ida a missa é um paletó de cintura justa e calça cinza claro com uma capa curta preta que cobre apenas com ombros da personagem e sapato branco, nas mãos carrega a Bíblia e um terço (figura 48).

Mais tarde, naquele dia, recebe a visita de Escobar que em busca notícias sobre a saúde de Dona Glória. Nessa cena Bentinho veste o mesmo figurino usado anteriormente na cena da missa, com exceção da capa sobre os ombros. Da janela, Capitu observa Escobar, que também visita a família, e Bentinho. Quando Escobar finalmente encerra a visita, Capitu vai conversar com Bentinho. Enquanto se falam ele vê um rapaz da vizinhança caminhando em frente à janela da casa de Capitu. Bentinho é tomado por uma crise de ciúme e corre enfurecido pela casa, dizendo que nunca mais quer ver Capitu e, tomado pela raiva, cogita a possibilidade de tornar-se padre.

Figura 49 – A iluminação vermelha destaca o estado emocional alterado da personagem.

O episódio termina com Bentinho em seu quarto, vestindo a batina. Observamos o uso da batina, vestimenta característica da personagem no seminário, construindo a ideia de que

Bentinho viria a se tornar padre. A iluminação vermelha da cena retrata o momento de fúria na qual a personagem está mergulhada (figura 49), como coração em brasa, como diz o narrador. A mesma iluminação vermelha havia aparecido no início da narrativa no momento em que o narrador descreve um tormento.

Tal foi o segundo dente de ciúme que me mordeu. A rigor, era natural admirar as belas figuras; mas aquele sujeito costumava passar ali, às tardes; morava no antigo Campo da Aclamação, e depois... e depois... Vão lá raciocinar com um coração de brasa, como era o meu! Nem disse nada a Capitu; saí da rua à pressa, enfiei pelo meu corredor, e, quando dei por mim, estava na sala de visitas (ASSIS, 1994, p. 71).

Dessa maneira o terceiro episódio termina com Bentinho tomado pelo ódio e pela fúria de ciúme. A da personagem no seminário faz com que a paleta de cores tenha menos variações, a cor preta, principalmente, aparece com maior frequência (figura 50). Em casa, contudo, Bentinho continua usando um traje com derivações do bege e do azul.

Figura 50 – Paleta de cores do figurino de Bentinho no terceiro episódio.

O quarto episódio tem início logo após a cena de ciúme ocorrida no final do terceiro episódio. Bentinho, com medo de ter entristecido Capitu, vai encontrá-la para conversar. Sua caracterização é em tons de bege e azul claro, durante a cena Bentinho escuta enquanto sua amada se desculpa (figura 51). Os principais adereços em seu traje são a medalhinha na lapela do colete e uma correntinha de prata que guarda algo no bolso.

Figura 51 – Capitu pede desculpa a Bentinho.

Figura 52 – Bentinho caracterizado com traje do seminário.

Quando retorna ao seminário, Bentinho se encontra com Escobar (figura 52), nessa sequência Bentinho troca confidências com o amigo e conta sobre seu romance com Capitu, assumindo não ter pretensão de tornar-se padre. “Não calculas o prazer que me deu a

confidência que lhe fiz. Era como que uma felicidade mais. Aquele coração moço que me ouvia e me dava razão, trazia a este mundo um aspecto extraordinário” (ASSIS, 1994, p. 74). As cenas seguintes serão marcadas por idas e vindas de Bentinho entre o seminário e sua casa, o jovem ainda busca um modo de fazer com que sua mãe desista da promessa para que se torne padre.

Pouco tempo depois volta a visitar a família em trajes da saída do seminário. Um terno e calças pretas, com colete e gravata também pretos (figura 53). Uma característica das mangas na época é que “eram tão justas quanto possível, mas chegavam somente aos punhos. A abertura das longas e estreitas abas começava no meio do peito, de tal modo que o casaco não mais podia ser abotoado” (KÖHLER, 2009, p. 502).

Figura 53 – Plano conjunto retrata a unidade familiar.

Figura 54 – Bentinho caracterizado em tons médios.

Ao retornar para casa Bentinho, sente falta de Capitu e descobre que a amada está cuidando da amiga Sancha, que se encontra doente. Assim, ele se encaminha para a casa de Sancha para ver Capitu. Ele veste trajes com traços das cores marrom, azul e bege (figura 54), durante a cena de declarações de amor Bentinho percebe o amadurecimento de Capitu.

Na sequência Escobar vai jantar na casa de Bentinho e, novamente, sua família repete elogios ao visitante, contudo, prima Justina parece contrariada com os modos do novo amigo de Bentinho. Segundo o narrador “todos ficaram gostando dele. Eu estava tão contente como se Escobar fosse invenção minha” (ASSIS, 1994, p. 85). De volta ao seminário Bentinho e Escobar conversam sobre os conhecimentos de matemática de Escobar (figura 55).

Figura 55 e 56 – Em sua busca para evitar se tornar padre, no diálogo Bentinho mostra uma personalidade sombria.

Na próxima vez que Bentinho volta para casa, José Dias informa que, na sua opinião, a única maneira de fazer com que Dona Glória desistisse da promessa de torná-lo padre seria ir a Roma para pedir sua absolvição ao Papa, somente dessa maneira Bentinho não precisaria concluir seus estudos religiosos (figura 56). José Dias se oferece para acompanhá-lo nessa viagem para realizar a tarefa.

Bentinho divide essas informações com Capitu e ela fica receosa que ele conheça outra pessoa na Itália e se apaixone. Já quando Bentinho conta a Escobar sobre a necessidade de viajar a Roma para resolver esse problema (figura 57) os dois conversam sobre um plano para impedir Bentinho de se tornar padre, deixando a promessa feita por Dona Glória.

Figura 57 e 58– Os cenários mais escuros introduzem o amadurecimento de Bentinho ao mesmo tempo que indicam o uso de subterfúgios para escapar da promessa da mãe.

Graças ao plano de Escobar, Bentinho não se ordena padre, saindo do seminário com pouco mais de 17 anos de idade. Dona Glória concorda que o filho se mude para São Paulo para estudar Direito. Bentinho continua usando roupas escuras até sua ida para a faculdade (figura 58), na linha narrativa da trama essa é sua última aparição do jovem Bentinho.

O tempo passa, aos 22 anos de idade Bento se torna bacharel em Direito, e o narrador informa que mesmo com a distância entre Rio de Janeiro e São Paulo, Bento não deixou de se comunicar com Capitu. Por meio de cartas, Escobar foi o responsável pela troca de mensagens entre o casal. Como coloca o diretor Luiz Fernando Carvalho (2008, p. 68) “no retorno de Santiago, homem de estudos e leis as mudanças se percebem”.

Figura 59 – Primeira aparição de Bento Santiago ao retornar dos estudos em São Paulo.

Ao retornar ao lar, Bento se apresenta com caracterização diferente (figura 59), trajando roupas escuras cobertas por uma capa longa, pouco abaixo da cintura, e com cabelos mais curtos, o rosto é pálido e ostenta um bigode. “Merece destaque a maquiagem, especial por ser também bastante teatral [...]. O bigode de Bento Santiago, por exemplo, é pintado com lápis quando se trata do narrador e, nas cenas dele mais jovem, é postiço, colado à pele” (MOURA, 2013, p. 6).

Enquanto desfaz as malas em seu quarto, Bento conversa com José Dias. Seu colete ainda tem característica da fase jovem, com derivações da cor azul. Contudo, suas calças agora são pretas e a gravata cinza (figura 60). A cor cinza pode representar tanto maturidade quanto tristeza e até decadência e desânimo, assim também como aborrecimento (FARINA; BASTOS; PEREZ, 2011). Enquanto conversam, José Dias conta que Dona Glória aprova o casamento de Bentinho e Capitu.

Figura 60 e 61 – Bento continua vestindo tons de azul e cinza.

Quando pediu licença a sua mãe para casar com Capitu, Bento vestia cinza e usava uma gravata brilhante, com matiz azulado (figura 61). Nessa fase do enredo a personagem usa um anel com pedra vermelha na mão direita, representando sua formação em Direito.

Sua próxima aparição será uma cena já comentada no início da análise, a de seu casamento. “Pois sejamos felizes de uma vez, antes que o leitor pegue em si, morto de esperar, e vá espairecer a outra parte; casemo-nos. Foi em 1865, uma tarde de março, por sinal que chovia” (ASSIS, 1994, p. 93). Nessa ocasião ele está trajando calças e smoking pretos e nas mãos segura um par de luvas brancas (figura 62).

Figura 62 – Casamento de Bento e Capitu.

Na cena seguinte, o casal parte caminho da lua de mel, em uma carruagem. Pela primeira vez Bento usa óculos, seus trajes não podem ser distinguidos, uma vez o plano em *close* impossibilita observar mais detalhes (figura 63). Outro elemento que se fará presente nessa nova fase de Bento é a cartola, nessa cena aparece na cor cinza, mesma cor que a capa que traz nos ombros.

Figura 63 e 64 – O começo da lua de mel tem cenários escuros e com iluminação focada nas personagens.

Em seguida, a cartola volta a aparecer completando as vestimentas de Bento, sua caracterização mostra elementos mais escuros, como o smoking, cartola e colete pretos (figura 64). Na gola da camisa branca um lenço branco completa o figurino. Há a presença regular de enquadramentos fechados no casal, a iluminação das cenas também se apresenta mais escura, marcando contraste entre luz e sombra. As cenas que se passam na carruagem tem o predomínio do contraste entre as sombras e luzes. A iluminação é direcionada lateralmente para o rosto das personagens, o que faz com que se destaque o esmaecido na face de Bento.

O local escolhido pelo casal para a lua mel foi o Alto da Tijuca, no Rio de Janeiro. Esse momento da narrativa é dedicado a contar o início do romance dos dois, depois de casados. As próximas sequências são estruturadas com cenas de menor duração, como maneira de contar brevemente a intimidade entre os recém-casados. O primeiro momento no qual os dois aparecem na rua como casal Bentinho veste capa longa, cartola cinza e sapato escuro (figura 65).

Figura 65 e 66 – O figurino de Bento apresenta tons mais escuros.

Logo em seguida Bentinho aparece conversando com Capitu vestindo um terno preto com colete estampado e gravata de lenço escura (figura 66). Observa-se que, diferentemente de parte da adolescência na qual os ternos eram justos ao corpo, agora a costura da casaca aparece mais reta, essa “chegou aos poucos a sua posição natural, e ainda que por algum tempo o casaco se tenha conservado justo, as concepções de conforto da classe média terminaram por triunfar” (KÖHLER, 2009, p. 499).

A sequência de cenas a seguir é dedicada a mostrar a aproximação de Bento e Capitu como casal, ainda no Alto da Tijuca. Em cena íntima entre os dois, Bentinho se barbeia de frente para o espelho, veste um robe esverdeado escuro, justo ao corpo, com uma fita preta amarrada na cintura (figura 67).

Figura 67 e 68– Mesmo introduzindo novas cores em suas vestimentas, Bento mantém um figurino com tons escuros.

Quando os dois retornam da lua de mel, Bento veste um terno preto, colete cinza e gravata amarronzada (figura 68). Ele apresentava-se agora como marido de Capitu, sobre a experiência de ser visto em público com a esposa o narrador relata que “quando eu me vi embaixo, pisando as ruas com ela, parando, olhando, falando, senti a mesma coisa. Inventava passeios para que me vissem, me confirmassem e me invejassem” (ASSIS, 1994, p. 94–95), o sentimento era recíproco, Capitu também gostava de ser vista como esposa de Bento Santiago. Suas vestimentas acompanham esse sentimento, os tons mais escuros passam um ar de seriedade a personagem em cores como o azul e o cinza.

Figura 69 – Primeira cena do casal ao retornar da lua de mel.

A última cena do quarto episódio mostra Bento indo visitar José Dias com Capitu, ele está trajando colete estampado ainda com a cor azul, o terno cinza aparenta uma coloração marrom por causa da iluminação amarelada (figura 69).

Figura 70 – Paleta de cores do figurino de Bentinho no quarto episódio.

Ao longo do quarto episódio da minissérie, o número de vestimentas usadas foi superior aos anteriores, pela paleta de cores percebe-se uma mudança das tonalidades do início até o final do episódio (figura 70). As amostras da esquerda expõem o figurino em tons de branco e bege, conforme há o desenvolvimento da história as vestes ficam mais escuras. Esse episódio marca o amadurecimento da personagem, iniciando-se ainda na adolescência, quando era seminarista e finalizando como Bento Santiago, recém-formado em Direito e marido de Capitu.

O quinto episódio se inicia com um salto temporal de dois anos, com cenas do casal vivendo o dia a dia. Na cena retratada na figura 71, Bento usa vestimentas na cor cinza claro e, na figura 72 o casal aparenta felicidade na união dançando em um baile sociedade.

Figura 71 – Bento e Capitu casados há dois anos.

Figura 72 – Bento veste smoking para o baile.

Na cena do baile, enquanto a câmera acompanha Bento e Capitu dançando, nota-se a presença de objetos da atualidade, ou seja, do século XXI. Antes de entrarem no salão cada um dos convidados recebe um aparelho de MP3 com fones de ouvido e os colocam (figura 72). A música começa e os dois dançam em meio a outros convidados, que também portam o aparelho nos ouvidos. Contudo, a trilha sonora não acompanha a contemporaneidade do equipamento e é possível ouvir a valsa Danúbio Azul, de Strauss, aproximando as duas épocas em um mesmo quadro fílmico, em que as personagens estão caracterizadas com vestimentas típicas dos bailes do século XIX e portando aparelhos de som do século XXI, ouvindo música do século XIX.

A arte e o figurino da minissérie caminharam juntos na experiência operística, ou seja, a marcação de um personagem pelas roupas, o ritmo e a dramatização de uma ópera, a mesma ópera com que Machado de Assis dá o tom à sua obra. Assim Beth insere a teatralidade dos balés impressionistas e os tecidos que dão a atmosfera desses balés (SELVAGGIO; HELD; ITALIANO, 2010, p. 3).

No baile, Bento veste um smoking preto com camisa, gravata, luvas e colete brancos. De acordo com Köhler (2009, p. 512), “nos bailes e nas grandes ocasiões os homens usavam gravatas de cetim branco. Para o dia-a-dia, eram feitas de tecido mais escuro e barato e não tinham laço na frente”. Em determinado momento do baile Bento reconhece, entre os casais que dançavam, o moço da vizinhança que lhe havia causado ciúme na adolescência. Tal fato o faz recordar do passado e há a inserção de cenas em *flash back*. Em meio a cortes rápidos de cena, Bento visualiza em sua imaginação Capitu na adolescência e, o ciúme que o cercava na época, volta para a trama. A cena seguinte explora a primeira vez que o espectador vê Bento e Capitu visitando o casal de amigos, Sancha e Escobar, na casa dos quais costumam jantar aos domingos. Nessa visita Bento está caracterizado com paletó e colete preto com camisa e gravata brancas (figura 73).

Figura 73 – Bento e Capitu jantam com Escobar e Sancha.

Durante o jantar Bento tem lembranças do dia do baile e revive os pensamentos de ciúme anteriores. No início da sequência Bento, com Escobar, aparece vestindo uma capa cinza sobre os ombros e em seguida, em casa, ele já aparece sem a capa e o paletó, desabotoando a camisa social branca, sua imagem aparece refletida no espelho e revela certa desarrumação (figuras 74 e 75). Fato que pode ser relacionado aos sentimentos confusos que começa a sentir marcadamente relacionados com o ciúme.

Figura 74 e 75 – O rosto de Bento aparece cada vez mais pálido.

Ao longo da narrativa o espectador tem cenas que mostram com mais profundidade a relação entre Bento e Escobar. O plano utilizado usualmente durante as conversas entre os amigos é o *close* ou plano médio, com a iluminação focada sobre os dois atores. A iluminação é usada para destacar o objeto e atrair a atenção do espectador, “a iluminação tende a guiar a atenção seletivamente, de acordo com o significado desejado” (ARNHEIM, 1980, p. 315). Nessa fase, os cenários tornam-se menos iluminados, com isso, as expressões faciais dos atores ganham relevo. Torna-se claro que os conflitos começam a ganhar corpo no interior de Bento. Seu olhar foge do olhar do amigo e do telespectador. A cena mostrada na figura 76, na qual aparece ao lado de Escobar, mostra um Bento preocupado com a falta de filhos, em oposição ao sorriso largo de Escobar. Também ao olhar para sua mãe, na figura 77, a feição e o olhar de mãe e filho demonstram cumplicidade e contenção nas emoções. Em ambas as cenas, seu figurino se caracteriza pelo uso do terno e colete na cor preta, gravata de lenço cinza e blusa branca. Suas feições começam a ficar mais tristes e seu rosto começa a empalidecer como veremos mais adiante.

Figura 76 e 77 – As personagens são destacadas pela iluminação.

Ainda na cena da figura 77, Bento e Capitu visitam Dona Glória, diferente das roupas claras que vestia na infância, Bento agora se caracteriza constantemente com terno preto (figura 77). A dificuldade de ter um filho faz com que a sua insegurança em relação aos sentimentos e amor de Capitu aumente. Em determinado momento Bento chega a ficar

incomodado com a distração de sua esposa enquanto ele falava sobre astronomia. Ao saírem para observar os planetas vemos que o terno de Bentinho volta a ter cor, sua gravata é cinza e seu terno azul intenso com estampas escuras (figura 78).

Figura 78 e 79 – Suas vestimentas estão frequentemente escuras nas cenas.

Na cena que segue, Bento e Escobar se encontram em um elevador. O tratamento de imagem na pós-produção altera a cor da cena para uma coloração esverdeada e azulada. As cores do figurino nesse momento são escuras, com capa e cartola pretas (figura 79). Os dois estão em um elevador, ao fundo é possível identificar carros contemporâneos nas ruas da cidade do Rio de Janeiro, nesse momento Bento e Escobar conversam sobre as economias feitas por Capitu.

Já em casa, depois de conversar com Capitu sobre sua economia de libras esterlinas, Bento se sente mais próximo de sua esposa e também acaba se aproximando mais de seu amigo Escobar. Percebe nela o interesse pelo patrimônio dos dois, pelo futuro do casal. Essa constatação lhe dá mais segurança e as visitas entre as famílias de Bento e Escobar passam a ser mais frequentes e, na cena seguinte, Escobar e Sancha vão visitar a casa de Bento e Capitu. Bento os recebe vestindo terno longo preto, calça e colete preto com uma gravata clara (figura 80).

Figura 80 – Os casais se encontram para jantar.

Figura 81 – Nascimento de Ezequiel.

Mesmo com a retomada da felicidade do casal Bento não desiste da ideia de ter um filho. Segundo Dom Casmurro, “pois nem tudo isso me matava a sede de um filho, um triste menino que fosse, amarelo e magro, mas um filho, um filho próprio da minha pessoa” (ASSIS, 1994, p. 99). Pouco tempo depois nasce Ezequiel. A primeira cena, na qual aparece com o filho, Bento volta a usar um traje mais claro, um terno cinza com gravata em tons de azul e roxo (figura 81).

Figura 82 e 83 – Os cortes rápidos dão a possibilidade de troca de figurinos como forma de expressar a passagem do tempo.

As cenas seguintes são curtas, que mostram as primeiras experiências de Bento com seu filho recém-nascido em plano conjunto. Em seguida a próxima cena o traz novamente em um terno preto com gravata cinza (figuras 82 e 83), mesmo nas cenas curtas que procuram reproduzir a rotina da vida de um pai seu filho percebe-se a troca de figurinos.

Em seguida há a cerimônia de batizado de Ezequiel. Bento e Escobar, em meio a outros personagens, aparecem muito próximos, lado a lado, conversando. A cena retratada na figura 84 mostra a intimidade dos amigos conversando. A confiança na amizade de Escobar se mostra com clareza na escolha do nome do filho de Bento e Capitu que recebe o mesmo prenome do amigo, Ezequiel. Bento veste terno e a gravata cinza.

Figura 84 – Batismo de Ezequiel, filho de Bento e Capitu.

Figura 85 – Bento brinca com o filho Ezequiel.

Há nesse momento da história um salto de cinco anos na narrativa, Ezequiel já está crescendo. Com trajes semelhantes aos vistos na sequência anterior, terno preto com gravata

cinza, com sapatos e meias pretas (figura 85), Bento brinca com o filho, os dois parecem próximos e Bento demonstra carinho pela criança. Os enquadramentos são focados nas personagens e os cenários, pouco explorados.

Na sequência observamos que Bento volta a usar com um elemento na cor azul, repetindo o colete estampado usado em sua volta de São Paulo, em conjunto com o colete um terno cinza escuro e gravata azul (figura 86).

Figura 86 e 87– Os lenços de Bento reforçam o uso das cores azul e amarelo.

