

POR UMA MIMESIS DA FICÇÃO: A RELEITURA DO ROMANCE *DOM CASMURRO* (1988) NA MINISSÉRIE *CAPITU* (2008)

Cristiane Passafaro GUZZI

UNESP /FCLAr – Faculdade de Ciências e Letras – Araraquara

crispuzzi@gmail.com

Resumo: Conhecido como um “arqueólogo literário”, principalmente por seus estudos de narrativas bíblicas, Robert Alter (1998) propôs que se concebesse a história do romance como uma dialética entre duas tradições: uma autoconsciente e a outra realista. A tradição autoconsciente leva-nos para os romances que colocam à mostra o processo ficcional envolto na sua realização, bem como expõe, de modo reflexivo, que a obra trata de uma ilusão constante. A realidade no romance mostra-se em crise ao expor seu processo, mas, ao negar-se, paradoxalmente, consegue afirmar-se ainda mais. No contexto brasileiro, um dos romancistas que mais enveredou para os âmbitos da tradição autoconsciente foi Machado de Assis. A crise imposta à literatura, desde a segunda metade do século XIX, afirmou-se por Machado, quanto este retomou a sátira menipeia. Seu romance *Dom Casmurro* (1899) pode ser lido dentro da filiação autoconsciente ao apresentar-se como um texto que se ergue como um artifício à mostra e em construção. Transpondo o referido romance para contemporaneidade, a realização da minissérie *Capitu* (2008), do diretor Luiz Fernando Carvalho, recupera essa ilusão estilizada pelos andaimes do fazer à mostra, mas ganhando contornos deliberados, uma vez que o diretor parece adotar a autoconsciência ficcional como procedimento *oblíquo e dissimulado* para estruturar a aproximação televisiva do texto machadiano.

Palavras-chave: Luis Fernando Carvalho; mimesis; Machado de Assis; transposição sincrética

Conhecido como um “arqueólogo literário”, principalmente por seus trabalhos dedicados aos estudos relacionados com as narrativas bíblicas, Robert Alter, em seu artigo “A mimese e o motivo para a ficção” (1998, p.137), propôs que se “[...] concebesse a história do romance como uma dialética entre duas tradições: uma autoconsciente e a outra realista.” Tal reflexão engendra a possibilidade de se entender, ao longo da tradição, o modo como o gênero romanesco acabou por imbuir a noção de *mimesis* de acordo com os moldes vigentes de determinadas épocas, determinados contextos.

O conceito de *mimesis* adquiriu, e vem adquirindo, ao longo dos séculos, interpretações plausíveis (e outras nem tanto) na tentativa de alcançar uma coerente resposta sobre o modo como a representação do real é trabalhada pelos discursos, em especial, pelo literário. Definido, de modo geral e mais difundido, como um período que se destinou a focar qualquer tipo de representação artística que se disponibilizasse a reproduzir aspectos do mundo referencial, o realismo, interpretado como movimento, postura, método ou efeito, sempre provocou instigantes perspectivas e consequentes desdobramentos no contexto literário seja da época vigente, seja da época precedente que o retoma por tradição. Quando Alter postula haver duas tradições de concepção da representação no romance, uma realista e a outra autoconsciente, está presente, nesse raciocínio, a velha questão da representação efetiva da *mimesis* nos romances, na qual a tradição realista volta-se para a tentativa de reprodução transparente, que se assemelhe ao real das coisas representadas.

A tradição autoconsciente, por sua vez, leva-nos para os romances que colocam à mostra o processo ficcional envolto na sua realização, bem como expõe, de modo reflexivo e sistemático, que a obra trabalha e se trata de uma ilusão constante. Há um jogo de fingimento necessário, estabelecido entre o autor e seu leitor, para que o conceito de ficcionalidade impere no horizonte de expectativa e fidedignidade dos mesmos. É pelo intermédio, portanto, de um movimento de criação de ilusão e, conseqüentemente, estilização da mesma que se coloca em evidência a aguda consciência envolvida no processo autoficcional. Essa manifesta autoconsciência pode nos levar, mais do que propriamente à reprodução “mediada” dos fatos, para uma reflexão pormenorizada sobre os efeitos de sentido lançados pela enunciação em um enunciado do romance, a fim de que este se materialize como tal. Ao privilegiar o ato de escancaramento dos andaimes de construção do relato, cria-se um efeito ilusório de real criado e mediado, pela linguagem, para este apresentar-se como tal: artificial. A realidade no romance, então, mostra-se em crise ao expor seu processo, mas, ao negar-se, paradoxalmente, consegue afirmar-se ainda mais.