A partir desse momento do enredo Bento começa a perceber as semelhanças do filho com Escobar e comenta com Capitu a mania que Ezequiel tem de imitar os outros. Esse período na narrativa é marcado por planos mais fechados, destacando a expressão dos atores, dando mais atenção ao que está sendo discutido do que a ambientação da cena. Bento volta a vestir terno cinza claro com uma gravata amarela, cor semelhante a que usava em sua infância (figura 87). O amarelo pode sugerir irritação e covardia (FARINA; BASTOS; PEREZ, 2011), tomando esse momento da narrativa, podemos relacionar essa cor com o momento de desconfiança, ciúme e sentimento de traição pelo qual a personagem passa. A desconfiança em relação ao amor de Capitu por ele começa a rondar seus pensamentos e a utilização de cores semelhantes às usadas em sua infância e adolescência pode ser vista como um ressurgimento da insegurança mostrada por ele naquele período.

Era costume do casal ir a espetáculos juntos, contudo, um dia Capitu acaba adoecendo e não pode acompanhar o marido. Ela pede para que ele vá sozinho e na ocasião, Bento veste cartola preta, colete e gravata branca com uma capa preta por cima (figura 88). Bento concorda com a esposa e vai ao teatro, porém decide voltar para casa antes do encerramento da peça. Quando retorna encontra Escobar saindo de sua casa de maneira suspeita.

Figura 88e 89 – Os cenários, assim como as vestimentas, acompanham o arco narrativo da personagem e seu estado de espírito.

Esse fato volta a fazer com que seu ciúme aflore e Bento começa a desconfiar que Escobar e Capitu possam ter um relacionamento amoroso. Essa suspeita aumenta quando, ao entrar em casa, após o encontro inesperado com Escobar, percebe que Capitu não está mais doente. No dia seguinte, Escobar vai visitar a família de Bento, ele está em um terno cinza e capa também na cor cinza e gravata na cor azul escuro (figura 89).

A cena seguinte narra que Escobar acaba de comprar uma casa perto da praia e suas famílias passam a confraternizar em passeios ao ar livre. O grande plano geral da cena destaca o litoral, no passeio Bento continua usando terno cinza claro e cartola na mesma cor (figura 90).

Figura 90 – As famílias de Bento e Escobar passeiam juntas.

Figura 91 – Bento se sente atraído por Sancha.

Na cena seguinte, Bento está na casa de Escobar e os dois conversam. Bento veste colete com tons escuros, terno e gravata, diferente dos que vinha usando nas últimas cenas da narrativa (figura 91). Essa cena é importante, pois explora uma aproximação de Sancha, esposa de Escobar, e Bento. Durante uma conversa entre ambos, Bento começa a acreditar que Sancha estava flertando com ele. Imaginando a possibilidade de ser verdade, ele começa a se sentir atraído pela ideia. No final da noite, ao retornar para casa, o figurino dele é complementado com uma cartola, capa e luvas pretas.

Logo em seguida, a cena mostra Bento sentado em sua sala quando um escravo vem avisar que Escobar tinha se afogado. No momento da notícia Bento está vestindo um colete

com tons azulados e gravata cinza (figura 92), o plano é fechado para realçar a expressão da personagem. A iluminação lateral utilizada no rosto de Bento destaca o momento emocional ambivalente da personagem, dividido pelo ciúme e o carinho que sente pelo amigo. A luz e sombra marcam a suspeita de traição de sua esposa e a proximidade que os amigos tinham.

Figura 92 – O plano médio, juntamente com a iluminação pontual, destaca a expressão da personagem.

Na sequência, figura 93, ocorre o enterro de Escobar. Na ocasião, Bento usa figurino para representar o luto pela morte do amigo, seu traje é preto, com exceção da camisa. Ele tem um colete preto estampado, gravata larga preta, capa e cartola também pretas. Sua silhueta negra se contrapõe ao fundo branco, e seu olhar demonstra tristeza que é reforçada pelos ombros caídos.

Figura 93 – Bento caracterizado de preto no enterro de Escobar.

Em meio à tristeza da perda, Bento é tomado por uma onda de fúria ao acreditar que a reação de sua esposa à morte de Escobar era exagerada. Bento vê uma lágrima no rosto de

Capitu e conjectura que por demonstrar tanta tristeza com a perda de Escobar, Capitu certamente estaria tendo um caso amoroso com o falecido. “A perda de Escobar antecipa a crise. A rede de proteção do equilíbrio doméstico se esgarça. Não há mais contradição possível, Capitu e Santiago estão sós” (CARVALHO, 2008, p. 71). O relacionamento dos dois, que já não era como no início do casamento, sofre um golpe final. Com a morte do amigo, Bento volta a alimentar a ideia da semelhança entre Ezequiel e Escobar, e isso afeta ainda mais sua relação com Capitu e também com o filho. Bento passa a ser frio e mal humorado a ponto de Capitu perguntar o porquê de seu comportamento. Nessa etapa do episódio, Bento usa tons escuros de azul e cinza (figuras 94 e 95).

Figura 94 e 95 – Bento começa a rejeitar Ezequiel por achar que não é seu filho.

Para Bento, a semelhança de seu filho com o amigo falecido era tanta que o narrador, Dom Casmurro, afirma que “Escobar vinha assim surgindo da sepultura, do seminário e do Flamengo para se sentar comigo à mesa, receber-me na escada, beijar-me no gabinete de manhã, ou pedir-me à noite a bênção do costume” (ASSIS, 194, p. 116). Atormentado com a desconfiança de adultério de Capitu, Bento compra veneno com intenção de cometer suicídio. A ideia está tão viva em sua mente que ele chega a ir a casa de Dona Glória com o pensamento de se despedir da mãe. Na ocasião ele veste paletó e calça cinza com colete e gravata preta (figura 96). Enquanto Dona Glória se mostra alegre com a visita do filho, Bento tem a expressão facial de tristeza.

Figura 96 e 97 – Conforme o fim da minissérie se aproxima a maquiagem fica mais clara e as roupas mais escuras.

Ao retornar para casa, Bento tira a capa e o paletó e prepara-se para misturar, em uma xícara de café, o veneno que lhe tiraria a vida e escreve uma carta de despedida. Contudo, pouco antes de beber o café, Ezequiel entra no cômodo e Bento pensa em mudar seus planos, cogitando matar o filho ao invés de cometer suicídio. Nesse momento Capitu entra no cômodo e ouve Bento declarar que não é pai de Ezequiel. Os dois brigam acaloradamente e Bento a acusa de tê-lo traído com Escobar. Após uma longa briga os dois decidem viajar para a Europa como maneira de tentar melhorar a situação do casamento.

Pegamos em nós e fomos para a Europa, não passear, nem ver nada, novo nem velho; [...]. Assim regulada a vida, tornei ao Brasil. Ao cabo de alguns meses, Capitu começou a escrever-me cartas, a que respondi com brevidade e sequidão. As dela eram submissas, sem ódio, acaso afetuosas, e para o fim saudosas; pedia-me que a fosse ver. Embarquei um ano depois, mas não a procurei, e repeti a viagem com o mesmo resultado (ASSIS, 1994, p. 123).

O figurino que Bento usa nas viagens é escuro, um terno preto e o colete estampado levemente brilhoso (figura 97). Os anos se passam e a cena seguinte mostra Bento preparando o enterro de sua mãe. Ele continua com figurino escuro, terno e capa pretos e o rosto da personagem encontra-se pálido (figuras 98 e 99).

Figura 98 e 99 – O uso recorrente da cor preta no figurino.

A próxima morte seria a de José Dias. Bento acompanhou seus últimos momentos e outra vez seu figurino está completamente escuro, com elementos pretos (figura 100). O ambiente no qual se passa o momento de morte de José Dias apresenta uma cenografia clara, em contraponto as vestimentas escuras de Bento. Os poucos objetos cênicos no quadro deixa uma sensação de desolação em um quarto vazio, apenas com o amigo morto. Próximo ao fim da história, Bento fica cada vez mais parecido com o narrador, Dom Casmurro, com rosto pálido e roupas escuras, porém continua usando a aliança de casamento na mão esquerda.

Figura 100 – Falecimento de José Dias.

Figura 101 – Ao final da trama Bento está parecido com o narrador Dom Casmurro.

Desse momento até o final da narrativa Bento vai se tornando Dom Casmurro, recolhido da vida social e ranzinza. Anos depois, Ezequiel retorna da Europa para visitar o pai, Bento se apresenta com roupas pretas e gravata com tons azulados (figura 101).

A etapa final da trama é contada em sua maior parte em forma de narração. Ezequiel acaba falecendo, assim como Capitu. Depois de todos os fatos ocorridos, Bento volta a ter lembranças da infância e as vestimentas que surgem em sua memória são claras, em tom bege (figura 102). Capitu também faz parte de suas lembranças, assim como as personagens de sua família. E ao final da narração Bento se transforma definitivamente no Dom Casmurro, o narrador (figura 103).

Figura 102 – As cores claras presentes na lembrança da infância.

Figura 103 – Bento se transforma em Dom Casmurro.

Observa-se que ao longo da narrativa a caracterização da personagem altera-se conforme a história se desenha. Na adolescência e na vida adulta as personalidades se modificam, assim como a coloração e a complexidade do figurino. Por exemplo, a figura 104 organiza todas as vestimentas de Bento apresentadas na minissérie, na sua ordem cronológica. Dessa maneira vê-se que do primeiro ao quinto episódio as vestimentas de Bento vão escurecendo, perdendo as cores e se aproximando do preto.

Figura 104 – Paleta de cores da personagem Bento Santiago ao longo dos cinco episódios.

A adolescência da personagem tinha como marca forte o uso das cores bege, branco e azul, contudo, 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. Até que, ao final da narrativa, Bento se torna Dom Casmurro.

6.3 O encantador rosa de Capitu

Com a passagem do tempo cronológico da narrativa, as tonalidades do figurino de Capitu vão sendo moldadas à sua personalidade e, portanto, ao emocional da personagem de acordo com o momento da trama, como detalharemos em seguida. Como coloca Machado de Assis (1994, p. 2), “começamos a evocação por uma célebre tarde de novembro, que nunca me esqueceu. Tive outras muitas, melhores, e piores, mas aquela nunca se me apagou do espírito”, essa é a maneira que a minissérie introduz a personagem. No início da trama, Capitu é apresentada como menina misteriosa que chama atenção do narrador.

No início, era uma borboleta. Saiu cedo do casulo para assumir sua forma exuberante de mulher. Colorida, refrescante, ondulante, alegre, adoravelmente maliciosa. Contrastava com as maneiras de Bentinho, ainda tão ataviado pelas faixas maternas que amorosamente lhe limitavam os movimentos desde o berço. Curiosa, pousava de flor em flor e parecia não cansar nunca, sempre pronta a descobrir um pouco mais e a apressar o amigo para completar sua metamorfose (CARVALHO, 2008, p. 66).

Desde sua adolescência a personagem possui traços de sedução, de forma inocente, encantadora e pura. Nas fases da adolescência, quando seu grau de envolvimento com Bentinho e sua relação com a sua família se desenvolvem, a personagem começa a sofrer alterações na forma de se portar e de relacionar com outras personagens da trama. Segundo Aumont (1995, p. 131), o caráter e os atributos de uma personagem podem sofrer transformações sem que a esfera na qual ocorre a ação seja modificada. Mesmo estando na mesma fase da vida e tendo a mesma atriz como intérprete, a personagem começa a aparentar sinais de amadurecimento. Segundo Rosenfeld (1976) ao tratar da construção da personagem no âmbito da ficção

e precisamente o modo pelo qual o autor dirige nosso ‘olhar’, através de aspectos selecionados de certas situações, da aparência física e do comportamento – sintomático de certos estados ou processos psíquicos – ou diretamente através de aspectos da intimidade das personagens – tudo isso de tal modo que também as zonas indeterminadas começam a ‘funcionar’ – é precisamente através de todos esses e outros recursos que o autor torna a personagem até certo ponto de novo inesgotável e insondável (ROSENFELD, 1976, p. 35–36).

O primeiro momento em que o espectador é apresentado à personagem, Capitu aparece em cena em sua fase adulta. Ela encontra-se ao lado de Bento Santiago e usa vestido de noiva branco, longo, volumoso, com várias camadas de tecido, mangas quase na altura do cotovelo e luvas brancas. A cena remete diretamente ao casamento dos dois, um *flash forward*, trazendo um momento que será aprofundado no quarto episódio, onde vamos retornar essa análise de maneira mais detalhada.

Em seguida, a minissérie retorna à narrativa sob uma ordem cronológica. Antes da aparição da personagem, o narrador Dom Casmurro divaga, pensamentos e lembranças de sua vida emergem e ganham corpo na narrativa fílmica, as lembranças tornadas imagens embaralham tempos e fatos. É o fluxo da memória se compondo por meio das imagens (da casa materna, do trem de subúrbio onde ganhara o apelido de Dom Casmurro, as sombras de mulheres e a cena do casamento) que compõem o mosaico de alegrias, dores e temores de Bento Santiago/Dom Casmurro.

A primeira cena na qual Capitu ganha efetivamente vida ocorre na adolescência da personagem, esse momento faz referência às memórias do narrador (figura 105). A sequência é formada por cenas da personagem dançando em um grande espaço vazio. O quadro segue os pés da protagonista e é possível ver o vestido branco com pequenos detalhes de flores coloridas. Quando o plano se abre para grande plano geral é possível perceber o vestido branco, com manga quase até os cotovelos, saia volumosa. “As mangas nessa época eram mais curtas e iam até os cotovelos, terminando com babadinhos; ou então bem fofas na parte superior e estreitas embaixo, produzindo um efeito de luvas” (CHATAIGNIER, 2010, p. 86). A saia, mesmo com diâmetro grande, é leve e ganha movimento conforme a personagem se movimenta pelo espaço.

Figura 105 – Apresentação da personagem Capitu aos 14 anos de idade.

Seus cabelos estão levemente presos e não caem no rosto enquanto rodopia. “As roupas de Capitu foram cortadas obliquamente, tal como seu olhar enviesado de cigana. O volume de seus vestidos se expandia em novas cores através de efeitos especiais. A saia tinha quatro metros de diâmetro” (MEMÓRIA GLOBO⁵⁰). Outro componente da apresentação dessa personagem é a fita rosa clara. Além disso, a personagem traz ainda um xale de cor vinho nos ombros e um enfeite floral no penteado da mesma cor, adereço que estava na moda no início do século XIX (KÖHLER, 2009, p. 551). Um último elemento nessa aparição é a tatuagem no braço direito de Capitu, original da atriz Letícia Persiles, que a interpreta na primeira fase da minissérie.

O traje da personagem é repetido no decorrer dessa primeira sequência (figura106). Nas aparições utilizam-se as cores como o branco e o rosa para criar uma associação afetiva relacionada à personalidade da personagem, trazendo características como inocência, encanto para o perfil de Capitu na adolescência. Além disso, detalhes nas mangas refletem a delicadeza e leveza de sua personagem nesse período da vida.

⁵⁰ Fonte: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/capitu/figurino-e-caracterizacao.htm>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

Figura 106 e 107 – A iluminação interfere na percepção das cores tanto do figurino quanto da cenografia.

Seus ombros estão cobertos pelo vestido e as mangas se alongam até o cotovelo. Pequenos detalhes de flores estão espalhados pela saia, “na juventude, ela vestia roupas claras, com colagens de folhas, flores e coisas que encontra no chão” (MEMÓRIA GLOBO⁵¹). Essas pequenas flores espalhadas na saia do vestido, juntamente com a falta de simetria da costura final do traje, podem trazer o significado de personalização de seus vestidos.

Ligado a isso também tem a pretensão de dar um caráter artesanal ao vestido, para ter a mesma impressão de que Capitu reformava os vestidos e dava características próprias a eles, seguindo a ideia contemporânea de “customização”. Os tecidos como tule, gazar, cetim e renda tentam remeter aos tecidos nobres utilizados na época, porém pretendem dar um efeito mais lúdico pela forma em que são tratados (SELVAGGIO; HELD; ITALIANO, 2010, p. 9).

A questão do artesanal pode estar relacionada também à própria condição social da personagem. Em vários momentos, o narrador afirma a origem humilde de Capitu e de sua família.

Na próxima cena (figura 107), a personagem aparece com um vestido amarelo, com as mangas um pouco acima dos cotovelos e anáguas que formam as camadas do vestido mais claras. A interferência das cores da iluminação nessa cena é marcante e a coloração exata do vestido não é precisa, contudo percebe-se a claridade das vestes, futuramente essa cena terá mais atenção e mais detalhamento. Na cena que segue, Capitu ainda está descalça e de cabelos longos e soltos, mas com adereço que evita que os fios ficassem no rosto, “os cabelos tornaram-se novamente longos, presos por pentes e grampos que voltaram a enfeitar as cabeças brasileiras” (CHATAIGNIER, 2010, p. 79–80). O quadro em plano geral impede a percepção de demais adereços, mostrando um isolamento da personagem, pensativa.

⁵¹ Fonte: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/capitu/figurino-e-caracterizacao.htm>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

No entanto, as duas cenas seguintes aparecem de forma mais expressiva e significativa para o desenvolvimento de enredo. Nelas voltamos a ver a continuidade de uma cena anterior, na qual Bentinho e Capitu se encontram (figura 108). Agora Capitu aparece com uma adição no seu figurino, um adereço de flores brancas no cabelo.

O uso de flores naturais nos penteados era um hábito comum no Rio de Janeiro, principalmente após a missa dominical. Floristas vendiam raminhos nas portas das igrejas, e os mais cobiçados eram os de rosas cor-de-rosa, de cravos ou de amor-perfeito, a flor do momento, que também servia para marcar livros e selar cartas (CHATAIGNIER, 2010, p. 85).

Como exposto anteriormente as flores são um elemento formador da personalidade de Capitu, com as quais o espectador vai criar um laço de reconhecimento. Elas acompanharão essa personagem ao longo de sua trajetória na narrativa, sendo mostrada em outras formas.

Figura 108 e 109 – As sombras projetadas atuam como elementos narrativos.

Em seguida, Capitu e Bentinho caem no chão e ao se levantarem estão com figurinos diferentes (figura 109). Capitu encontra-se com um vestido de cor rosa com mangas curtas e um decote ainda discreto, mas um pouco mais largo que o da cena anterior. As anáguas brancas “acolchoadas e engomadas, de linho ou algodão, usadas umas sobre as outras” (CHATAIGNIER, 2010, p. 86), sobressaem nos momentos em que Capitu movimentava a saia rosa do vestido, tornando visíveis as camadas que aumentam o volume da vestimenta. Agora com os cabelos completamente soltos e pés descalços, essa fase do enredo é dedicada a explorar o início da relação amorosa entre os dois adolescentes, a partir de cenas de curta duração e pouco diálogo entre as personagens. Ganham espaço nesse momento, além dos gestos e dos passos de dança de ambos, os olhares, principalmente de Capitu, “os olhos de ressaca” começam a mostrar-se a inebriar Bentinho.

Na primeira cena em que a personagem usa um giz para escrever os nomes “Bento e Capitolina”, Capitu continua com os pés descalços e caracteriza-se com um vestido amarelo, cor que denota jovialidade, energia, espontaneidade e impulsividade, podendo ter uma associação afetiva com a adolescência (FARINA; BASTOS; PEREZ, 2011). Suas vestes

ainda tem mangas curtas e anágua branca para dar o volume da saia por baixo do tecido leve de cor amarela, com detalhes de um tecido fino na manga e no colo (figuras 110 e 111). Novamente percebemos o uso de pequenas flores de tecido no vestido, brincos curtos, cabelos soltos e no pescoço um fino colar com um pingente pequeno e discreto. Conforme a cena vai tendo andamento, a saturação diminui um pouco e a intensidade do amarelo do vestido é alterada, principalmente pelo direcionamento da luz. O cenário da cena está desenhado de giz no chão, fazendo referência ao quintal da casa, “um recurso metafórico para mostrar que Capitu é capaz de imaginar e sonhar seu próprio mundo” (MEMÓRIA GLOBO⁵²).

Figura 110 e 111 – A percepção do amarelo do vestido de Capitu é afetada pela angulação da câmera.

Na continuidade, Bentinho lhe conta que vai para o seminário, tornar-se padre, para cumprir uma promessa de sua mãe. Com olhos tristes a personagem parece pensativa enquanto ele fala. “Capitu refletia. A reflexão não era coisa rara nela, e conheciam-se as ocasiões pelo apertado dos olhos” (ASSIS, 1994, p. 18). Os dois fazem planos para impedir que Bentinho se torne padre, fato que acabaria o romance entre ambos.

Em todas as cenas do primeiro episódio da minissérie que se referem a Capitu, ela aparece usando vestidos que variam entre tonalidades claras de rosa, amarelo e a cor branca, que trazem aspectos relacionados à juventude e pureza (figura 112). Há a exposição também de Capitu como uma personagem iluminada, dotada de espontaneidade e encanto, já revelando seu potencial sedutor, “as espumas das ondas do mar de seu olhar de ressaca estavam representadas na anágua da saia, que tinha várias camadas de tecidos luminosos e transparentes” (MEMÓRIA GLOBO⁵³).

⁵² Fonte: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/capitu/cenografia-e-arte.htm>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

⁵³ Fonte: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/capitu/figurino-e-caracterizacao.htm>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

Figura 112 – Paleta de cores do figurino de Capitu no primeiro episódio.

O segundo episódio é iniciado com Capitu ainda adolescente. A personagem é apresentada por duas vezes em um plano fechado (figura 113), em que o enquadramento fecha em seu rosto, mostrando apenas uma pequena parte do vestido que cobre seus ombros. É possível identificar um vestido de tecido azul claro em uma das aparições e, na outra, um vestido bege com alguns detalhes. Essas inserções de cena acontecem para ilustrar as falas de José Dias sobre o olhar de Capitu. Com isso temos a apresentação de uma personagem sedutora, como o próprio José Dias coloca “Capitu, apesar daqueles olhos que o Diabo lhe deu... Você já reparou nos olhos dela? São assim de cigana oblíqua e dissimulada. Pois, apesar deles, poderia passar, se não fosse a vaidade e a adulação. Oh! a adulação!” (ASSIS, 1994, p. 24).

Figura 113 e 114 – Na adolescência a personagem inicia sua fase sedutora.

Com escolha de enquadramentos mais abertos, a cena seguinte volta a mostrar o figurino da personagem de maneira mais detalhada. Capitu usa um vestido de cor lilás (figura 114), com decote que deixa seu colo à mostra e apresenta detalhes em renda branca e um laço também lilás na altura do peito. Detalhes como a cor lilás do vestido e a renda começam, posteriormente, no decorrer da narrativa, tais elementos se farão presentes também na fase final de sua adolescência, na qual ela demonstra maior autocontrole e poder de sedução; entretanto, sem perder a simplicidade e a pureza que caracterizaram a personagem. Capitu usa cabelos parcialmente presos com detalhes em renda brancos realçando os ombros e o corte superior do vestido. A maquiagem é leve, assim como os adereços como brincos curtos e um fino colar dourado com um discreto pingente.

A cena que segue mostra a personagem em um vestido azul claro com vários detalhes em renda, espartilho e saia volumosa, além de um adereço rosa compondo o corte da parte de cima do traje, deixando o colo da personagem à mostra (figura 115). O uso de roupa colorida se apresenta como algo que começava a ser comum à época, conforme destaca Köhler (2009, p. 519), “embora o branco ainda fosse muito usado, os vestidos coloridos também estavam em voga”. No vestido há detalhes em um vermelho forte e vinho, essas cores estão presentes também no véu azul claro que Capitu tem na cabeça. Seus cabelos estão completamente presos em um penteado por baixo do véu e sua expressão é de tristeza, reforçada pela iluminação da cena, que apresenta um ambiente escuro no qual a luz principal está voltada para Capitu.

Figura 115 e 116 – O figurino de Capitu começa a tornar-se enriquecido de adereços.

Em seguida, as lembranças do narrador continuam e há outra cena com a personagem. Dando continuidade a narrativa, Capitu aparece novamente em plano fechado, deixando que o telespectador apenas identifique o tecido de cor clara em seus ombros e a fita vermelha em seu cabelo (figura 116). O adereço na cor vermelha chama atenção na caracterização, “o vermelho pode desencadear uma vibração interior semelhante à da chama. O vermelho quente tem uma vibração excitante” (KANDINSKY, 1991, p. 64), também conhecido como “cor do amor divino” (GUIMARÃES, 2000, p. 118), na cultura paganista essa cor está relacionada com a ideia “do amor carnal, da paixão, do coração, dos lábios, do erotismo e da atração” (GUIMARÃES, 2000, p. 118). Essa sequência é dedicada a explicação dos olhos de cigana oblíqua e dissimulada tal qual a caracterizou José Dias. Por ser uma cena destinada ao olhar, não é possível observar muitas características do vestido. Contudo, a personagem ainda aparece com adereços discretos como o colar e o brinco curto, mesmo tendo adicionado cores as vestimentas e com penteado no qual os cabelos estão completamente presos.

A sequência de cenas seguinte retoma o vestido lilás já utilizado pela personagem no segundo episódio e, em seguida, apresenta Capitu em um vestido de tecido leve na cor azul

claro, com mangas na altura do cotovelo e detalhes na cor branca. Tanto na saia quanto nas mangas e na parte da frente do vestido, aparecem tecidos brancos que compõe o traje. Porém ao acompanharmos a sequência das cenas o vestido apenas muda de coloração como consequência da mudança de iluminação (figuras 117 e 118).

Figura 117 e 118– A intensidade da iluminação altera a percepção das cores de uma mesma peça de vestimenta.

O vestido lilás é o mesmo que o apresentado na figura 114, mas a disposição dos cabelos é diferentes, agora completamente soltos, mostrando suas ondulações. O colar também, antes dourado e fino agora é prateado e menos discreto. Nesse momento histórico as peças usadas para ornar o pescoço eram simples, “uma graciosa corrente de ouro com algumas pedras preciosas ou uma enfiada de pérolas” (KÖHLER, 2009, p. 546). Cabe ressaltar o destaque para a tatuagem da atriz, o desenho foi mantido para a trama como forma de retratar as flores recorrentes no arco narrativo de Capitu. As flores presentes tanto nos detalhes do vestido, quanto nos adereços do cabelo, também estão presentes na tatuagem no braço direito da personagem.

Em seguida, temos uma cena importante para o arco dramático da narrativa, a sequência é dedicada a mostrar o primeiro beijo entre Capitu e Bentinho. A personagem é apresentada de costas em um vestido azul claro (figuras 119 e 120). A cena se inicia em plano geral, com Capitu de frente para uma penteadeira e de cabelos soltos. Conforme a sequência de cenas acontece Bentinho irá fazer uma trança em seus cabelos, que no futuro será desfeita por Capitu.

Figura 119 e 120 – Primeiro beijo: Capitu veste azul claro.

Os olhos que aparecem tantas vezes na narrativa, são refletidos em um pequeno espelhinho nos momentos que antecipam o beijo apaixonado, o narrador relata o momento que antecede o beijo:

Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá idéia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me (ASSIS, 1994, p. 32).

Ainda nessa sequência da cena o figurino de Capitu é mostrado mais detalhadamente. Um babado branco cobre a parte da frente do vestido com bordados de flores e as mangas vão até o cotovelo, tendo rendas nas pontas. Além do vestido, os pés ainda estão descalços, e como adereços, ela usa um colar prateado e brincos curtos. As saias estão menos armadas. As camadas internas do vestido fazem menos volume no diâmetro e na saia do vestido há pequenos detalhes de flores.

Na cena seguinte, figuras 121 e 122, Capitu aparece com a família de Bentinho. A personagem traça um vestido rosa claro, com saia em camadas – uma das camadas possui um tom de rosa mais escuro – e uma capa avermelhada, lisa por cima, cobrindo seus ombros e as costas, seguindo até o quadril. Nessa época “os rufos foram substituídos por uma ampla capa de ombro com um babado estreito na parte de cima e um bordado na barra, a qual costumava ser usada tanto com vestidos decotados quanto com vestidos fechados até em cima” (KÖHLER, 2009, p. 542). Em seu cabelo há uma presilha na mesma cor da capa sobre seus ombros. Seus adereços continuam discretos, assim como a maquiagem.

Figura 121 e 122 – O figurino de Capitu apresenta tons mais escuros de rosa e mais elementos em sua composição.

Essa é a primeira cena na qual Bentinho e Capitu aparecem juntos após a cena do beijo. Capitu está caracterizada com cores mais fortes e calçando uma sapatilha com fita. Também é a primeira vez que a vemos em uma situação na qual está usando calçados. Durante essa época “os sapatos baixos eram enfeitados com setas ou laços presos por fivelas de renda ou couro” (KÖHLER, 2009, p. 562).

No entanto, logo na sequência Capitu volta a aparecer descalça. A cena faz referência à volta das aulas. Ao se despedir de colegas de colégio ela encontra Bentinho, e na ocasião está vestindo trajes claros, semelhantes aos presentes no início da trama. Trata-se de um vestido branco com fita rosa na cintura, o diferencial na caracterização é o véu branco que cobre seus cabelos, e na saia do vestido há pequenas flores costuradas (figura 123). O figurino retoma a juventude de Capitu e a inocência presente nessa fase da vida da personagem.

Figura 123 – Capitu volta a vestir branco e rosa antes da partida de Bentinho para o seminário.

Figura 124 – O plano fechado em Capitu na despedida de Bentinho realçam seus olhos tristes.

Nas cenas seguintes Capitu retira o véu e mostra o cabelo preso. A sequência se encerra com a despedida dos dois, uma vez que Bentinho estava indo estudar no seminário. Os dois se despedem na varanda. Capitu, da janela, observa Bentinho sair de casa a caminho dos seus estudos no seminário de São José (figura 124).

Entre luz e fusco, tudo há de ser breve como esse instante. Nem durou muito a nossa despedida, foi o mais que pôde, em casa dela, na sala de visitas, antes do acender das velas; aí é que nos despedimos de uma vez. Juramos novamente que havíamos de

casar um com o outro, e não foi só o aperto de mão que selou o contrato, como no quintal, foi a conjunção das nossas bocas amorosas... (ASSIS, 1994, p. 50).

A personagem aparece em *close* na janela e o espectador pode apenas observar uma parte do vestido, que revela um decote até os ombros, um fino colar e cabelo preso para cima com fita vermelha e algumas pedras cor de rosa. O rosto partido pelos quadros da janela, mostram seu semblante triste, o fundo escuro destaca o detalhe do laço de fita vermelha no cabelo, prenunciando os tempos que viriam.

Ao final do segundo episódio observamos um aumento nos matizes utilizados para compor os figurinos da personagem (figura 125). A combinação dos trajes da caracterização de Capitu ocorre a partir da associação afetiva do uso das cores azul claro e rosa em suas vestimentas. Com isso há uma exposição de seu caráter romântico e sereno, retratando um amadurecimento da personagem. O encanto e a amabilidade associadas a cor rosa (FARINA; BASTOS; PEREZ, 2011) são, em parte, decorrentes de características fortes atreladas a cor vermelha. Por se tratar de uma cor derivada de uma cor mais forte o rosa traz características dessa cor intensa, porém com menos força. Por serem cores claras, atreladas à inocência e candura, o azul claro.

Figura 125 – Paleta de cores do figurino de Capitu no segundo episódio.

No início do terceiro episódio, Bentinho está residindo no seminário de São José e, como se trata de uma história narrada por ele, as cenas que se referem a Capitu nesse início serão cenas da imaginação de Bentinho. Capitu está usando um vestido azul claro, com mangas na altura do cotovelo, com uma fita vermelha no peito (figura 126). Quando Capitu, ao andar, levanta a parte da frente do vestido aparecem camadas do saiote branco que dão volume ao figurino. Na ocasião, há também um véu preso em uma armação dourada mais no alto da cabeça e um detalhe de fita vermelha fazendo parte do ornamento do penteado. Os momentos que remetem à cenas da memória ou da imaginação de Bentinho retratam uma Capitu sorridente, com olhar marcante. Com isso, observamos que os momentos guardados nas lembranças do narrador são alegres e atrelam a personagem de Capitu a uma jovem sedutora.

Figura 126 e 127 – A caracterização de Capitu apresenta cores diversas, mas os tons claros ainda são maioria no figurino.

A continuidade dessa sequência se dá em cortes de cenas curtas, nas quais o figurino muda, mesmo sem a linha narrativa sofrer alteração. Entre as cenas de Capitu dançando pelo cenário, o vestido azul é substituído por um vestido rosa claro com decote até os ombros e mangas curtas. Seu cabelo está preso de uma maneira que fica solto na parte de trás. O busto do vestido está cheio de bordados na mesma cor do resto da peça e no pescoço tem um fino colar.

Na cena seguinte Bentinho, em consequência da fúria do ciúme que sente, sai do seminário correndo, após conversar com José Dias sobre Capitu. Logo após, pergunta-lhe, desesperadamente, sobre uma possível traição com algum rapaz da vizinhança. Percebemos ao final da cena, que o ataque de ciúme não passou de uma cena em sua imaginação. Quando Bentinho realmente retorna pra casa os dois conversam sobre a amizade dele com Escobar e Capitu o repreende dizendo que ele não deveria contar seus segredos para o novo amigo. Na cena, o vestido de Capitu segue as mesmas características da cena anterior (figura 127). Contudo, a influência da iluminação altera a coloração inicialmente rosa para cores mais quentes, próximo do dourado (figura 128). O momento mostra Capitu em uma tarefa relacionada a mulheres da época, a costura. Essa cena também traz como detalhe os cabelos soltos de maneira displicente, o que mostra que estava em uma atividade dentro de casa, sem preocupação com sua aparência em público, o que a diferencia das demais ornamentações usadas pela personagem em situações nas quais está acompanhada. A partir desse momento da narrativa percebe-se um Bentinho mais ciumento e possessivo, constantemente preocupado com a possibilidade de Capitu estar tendo uma relação com outra pessoa.

Figura 128 e 129 – O uso de cores quentes na iluminação altera a percepção da coloração das vestimentas.

O casal passa a se aproximar mais, o figurino de Capitu agora está mais elegante, o véu que antes era muito usado para trás agora cobre os ombros (figura 129). Com a iluminação, seu vestido parece dourado, porém sua cor é rosa claro, com pequenas estampas de flores cor de rosa escuro e com as mangas um pouco acima do cotovelo. Além disso, percebe-se que as formas do corpo da personagem tornam-se, aos poucos, mais valorizadas pelas vestimentas. As flores aparecem também no bordado do véu e no adereço que complementa o penteado. O enquadramento em plano conjunto com a presença de José Dias ao fundo da cena representa a posição do agregado em relação ao romance do casal. O modo como ele acompanha o encontro do casal, mostra a antipatia pela aproximação de Bentinho e Capitu.

Na sequência, Capitu aparece em um vestido com tons de bege e rosa, com detalhes na parte de cima do vestido e um tecido fino que compõe a manga (figura 130). A escolha dos figurinos para o início deste episódio segue a coloração e intencionalidades das vestimentas do final do segundo episódio. O véu aparece com cada vez mais frequência e dessa vez surge na cor branca, com bordados e pedras. Pelo uso de *close* no enquadramento, não é possível observar detalhes do vestido.

Figura 130 – O véu se torna um elemento presente em sua caracterização.

Figura 131 – O figurino de Capitu tem mais detalhes e elegância.

A partir dessa etapa a personagem passa a vestir roupas mais elaboradas, com mais detalhes e a presença de uma paleta de cores mais extensa. Como vemos na figura 131, Capitu

aparece com um vestido rosa claro, com mangas um pouco acima do cotovelo e feitas de um tecido branco delicado, com detalhes vermelhos bordados e várias tonalidades de rosa. Os cabelos estão presos para trás e vemos novamente seus sapatos, dessa vez na cor branca e com um pequeno salto. Com a ausência de Bentinho, que se encontra no seminário, Capitu se aproxima cada vez mais de Dona Glória e se torna mais elegante.

A intimidade com a família de Bentinho é tanta que quando Dona Glória adoece é Capitu quem cuida dela. Na cena que faz referência a esse momento, a personagem está caracterizada com um vestido branco de saia azul (figura 132). Nessa sequência o enquadramento encontra-se em plano conjunto para que o espectador tenha conhecimento de onde Capitu está localizada.

Nessa fase da minissérie já é possível perceber que, além da mudança nas cores dos vestidos, eles se tornam também mais elegantes e provocativos, com espartilhos mais marcados e decotes diversificados. Em meados do século XIX os espartilhos apertadíssimos, usados preferencialmente em bailes, tornam-se item comum no vestuário das mulheres.

Figura 132 e 133 – As cenas escurecem quando Dona Glória adoece e a iluminação torna-se mais pontual, centrando o foco da narrativa para duas personagens.

Logo em seguida, Bentinho visita Dona Glória ainda doente. Capitu o encontra trajando um vestido rosa de mangas curtas, acompanhado de um longo véu no penteado com ornamentos de flores que acompanha o comprimento do início das costas até a cintura (figura 133).

A última sequência de cenas do terceiro episódio mostra Capitu em um vestido azul, com flores e detalhes vermelhos no colo. A quantidade de ornamentos que ela trás no cabelo aumenta, assim como a variação de suas cores (figura 134). Os brincos também estão um pouco mais longos que os do início da adolescência e o decote reto deixa o ombro à mostra. Essa cena retrata a primeira visita de Escobar à casa de Bentinho. É ao final desse episódio que Bentinho tem uma crise de ciúmes ao acreditar que Capitu estaria tendo um romance com um rapaz da vizinhança. Bentinho corre com raiva e o episódio se encerra.

Figura 134 – É marcante a presença dos adereços no penteado de Capitu.

A variação de cores desse episódio em comparação com o segundo mostra um aumento de matizes utilizados no figurino de Capitu (figura 135). Entre as principais cores, identificamos o azul e o rosa, muitas vezes com a coloração alterada pela iluminação ou tratamento da imagem. Seus trajes ficam mais pomposos, com mais detalhes, principalmente nos ornamentos usados nos penteados. A cor vermelha ou o rosa escuro aparecem nos adereços de cabelo e detalhes nos vestidos. Capitu também passa a utilizar véus com detalhes coloridos e pedras transparentes, combinados com fitas coloridas.

Figura 135 – Paleta de cores do figurino de Capitu no terceiro episódio

Na primeira cena do quarto episódio, Bentinho volta a conversar sobre sua crise de ciúme e Capitu está chorando enquanto ele se desculpa. Ela usa um vestido rosa, com babados brancos e detalhes vermelhos colo. Na cabeça há um chapéu que cobre as orelhas e está preso com uma fita rosa e rendas. O penteado se encontra por baixo do chapéu (figura 136). Quanto aos chapéus da época, “quando utilizados, eram de palha, amarrados com fitas sob o queixo, com flores e frutas, e às vezes grandes e altos, de *pailleson* (palha italiana, considerada a mais nobre) e adornos” (CHATAIGNIER, 2010, p. 86), a minissérie segue essa linha de construção e caracteriza o chapéu com babados nas pontas e uma fita rosa presa abaixo do queixo, nessa ocasião, há também a presença de flores de tecido.

Figura 136 e 137 – A aproximação da câmera na personagem Capitu destaca os adereços em seus penteados.

Na próxima aparição, Capitu está acompanhada de Dona Glória e, em plano conjunto, observa-se que as duas estão costurando. A personagem está caracterizada com um vestido rosa escuro, com detalhes em renda e um corte que deixa o colo à mostra. Além disso, a saia é volumosa e envolvida por um véu fino e branco na parte de trás, há também um véu acompanhado de adereços e detalhes complementando o penteado (figura 137). As saias continuam volumosas e a presença de joias também é discreta.

Na continuação, a personagem continua usando um vestido de cor rosa, porém agora de manga curta. Essa sequência apresenta uma Capitu mais madura. Contudo, ainda na adolescência, a vestimenta da personagem mantém o rosa como cor predominante e inicia um escurecimento dos tons dos vestidos (figuras 138 e 139). Dom Casmurro, no livro, descreve o amadurecimento dessa personagem:

Capitu ia crescendo às carreiras, as formas arredondavam-se e avigoravam-se com grande intensidade; moralmente, a mesma coisa. Era mulher por dentro e por fora, mulher à direita e à esquerda, mulher por todos os lados, e desde os pés até à cabeça. Esse arvorecer era mais apressado, agora que eu a via de dias a dias; de cada vez que vinha a casa achava-a mais alta e mais cheia; os olhos pareciam ter outra reflexão, e a boca outro império (ASSIS, 1994, p. 78).

Uma marca de seu amadurecimento é o modo de disposição dos penteados e seus adereços, entre eles véu fino, fitas coloridas, flores de pano, pedras transparentes e medalhinhas. A personagem passa a ter mais detalhes na construção do figurino, assim como mais cores em um só traje na cena. A iluminação mais suave e com marcação de sombras delineia uma carga dramática, retratando um amadurecimento da personagem.

Figura 138 e 139– O acabamento dos vestidos fica mais rebuscado e há a presença de mais adereços em sua caracterização.

Os vestidos trajados usualmente no dia a dia de Capitu são vestimentas com babados, bordados, decotes e cintura apertada, com saiotes de linho ou algodão, usados em camadas, dando volume juntamente com enchimentos feito de crinolina (CHATAIGNIER, 2010). Há também o uso de espartilhos combinados com as saias volumosas que marcam a cintura, deixando-a mais fina visualmente, o “tempo foi passando e os modismos cresceram tanto como as anáguas, engomadas e acolchoadas” (CHATAIGNIER, 2010, p. 80). Essas escolhas acentuam o perfil sedutor da personagem, apresentada de forma elegante e com trajes que realçam o corpo de maneira sutil.

Na última aparição de Capitu na adolescência, antes de ser apresentada na fase adulta, Bentinho a informa que pretende ir a Roma para pedir absolvição ao Papa como tentativa para que não se torne padre. Nesse momento Capitu está caracterizada com vestido rosa escuro com renda branca no decote e um fino tecido transparente cobrindo a saia (figura 140). Seus cabelos estão amarrados em um penteado compacto preso com tecido na mesma cor do vestido e um adereço alto, seu rosto limpo não aparenta ter maquiagem e o colar dourado tem um pingente discreto. Após esse acontecimento Bentinho consegue convencer sua mãe a desistir da promessa de torná-lo padre e ao invés disso se muda para São Paulo para estudar Direito.