O romance autoconsciente vem se tornando uma prática de escritura exercida por muitos escritores contemporâneos¹ que declaram, aberta e intencionalmente, a vontade de romper, escancarar e denunciar a exploração do conceito de *mimesis* em seus enredos. Há uma reafirmação da ficcionalidade por intermédio da presença e da exploração do efeito de real que se criou com a cultura de massa. Esse meio vem se tornando o expoente de matéria para as produções literárias recentes. Contudo, o próprio anúncio de uma tentativa de exaltação da *mimesis* pelas histórias acaba fornecendo matéria diversa de intensificação, problematização e sofisticação do próprio ato de representação. Anuncia-se não abordar, diretamente, da *mimesis*, tratando dela, narcisicamente, como assunto principal.

No contexto brasileiro, um dos romancistas que mais enveredou para os âmbitos desta tradição autoconsciente foi Machado de Assis. A crise imposta à literatura, desde a segunda metade do século XIX, afirmou-se por Machado de Assis, quanto este retomou a tradição de Luciano de Samósata, precursor da sátira menipeia, cujo texto fundador “Diálogo dos mortos”, por sua vez, foi escrito pelo filósofo da escola cínica Menipo.² Ao remeter-se a essa tradição, Machado supera as limitações estéticas propostas desde o romantismo, ao dar voz a um personagem morto, Brás Cubas, e ao trazer o leitor como um participante ativo de sua construção ficcional (STAM, 2008).

A crise da tradição mimética, portanto, é posta em jogo por Machado. Este, ao recusar tais propostas estéticas que eram vigentes no seu tempo, acaba por mostrar a ficcionalização existente em seu processo artístico, principalmente em seus romances considerados, pela crítica, como os da sua “segunda fase” ou “fase madura”: *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de 1880, *Quincas Borba*, de 1891, *Dom Casmurro*, de 1899³, *Esau e Jacó*, de 1904 e *Memorial de Aires*, de 1908.

O Realismo brasileiro, em especial, mostrou um método e uma postura diferentes principalmente pelo modo como o escritor Machado de Assis soube romper, trabalhar, ultrapassar e, principalmente, combinar a “[...] representação de um intervalo

¹ As obras de escritores como Marcelino Freire, Luiz Ruffato e Ferréz vêm apresentando tal prática de escritura que trabalha com a necessária exploração do efeito de real criada pela cultura de massa.

² Cf. SAMONATA, Luciano de. *Diálogos dos Mortos*. Trad. e notas Maria Celeste Consolin Dezotti. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.

³ Vale ressaltar que, nos referidos três primeiros romances – os quais compõem uma espécie de trilogia “dialógica” –, se verifica a crise da representação figurada com mais evidência, assim como se identifica, pelas reverberações do texto, as características que norteiam a tradição dos romances reflexivos.

social menor” –, como define Alfredo Bosi (1999) a respeito da representação social em Machado –, com o caráter universal e não datado de suas produções e de seu estilo. A representação do comportamento humano, da sociedade burguesa, desloca-se para um retrato irônico dos mesmos. Da representação objetiva passa-se ao delineamento da subjetividade dos personagens, volatilizando, dessa maneira, o modo objetivo até então reinante.

Machado, com esta nova postura, atualiza os métodos e influencia seus predecessores. Do projeto realista europeu, o escritor explora a técnica da descrição, considerada como o principal procedimento realista. No entanto, não o faz da forma como foi tão criticada por seu exagero e sua falta de informação narrativa, mas pela articulação que tal procedimento consegue engendrar na constituição do caráter das personagens, e não mais de seus contornos, ou seja, apenas adornos descritivos do ambiente em si. Há, por intermédio dessa nova postura, um retrato possível do indivíduo, enquanto ser dotado de singularidades, bem como a possibilidade, ainda, do delineamento, a partir do individual, da sociedade como um todo.