Figura 140 – Cena que marca a última aparição de Capitu na adolescência.

A próxima aparição de Capitu, ainda no quarto episódio da minissérie, é na fase adulta, quando ela passa a ser interpretada por Maria Fernanda Cândido (figuras 141 e 142). Essa etapa da narrativa, na qual Capitu é apresentada na fase adulta, ocorre anos depois de sua despedida de Bentinho. Ele, agora bacharel em Direito, está retornando para o Rio de Janeiro. Nessa ocasião a personagem aparece com vestido vermelho decotado e detalhes em renda, presentes tanto na parte de cima do vestido quanto na saia, sempre volumosa e elegante. Por volta desse período do século XIX os “decotes românticos entraram em cena, em geral abrindo-se em direção aos ombros” (CHATAIGNIER, 2010, p. 86), os movimentos da personagem na cena são sensuais e delicados, pela primeira vez percebemos o uso de maquiagem na construção da personagem. Capitu na fase adulta aparece com sombra prateada nos olhos.

Figura 141 e 142 – Capitu é apresentada na fase adulta da personagem por meio de contraluz e *closes*.

Na sequência, o narrador tem lembranças de Capitu na adolescência comparando-a na vida adulta, acontecem alguns flashes com cenas de curta duração, focando nas feições da personagem, nos dois momentos Capitu aparece com vestidos semelhantes (figuras 143 e

144). Esses devaneios do narrador acontecem intercalando imagens da Capitu jovem com a Capitu adulta e ainda imagens de Escobar, sugerindo o início das suspeitas de Bento quanto à relação entre os dois, uma vez que foi o amigo foi o mensageiro das cartas entre Bentinho e Capitu enquanto este residia em São Paulo.

Figura 143 – Capitu na adolescência.

Figura 144 – Capitu na fase adulta.

Uma marca presente na linha narrativa do início ao fim da minissérie é a tatuagem na personagem Capitu (figuras 145 e 146), tanto em sua fase jovem quanto na adulta. Por escolha da produção a tatuagem, original da atriz Letícia Persiles, que interpreta a personagem na fase jovem, não foi “escondida”, como opção para compor a codificação da representação temporal, dessa maneira foi preciso reproduzir o desenho na Capitu adulta.

Figura 145 – Capitu é marcada pela tatuagem original de Letícia Persiles, um pássaro e uma bromélia.

Figura 146 – A tatuagem foi reproduzida por meio de uma pintura especial em Maria Fernanda Cândido.

A aparição seguinte da personagem é a cena de casamento entre Capitu e Bento, apresentada brevemente no início da série. Ela usa um vestido de noiva branco, longo, com saia volumosa, devido as camadas de tecidos, com mangas curtas quase na altura do cotovelo, sem decote, cobrindo até o pescoço. Uma característica das mangas nessa época é que “eram mais curtas e iam até os cotovelos, terminando com babadinhos” (CHATAIGNIER, 2010, p. 86), nas mãos ela carrega um longo buquê de flores brancas e verdes (figura 147). Novamente as flores estão presentes na cena, complementando a caracterização da personagem. As flores

estão marcadas não somente no grande buquê carregado pela noiva, mas também como complemento do penteado de Capitu.

Figura 147 – Casamento entre Capitu e Bento é filmado inicialmente em plano geral, apresentando personagens e ambiente.

Ao se tornar esposa de Bento, Capitu, ainda sedutora, passa a ter mais seriedade no seu comportamento como dama da sociedade carioca do século XIX. A partir desse momento ela se mostrará mais senhora de si, já nos primeiros momentos de casada aparece orgulhosa de sua conquista. As duas cenas que seguem o dia do casamento são escuras, a primeira, um *close* de Capitu com Bentinho na carruagem, mostra a maquiagem marcante nos olhos e adereço longo no cabelo (figura 148), os dois estão a caminho do Alto da Tijuca, local da lua de mel.

Figura 148 – Capitu e Bento a caminho de sua lua de mel.

Figura 149 – Capitu caracterizada com trajes escuros.

Seus gestos e sua forma de se portar se tornam mais elegantes, diferente de seu momento na juventude que aparecia com pés descalços e cabelos soltos.

O que é normalmente chamada de riqueza psicológica de um personagem muitas vezes só provém da modificação do feixe de funções que ele cumpre. Essa modificação não se altera com relação à realidade, mas com relação a um modelo

preexistente do personagem, onde certas relações actanciais, geralmente admitidas, são abandonadas em proveito de combinações inéditas (AUMONT, 1995, p. 132).

Na vida de casada a primeira aparição de Capitu em plano aberto é com um vestido longo azul petróleo com decote arredondado (figura 149). Ela é mostrada conversando com o marido e seu vestido apresenta saia bem volumosa que se espalha pelo chão. Enquanto conversa com o marido, ambos olham para o céu. A iluminação mostra os rostos sombreados, Bento mostra apenas o perfil e Capitu apresenta todo o rosto voltado para o céu. O penteado está mais volumoso, “os cabelos, antes cacheados e revoltos, ganharam penteados elegantes e exuberantes que se harmonizavam com as roupas” (MEMÓRIA GLOBO⁵⁴), e os brincos um pouco mais compridos, mas ainda se mantém discretos.

Durante a lua de mel Capitu mostra uma personalidade confiante, orgulhosa de estar casada com Bento. As cenas seguintes são cortes da semana que passaram no Alto da Tijuca, “quando virou mulher e casou com Bentinho, Capitu ganhou cores quentes, típicas de uma cigana. Beth Filipecki frisou que suas roupas nunca são simétricas: “Para cada ângulo que o telespectador olhar, terá uma visão diferente”” (MEMÓRIA GLOBO⁵⁵). Tal assimetria pode estar relacionada tanto ao “olhar oblíquo” quanto à complexidade da personalidade de Capitu, uma das personagens mais intrigantes da literatura brasileira. A construção visual da personagem considera essa complexidade e a mostra de diversas formas, seja com relação ao figurino como viemos destacando, seja por meio de uso de adereços, mostram a dificuldade de captar a personalidade da heroína enigmática criada por Machado de Assis.

Assim, as reminiscências de Dom Casmurro, aparecem como lembranças em um segundo nível, uma narrativa dentro de outra narrativa. Já que toda a narrativa é ela própria construída no livro retroativamente.

Capitu aparece com um vestido verde escuro de saia larga, mas com movimento leve, os adereços do cabelo tem a mesma coloração do vestido. Por baixo da saia, para fazer volume, camadas de tecido branco e uma estrutura rígida para fixar o formato da saia (figura 150). Nesse período as principais características das vestimentas eram “cintura alta cortada sob o busto, o decote generoso e as mangas fofas e curtas” (CHATAIGNIER, 2010, p. 77).

⁵⁴Fonte: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/capitu/figurino-e-caracterizacao.htm>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

⁵⁵Fonte: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/capitu/figurino-e-caracterizacao.htm>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

Figura 150 – O diâmetro da saia fica maior e as cores mais vivas.

Em seguida Capitu usa um vestido levemente cinza com detalhes que variam entre tons de rosa e lilás, a saia tem um pouco menos de volume, mas o figurino apresenta mais detalhes. Após uma infância na qual o figurino trazia traços de jovialidade, energia, pureza e delicadeza, temos uma Capitu na vida adulta, casada com Bento Santiago, com características mais de amadurecimento, os vestidos seguem uma coloração mais escura, as saias e penteados mais volumosos, adereços do cabelo são mais chamativos, acompanhados de chapéus e fitas e os brincos mais longos. (figuras 151 e 152). A maquiagem dos olhos é mais escura e os brincos mais longos, em um plano detalhe também se percebe o uso de anéis, acessório que não víamos em sua fase anterior.

Figura 151 e 152 – Recém-casada com Bento, a caracterização de Capitu torna mais presente o uso de maquiagem.

Em outra cena rápida, em plano médio, Capitu aparece vestindo um traje branco de mangas longas, com o cabelo preso para cima (figura 153), nesse momento histórico do império “os longos cabelos de nossas elegantes ficaram presos no alto, seguros com pentes ou grampos confeccionados em marfim, tartaruga e arremates com ouro” (CHATAIGNIER, 2010, p. 85). Na narrativa o casal ainda está na fase de lua de mel, mesmo com os pedidos de

Bento para retornarem ao Rio de Janeiro, Capitu continua insistindo em ficar no Alto da Tijuca.

Figura 153 – Capitu ainda vestida com cores claras.

Figura 154 – Primeiro momento em que Capitu é apresentada à sociedade como esposa de Bento após a lua de mel.

Em seguida, a personagem entra em cena usando um vestido azul saturado, com saia ampla e volumosa, babados e um decote que lhe deixa novamente o colo à mostra. Na cabeça um chapéu largo coberto por um véu branco que se sobrepõe seu rosto e colo. Novamente, os véus e o mistério marcam sua presença ao lado de Bento. Esta cena se refere ao fim da lua e mel, quando os dois retornam para a cidade (figura 154).

A alegria com que pôs o seu chapéu de casada, e o ar de casada com que me deu a mão para entrar e sair do carro, e o braço para andar na rua, tudo me mostrou que a causa da impaciência de Capitu eram os sinais exteriores do novo estado. Não lhe bastava ser casada entre quatro paredes e algumas árvores; precisava do resto do mundo também (ASSIS, 1994, p. 94).

Esse momento da narrativa é marcado pela exploração do cenário, já que essa é a primeira apresentação de Capitu como esposa de Bento. A interpretação da rua na minissérie é realizada também dentro do espaço do Automóvel Clube. Dessa maneira,

a rua era representada no mesmo espaço cênico, só que recoberto por afiches (arte de rua que consiste na sobreposição de cartazes com diferentes rasgos, colagens e interferências para criar um painel multifacetado). Os figurantes que apareciam nas “ruas” eram desenhados em papelão. Diferentemente da linguagem naturalista, era um cenário aberto à imaginação dos espectadores (MEMÓRIA GLOBO⁵⁶).

A última cena em que a personagem aparece no quarto episódio, mostra o casal visitando a família de Bento. Nessa ocasião, Capitu está com um vestido roxo com babados e detalhes vinho, seguindo a tendência da caracterização com cores mais escuras a partir da fase adulta de Capitu (figura 155). A cintura é bem marcada e o decote destaca o colo e chama

⁵⁶ Fonte: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/capitu/cenografia-e-arte.htm>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

atenção para essa parte de seu corpo. Também têm destaque no figurino, durante essa fase da personagem há uma relação forte com a moda da época em que se sobressai o contorno do corpo marcado por que eram “extremamente apertados, feitos sob medida [...] e em geral confeccionados com tecidos finos, como renda e cetim, eram usados por mulheres de todas as faixas etárias, na maioria cariocas vaidosas” (CHATAIGNIER, 2010, p. 87). O adereço que traz na cabeça é um véu na mesma coloração do vestido. Sua maquiagem está menos escura que nas cenas anteriores.

Figura 155 – Em visita a família de Bento, Capitu usa vestido mais decotado e em tons mais escuros.

Dessa forma, o quarto episódio é marcado pela mudança de fase da personagem, Capitu sai da adolescência e é introduzida na vida adulta. Logo em seguida, casa-se com Bento, nesse momento se torna mais segura de si e o ingrediente de sensualidade se torna mais presente, reforçando os primeiros momentos de seu namoro com Bento em que os primeiros indícios de sensualidade começam a aparecer. Essas transformações sociais e psicológicas são mostradas também pelo vestuário e suas cores, como vimos. Ao fim do quarto episódio percebe-se que a paleta de cores de Capitu contém novos elementos como as cores vinho, azul e verde, todas em tons mais escuros (figura 156). Essa fase da personagem é marcada também pelo início do uso de maquiagem mais acentuada olhos evidenciando o olhar de “cigana oblíqua e dissimulada” (ASSIS, 1994, p. 24), e de acessórios como anéis, os brincos também ficam mais longos e pesados. Os adereços no cabelo como ponto de destaque na caracterização.

Figura 156 – Paleta de cores da personagem Capitu no quarto episódio da minissérie.

Na primeira aparição de Capitu no quinto e último episódio da minissérie, ela e Bento estão casados há dois anos. A personagem aparece caracterizada com um vestido verde escuro e não apresenta joias ou adereços nos braços. Segundo Dom Casmurro

Capitu gostava de rir e divertir-se, e, nos primeiros tempos, quando íamos a passeios ou espetáculos, era como um pássaro que saísse da gaiola. Arranjava-se com graça e modéstia. Embora gostasse de jóias, como as outras moças, não queria que eu lhe comprasse muitas nem caras, e um dia afligiu-se tanto que prometi não comprar mais nenhuma; mas foi só por pouco tempo (ASSIS, 1994, p. 96).

Figura 157 – Capitu apresenta figurinos elegantes e volta a vestir verde escuro.

O primeiro traje apresentado é um vestido verde escuro com mangas curtas, decote bem aberto e saia longa e abaloadada (figura 157), a “amplidão das saias oferecia uma oportunidade para a profusão cada vez maior de ornamento, em um dado momento, um terço do comprimento do vestido era enfeitado com tiras de tecido e pufes” (KÖHLER, 2009, p. 526). A saia aparenta maior volume, com uma armação de “crinolina, material com crina de cavalo e chumaços de algodão” (CHATAIGNIER, 2010, p. 86) que tem a função de encher as saias e criar volume nos quadris.

Mais ou menos a partir de 1857, as anquinhas ressurgiram com o nome de crinolina [...]. As crinolinas passaram por muitas modificações, todas relativas ao aumento de tamanho. Mesmo a crinolina de 1865, que exigia um vestido com 8 a 10 metros de

tecido, era insuficiente para a saia com nesgas de 1866, que exigia uma crinolina ainda mais volumosa (KÖHLER, 2009, p. 527).

Na cena em questão, Capitu usa um penteado tapa-missa ou trepa-moleque com detalhes em flores verdes e rosas e um lenço na parte de trás. Esses nomes para o penteado surgiram “pois os arranjos impediam que os fiéis vissem a missa, e os molecotes que frequentavam as igrejas diziam que precisavam subir no acessório para ver o altar e o padre” (CHATAIGNIER, 2010, p. 81).

Em seguida o casal comparece a um baile, no qual recebem aparelhos de MP3 para ouvirem a música. A iluminação da cena interfere na compreensão das cores de sua vestimenta, contudo, observa-se que o vestido tem uma tonalidade clara de azul e que os adereços na cabeça trazem uma mistura de matizes lilás, azul e rosa (figura 158). O vestido de Capitu no baile tem como traços a saia volumosa e as mangas curtas dando destaque aos braços da personagem, motivo de atenção para Bento. Os braços “eram belos, e na primeira noite que os levou nus a um baile, não creio que houvesse iguais na cidade [...]. Eram os mais belos da noite” (ASSIS, 1994, p. 96).

Figura 158 – Em plano médio os adereços e o penteado de Capitu tornam-se protagonistas da cena.

Figura 159 – Em uma crise de ciúme Bento imagina Capitu na adolescência se envolvendo com um rapaz.

Nessa cena, Capitu e Bento dançam juntos em um baile, e em determinado momento da sequência, Bento reconhece um homem como sendo o menino da vizinhança que já lhe causara ciúme quando jovem e começa a ter lembranças do passado. Como forma de mostrar a inserção de cenas da imaginação de Bento há cortes rápidos na sequência cena na qual aparece Capitu na adolescência trajando figurino semelhante ao da Capitu adulta (figura 159).

As flores são uma marca presente nesse momento do baile, elas ajudam a realizar a ligação entre a Capitu adulta e a lembrança de uma Capitu mais jovem. Flores de tecido aparecem costuradas no vestido e o penteado volumoso também contém como elementos flores de tecido, “as flores de seu jardim, que antes se prendiam na barra de seu vestido, em sua fase de menina, agora estavam presentes nos arranjos de seus cabelos” (MEMÓRIA

GLOBO⁵⁷). Além do uso de flores de tecido “as grandes festas favoreciam o uso dos vestidos de baile, todos luxuosos com babados, bordados, decotes amplos e cintura apertada” (CHATAIGNIER, 2010, p. 83), como joia ela tem um colar mais rebuscado que os anteriores, mas ainda discreto e a aliança na mão esquerda.

Na cena seguinte, Capitu faz uso de um vestido roxo escuro, com mangas curtas e fofas, seu cabelo está preso para cima e o penteado é composto também por alguns tecidos. A vestimenta é composta por uma capa extensa, que cobre o pescoço da personagem, a coloração do adereço também é o roxo escuro e, além disso, ela aparece usando brincos curtos (figura 160). Nessa ocasião Capitu e Bento comparecem a um jantar na casa de Escobar, amigo de Bento do seminário e Sancha, sua amiga de colégio.

Figura 160 – Capitu caracterizada com figurino com diversos adereços em tons escuros.

Ao sentarem para o jantar Bento, começa a ter lembranças do baile e diversas cenas de seu pensamento mostram Capitu jovem e adulta. A Capitu jovem está representada com um vestido de tons claros, remetendo a vestimenta da figura 159, porém a Capitu adulta traja um vestido com rosa mais intenso, véu e flores no cabelo também em um matiz intenso de rosa (figuras 161 e 162). Durante o século XIX o “vestido de baile era decotado, tinha um largo enfeito de renda chamado Berthe e era cortado de modo a deixar bem nítida a linha do ombro. As mangas desses vestido de noite também foram reduzidas às menores proporções possíveis [...]” (KÖHLER, 2009, p. 533). Sua maquiagem também é marcante, escurecendo um pouco os olhos e seus brincos maiores e longos.

⁵⁷ Fonte: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/capitu/figurino-e-caracterizacao.htm>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

Figura 161 e 162 – Em crise de ciúme Bento lembra a cena do baile em que ambos aparecem em plano médio, o que possibilita visualizar tanto os vestidos de Capitu quanto seus adereços e penteados.

Na cena seguinte Capitu aparece na cama deitada, com cabelos soltos e vestido rosa escuro (figura 163), nesta cena sugere-se uma relação sexual do casal após retornar do jantar na casa de Escobar.

Figura 163 – O rosa escuro torna-se presente no figurino da personagem.

Figura 164 – Os adereços no cabelo e os decotes nos vestidos são as marcas na fase adulta de Capitu.

Em um dos encontros da família de Escobar e da família Santiago, Capitu veste um figurino semelhante ao da figura 154, usando um vestido azul saturado e um chapéu com véu longo que se estende pelas costas (figura 164). Na cena seguinte Bento e Capitu vão visitar Dona Glória. O vestido de Capitu é branco, o penteado é alto com os adereços verde e rosa e seus brincos longos com detalhes em cristais (figura 165). Essa sequência é construída com planos fechados, focando no diálogo entre as personagens ou na narração de Dom Casmurro.

Figura 165 e 166 – Os penteados de Capitu são marcadamente altos e com adereços coloridos – alterados pela mudança de iluminação nas cenas em questão.

Em um próximo momento o casal está na praia observando as constelações. Nessa ocasião, ela está vestindo um vestido branco com bordados altos na gola, cobrindo até a nuca e nos cabelos um véu branco com bordados e uma flor rosa (figura 166).

Na continuidade da cena, Capitu presenteia Bento com libras esterlinas, o marido fica emocionado. Mas ao saber que Capitu teve ajuda de Escobar para lhe fazer aquela surpresa, fica desconfiado da relação que os dois poderiam estar tendo. Porém, mesmo com esse início de desconfiança, o casal volta a se aproximar, como aponta Dom Casmurro “a verdade é que fiquei mais amigo de Capitu, se era possível, ela ainda mais meiga, o ar mais brando, as noites mais claras, e Deus mais Deus” (ASSIS, 1994, p. 98).

Na visita seguinte, realizada por Escobar e Sancha a casa de Bento e Capitu, ela veste o traje verde escuro (figura 167). Podemos dizer o cabelo preso no alto da cabeça é uma característica da personagem na fase adulta, a personagem aparece com esse penteado combinado ao uso de tecidos nas cores verde escuro e rosa escuro na parte de trás da cabeça, cujos arranjos descem pelas costas até abaixo dos ombros. Uma marca muito frequente na caracterização dessa personagem é a presença de algum elemento rosa, seja no vestido, nos detalhes presos ao vestido, como flores ou fitas, também com adereços no cabelo.

Figura 167 – Em visita a casa de Escobar, Capitu veste verde escuro e usa novamente decote em seu vestido.

Figura 168 – Capitu veste branco após o nascimento do filho.

O próximo momento da narrativa retrata o nascimento de seu filho com Bento, Ezequiel. Deitada na cama, de resguardo, Capitu segura o filho nos braços ao lado de seu marido enquanto recebe a visita de familiares. Ela usa vestido branco e cabelos soltos (figura 168). O plano conjunto da cena objetiva mostrar a relação dela ao lado de Bento e a presença de Ezequiel nesse momento.