Os romances *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro* dialogam, como a crítica tem mostrado, com a obra *The Life and Opinions of Tristram Shandy* [*A vida e as opiniões de Tristram Shandy*] (1759; 1767), do escritor irlandês Laurence Sterne. Este último romance é considerado o paradigma da reflexão sobre a autoreflexividade da trama. Tomando como base os procedimentos trabalhados por Sterne no referido romance, Alter (1998, p.138, grifos nossos) afirma que

Tristram Shandy, sob muitos aspectos o romance autoconsciente supremo e certamente o seu paradigma, fornece a mais vívida ilustração desse ponto essencial. Ele manifesta continuamente, no tocante à representação da realidade na ficção, uma **atitude típica da formação em três camadas**: em primeiro lugar, uma **hiperconsciência da pura arbitrariedade e convencionalidade de todos os meios literários**, desde a tipografia e divisão em capítulos às personagens e ao enredo; ao mesmo tempo uma demonstração paradoxal, talvez manifesta particularmente nas brilhantes improvisações estilísticas de Sterne, do **poder ilusionista das representações ficcionais da realidade** e, finalmente, um **constante envolvimento do leitor** nas arbitrarias funções estruturadoras da mente, as quais, por sua vez, enquanto registro de nossa experiência mental mais íntima, tornam-se parte da realidade representada no romance.

Nota-se, considerando os grifos em destaque, que, para se ler autoconsciência em um romance, é preciso, segundo a leitura que Alter propõe, a presença de tais características ancoradas e trabalhadas pelos procedimentos narrativos da trama e que podem definir, por sua vez, uma configuração estável de ficcionalidade. A exploração, desse modo, em um romance, da “[...] hiperconsciência da pura arbitrariedade e convencionalidade de todos os meios literários (1) [...]”, do “[...] poder ilusionista das representações ficcionais da realidade (2) [...]” e de um “[...] constante envolvimento do leitor (3) [...]” constituem as três “camadas” necessárias para a possível identificação da reflexividade ficcional. Tal identificação se dá, pois, por meio desses índices intensificadores do *escancaramento* do processo de feitura e de exploração da própria concepção de *mimesis* pela trama.

Com alguns pontos (possíveis) de contato com as três camadas postuladas por Alter, o crítico e filósofo alemão Wolfgang Iser, em seu texto “O fictício e o imaginário” (1999), aprofunda a interação existente entre o conceito de fictício e o conceito de imaginário, da qual, para ele, origina-se o conceito de literatura. O estudioso afirma que o conceito de ficção, por ter, em sua própria etimologia, o ato de fingir (*fingere*), dá a ver a sua constituição por meio de três modos discerníveis de fingimento. Estes estabelecem, por sua vez, os limites do jogo existente na interação ficcional de um texto literário. São eles: o ato de seleção, o ato de combinação e o ato de autodesnudamento.

No ato de seleção, a ficção recorta elementos considerados extratextuais e intertextuais. No ato de combinação, há a organização e o tratamento, já enquanto forma, desses sintagmas selecionados, criando efeitos de sentido como, por exemplo, ilusão, cinismo, linearidade, embaralhamento etc., por intermédio de uma linguagem específica e, também, selecionada. Por fim, no ato de desnudamento, temos a instalação de um “engano consentido”, é o *como se* fosse real, representando uma espécie de contrato, selado entre quem escreve e quem lê, para aceitar a feitura da trama sem desconfiar do real selecionado e do modo como foi combinado. A ideia de cinismo, nesse sentido, ganha espaço mediante a concepção de interação existente no contrato supostamente fingido instalado entre o autor e o leitor.

Compreende-se, assim, a ficção enquanto um espaço de jogo. Nela, a interação produtiva existente entre o fictício e o imaginário, no texto, segue tais movimentos de fingimento: seleciona-se o que é de fora ou o que já é de dentro para combinar, com as potencialidades da linguagem, e evidenciar tal trabalho, cinicamente, por explorações de graus de fingimento. À ficção, não importa a verossimilhança fidedigna, mas a coerência da realidade construída na história.

Com tal movimento, pela enunciação, a literatura faz o quer e o que pode. Se pode-se inventar o que é fingido, eu acabo dando *veracidade* ao que é próprio da invenção. A realidade do texto, portanto, não é, nunca, uma verdade palpável, extratextual, porém uma invenção compartilhada e tramada pelas veredas do texto.

A autoconsciência ficcional de Machado de Assis e de Luiz Fernando Carvalho

O enunciatador da minissérie *Capitu*, antes de ser um realizador da transposição de uma obra literária para outro gênero, torna-se leitor ativo e crítico das relações dialógicas que ele constrói a partir da leitura do romance de Machado. O que Carvalho faz em sua realização é expor, de modo mais explícito, o que já estava representado na obra machadiana *Dom Casmurro*, em relação à manifestação de uma reflexividade à mostra. O que o diferencia, no entanto, dos demais realizadores de minissérie, é a recorrência com que tal denúncia dos seus procedimentos é feita. Assim, consegue produzir outros sentidos para obra não só pelo fato da exploração de procedimentos metalinguísticos ao longo da trama, como é característica dessa tradição, mas, principalmente, pelo *escancaramento* dos recursos que fazem a minissérie ser ancorada numa ficcionalidade altamente reflexiva, que mimetiza o próprio conceito de *mimesis*. O que um artista autoconsciente faz é se mostrar lendo – fazendo, selecionando, combinando. Carvalho, assim, ao ler, criativamente, a autoconsciência que ele vê em Machado, parece estar nos dizendo, em tela, o tempo todo: “olha como eu vejo isso”, “olha como eu combino diferentes linguagens para transpor tal sentido”, etc.

A crise da representação acentuada por Machado, ao ser aliada ao *escancaramento* da artificialidade de Carvalho, parece ter fornecido, para nós, matéria

diversa, e fundamental, para a recriação necessária de uma possível realidade a ser representada na televisão a um público que necessita de um tipo de ancoramento sólido dos fatos. Ao produzir suas realizações, dentro da considerada maior emissora de televisão do país, Carvalho dá a impressão de atender à demanda contemporânea de retomada do real, colocando em discussão a feitura dos seus procedimentos, bem como convidando o telespectador a entender o movimento que a ficção delineia ao trabalhar, pela linguagem, com fatos externos a ela.

Pode-se pensar, em síntese, que há, no projeto estético de Carvalho, o seguinte movimento: a seleção do material que será trabalhado e/ou transposto, sua respectiva combinação numa linguagem específica e/ou em outro suporte, e, de modo diferenciado, a ênfase *no modo* como os artifícios utilizados são desnudados, ou seja, o *modo como* o andaime da construção é (auto)mostrado o tempo todo. A seleção e a combinação são atos próprios de qualquer ato de fala, contudo, na estética do diretor, somam-se a um desnudamento *escancarado em potencialidade*, reverberando efeitos de sentidos amplificadores para a leitura de qualquer obra que venha a ser transposta.



Figura 1 - Plano-sequência correspondente ao Capítulo XIV “A inscrição”

Remetendo à estética trabalhada em filmes como *Dogville* (2003) e *Manderlay* (2005), do diretor Lars Von Trier, Luiz Fernando Carvalho parece expandir o limite da representação e rever, inclusive, o modo como, na televisão ou no cinema, é possível engendrar conceitos para o entendimento do que vem a ser ficção.

O cenário para representar a varanda que dividia a casa de Bentinho da casa de Capitu foi construído em cima de uma espécie de grande lousa, na qual se desenhou, com giz branco, o contorno da porta, as árvores que se encontravam ambientando o local, bem como a porta que separava Bentinho de Capitu. As personagens deitadas sobre os cenários remetem, pelo registro da câmera em vertical, ao cenário descrito. Entretanto, isso se dá de modo totalmente artificial. Infere-se, assim, que a construção desses cenários que se assemelham a verdadeiros quadros pintados, traçados ou panos esboçados, mesclados, em sua constituição, com “elementos reais” da natureza, como as folhas esparramadas no chão, corroboram, também, a manutenção e a intensificação das camadas denunciadoras do processo de autoconscientização ficcional presente. Além disso, há um jogo ilusionista criado neste cenário desenhado a giz, uma vez que as personagens, quando se mexem, apagam pedaços do ambiente ou criam novos detalhes, corroborando a interpretação dúbia, presente em toda minissérie, entre o que é *feito de real* ou o que é *feito do artístico*.

Há, ainda, a atualização e o deslocamento dos valores políticos e históricos predominantes no século XIX para o século XXI. Contudo, a maneira como tal postura realista de retrato é combinada apresenta-nos um novo método para apreender o aspecto do efeito de real inserido na minissérie. Carvalho opta por um esgarçamento do real fabricado, selecionando as passagens do romance que mais se aproximam do que podem ser considerados fatos concretos, plausíveis e verificáveis na História, para combiná-los na minissérie, por intermédio dos recursos de plano-sequências montados a partir de fotografias em preto e branco, deixando claro, assim, de modo lúdico e escancarado, o que é História e o que é estória.