A cena seguinte mostra o batismo de Ezequiel (figura 169). A iluminação da cena acaba alterando a cor original do vestido, na situação a variação cromática varia entre cinza, branco e lilás. Como adereço no cabelo há um véu branco com tecidos verde escuro e uma flor de tecido rosa escura. O verde como “mistura do amarelo e azul, contém a dualidade do

impulso ativo e a tendência ao descanso e relaxamento” (FARINA; BASTOS; PEREZ, 2011), momento vivido por Capitu, que traz em si a vivacidade jovial, mas que acaba de se tornar mãe e começa a ter instintos protetores com o filho. O verde também retrata características como o equilíbrio, calma e frescor (FARINA; BASTOS; PEREZ, 2011). Com o desenrolar da cena, ela levanta o véu, passando-o para trás da cabeça e deixando-o solto ao longo das costas, revelando uma flor rosa escuro no penteado, em parte da sequência o véu aparece cobrindo-a até a cintura.

Figura 169 e 170 – Mesmo com um salto temporal, Capitu mantém o uso de adereços em sua caracterização.

A partir do batismo de Ezequiel a história tem um salto temporal de cinco anos no arco narrativo. A cena seguinte mostra Bento e Ezequiel brincando enquanto Capitu os observa de longe. Ela está vestindo uma peça única branca com um decote em “V”, cabelos presos para cima ela ainda usa flores para compor a organização do penteado (figura 170). No decorrer dessa fase do quinto capítulo, Capitu continua usando cores claras em suas vestimentas.

Muitos dos planos nessa fase são fechados, dificultando a percepção de algumas vestimentas por completo, contudo, observamos com detalhes a caracterização da personagem no rosto e cabelo. Mantendo sempre uma maquiagem cinza nos olhos destacados, agora seus brincos são maiores que os da adolescência (figura 171).

Figura 171 e 172 – Os planos mais fechados tornam mais visíveis os brincos, maquiagem e demais adereços.

A cena seguinte é outra referência a Capitu nas lembranças de Dom Casmurro. E ela usa um vestido cinza com babados também nessa cor e detalhes rosa no cabelo com um longo véu cobrindo o rosto (figura 172). A personagem não está usando colar, contudo, usa brincos curtos, pulseira e anéis, antes discretas, as joias tomam mais lugar na caracterização. Dando continuidade à personagem em cena, Capitu encontra-se com um vestido com decote amarelo, de cor saturada e que deixa seu colo à mostra (figura 173), seus cabelos trazem acessórios nas cores dourado e rosa, véu dourado acompanhado de uma fita na mesma cor, e maquiagem cinza nos olhos. O uso simultâneo dessas duas cores em cena, o amarelo e o rosa, reavivam características como vivacidade, sedução, alegria.

Figura 173 – O elemento rosa se faz presente em sua caracterização.

Figura 174 – Entre os adereços, Capitu passa a fazer uso de joias, como anéis e pulseiras.

Nas cenas seguintes, Bento volta a expressar ciúme. A família está reunida na sala quando ele comenta sobre a mania de Ezequiel de imitar os outros. Nessa fase da narrativa nota-se o uso de joias e, mesmo não portando colar, Capitu passa a usar pulseira, anéis maiores e continua usando brincos (figura 174), talvez um indicativo das joias que o marido lhe havia dado. Já durante o século XIX tem origem familiar: “paixão por joias vem de nossas antepassadas, loucas por exibir heranças de família ou presentes de família ou presentes de maridos” (CHATAIGNIER, 2010, p. 88).

Na sequência Bento vai desacompanhado ao teatro após Capitu lhe dizer que não se sentia bem para ir à peça, e ao retornar mais cedo do teatro encontra seu amigo Escobar saindo pela porta de sua casa. A partir desse momento as desconfianças da relação entre Escobar e Capitu ficam mais fortes. Ao entrar em casa encontra Capitu, que o diz ter melhorado de sua doença, veste um traje branco de mangas longas com detalhe de fita rosa na cintura (figura 175).

Figura 175 – Capitu usa roupas claras nos momentos de intimidade como nascimento do filho ou doença.

Figura 176 – Em plano mais aberto percebe-se que o tamanho da circunferência da saia volta a aumentar.

No dia seguinte o casal janta na casa de Dona Glória, Capitu veste vestido azul saturado e véu com detalhes em azul e branco com uma saia de circunferência ainda maior que as dos episódios anteriores. A saia é tão longa que forma uma cauda que se arrasta pelo chão (figura 176). Como complemento do penteado, Capitu traz um lenço com muitos detalhes nas cores azul e branco e outro adereço presente na composição do figurino é uma pulseira em seu braço.

Mesmo com a desconfiança de Bento, as duas famílias ficam mais próximas depois que Escobar compra uma casa na região. Passam a se frequentar mais e passeavam juntas nas proximidades. Na cena seguinte, as famílias de Bento e Escobar caminham na orla marítima. Na ocasião, Capitu veste um vestido vermelho escuro, com várias camadas e de mangas curtas. Além disso, compondo sua caracterização, a personagem usa um chapéu com tecidos presos em sua parte traseira, nessa cena, toda a vestimenta apresenta-se em tons escuros (figura 177).

Figura 177 e 178 – Cenas em plano geral ambientam locação e personagem e mostra Capitu voltando a usar tons escuros.

Em visita a casa de Escobar, Capitu veste um traje semelhante ao da cena anterior, um longo vestido vinho, diferenciando o figurino pelo penteado com tecido em roxo e verde escuro (figura 178).

Na sequência, inicia-se uma cena importante no arco narrativo das personagens e no desenvolvimento da história, trata-se da cena que retrata o velório da personagem Escobar.

Nela Capitu encontra-se inteiramente de preto, com um vestido de volumosa, composta de várias camadas de tecido e mangas longas (figura 179). Os detalhes do véu são na cor dourada e a maquiagem dos olhos e o brinco também estão na cor preta. Esse momento da trama merece destaque, pois a partir dele o ciúme de Bento ficará realmente marcado. A partir do comportamento de sua esposa no velório de Escobar, Bento sentirá que sua desconfiança com relação à infidelidade da mulher se confirma: Capitu e Escobar teriam tido um relacionamento extraconjugal que resultou no nascimento de Ezequiel.

Figura 179 – No enterro de Escobar, Capitu veste preto com dourado.

Logo após o enterro de Escobar, Capitu ainda aparece usando roupas escuras, exemplo do vestido preto com gola vinho. Compondo seu penteado, a personagem usa um véu preto e nos adereços observamos brincos grandes, mas não apresenta o uso de colar (figura 180).

Figura 180 e 181 – Capitu continua vestindo cores escuras, tendo o véu preto como elemento presente na fase de luto.

Nas cenas que se seguem na narrativa, após o enterro de Escobar, Capitu permanece com roupas escuras e volta a usar um vestido preto, o véu também tem destaque, longo e volumoso também aparece na cor preta (figura 181). Cabe salientar o simbolismo da cor preta ou escura como definidora do luto. Nessa cena, Capitu questiona o comportamento aborrecido

de Bento, uma vez que o casal já não aparece nas cenas conversando, e Capitu sugere uma viagem para a Europa em uma tentativa de aproximar a família.

Conforme a história se aproxima do fim, Capitu aparece usando um vestido azul de mangas curtas e tecidos transparentes sobre a saia. Com detalhes brancos e azuis no penteado tapa-missa, o figurino continua sendo em tom escuro, assim como o adereço de cabelo (figura 182). Com a morte de Escobar sua relação com Bento fica diferente, principalmente pela desconfiança da paternidade de Ezequiel, “ao se deparar, finalmente, com Santiago e adivinhar quem ele era, Capitu tenta reconstruir sua vida e sua relação. Seus movimentos passam a ser estudados, ainda que amorosos, e ela começa a entrar em pensamentos, reavaliando opiniões e redesenhando estratégias” (CARVALHO, 2008, p. 72).

Figura 182 e 183 – Com relacionamento abalado e com a morte de Escobar, Capitu está caracterizada com cores mais escuras.

Ainda em um misto de luto e crise no casamento, Capitu aparece trajando vestido preto, com babador branco e detalhe azul escuro na saia. Nos acessórios ela usa uma pulseira, anéis e brincos grandes, com cabelo preso para cima (figura 183). Sua relação com Bento está mais distante e ele já não a trata com carinho.

A cena seguinte marca definitivamente o fim do casamento entre Bento e Capitu. Atormentado com os pensamentos de que Ezequiel não seria seu filho, Bento planeja suicídio por veneno, porém muda de ideia e pensa em envenenar o filho, quando se aproxima de realizar essa ação desiste. Capitu entra no cômodo em que Bento está com o filho e ouve o marido dizer ao menino que não era seu pai. Tomado de ciúme os dois discutem e, ao final da sequência, decidem que seria melhor a família passar um tempo na Europa, “pegamos em nós e fomos para a Europa, não passear, nem ver nada, novo nem velho” (ASSIS, 1994, p. 123). Nessa sequência Capitu está caracterizada um vestido roxo, longo e com bastante tecido e mangas longas até o punho (figura 184).

Com todas essas modificações, a indumentária de 1841 mostrava um forte contraste com a de 1830 [...]. Estabelecera-se, porém, uma sólida base para os novos avanços. Mangas longas e justas, saias amplas e acolchoadas que escondiam totalmente os pés, e corpetes pouco decotados e acolchoados em várias partes (KÖHLER, 2009, p. 526).

O figurino marca novamente uma etapa da vida da personagem em que sua personalidade, emoções e atitudes encontram reflexo nas associações afetivas das cores de suas vestimentas.

Figura 184 – Tanto a iluminação do cenário quanto a vestimenta de Capitu são apresentados em tons escuros.

Figura 185 – A cena da morte de Capitu é marcada pelo figurino branco e a palidez de sua pele.

Com o passar do tempo, Bento retorna ao Brasil sem a companhia da esposa e do filho. Filho e mãe morariam na Europa até a morte de Capitu. Sua morte é retratada na cena seguinte e nela, a personagem encontra-se deitada em uma cama, com um vestido branco, de tecido fino e rendado de mangas longas. Capitu aparece pálida e com cabelos desarrumados (figura 185).

Essa cena é a última cena, apresentada em ordem cronológica, na qual a personagem aparece. No entanto, após sua morte, Capitu faz suas últimas aparições na minissérie, as quais ocorrem em forma de *flashes* que misturam a personagem em sua fase adolescente e adulta. Retomando a fase jovem, a personagem aparece em um vestido rosa com detalhes brancos e rendados no colo e na fase adulta com um vestido vermelho e rosa escuro e com cabelos presos no alto da cabeça (figuras 186 e 187); ambas são parte da imaginação do narrador.

Figura 186 e 187 – Nas lembranças de Dom Casmurro Capitu retorna vestindo rosa escuro e branco.

Por fim, a paleta de cores do último episódio da minissérie mostra uma gama de cores maior, variando entre tons escuros do azul, vinho, verde (figura 188), substituindo o costureiro amarelo e rosa da fase jovem da personagem. Com isso é possível identificar uma variante ao longo da narrativa da minissérie.

Figura 188 – Paleta de cores do figurino de Capitu no quinto episódio.

Os elementos de sedução presentes nas cenas em que Capitu demonstra interesse amoroso por Bentinho estão na cor rosa, presente em elementos de sua caracterização durante o enredo. Levando em consideração essas transformações físicas e psicológicas da personagem, torna-se perceptível uma primeira aproximação analítica das roupas de Capitu a partir das cores como forma de construção de um objeto particular (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2009). A personagem se inicia jovem, mais leve, livre das responsabilidades de uma vida adulta. Caracteriza-a ainda a sensualidade das roupas, decotes, potencializados pelo mistério dos véus. Os reflexos dessas transformações emocionais estão presentes na coloração e na composição de sua caracterização.

6.4 O sedutor vinho de Escobar

Escobar é uma personagem que não faz parte da narrativa desde o início, ele entra na trama a partir do momento que Bentinho vai para o seminário de São José, no terceiro episódio da minissérie. Os dois se conhecem no seminário e formam uma amizade que fará de Escobar melhor amigo e confidente de Bentinho. Sua trajetória próxima a Bento e Capitu continua, pois ele se casa com uma Sancha, amiga de Capitu desde os tempos de escola. As duas famílias se tornam próximas. Como dissemos anteriormente, após o nascimento de Ezequiel, Bento passa a desconfiar que Escobar e Capitu tenham um relacionamento amoroso e que Ezequiel, seja fruto dessa relação. Com isso, Bento volta a sentir ciúme de Capitu, tal como sucedeu na adolescência. A desconfiança se fortalece após a morte de Escobar conforme também já apresentamos anteriormente.

O que acima de tudo sugere no livro o adultério de Capitu é que ela era, sem dúvida, uma mulher muito exuberante e afetivamente segura, tanto quanto Escobar o era como homem, ao passo que Bentinho... Não se pode deixar escapar da nossa plena

atenção, que vê realidades por trás das aparências, que, desde o início da sua relação no seminário até a morte de Escobar, a amizade entre os dois compensará a pouco segurança de Bentinho com a desenvoltura de Escobar (BYINGTON, 2008, p. 20–21).

Outra questão que envolve a relação entre Escobar e Bento é a proximidade dos dois quando pensamos sob a ótica do modelo de relação do século XIX, período em que a narrativa escrita por Machado de Assis se passa. Também não devemos esquecer que o romance machadiano é moderno e traz pensamentos avançados para a época na qual está inserido.

Quando Bentinho se torna amigo de Escobar, passa a vivenciar a sua homoafetividade que deveria ter se desenvolvido com seu próprio pai, caso ele não tivesse morrido quando Bentinho ainda estava na primeira infância. Aquela época, um homem não podia tocar outro homem com carinho. Podia chegar para dar um abraço com tapas nas costas, mas fazer um carinho, impossível. E a homoafetividade é a expressão da ternura entre os homens (BYINGTON, 2008, p. 27).

Há também teorias de que Bentinho poderia se sentir atraído por Escobar e isso colocava em conflito seu emocional, fazendo com que seu ciúme saísse do controle, contudo, nesse momento não vamos explorar esse ponto de vista.

Os fatos apresentados na minissérie são de um Escobar misterioso e sedutor. Seus gestos, movimentos e modo de falar criam uma aura de desconhecido, como vamos abordar na análise da personagem.

Sua apresentação na trama acontece na primeira sequência do terceiro episódio da minissérie (figura 189), quando as primeiras cenas são inteiramente dedicadas a apresentação dele. Apresentado em plano geral e em um contra luz, Escobar tem dedicação exclusiva nos enquadramentos dessa sequência, que culmina com Bentinho o observando caminhar por cima da mesa. Enquanto caminha em direção a Bentinho, os dois mantêm os olhares travados um no outro. Dom Casmurro descreve a personagem da seguinte maneira:

Eis aqui outro seminarista. Chamava-se Ezequiel de Sousa Escobar. Era um rapaz esbelto, olhos claros, um pouco fugitivos, como as mãos, como os pés, como a fala, como tudo. Quem não estivesse acostumado com ele podia acaso sentir-se mal, não sabendo por onde lhe pegasse. Não fitava de rosto, não falava claro nem seguido; as mãos não apertavam as outras, nem se deixavam apertar delas, porque os dedos, sendo delgados e curtos, quando a gente cuidava tê-los entre os seus, já não tinha nada (ASSIS, 1994, p. 56).

Filho de comerciante, Escobar é três anos mais velho que Bentinho. Como descrito no livro, sua apresentação na minissérie é feita pela narração enquanto a personagem dança sozinho pelo cenário. É importante marcar a apresentação visual da personagem, já que ela acontece antes de qualquer marca que possa ser relacionada com os diálogos. “O figurino

marca o personagem, antes mesmo da atuação, do diálogo e do cenário. É ele quem fala primeiro. Sem um bom figurino, o resto não se sustenta” (PUCCINI, 2008, p. 2).

Figura 189 – A apresentação de Escobar acontece em contraluz, dando a cena um ar de mistério.

Figura 190 – Escobar, de batina preta, caminha em direção a Bentinho em sua primeira aparição na minissérie.

O primeiro figurino usado para caracteriza-lo é a batina preta, uniforme do seminário que estuda com Bentinho (figura 190). Essa peça “tem uma saia com diâmetro propositalmente maior – equivalente a uma saia feminina – para tornar os movimentos do personagem mais sedutores na visão de Bentinho” (MEMÓRIA GLOBO⁵⁸). Além disso, a batina tem mangas longas, segue até a altura dos pés, tem uma fileira de botões (segundo a tradição católica 33 botões) e uma camisa branca por baixo da peça única que cobre o corpo. O detalhe de sua caracterização é uma pulseira no braço direito e o cabelo dividido para o lado.

O tempo se passa na narrativa, até chegar o dia em que Bentinho retorna à sua casa para passar um tempo de descanso do seminário. Bentinho e Escobar se despedem e nessa cena Escobar está usando terno com calça cinza claro, blusa branca e sapato e capa preta (figura 191). O uso de capa é característico nesse momento do século XIX, “a capa longa não era mais fechada na frente com uma ou duas fileiras de botões e casas; em vez disso, largas faixas de tecido, presas nas extremidades dianteiras da capa, traziam, de um lado, os botões e, do outro, as casas” (KÖHLER, 2009, p. 514–515). O detalhe de seu figurino é a gravata a cor vinho, elemento que irá se repetir em diversos momentos da caracterização dessa personagem, “um simples acessório pode fazer muito por um personagem e, sutilmente, pontuar momentos decisivos em sua trajetória” (MEMÓRIA GLOBO, 2007, p. 23). Outra marca de Escobar são seu modo de se movimentar pela cena e seus gestos controlados e precisos, como um dançarino coreografado Escobar se move de maneira sedutora.

⁵⁸ Fonte: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/capitu/figurino-e-caracterizacao.htm>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

Figura 191 e 192 – A presença de elemento na cor vinho no figurino de Escobar aparece já no terceiro episódio.

A presença de Escobar na trama é limitada, principalmente no terceiro episódio, pois sua ligação com Bentinho nesse momento está muito ligada aos estudos no seminário. Algum tempo depois Escobar volta a aparecer na trama ao visitar Bentinho na casa de Dona Glória, após saber que a mesma estava doente. Ele chega à residência vestindo paletó cinza com duas fileiras de botões e colete interno também cinza, com fileira única de botões e calça preta com uma blusa branca por baixo, além da gravata na cor vinho (figura 192). A capa preta também está presente nesse figurino, cobrindo o corpo inteiro da personagem, juntamente com uma cartola preta e um par de luvas na cor cinza. Essa é a primeira cena que mostra Escobar entrando em contato com a família de Bentinho, na ocasião ele é adorado e os familiares do amigo não medem elogios sobre o rapaz.

Por suas poucas aparições temos apenas três amostras de figurino nesse episódio. Sua apresentação na trama, sua aparição como aluno do seminário e a sua apresentação como amigo de Bentinho. Fora da batina preta que usa no seminário, Escobar faz uso de algum elemento derivado da cor vinho em seu figurino (figura 193). Essa cor, em conjunto com a interpretação da personagem e seus gestos sedutores, indicam sua inserção em um campo oposto ao de Bento/Dom Casmurro e o aproxima da chave da sedução de Capitu. O caráter sedutor de Escobar certamente será um dos elementos que vão incomodar futuramente Bento.

Figura 193 – Paleta de cores do figurino de Escobar no terceiro episódio.

No caso de Escobar ele é uma personagem que é trazida para a história pela visão do narrador, dessa maneira os elementos de interpretação aos quais o público tem acesso são o

texto desse narrador, com uma visão opinativa sobre os fatos e o ponto de vista da linguagem visual construída pelo ator e pela caracterização.

É por meio do figurino que fazemos uma leitura da personagem e de seus elementos de significação. Pelo figurino é possível servir ao texto, ao ator e ao diretor, podemos dizer também que os elementos: maquiagem, cenário, cor e luz, assim como os figurinos, fazem parte do espetáculo e leva-nos metaforicamente a pensar neles como componentes de uma narrativa, essenciais e determinantes em uma obra (SILVA; FIDELIS, 2010, p. 5).

Escobar aparece novamente no quarto episódio quando Bentinho retorna de sua casa. Seus trajes são os de estudante do seminário, a batina preta com camisa branca por baixo (figura 194). Conforme os dois convivem vão criando afinidades e Bentinho passa a se sentir confortável para dividir fatos íntimos de sua vida. Durante uma breve conversa, os dois trocam confidências e Escobar relata que também não tem intenção de se tornar padre, sua verdadeira paixão seria o comércio.

Figura 194 e 195 – A amizade de Bentinho e Escobar se fortalece conforme a trama avança.

A próxima cena na qual Escobar está inserido se refere a outra visita que o jovem realiza à casa de Bentinho. Nessa ocasião ele veste paletó cinza com lapelas na cor preta, colete cinza claro, camisa branca e gravata na cor vinho (figura 195). Escobar, em suas visitas a casa da família de Bentinho, começa a ter uma relação próxima com Dona Glória, deixando o próprio José Dias em segundo plano na trama. Novamente percebe-se a presença do elemento em cor vinho na gravata, enquanto o restante do traje é uma derivação do cinza. Conforme a sequência de cenas acontece, Escobar começa a perguntar sobre Dona Glória e a elogia, parecendo interessado em conhecê-la mais.