Na operação enunciativa presente no início do romance, o ator narrador se apresenta como um eu-aqui-agora, que pode ser resumido da seguinte forma: “eu, Dom Casmurro, vivo só, com um criado, numa casa própria, que reproduz no Engenho Novo a casa em que me criei na Rua de Matacavalos”. Temos, nesse enunciado verbal, figuras que fazem referências explícitas à cidade do Rio de Janeiro do século XIX, bem como verificamos todos os elementos responsáveis pela figurativização dos atores, do espaço e do tempo. Cria-se, assim, o simulacro de uma realidade sensível e palpável, que garante a adesão passional do enunciatário. Contudo, é interessante notar, no enunciado sincrético, a transposição de tal instalação ator-tempo-espaço.

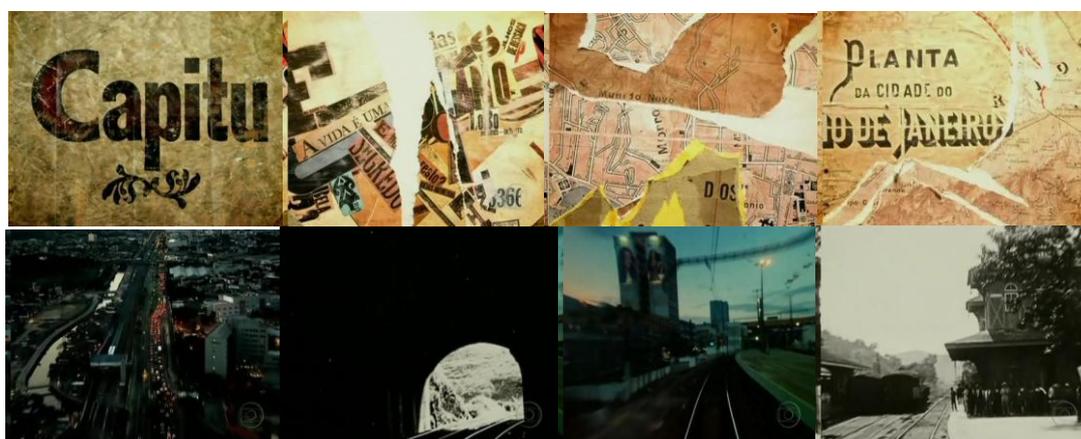




Figura 2 - Plano-sequência de abertura da minissérie *Capitu*

As imagens de jornais e de revistas percorridas pela sequência de abertura acabam fixando-se, no último foco da câmera, num ponto de um mapa da cidade do Rio de Janeiro. Tal aproximação da câmera sugere uma ancoragem visual da história que se passa na cidade do Rio de Janeiro. Abre-se o primeiro plano-sequência, após término da música da vinheta, e nos deparamos, ao som de guitarra de um rock *contemporaníssimo* (como diria José Dias), com a imagem, em plano-americano, com tomada panorâmica, de um metrô perpassando as ruas do Rio de Janeiro de pleno século XXI. Quebrando com essa ancoragem no tempo atual da narrativa, é inserida, numa alternância significativa entre os quadros, outra imagem, a de um trem, passando em um Rio de Janeiro do século XIX. Produz-se, então, além de um efeito de sentido de quebra (e, ao mesmo tempo, de denúncia), com a realidade da narrativa em si, um efeito de atemporalidade para a história, situando-a, assim, tanto no século XXI quanto no século XIX. A captação sincrética consegue, com essa pequena sutileza de alternância de planos, e graças à tecnologia característica de uma filmagem, aludir, também, à universalidade dos romances de Machado de Assis ao longo de toda a realização.

Podemos aludir, ainda, à presença de uma dimensão ética da narrativa e à incorporação de uma reflexividade sobre a representação, mediante o recurso midiático, na construção de uma trama televisiva que transita entre realidade e ficção, entre o que aconteceu e o que poderia ter acontecido no romance. Presenciamos o dialogismo dos discursos retomados da crítica tradicional, da crítica moderna, e das polêmicas discussões que vigoraram entre os críticos sobre o realismo presente nas obras de Machado de Assis, expressas pelo movimento de incorporação da dimensão do real na expressão da minissérie. Há, desse modo, a construção de um objeto estético que dialoga com diferentes discursos, atualizando, retomando, complementando e, até, deformando-os.