Ao voltar para o seminário ele e Bentinho discutem sobre o gosto de Escobar pela matemática e na ocasião seu figurino é novamente a batina preta (figura 196). Na conversa entre os dois, Escobar demonstra interesse pelas posses e finanças de Dona Glória. A cena seguinte também acontece no seminário, quando Bentinho conta para Escobar que irá para

Roma em uma tentativa de não se tornar padre. Essa cena mostra sua última aparição como adolescente, a partir desse momento da narrativa Escobar aparecerá na idade adulta.

Figura 196 – Assim como Bentinho, no seminário Escobar também usa suas vestes religiosas na cor preta.

Figura 197 – Primeira aparição de Escobar na fase adulta acontece em cena escura.

Enquanto Bentinho vai estudar Direito em São Paulo, Escobar se torna negociante de café. Segundo prima Justina, a aproximação que Escobar estabeleceu com Dona Glória poderia ser uma tentativa de se casar com ela. A pedido de Bento, Dona Glória empresta dinheiro à Escobar para seus “primeiros tentâmens comerciais” (ASSIS, 1994, p. 91). Em uma visita a mãe de Bentinho ele veste roupas escuras com uma gravata vinho e capa preta. Escobar, agora adulto, usa cavanhaque, diferente de sua personagem na adolescência (figura 197). Durante o afastamento de Bentinho para os estudos, Escobar acaba se tornando o mensageiro das cartas entre o amigo e Capitu. De acordo com o narrador Dom Casmurro, “ele foi o terceiro na troca das cartas entre mim e Capitu. Desde que a viu animou-me muito no nosso amor. As relações que travou com o pai de Sancha estreitaram as que já trazia com Capitu, e fê-lo servir a ambos nós, como amigo” (ASSIS, 1994, p. 91), dessa maneira, Escobar acaba se casando com Sancha, amiga de Capitu.

Conforme a trama se desenvolve Bento e Capitu se casam, e as duas famílias se tornam mais próximas. Contudo, Bento começa a suspeitar da relação de proximidade entre Escobar e Capitu e tem visões em seu pensamento sobre amigo (figura 198).

Figura 198 – Escobar aparece usando preto em suas vestimentas e adereços nas visões de Bento.

As aparições de Escobar na imaginação de Bento ocorrem juntamente com as figuras de Capitu jovem e adulta, sugerindo que Bentinho suspeita que algo estava acontecendo entre seu amigo e sua amada. Nessa sequência o ângulo da câmera – de baixo para cima – indica um enaltecimento de sua personagem e, por se tratar de uma visão criada pela mente do narrador, podemos sugerir que essa seria a visão de Bento sobre Escobar. Seu figurino nesse momento é uma capa, colete, cartola e paletó pretos. Os olhos da personagem voltados para a câmera sugerem que o narrador sente como se Escobar o olhasse de cima para baixo, com superioridade em relação à Bento, assim, Bento poderia se sentir intimidado pelo amigo.

O traje masculino segue influências da formação cultural e econômica da época pós Revolução Industrial e formação da classe média. As vestimentas masculinas tornam-se discretas e neutras, “o traje masculino neutro, escuro, austero, traduziu a consagração da ideologia igualitária como ética conquistadora da poupança, do mérito, do trabalho das classes burguesas” (LIPOVETSKY, 2009, p. 105). Cabe destacar a classe social da personagem de Escobar e lembrar que para dar início aos seus negócios teve que pedir empréstimo à Dona Glória.

Figura 199 – Paleta de cores do figurino de Escobar no quarto episódio.

Ao final do quarto episódio observamos que, mesmo com a mudança de idade, a caracterização em figurinos escuros de Escobar se mantém relacionado ao arco narrativo da personagem. Seus trajes são neutros e com a presença de um elemento na cor vinho que contrasta com as outras cores do figurino (figura 199). Assim temos o figurino como “parte de uma ideia que se materializa pelo objeto roupa e tudo aquilo que se relaciona com a atitude de se ornamentar, desde penteados até as intervenções feitas diretamente sobre o próprio corpo, constituindo um sistema de representação” (LEITE; GUERRA, 2002, p. 29), e esse sistema deve manter-se fiel ao longo de toda a história para que não confunda o espectador.

A primeira aparição de Escobar no último episódio da minissérie acontece em um jantar no qual estão presentes Capitu, Bento e Sancha. Ele está caracterizado por um paletó preto, um colete com duas fileiras de botões cinza estampado e uma gravata larga na cor vinho (figura 200). As vestimentas exaltam uma mudança de classe social, Escobar agora é um comerciante. Escobar teve uma filha com Sancha, contudo havia a suspeita de que teria tido uma amante, “Escobar e a mulher viviam felizes; tinham uma filhinha. Em tempo ouvi falar de uma aventura do marido, negócio de teatro, não sei que atriz ou bailarina, mas se foi certo, não deu escândalo” (ASSIS, 1994, p. 95).

Figura 200 e 201 – A cor vinho volta a aparecer na caracterização de Escobar.

Com Escobar mais presente na vida de Bento, as próximas cenas vão mostrar os amigos trocando confidências. Ao falarem dos bailes, Escobar aparece com uma capa vinho nos ombros (figura 201), sua personagem aparece novamente com o ângulo de câmera de baixo para cima e em plano fechado em sua expressão. Na cena seguinte, a paleta de cores do figurino de Escobar escurece, ele veste paletó, colete e gravata preta, enquanto falam sobre o desejo de Bento em ter um filho (figura 202).

Figura 202 e 203 – A utilização de luz lateral nas conversas entre Bento e Escobar mantém penumbra em parte do cenário.

Momentos depois Bento e Escobar encontram-se em um elevador onde conversam sobre Capitu. Na ocasião ele está vestindo uma cartola preta e uma capa (figura 203). Nessa sequência, após Bento saber da ajuda que Escobar havia dado a Capitu na troca de libras esterlinas os dois se tornam ainda mais próximos. Dom Casmurro chega a citar que “as nossas visitas foram-se tornando mais próximas, e as nossas conversações mais íntimas” (ASSIS, 1994, p. 98). Os encontros entre os dois aconteciam com mais frequência. A cena seguinte retrata uma das visitas de Escobar a casa de Bento. Ele chega de cartola, terno e calça prata, com uma capa vinho cobrindo o traje (figura 204).

Figura 204 e 205 – Planos abertos possibilitam a visualização do figurino de Escobar como um todo.

O próximo encontro entre os dois será no nascimento Ezequiel, filho de Bento e Capitu. Nessa situação Escobar encontra-se com um paletó com corte um pouco abaixo da cintura de cor cinza escuro brilhoso e com uma gravata preta e colete vinho (figura 205). Quanto ao uso de gravatas, “por volta de 1840, os adornos de pescoço eram quase que totalmente uma questão de gosto pessoal. Alguns homens usavam gravatas, enquanto outros preferiam o lenço amarrado em laço na frente” (KÖHLER, 2009, p. 514).

Pouco tempo depois acontece o batizado de Ezequiel, e Escobar volta a usar o colete vinho, com uma gravata larga preta e um terno preto brilhoso (figura 206). “O grande lenço de pescoço de seda ou cambraia foi abandonado e substituído por uma gravata de fita estreita”

(KÖHLER, 2009, p. 499), contudo, “evidente que, por muito tempo, os antigos estilos continuaram a ser usados ao lado dos novos” (KÖHLER, 2009, p. 499).

Figura 206 e 207 – Plano médio reforça a expressão da personagem e o uso de elementos na cor vinho no figurino.

Passados cinco anos, Bento comenta que Ezequiel parece imitar alguns trejeitos de Escobar e esse fato parece o incomodar. A partir desse momento, o ciúme de Bento com relação a Capitu, em um suposto relacionamento extraconjugal, conforme abordamos anteriormente.

Na sequência seguinte, o encontro dos dois amigos acontece de surpresa. Ao retornar mais cedo de uma peça, após Capitu queixar-se de que não se sentia bem e, por isso, não poderia acompanhá-lo, Bento encontra Escobar saindo de sua casa. Nessa cena Escobar usa uma cartola preta e uma capa vinho cobrindo a parte de cima do corpo, o terno e o colete são escuros (figura 207). A cortina, no segundo plano da cena, também na cor vinho, contextualiza a personagem de Escobar, fortalecendo a marca da coloração na formação de seu arco, com traços vilanescos. Sem entender o motivo da visita de Escobar a sua casa, Bento passa a cogitar a possibilidade de sua esposa estar tendo um caso amoroso com seu melhor amigo.

Tempos depois Escobar acaba comprando uma casa próxima a de Bento, no bairro do Flamengo. A curta distância entre eles fez com que voltassem a se aproximar, e as famílias passam a sair para passear na rua (figura 208).

Figura 208 e 209 – Apesar do uso da cor vinho, o preto prevalece no figurino de Escobar.

Escobar, como de costume, continua a usar um elemento na cor vinho, juntamente com trajes pretos. As variações acontecem principalmente no uso da gravata, do colete ou da capa. Na cena seguinte volta a usar gravata larga na cor vinho acompanhado do colete cinza e paletó preto (figura 209).

A próxima sequência faz referência à morte de Escobar. A personagem morre afogada no ano de 1871 e segundo o relato de Dom Casmurro “Escobar meteu-se a nadar, como usava fazer, arriscou-se um pouco mais fora que de costume, apesar do mar bravio, foi enrolado e morreu. As canoas que acudiram mal puderam trazer-lhe o cadáver” (ASSIS, 1994, p. 110). No momento do afogamento Escobar estava caracterizado com um traje de nado listrado nas cores branco e vermelho escuro (figura 210). Nesse período histórico “para a chamada ‘boa sociedade’, ciente de seus rígidos padrões morais quanto à expressão da sexualidade e à exibição do corpo em público – principalmente para as mulheres – o vestuário usado nos banhos deveria disfarçar as formas do corpo, estando seco ou molhado” (MARTINS; LIMA, 2014, p. 8).

Figura 210 – Na cena de seu afogamento Escobar abandona o preto e veste traje de banho listrado branco e vermelho.

O comprimento do traje vai até a altura dos joelhos e com cobre os braços, como camiseta. A sequência é construída com cenas em diversos planos, dos mais abertos aos mais fechados, e a cenografia retrata o mar bravio no qual Escobar se afogou, “o mar de ressaca [...] foi feito pelo movimento de um enorme plástico balançado pelos próprios atores” (MEMÓRIA GLOBO⁵⁹).

⁵⁹ Fonte: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/capitu/cenografia-e-arte.htm>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

O velório e enterro de Escobar ocorrem na cena seguinte e, assim como na maior parte das cenas anteriores, o elemento vinho se apresenta na gravata. Além disso, na composição do figurino há o paletó preto, colete cinza e camisa de gola alta branca (figura 211). Nessa ocasião Bento observa a reação de sua esposa perante a morte de seu melhor amigo.

Figura 211 – Em velório Escobar aparece vestindo as cores que mais o caracterizaram durante a trama: preto e vinho.

Figura 212 – Última aparição de Escobar na minissérie.

A partir das suspeitas de Bento após o enterro de Escobar, ele começa a cogitar a possibilidade de Ezequiel não ser seu filho, agora em seus pensamentos imaginava o falecido amigo sempre que pensava em na possibilidade de infidelidade.

Os anos se passam e Capitu e Ezequiel acabam indo morar na Europa, enquanto Bento fica no Brasil. Anos depois, quando Ezequiel volta ao Brasil e vai visitar o pai, Bento volta a ter visões do amigo falecido, sendo essa a última aparição de Escobar. Nesse momento ele veste capa de cor vinho nos ombros, colete, cartola e paletó preto (figura 212).

Figura 213 – Paleta de cores da personagem Escobar ao longo dos três últimos episódios.

Dessa maneira, observa-se que a paleta de cores da caracterização de Escobar (figura 213) se mantém praticamente estável, refletindo sua personalidade misteriosa e por ser retratada a partir do ponto de vista do narrador, que ao final do enredo acreditava que seu amigo seria também amante de sua esposa e pai de Ezequiel. O item que mais se destaca em sua caracterização é o uso da cor vinho em diversos elementos ao longo da narrativa, uma cor derivada do vermelho, marca de sedução.

6.5 A construção visual das personagens analisadas

As duas grandes fases da diegese narrativa nas quais a obra audiovisual se divide para contar a história caracterizam-se por variações relevantes nas vestimentas, principalmente por meio das cores e tons dos tecidos e da interação da iluminação com os mesmos.

A partir da linha do tempo gerada ao final da análise, há a diferenciação do figurino conforme a trama é contada. Na figura 214, comparamos as vestimentas das três personagens ao longo dos cinco episódios da minissérie.

Figura 214 – Linha cronológica com fragmentos da coloração do figurino das três personagens.

Já nos primeiros dois episódios, em que é retratada a adolescência de Bento e Capitu, são utilizados tons mais claros nos trajes das personagens. Com o decorrer da trama, é possível perceber o escurecimento dos tons das cores das vestimentas de Bento e Capitu, o que também é acompanhado por uma série de escolhas técnicas que compreendem o conjunto de elementos visuais da linguagem audiovisual, como exemplo da iluminação, das escolhas dos objetos cênicos, ângulos de captação e movimentação de câmeras.

A linha temporal de cores que representa a personagem Bento, mostra que o escurecimento do figurino começa a ocorrer ainda no segundo episódio e se consolida do terceiro em diante. A presença de cores escuras é favorecida no arco narrativo da personagem, pois há o uso da batina preta, usada como uniforme no seminário onde estudava. Contudo, o uso de figurinos claros ainda ocorre até meados do quarto episódio da minissérie, por volta do

momento em que Bento deixa de ser adolescente e se inicia a fase adulta da personagem. Saindo de uma adolescência com roupas claras – bege, azul e branco –, a personagem começa a usar elementos na cor cinza e preta, como calças e coletes nesses tons. Juntamente com os elementos textuais é possível perceber que a personagem começa a amadurecer e se encaminhar para a fase adulta.

Nesse mesmo período da narrativa também se observa a mudança na coloração da caracterização de Capitu, apresentando uma gradativa alteração na coloração de seu figurino. A personagem sai de uma adolescência alegre e radiante, em que tanto as cores de sua caracterização quanto a iluminação das cenas aparecem em tons claros, para uma fase adulta em que estavam presentes cores em tons mais escuros.

Conforme a vida adulta vai avançando e as famílias se estruturando, as personagens se tornam mais maduras, a iluminação das cenas fica cada vez mais escura e o uso de sombras se intensifica, causando contraste entre luz e sombra. Sendo assim, nos primeiros episódios, a iluminação das cenas é, em sua maioria, suave, fazendo com que não sejam projetadas sombras duras sobre as personagens e mantendo os ambientes claros. A leveza e a inocência da adolescência se fazem presentes nessas características.

Um detalhe que traz consigo elementos ideológicos do caráter romântico na composição visual de Capitu são as fitas, em tons da cor rosa, usadas pela personagem como complemento de seus vestidos ou como adereço de cabelo. Socialmente conhecida como uma derivação do vermelho, a cor da paixão, o rosa traz elementos ligados ao amor, como veremos mais adiante. Essa cor esteve presente ao longo de toda a narrativa, não necessariamente sendo objeto principal da caracterização da personagem.

Já a personagem de Bento, tem como cor que o acompanha em seu arco narrativo o azul, presente tanto nos coletes quanto nas gravatas, oras refletindo a leveza e inocência de sua adolescência (tons claros), ora antecipando a seriedade da vida adulta (tons escuros).

Escobar é a única personagem que apenas apresenta quatro cores em toda a linha narrativa – cinza, preto, branco e vinho. Sendo essa última a de destaque em seu figurino, pois aparece em contraste com a descrição do restante da vestimenta. A personagem de Escobar, ao contrário das anteriores, não demonstra alteração no arco narrativo visual, mesmo tendo passado da fase jovem para a fase adulta seus elementos visuais se mantiveram semelhantes, tanto em composição de peças do vestuário quanto em suas cores.

Dessa maneira, três cores principais guiam as personagens, Bento aparece com elementos na cor azul, Capitu tem como matiz o rosa e Escobar a cor vinho. Cada sensação

cromática carrega significados prováveis, segundo Farina, Bastos e Perez (2011), o azul, por exemplo, pode remeter a ideia de eternidade, nobreza, características da personagem de Bento no início da narrativa, conforme a trama avança o azul de seu figurino passa a ficar mais escuro, indicando sobriedade, recolhimento, inteligência. Já o rosa presente na caracterização de Capitu está atrelado a concepção de feminilidade, encanto e amabilidade, também podendo significar inocência (FARINA; BASTOS; PEREZ, 2011, p. 105). Por ser o amor de Bento, a personagem é retratada com leveza até as crises de ciúme começarem e sua visão sobre Capitu passar a ser de adúltera. A última personagem, Escobar, tem poucas aparições no enredo, em comparação com as outras duas, contudo, em grande parte de sua presença aparece caracterizado com itens na cor vinho ou vermelho escuro. O vermelho pode tanto ter conotação positiva, atrelado a purificação e santidade, como o negativo de impureza e pecado, estando também relacionada a cor do amor, erotismo e sedução (FARINA; BASTOS; PEREZ, 2011, p. 99). Tais características elencadas nessa análise demonstram um empenho da equipe de produção para que a cor, signo ideológico, fosse mantido como elemento da narrativa que enriquece a trama e funciona como corresponsável na interpretação da história.

Vale destacar que a composição do figurino e a escolha das cores utilizadas nas vestimentas fazem parte de um processo pensado pela direção da minissérie e desenvolvido pela figurinista Beth Filipecki a fim de produzir sentidos. Os trajes escolhidos são também responsáveis pela construção das identidades, tornando-se elementos de composição do arco narrativo das personagens. Trata-se das vestimentas como elementos chave para a caracterização psicológica das personagens da minissérie.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A produção de sentido em um produto audiovisual constrói-se em uma relação entre o verbal e o visual, uma vez que forma e conteúdo constituem-se como elementos indissociáveis para a compreensão de toda e qualquer obra estética (BAKHTIN, 2010). Assim, estudar uma das faces dessa inextricável correlação constitui-se um desafio para o pesquisador de Comunicação. Em nosso caso, o desafio se concretizou por meio do estudo da correlação cor e figurino para a construção visual da personagem. Nessa perspectiva, atuam conjuntamente para produção de sentido o figurino e a cor na caracterização das personagens principais da minissérie *Capitu* – Bento, Capitu e Escobar.

Diante dessa compreensão, o objetivo que direcionou nosso estudo consistiu em analisar a construção do discurso visual da narrativa da minissérie *Capitu*, observando a caracterização das personagens e o papel diegético das cores. Considerada como uma minissérie que visitou de maneira inédita o romance machadiano na televisão brasileira, a obra reafirmou a qualidade desse formato na grade de programação. Chama atenção no contexto dessa produção televisiva o uso criativo de elementos cênicos na estética visual marcada por Carvalho. Além disso, destaca-se o trabalho em equipe equilibrado, no qual as diversas áreas que envolvem uma produção audiovisual recebem ênfase.

Devido à essencial correlação entre forma e conteúdo que orientou nossa pesquisa e análise, a metodologia aplicada neste trabalho foi desenhada por meio do estudo da linguagem verbo-visual, destacando nessa composição a visualidade das roupas e cores na construção de sentidos. As características da imagem, envolvidas nessa pesquisa, não podiam ser abordadas pensando no limite da mesma, pois seu experimentalismo tanto na linguagem audiovisual como na construção narrativa da obra, não caberia em padrões fechados de observação e análise. Assim, o estudo buscou explorar a minissérie sem restringi-la a uma análise puramente técnica, realizando um constante diálogo com o sentido produzido pelo trabalho de produção da obra audiovisual. Ou seja, buscamos destacar os recursos visuais significantes, a partir da identificação da gramática construtiva das cenas, reconhecendo o sentido produzido pelos elementos identificados no processo de descrição do produto televisual.

Quando o projeto de pesquisa começou a ser idealizado, logo foi identificado o potencial das investigações para a construção de uma análise que extrapolasse o cenário do audiovisual e seguisse pela vertente da interdisciplinaridade. Conforme o estudo foi sendo realizado, os campos do conhecimento que seriam interligados e conduzidos pela análise da

minissérie *Capitu* foram sendo identificados. Com isso, foi sendo traçado, de forma fluida, uma trajetória pelas artes, linguagem audiovisual, formatos, narrativa visual, caracterização de personagens, moda e figurino. Esse aprofundamento em áreas correlatas enriqueceu o trabalho e possibilitou que uma obra televisual pudesse ser explorada não somente pelo viés de um cientista da comunicação, mas com uma finalidade híbrida, assim como é a própria obra.

Os resultados da análise identificaram o uso das cores das vestimentas como um dos principais elementos que se articulam na construção de uma narrativa audiovisual complexa, que alia ferramentas de diversas linguagens para contar a história de um dos maiores clássicos da literatura brasileira, o romance *Dom Casmurro*. Ao realizar o acompanhamento da minissérie, é perceptível a existência de uma construção narrativa marcada pelo uso das cores dos figurinos das personagens como signos concretos (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2009) ao longo da trama. As cores e os figurinos dizem não apenas das personagens, mas também e principalmente das injunções sociais e até mesmo psicológicas que as constroem e as (en)formam como seres concretos. Tais elementos compõem a linguagem que caracteriza a poética visual da minissérie *Capitu* e, por conseguinte, a construção visual das personagens.

Constata-se, assim, a coloração do figurino utilizado pelas personagens como instrumento preponderante na construção diegética da minissérie e na construção visual das personagens. Nota-se que a própria utilização das cores, os traços assimétricos dos cortes de alguns figurinos e a concepção de conjunto que esses elementos constituem traça a fusão entre os séculos XIX e XXI conforme desejo do diretor.

Dessa maneira, como vimos em nossa análise, percebe-se um *continuum* criado pela narrativa e por suas cores. Além disso, identifica-se em *Capitu* a diversidade poética e narrativa advinda da hibridização das linguagens trabalhadas por Carvalho, destacando-se a liberdade de experimentação que a forma audiovisual e o formato minissérie possibilitam às adaptações literárias. São produtos como este que, inseridos na televisão aberta brasileira, marcam o trabalho da teledramaturgia com os desafios de uma estética diferenciada calcada no uso de objetos cênicos pouco comuns na televisão.

Para essa construção da minissérie *Capitu*, confluíram áreas diversas de criação artística com o objetivo de mostrar um clássico da literatura brasileira com uma nova roupagem, ou melhor dizendo, por meio do uso de recursos cênicos e de linguagem visual pouco vistos na televisão brasileira. Isso traduz o audiovisual como uma construção coletiva, em que profissionais com repertórios variados e especialidades distintas traduzem palavras,

signos ideológicos em imagens; elas próprias também compostas por signos ideológicos, significações.

Ao longo deste estudo algumas inquietações, no tocante ao objeto, apontaram para possíveis desdobramentos da pesquisa no âmbito da linguagem empregada pelo diretor Luiz Fernando Carvalho e na questão do uso das cores em outros produtos veiculados na televisão brasileira. A complexa trama envolvida na produção de sentido dos trabalhos de Luiz Fernando Carvalho realizada por meio de um trabalho minucioso de construção de cenário, figurino, reinvenção na utilização de equipamentos, experimentos com movimentações de câmeras abre espaço para hibridismos de diversas ordens. Isso aparece em *Capitu* de forma quase natural, mas, a análise realizada demonstra tamanha mescla de linguagens e processos. No entanto, esse estilo não está limitado à produção da minissérie em questão conforme destacamos ao longo deste trabalho. Recentemente o diretor foi responsável pela produção da telenovela *Meu Pedacinho de Chão* (2014), que, mais uma vez, a partir dos aparatos técnicos do *set* de filmagem, da criatividade na reinvenção de cenários e no trabalho de refinamento no uso das cores nos figurinos e nos espaços cenográficos, mostrou novos e possíveis caminhos na forma de fazer audiovisual na televisão brasileira. Caberia, no nosso entender, entre outras possibilidades, buscar entender o percurso de construção estética da obra desse diretor.

REFERÊNCIAS

- ANCHIETA, Adrienne Rabelo. A complexidade da moda como profissão. In: **Colóquio Nacional de Moda**, 2., 2006, Salvador/BA. Anais eletrônicos. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/2-Coloquio-de-Moda_2006/artigos/6.pdf>. Acesso em: 24 nov. 2014.
- ANDRZEJEWSKI, Luciana. Espaço imaginário da moda no Rio antigo. In: **Colóquio Nacional de Moda**, 2., 2006, Salvador/BA. Anais eletrônicos. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/2-Coloquio-de-Moda_2006/artigos/69.pdf>. Acesso em: 24 nov. 2014.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora: nova versão. São Paulo: Pioneira; Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.
- ASSIS, Machado de. **Obras Completas de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. & VOLOCHINOV. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: HUCITEC, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**. A teoria do romance. São Paulo: Editora HUCITEC, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BALOGH, Anna Maria; MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Adaptações e remakes: entrando no jardim dos caminhos que se cruzam. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org.). **Ficção Televisiva no Brasil**: temas e perspectivas. São Paulo: Globo, 2009, p. 313–352.
- BALOGH, Anna Maria. Minisséries: temos novidades no front. In: DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de (orgs.). **Televisão**: entre o mercado e a academia. Porto Alegre: Sulina, 2006.
- BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV**: sedução e sonho em doses homeopáticas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- BARTHES, Roland. **Sistema da moda**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1979.

BASTIDORES de Capitu. Fotos de Raimundo Rodrigues. Disponível em: <<https://plus.google.com/photos/107873971598887792127/albums/5387303759156107713>>. Acesso em: 20 jun. 2014.

BATISTA, João Gabriel. Globo retoma ideia de série do "Projeto Quadrante". **NaTelinha UOL**. 04 Abr. 2013. Disponível em: <<http://natelinha.ne10.uol.com.br/noticias/2013/04/24/globo-retoma-ideia-de-serie-do-projeto-quadrante-60726.php>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

BATISTTI, Francisleth Pereira. Moda e figurino: unilateralidade. **Primeiro Encontro de Paranaense de Moda**, Design e Negócios, Maringá, 2009. Disponível em: <<http://www.dep.uem.br/enpmoda/artigos/H03ENPMODA.pdf>>. Acesso em: 22 jan. 2015.

BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente**: pintura e experiência na Itália da Renascença. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO et al. **Teoria da Cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 221–254.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Cia. Das Letras, 2005.

BRITTO, Thais. Em ação experimental, Globo e SporTV transmitem jogos da Copa em 4k. **O Globo**. Rio de Janeiro. 20 Jun. 2014. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/em-acao-experimental-globo-sportv-transmitem-jogos-da-copa-em-4k-12941481>>. Acesso em: 15 nov. 2014.

BROWN, Blain. **Cinematography**: theory and practice: image making for cinematographers and directors. [S.l.]: Focal Press, 2012.

BRUNER, Jerome; WEISSER, Susan. A invenção do ser: a autobiografia e suas formas. In: OLSON, David. & TORRANCE, Nancy. **Cultura escrita e oralidade**. São Paulo: Ática, 1995.

BULHÕES, Marcelo. **A ficção nas mídias**: um curso sobre a narrativa nos meios audiovisuais. São Paulo: Ática, 2009.

BYINGTON, Carlos Amadeu Botelho. Dom Casmurro no divã – um estudo da psicologia simbólica junguiana. In: **Capitu**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

CANDIDO, Antonio. et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio. et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 51–80.

CAPITU. Direção: Luiz Fernando Carvalho. [S.l.]: Globo, 2008–2009. 2 DVDs (4 horas 30min), NTSC, color.

‘CAPITU’ estreia bem e lidera audiência no horário. **Estadão**. São Paulo. 10 Dez. 2008. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,capitu-estreia-bem-e-lidera-audiencia-no-horario,291733>>. Acesso em: 13 set. 2013.

CARDOSO, João Batista Freitas. **A semiótica do cenário televisivo**. São Paulo: Annablume, 2008.

CARDOSO, João Batista Freitas. **Cenário televisivo: linguagens múltiplas e fragmentadas**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.

CARVALHO, Luiz Fernando. Capitu c’est moi? In: DINIZ, Júlio (org.). **Machado de Assis (1908–2008)**. Rio de Janeiro: Ed. PUC–Rio: Contraponto, 2008.

CARVALHO, Luiz Fernando. Depoimento de Luiz Fernando Carvalho. In: DINIZ, Júlio. (org.). **Machado de Assis (1908–2008)**. Rio de Janeiro: Ed. PUC–Rio: Contraponto, 2008.

CENOGRAFIA e arte. **Memória Globo**. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/capitu/cenografia-e-arte.htm>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

CHATAIGNIER, Gilda. **História da moda no Brasil**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

COCA, Adriana Pierre. **Tecendo rupturas: o processo da recriação televisual de Dom Casmurro**. 2013. 165 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação em Linguagens) – Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2013. Disponível em: <http://tede.utp.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=593>. Acesso em: 13 out. 2014.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro: teoria e prática**. São Paulo: Summus, 2009.

CONFIRA a lista dos vencedores do prêmio APCA 2009. **Estadão**, São Paulo. 10 dez. 2009. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,confira-a-lista-dos-vencedores-do-premio-apca-2009,480042>>. Acesso em: 30 fev. 2014.

CURIOSIDADES. **Memória Globo**. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/capitu/curiosidades.htm>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

DINIZ, Júlio (org.). **Machado de Assis (1908–2008)**. Rio de Janeiro: Ed. PUC–Rio: Contraponto, 2008.

DODDS, Eric. Hidden Breaking Bad: the stuff you may have missed. **Time**. Nova York. 24 Set. 2013. Disponível em : <<http://entertainment.time.com/2013/09/24/hidden-breaking-bad-the-stuff-you-may-have-missed/>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

DOMAKOSKI, Celinha Maria Buschle. A vestimenta: metáfora do mundo humano. In: **Colóquio Nacional de Moda**, 4., 2008, [S.l.]. Anais eletrônicos. Disponível em:<

http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/4-Coloquio-de-Moda_2008/41088.pdf>. Acesso em: 24 nov. 2014.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DUARTE, Elizabeth Bastos. Reflexões sobre os gêneros e formatos televisivos. In: DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de (orgs.). **Televisão: entre o mercado e a academia**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

ECO, Umberto. **O hábito fala pelo monge**. In: Psicologia do Vestir. Lisboa: Editora Assírio e Alvim, 1989.

ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EMERSON, Caryl. Palavra exterior e fala interior: Bakhtin, Vygotsky e a internalização da linguagem. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart. & SACRAMENTO, Igor. **Mikhail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

FARINA, Modesto; BASTOS, Dorinho; PEREZ, Clotilde. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. São Paulo: Blucher, 2011.

FICHA Técnica. **Memória Globo**. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/capitu/ficha-tecnica.htm>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

FIGURINO e caracterização. **Memória Globo**. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/capitu/figurino-e-caracterizacao.htm>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. **Doutrina das cores**. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GOMBRICH, Ernst Hans. **Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio. et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 103–119.

GRECO, Clarice. **Qualidade na TV: telenovela, crítica e público**. São Paulo: Atlas, 2013.

GREIMAS, Algirdas Julien. Por uma teoria do discurso poético. In: GREIMAS, Algirdas Julien. (org.) **Ensaio de semiótica poética**. São Paulo: Cultrix, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1975.

GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação**: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores. São Paulo: Annablume, 2000.

GUTIERRE, Gislaine. Mostra explica os figurinos de “Meu Pedacinho de Chão”. **Folha de S. Paulo**, São Paulo. 01 Jul. 2014. Disponível em: <<http://f5.folha.uol.com.br/televisao/2014/07/1479137-mostra-explica-os-figurinos-de-meu-pedacinho-de-chao.shtml>>. Acesso em: 11 jul. 2014.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HIRSCH, Robert. **Exploring color photography**: from film to pixels. [S.l.]: Focal Press, 2011.

IZAWA, Irene Kondo. **Capitu**: uma leitura pós-moderna de Dom Casmurro. 2012. 126 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba, 2012. Disponível em: <http://www.uniandrade.br/mestrado/pdf/dissertacoes_2012/Dissertacao_Irene.pdf>. Acesso em: 13 out. 2014.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas, SP: Papirus, 1996.

JOST, François. Para além da imagem, o gênero televisual: proposições metodológicas para uma análise das emissões de televisão. In: DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de (orgs.). **Televisão**: entre o mercado e a academia II. Porto Alegre: Sulina, 2007.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

KOGUT, Patrícia. ‘Meu pedacinho de chão’ deixará a sua marca na história da televisão. **O Globo**, Rio de Janeiro. 31 Jul. 2014. Disponível em: <http://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/critica/noticia/2014/07/meu-pedacinho-de-chao-deixara-sua-marca-na-historia-da-televisao.html?utm_source=Facebook%20&utm_medium=Social%20&utm_campaign=O%20Globo>. Acesso em: 17 ago. 2014.

KOGUT, Patrícia. Antonio Fagundes e Eliane Giardini: casal em ‘Dois irmãos’. **O Globo**, Rio de Janeiro. 08 Fev. 2015. Disponível em: <<http://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/coluna/noticia/2015/02/antonio-fagundes-e-eliane-giardini-casal-em-dois-irmaos.html>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

KÖHLER, Carl. **História do vestuário**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

LEITE, Adriana; GUERRA, Lisette. **Figurino**: uma experiência na televisão. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Brasil – no limiar de novos rumos. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO GÓMEZ, Guillermo. **A ficção televisiva em países ibero-Americanos: narrativas, formatos e publicidades: anuário 2009**. São Paulo: Globo, 2009.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Pesquisa em comunicação**. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de.; MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. **Brasil: tempos de séries brasileiras?** São Paulo: Sulina, 2015. No prelo.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de.; MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Qualidade da ficção televisiva no Brasil: elementos teóricos para a construção de um modelo de análise. In: **XXII Encontro Anual da Compós**, Salvador, 2013. Disponível em: <http://compos.org.br/data/biblioteca_2078.pdf>. Acesso em: 13 out. 2014.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO GÓMEZ, Guillermo. **A ficção televisiva em países ibero-Americanos: narrativas, formatos e publicidades: anuário 2009**. São Paulo: Globo, 2009.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: SENAC São Paulo, 2003.

MARIANO, Rose Mary; ABREU, Lia Márcia Borges de. Produzindo figurinos. In: **Colóquio Nacional de Moda**, 4., 2008, [S.l.]. Anais eletrônicos. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/4-Coloquio-de-Moda_2008/37417.pdf>. Acesso em: 24 nov. 2014.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. & Rey, Germán. **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

MARTINS, Giselle Barreto; LIMA, Guilherme Cunha. Do nu ao vestido. O traje de banho feminino e a cultura praiana carioca no século XIX. In: **Colóquio Nacional de Moda**, 10., 2014, Caxias do Sul/RS. Anais eletrônicos. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/10-Coloquio-de-Moda_2014/ARTIGOS-DE-GT/GT06-MODA-CULTURA-E-HISTORICIDADE/GT-6-Do-nu-ao-vestido.pdf>. Acesso em: 24 nov. 2014.

MARTINS, Marília. Curso na Universidade da Califórnia debate obra de Luiz Fernando Carvalho. **O Globo**. 24 maio 2009. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/curso-na-universidade-da-california-debate-obra-de-luiz-fernando-carvalho-3144586>>. Acesso em: 11 jul. 2014.

MATTOS, Sérgio. **História da televisão brasileira: uma visão econômica, social e política**. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

MEMÓRIA Globo. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

MEMÓRIA Globo. **Entre tramas, rendas e fuxicos**. São Paulo: Globo, 2007.

METZ, Christian, et al. **Análise das imagens**. Vozes, Petrópolis, 1974.

MEU pedacinho de chão' termina sexta-feira dividindo opiniões: 'Foi uma grande jornada', afirma Juliana Paes, um dos destaques. **Extra**, Rio de Janeiro. 31 Jul. 2014. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/meu-pedacinho-de-chao-termina-sexta-feira-dividindo-opinioes-foi-uma-grande-jornada-afirma-juliana-paes-um-dos-destaques-13438618>>. Acesso em: 17 ago. 2014.

MINISSÉRIE 'Capitu' alcança 17 pontos de média no Ibope na estreia. **O Globo**, Rio de Janeiro. 10 Dez 2008. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/revista-da-tv/miniserie-capitu-alcanca-17-pontos-de-media-no-ibope-na-estreia-3603924>>. Acesso em: 13 fev. 2014.

MINISSÉRIE Capitu. **Memória Globo**. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/capitu.htm>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

MISEK, Richard. A cor digital. **Revista LAIKA**. São Paulo, v. 2, n. 3, p. 1–38, 2013. Disponível em: <<http://www.revistalaika.org/wp-content/uploads/2014/02/A-COR-DIGITAL1.pdf>>. Acesso em: 13 out. 2014.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo 1: neurose**. Rio de Janeiro e São Paulo, 2005.

MOTTER, Maria Lourdes; MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Gênero teledramatúrgico: entre a imposição e a criatividade. **Revista USP**, São Paulo, n. 76, p. 157–166, dezembro/fevereiro 2007–2008.

MOTTER, Maria Lourdes. Telenovela: documento histórico e lugar de memória. **Revista USP**, São Paulo, n. 48, p. 74–87, dezembro/fevereiro 2000–2001.

MOURA, Carolina Bassi de. A televisão vestida para aproximar-se da literatura, do teatro, do cinema e das artes visuais. In: **Colóquio Nacional de Moda**, 9., 2013, Fortaleza. Anais eletrônicos. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/9-Coloquio-de-Moda_2013/ARTIGOS-DE-GT/Artigo-GT-Traje-de-Cena/A-televisao-vestida-para-aproximar-se-da-literatura-do-teatro-do-cinema-e-das-artes-visuais.pdf>. Acesso em: 24 nov. 2014.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Ecos da memória da nação na minissérie Queridos Amigos. **Communicare**. São Paulo, Volume 10 – n. 2 – 2º Semestre de 2010, p.54–69. Disponível em: <http://www.casperlibero.edu.br/_upload/publicacoes/22/Communicare%20boneco%20gr%C3%A1fica%20miolo.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2014.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Entre o ético e o estético: o carnavalesco e o cronotopo na construção do narrador da minissérie Capitu. **XI Congresso Latinoamericano de Investigadores de la Comunicación**, Montevideo, Uruguay, 2012.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Entre o ético e o estético: o carnavalesco e o cronotopo na construção do narrador da minissérie Capitu. In: **Revista Líbero**, São Paulo, v.16, n. 31, p. 105–114, 2013.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. **Minissérie Grande Sertão**: Veredas. 2006. Tese (Doutorado em Teoria e Pesquisa em Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-11052009-153059>>. Acesso em: 11 jul. 2014.

NEWCOMB, Horace. Sobre os aspectos dialógicos da comunicação de massa. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart. & SACRAMENTO, Igor. **Mikhail Bakhtin**: linguagem, cultura e mídia. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

NONATO, Livia Martins. **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: 10 set. 2014.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise do discurso**: princípios e procedimentos. São Paulo: Pontes, 2012.

PADIGLIONE, Cristina. Novela “Meu Pedacinho de Chão” volta com apenas 20 atores. **Estadão**, São Paulo. 11 mar. 2014. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/televisao,novela-meu-pedacinho-de-chao-volta-com-apenas-20-atores,1139292>>. Acesso em: 17 ago. 2014.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Moderna, 2012.

PAULA, Leandro Raphael Nascimento de. **A luva e o machado**: Capitu entre a arte, a televisão e a indústria cultural. 2012. 105 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – ICA – Universidade Federal do Pará. Belém, 2012. Disponível em: <<http://ppgartes.ufpa.br/site/images/download/Disserta%C3%A7%C3%B5es%202012/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20Leandro%20Raphael%20Nascimento%20de%20Paula.pdf>>. Acesso em: 13 out. 2014.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. 10.ed. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2010.

PINATI, Flávia Giúlia Andriolo. G. A. **Capitu**: uma transposição metaficcional. 2013. 159 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2013. Disponível em: <<http://base.repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/94088/000719965.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 17 out. 2014.

PRODUÇÃO. Memória Globo. Disponível em:

<<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisséries/capitu/producao.htm>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

PROJETO Memória das Organizações Globo. **Dicionário da TV Globo**, v.1: programas de dramaturgia & entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

PROJETO Memória Globo. **Guia Ilustrado TV Globo**: novelas e minisséries. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

PUCCI JR. Renato Luiz. A minissérie Capitu: adaptação televisiva e antecedentes fílmicos. **Matrizes**, São Paulo, Ano 5 – nº 2, p. 213–230, jan./jun. 2012. Disponível em: <<http://www.matrizes.usp.br/index.php/matrizes/article/view/258/pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2014.

PUCCINI, Carolina Citton. A importância do figurino na construção dos protagonistas de Vem Dançar Comigo. In: **Colóquio Nacional de Moda**, 4., 2008, [S.l.]. Anais eletrônicos. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/4-Coloquio-de-Moda_2008/35755.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2014.

REDE Globo ganha Leão em Cannes com 'Mil Casmurros', ação de Capitu. **Rede Globo**. [S.l.]. 22 Jun. 2009. Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/Tv_globo/Noticias/0,,MUL1203182-16162,00-REDE+GLOBO+GANHA+LEAO+EM+CANNES+COM+MIL+CASMURROS+ACAO+D+E+CAPITU.html>. Acesso em: 15 maio 2014;

RODRIGUES, Chris. **O cinema e a produção**. São Paulo: Lamparina, 2007.

ROSA, Luiza Maria Almeida. **A adaptação barroca de Dom Casmurro para Capitu**: do livro ao corpo na TV. 2012. 122 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontífica Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.sapientia.pucsp.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=15304>. Acesso em: 13 out. 2014.

ROSÁRIO, Nísia Martins do. Formatos e gêneros em corpos eletrônicos. In: DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de (orgs.). **Comunicação audiovisual**: gêneros e formatos. Porto Alegre: Sulina, 2007. p. 183–203.

ROSE, Diana. Análise de imagens em movimento. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George (ed.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio. et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 9–50.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**: 1880–1980. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SANTOS, Pablo Victor Fontes; LUZ, Cristina Rego Monteiro. História da televisão: do analógico ao digital. **Inovcom**, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 34–46, 2013. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/inovcom/article/view/1599/1567>>. Acesso em: 30 set. 2014.

SELVAGGIO, Luciana; HELD, Maria Sílvia Barros de; ITALIANO, Isabel Cristina. A construção da minissérie “Capitu”. In: **Colóquio Nacional de Moda**, 6., 2010, [S.l.]. Anais eletrônicos. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/6-Coloquio-de-Moda_2010/71294_A_construcao_da_miniserie_Capitu.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2014.

SILVA, Roseane Tavares de Araújo; FIDELIS, Gemma Galvany Pereira. O figurino como elemento de caracterização do personagem. In: **Colóquio Nacional de Moda**, 7., 2011, _____. Anais eletrônicos. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/7-Coloquio-de-Moda_2011/GT16/Comunicacao-Oral/CO_89631O_figurino_como_elemento_de_caracterizacao_do_personagem_.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2014.

SIMÃO, Luisa de Almeida Magalhães. **O terno na contemporaneidade**: entre a tradição e o design de moda. 2012. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.anhembi.br/ppgdesign/pdfs/28-luisa_simao.pdf>. Acesso em: 30 set. 2014.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis**: afeto, mídia e política. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

STREET, Sarah. “Consciência das cores”: Natalie Kalmus e o technicolor na grã-bretanha. **Revista LAIKA**. São Paulo, v. 2, n. 3, p. 1–38, 2013. Disponível em: <<http://www.revistalaika.org/consciencia-das-cores-natalie-kalmus-e-o-technicolor-na-gra-bretanha>>. Acesso em: 13 jan. 2015.

SUDJIC, Deyan. **A linguagem das coisas**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.

TESCHE, Adayr. Gênero e regime escópico na ficção seriada televisual. In: DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de (orgs.). **Televisão**: entre o mercado e a academia. Porto Alegre: Sulina, 2006.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP: Papirus, 1994.

VILLALBA, Patrícia. A arte de vestir memórias. **Estadão**, São Paulo. 21 Nov. 2010. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,a-arte-de-vestir-memorias-imp-,642946>>. Acesso em: 27 fev. 2014.

VOLLI, Ugo. **Manual da semiótica**. São Paulo: Loyola: 2012.

WAINMAN, Solange. A remissão histórica do figurino e a construção da idéia de Brasil: a lógica do vestuário na obra de Caramuru de Guel Arraes. **Significação**, São Paulo, nº34, p.

155–171, 2010. Disponível em:
 <http://www.usp.br/significacao/pdf/Significacao34_9%20Solange%20Wajnman.pdf>.
 Acesso em: 10 ago. 2014.

WAJNMAN, Solange; ARRUDA, Daniele Albertini de. Figurino de Caramuru, a invenção do Brasil: uma pesquisa exploratória. In: **Colóquio Nacional de Moda**, 4., 2008, [S.l.]. Anais eletrônicos. Disponível em: < http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/4-Coloquio-de-Moda_2008/38610.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2015.

ZANIN, Luiz. Olhos de cigana oblíquos e dissimulados, olhos de ressaca... **Estadão**, São Paulo. 23 Jul. 2009. Disponível em:
 <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,olhos-de-cigana-obliquos-e-dissimulados-olhos-d-eressaca,407040>>. Acesso em: 30 set. 2014.

ZANIN, Luiz. Suburbia: uma entrevista com Luiz Fernando Carvalho. **Estadão**, São Paulo. 03 Nov. 2012. Disponível em:
 <<http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/suburbia-uma-entrevista-com-luiz-fernandocarvalho/>>
 . Acesso em: 27 fev. 2014.

ANEXO I – Relação das minisséries exibidas pela Globo⁶⁰

	MINISSÉRIE	Nº DE EPISÓDIOS	DATA DE EXIBIÇÃO	ANO DE EXIBIÇÃO	HORÁRIO DE EXIBIÇÃO
1.	Lampião e Maria Bonita	8	26 abril – 5 maio	1982	22h15
2.	Avenida Paulista	15	10 maio – 28 de maio	1982	22h30
3.	Quem ama não mata	20	12 de julho – 6 de agosto	1982	22h
4.	Moinhos de Vento	5	3 janeiro – 7 janeiro	1983	22h
5.	Bandidos da Falange	20	10 janeiro – 4 fevereiro	1983	22h
6.	Parabéns pra Você	13	16 fevereiro – 4 março	1983	22h
7.	Padre Cícero	20	9 abril – 4 maio	1984	22h
8.	Anarquistas, Graças a Deus	9	7 maio 17 maio	1984	22h
9.	Meu Destino é Pecar	35	21 maio – 20 julho	1984	22h
10.	A Máfia no Brasil	10	10 setembro – 21 setembro	1984	22h15
11.	Rabo de Saia	20	8 outubro – 2 novembro	1984	22h
12.	O Tempo e o Vento	25	22 abril – 31 maio	1985	22h
13.	Tenda dos Milagres	30	29 de julho – 6 setembro	1985	22h
14.	Grande Sertão: Veredas	25	18 novembro – 20 dezembro	1985	22h15
15.	Anos Dourados	20	5 maio – 30 maio	1986	22h
16.	Memórias de um Gígolô	20	14 julho – 8 agosto	1986	22h
17.	O Pagador de Promessas	8	5 abril – 15 abril	1988	22h30
18.	O Primo Basílio	16	9 agosto – 2 setembro	1988	22h30
19.	Abolição	4	22 novembro – 25 novembro	1988	22h
20.	Sampa	4	26 setembro – 29 setembro	1989	23h30
21.	República	4	14 novembro – 17 novembro	1989	22h30
22.	Desejo	17	27 maio – 22 junho	1990	22h30
23.	A, E, I, O... Urca	13	24 junho – 13 julho	1990	22h30
24.	Boca do Lixo	8	17 julho – 27 julho	1990	22h30
25.	Riacho Doce	40	31 julho – 5 outubro	1990	22h30

⁶⁰ Fontes: PROJETO Memória Globo. Guia Ilustrado TV Globo: novelas e minisséries. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

PROJETO Memória das Organizações Globo. Dicionário da TV Globo, v.1: programas de dramaturgia & entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

MEMÓRIA Globo. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

26.	La Mamma	5	8 outubro – 12 outubro	1990	21h30
27.	Meu Marido	8	7 maio – 17 maio	1991	22h30
28.	O Sorriso do Lagarto	52	4 junho – 30 agosto	1991	22h30
29.	O Portador	8	10 setembro – 20 setembro	1991	22h30
30.	Tereza Batista	28	7 abril – 22 maio	1992	22h30
31.	As Noivas de Copacabana	16	2 junho – 26 junho	1992	22h30
32.	Anos Rebeldes	20	14 julho – 14 agosto	1992	22h30
33.	Contos de Verão	16	20 abril – 14 maio	1993	22h30
34.	Sex Appeal	20	1 junho – 2 julho	1993	22h30
35.	Agosto	16	24 agosto – 17 setembro	1993	22h30
36.	A Madona de Cedro	8	26 abril – 6 maio	1994	22h30
37.	Memorial de Maria Moura	24	17 maio – 17 junho	1994	22h30
38.	Incidente em Antares	12	29 novembro – 16 dezembro	1994	21h30
39.	Engraçadinha... Seus Amores e Seus Pecados	20	25 abril – 25 maio	1995	22h30
40.	Decadência	12	5 setembro – 22 setembro	1995	21h30
41.	Dona Flor e Seus Dois Maridos	20	31 março – 1 maio	1998	22h30
42.	Hilda Furacão	32	26 maio – 23 julho	1998	22h30
43.	Labirinto	20	10 novembro – 18 dezembro	1998	22h30
44.	O Auto da Compadecida	4	5 janeiro – 8 janeiro	1999	22h30
45.	Chiquinha Gonzaga	38	12 janeiro – 19 março	1999	22h50
46.	Luna Caliente	3	15 dezembro – 17 dezembro	1999	21h30
47.	A Muralha	49	4 janeiro – 28 março	2000	22h30
48.	A Invenção do Brasil	3	19 abril – 21 abril	2000	22h
49.	Aquarela do Brasil	60	22 agosto – 1 dezembro	2000	22h30
50.	Os Maias	44	9 janeiro – 24 março	2001	23h
51.	Presença de Anita	16	7 agosto – 31 agosto	2001	22h30
52.	O Quinto dos Infernos	48	8 janeiro – 29 março	2002	23h
53.	A Casa das Sete Mulheres	53	7 janeiro – 8 abril	2003	23h
54.	Um Só Coração	55	6 janeiro – 8 abril	2004	23h
55.	Hoje é Dia de Maria	8	11 janeiro – 21 janeiro	2005	23h

56.	Hoje é Dia de Maria: Segunda Jornada	5	11 outubro – 15 outubro	2005	23h
57.	Mad Maria	35	25 janeiro – 25 março	2005	23h
58.	JK	46	3 janeiro – 24 março	2006	23h
59.	Amazônia – De Galvez a Chico Mendes	55	2 janeiro – 6 abril	2007	23h
60.	A Pedra do Reino	5	16 junho – 16 junho	2007	22h
61.	Queridos Amigos	25	18 fevereiro – 28 março	2008	23h
62.	Poeira em alto-mar	5	25 fevereiro – 29 fevereiro	2008	17h05
63.	Capitu	5	9 dezembro – 13 dezembro	2008	23h
64.	Maysa – Quando Fala o Coração	9	5 janeiro – 16 janeiro	2009	22h10
65.	Deu a louca no tempo	5	26 janeiro – 30 janeiro	2009	17h30
66.	Som & Fúria	12	7 julho – 24 julho	2009	22h30
67.	Acampamento de férias	5	12 outubro – 16 outubro	2009	17h30
68.	Cinquentinha	8	8 dezembro – 18 dezembro	2009	23h
69.	Dalva e Herivelto, uma Canção e Amor	5	4 janeiro – 8 janeiro	2010	22h
70.	Amor em 4 atos	4	11 janeiro – 14 janeiro	2011	23h
71.	O Bem-amado	4	18 janeiro – 21 janeiro	2011	23h
72.	Acampamento de férias II	5	24 janeiro – 28 janeiro	2011	17h20
73.	Chico Xavier	4	25 janeiro – 28 janeiro	2011	23h
74.	Acampamento de férias III	5	2 janeiro – 6 janeiro	2012	17h30
75.	Dercy de Verdade	4	10 janeiro – 13 janeiro	2012	23h
76.	O Brado Retumbante	8	17 janeiro – 27 janeiro	2012	23h
77.	Suburbia	8	1 novembro – 20 dezembro	2012	23h30
78.	Xingu	4	25 dezembro – 28 dezembro	2012	23h15
79.	O canto da Sereia	4	08 janeiro – 11 janeiro	2013	23h
80.	Gonzaga	4	15 janeiro – 18 janeiro	2013	23h
81.	O tempo e o vento	3	01 janeiro – 03 janeiro	2014	22h30
82.	Amores roubados	10	06 janeiro – 17 janeiro	2014	23h
83.	Serra Pelada	4	21 janeiro – 24 janeiro	2014	23h30
84.	Felizes para sempre	10	26/01/2015 – 06/02/2015	2015	Depois do Big Brother Brasil 15

ANEXO II – Sinopse da minissérie⁶¹

Baseada em Dom Casmurro, de Machado de Assis, a minissérie mostra as duas fases do romance: o amor adolescente de Capitolina, a Capitu (Letícia Persiles), e Bento Santiago, o Bentinho (César Cardadeiro); e o ciúme que Bento (Michel Melamed), já formado em Direito e casado com Capitu (Maria Fernanda Cândido), passa a ter de sua esposa e de seu melhor amigo Escobar (Pierre Baitelli).

A trama é narrada por um melancólico Bentinho, que escreve um livro para contar a versão de sua própria história e também restaurar, na velhice, os momentos vividos na adolescência ao lado do grande amor de sua vida, Capitu, menina que o seduzia com seus “olhos de ressaca”.

Filho da elite brasileira do século XIX, Bentinho perdeu o pai cedo e foi criado pela mãe, Dona Glória (Eliane Giardini), cercado de mimos e predestinado ao sacerdócio por conta de uma promessa materna. Ingênuo, o menino leva uma vida confortável, própria de sua classe social. Não aprendeu a lutar por seus desejos – tem ideias, mas falta-lhe a coragem para realizá-las, pois não quer contrariar a mãe.

Na casa da família Santiago moram ainda os agregados: José Dias (Antônio Karnewale), que zela pela educação do menino; e prima Justina e tio Cosme (Sandro Christopher), ambos viúvos como Dona Glória. Também costuma frequentar a residência o padre Cabral (Emílio Pitta), que ensina latim e a doutrina sagrada da Igreja Católica para Bentinho.

Nos fundos da casa, numa área do quintal separada por um portão, mora Capitu, a vizinha pobre com quem Bentinho se acostumou a brincar. Ela é filha de Fortunata (Izabela Bicalho) e Pádua (Charles Fricks), empregado de uma repartição que comprou a casa onde mora com um prêmio de bilhete de loteria. Quando Pádua perdeu tudo em uma enchente, Dona Glória o ajudou, o que estreitou a relação entre as duas famílias. Capitu é alegre, maliciosa e dissimulada – aos 14 anos, parece ter 17. Além da mistura de menina e mulher, traz nos olhos grandes e claros um fluido misterioso que deixa Bentinho completamente seduzido.

O amor por Capitu muda os rumos da vida de Bentinho. E, incentivado e orientado pela menina, que quer tê-lo como marido, ele busca escapar da promessa da mãe.

⁶¹ Fonte: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/capitu/trama-principal.htm>>. Acesso em: 20 jun. 2014.

Bentinho vai para o seminário, onde conhece o sedutor Escobar, que se torna seu melhor amigo. Escobar é um pouco fugidio, mas tem o vigor dos que correm atrás de seus sonhos. E ajuda Bentinho a se livrar do destino palnejado por sua mãe. Dona Glória, convencida e devidamente respaldada pelo padre Cabral, aceita que o filho siga outro caminho.

Ao sair do seminário, Bentinho vai para São Paulo, de onde volta, cinco anos depois, formado em Direito. O agora Doutor Bento Santiago (Michel Melamed) se casa com o grande amor de sua infância, Capitu (Maria Fernanda Cândido), que se transformou em uma bela mulher.

Escobar, que também não tinha planos de ser padre, sai do seminário e se torna comerciante, casando-se com Sancha (Bellatrix), amiga de infância de Capitu e filha de Gurgel (Thelmo Fernandes). Os dois casais mantêm fortes laços de amizade, mas Bento, atormentado pelo ciúme que sente da esposa, passa a desconfiar da ligação entre ela e seu melhor amigo. Curiosamente, o ciúme se intensifica após a morte de Escobar – ele morre afogado no mar de ressaca da Praia do Flamengo, na Zona Sul do Rio. Durante o velório, Bento flagra um olhar de Capitu para o morto e dali tira suas conclusões. Cada vez mais angustiado pela dúvida, ele vê no próprio filho, Ezequiel (Fabrício Reis/ Alan Scarpari), semelhanças com Escobar, e imagina que o menino é filho do amigo. A desconfiança acaba por destruir o casamento com Capitu. Os dois se separam e Capitu vai embora para a Europa, onde vive com o filho até morrer. Após sua morte, Ezequiel volta para a casa do pai: aos olhos de Bento, mais parecido ainda com Escobar. O jovem passa algum tempo na casa paterna até partir em uma viagem científica. Morre de febre tifóide 11 meses depois, em Jerusalém.

ANEXO III – Ficha técnica da minissérie (equipe técnica e elenco)⁶²

FICHA TÉCNICA

Roteiro: Euclides Marinho

Colaboração: Daniel Piza, Luís Alberto de Abreu e Edna Palatnik

Texto final: Luiz Fernando Carvalho

Direção-geral e de núcleo: Luiz Fernando Carvalho

Período de exibição: 09/12/2008 – 13/12/2008

Horário: 23h

Nº de capítulos: 5

ELENCO

Alan Scarpari – Ezequiel Santiago

Alby Ramos – Pai do Manduca

Antônio Karnewale – José Dias

Beatriz Souza – Capituzinha, filha de Sancha e Escobar

Bellatrix – Sancha

César Cardadeiro – Bento Santiago jovem

Charles Fricks – Pádua

Eduardo Pires – Jovem poeta

Eliane Giardini – Dona Glória

Emílio Pitta – Padre Cabral

Fabício Reis – Ezequiel Santiago

Flávia Carrancho

Gabriela Luiz – Escrava

Izabela Bicalho – Fortunata

Jacy Marques – Escrava

Juliana Nasciutti

Kallanda Caetana

Leo Villas Boas

Letícia Persiles – Capitu jovem

Maria Fernanda Cândido – Capitu adulta

Michel Melamed – Bento Santiago adulto/ Dom Casmurro

Paula Sofia

Paulo José – Vigário da paróquia

Pierre Baitelli – Escobar

Renata Nascimento

Rita Elmôr – Prima Justina

Sandro Christopher – Tio Cosme

Stella Maria Rodrigues

Thelmo Fernandes – Gurgel

Vitor Ribeiro – Dândi do cavalo-alazão

EQUIPE TÉCNICA

Cenografia e produção de arte: Raimundo Rodriguez

⁶²Fonte: MEMÓRIA Globo.

<<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/capitu/ficha-tecnica.htm>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

Figurino: Beth Filipecki
 Direção de fotografia: Adrian Teijido
 Música original: Tim Rescala e Chico Neves
 Produção de arte: Isabela Sá
 Coreografia: Denise Stutz
 Preparação de elenco: Tiche Vianna
 Preparação vocal: Agnes Moço
 Produção de elenco: Nelson Fonseca
 Caracterização: Marlene Moura, Rubens Libório, Deborah Levis
 Edição: José Carlos Monteiro, Bibi de Motta
 Sonoplastia: Aroldo Barros, Samy Lima
 Produção musical: Tim Rescala
 Efeitos especiais: Marcos Soares
 Efeitos visuais: Eduardo Halfen, Rafael Ambrosio
 Colorista: Sergio Pasqualino
 Abertura e cartelas: Lobo, Vetor Zero
 Câmeras: Murilo Azevedo, Sebastião de Oliveira
 Continuidade: Lúcia Fernanda
 Assistência de direção: Gizella Werneck
 Produção de engenharia: Ilton Caruso
 Coordenação de produção: Guilherme Maia
 Gerência de produção: Andrea Kelly e Daniel Vincent
 Assistência de produção de arte: Ricardo Cerqueira, Tainá Xavier, Zuila Cohen, Amir Regina, Ana Claudia Piacenti, Luiza Gomes
 Assistência de figurino: Daniela Garcia, Letícia da Hora, Renaldo Machado, Thanara Shonardie
 Equipe de apoio ao figurino: Analice Alves Cunha, Angela Mota dos Santos, Cristiane Ribeiro Pinheiro, Daniela Lima, Denise Prado Pereira, Edeneire Nascimento dos Santos, Eliete Catraio
 Equipe de atelier de arte: Alexandre Cordeiro, Amir Regina, Ana Claudia Piacenti, André Valle, Antonieta Nogueira, Dário Estêvão, Débora Badauê, Denise Lima, Denisvaldo Saviano, Elizabethelkis, Eridiane Correa
 Equipe de apoio a operação de câmera: Willian Sardezas, Luiz Bravo
 Equipe de cenotécnica: Aleshandro dos Reis, Alexandre Santos, Carlos Alexandre, Celso Mariano da Costa, Cyntia Lyra Carvalho, Edson Moulas Borges, Francisco Rosa, Gilmar Muniz, Jean Pereira, João Batista
 Equipe de vídeo: Carlos Eduardo, André Mendes, Felipe Augusto
 Equipe de áudio: Evandro Sardinha, Flávio Fernandez, Luiz Ferreira
 Equipe de iluminação: André Camelo, Fabio Rodrigues, Joel Fernandes, Marcio Ribeiro, Orlando Vaz, Warley Miquéias
 Equipe de apoio à caracterização: Bárbara Santos, Eliane Farinhas, Lindomar Pereira, Sid Andrade, Vânia Menezes
 Operação de sistema: Rodrigo Siervi, Felipe Chaves
 Gerência de projetos: Marco Antonio Tavares
 Supervisão de produção de cenografia: Cláudio Crespo, Reinaldo Freire da Fonseca, Ronaldo Buíu
 Direção de produção: César Lino
 Núcleo: Luiz Fernando Carvalho