O diretor, assim, recupera a premissa realista do romance, na realização televisiva, ou trazendo imagens do que de fato aconteceu, ou fingindo, artificialmente pelos recursos, que aquilo corresponde ao fato “concreto”. Afirmando a partir da própria premissa de Machado, quando este afirmou, em seu ensaio “A Nova Geração” (1938), que “[...] a realidade é boa, o realismo é que não presta para nada”, Luiz Fernando Carvalho parece criticar a leitura castradora e classificatória do romance por meio do viés realista, uma vez que a transposição enaltece a possibilidade de atemporalidade da obra. É possível apreender esta leitura dotada de credulidade crítica quando Carvalho opta, exatamente nos momentos com mais descrições da trama, inserir as tais sequências de fotografias em preto e branco, ancoradas por essa tentativa de trazer a dimensão do real ao relato.

Esse tratamento imagético dado à descrição, enquanto reconhecida técnica preferencial do realismo, dá a impressão de jogar, ironicamente, com as críticas feitas

pelo estudioso Roland Barthes, em seu clássico texto “O efeito de real” (1987), sobre a insignificância de uma possível significação para o recurso da descrição nas narrativas. Para o estudioso, a descrição não contém nenhuma informação narrativa, não faz ação nenhuma girar, simplesmente imprime uma suspensão no tempo da história e uma continuação no tempo do discurso. Atuando como um “efeito retardador”, a descrição aponta para uma digressão narrativa, como algo acessório que, se tirado do discurso, nada altera ou prejudica a trama em si.

Leitor crítico que se mostra, Luiz Fernando Carvalho parece criar um método em sua transposição para refletir e retomar a reverberação que a função da descrição representou no ápice das discussões sobre o realismo e suas caracterizações. Com tal estratégia, o diretor não só alia mais uma leitura crítica sobre a obra machadiana, uma vez que o rótulo realista sobre a obra *Dom Casmurro* engessou diversas leituras, como também explora, de modo irônico e reflexivo, o efeito de sentido criado de uma espécie de *borramento* existente entre o dado que aponta para o real e o dado que aponta para a ficção.

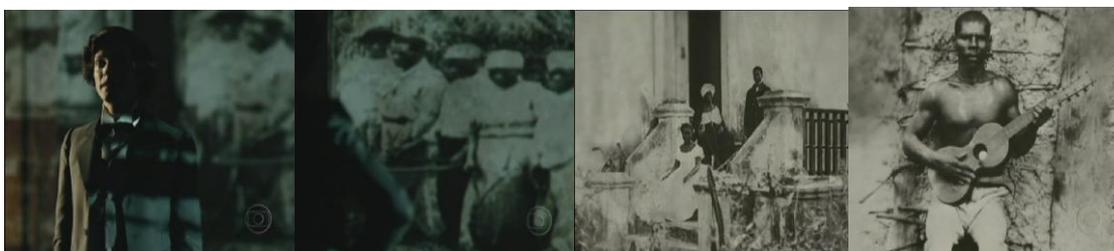


Figura 3 - Plano-sequência correspondente ao Capítulo LXXI “Visita de Escobar”

Há o registro de um real “palpável”, ainda que filmado, por mobilizar tais tentativas de representação; contudo o diretor acrescenta, ainda, nesse seu modo de composição reflexivo, um método de bricolagem⁴ que, num primeiro momento, não se mostra de fácil apreensão por ter sua inserção no decorrer da história de modo, aparentemente, sem nexos diretos. Contudo, como mostra o recorte da sequência acima, a presença de quadros correspondentes às cenas de escravos do Rio de Janeiro, no momento em que Escobar visita, pela primeira vez, a casa da família de Bento Santiago, deixa entrever uma sutileza de interpretação que é perceptível se pensada dentro do movimento sutil que Machado faz, ao longo do romance, sobre a exploração da escravidão naquele contexto. Tachado, por muitos, de alienado aos problemas sociais vigentes na sociedade, a universalidade de sua obra fez com que muitas leituras errôneas trilhassem caminhos quando, um trato fino e sutil das mazelas denuncia, quase sempre, muito mais do que uma evidencialização dos fatos.

Ainda que limites sejam estabelecidos, pela própria pausa no andamento da minissérie quando tais quadros são inseridos, infere-se que a encenação construída pelo diretor não constitui somente uma mera tentativa de chamar a atenção para a dissonância que o real de tais quadros representa na narrativa, mas, sim, para uma representação pensada em profundidade crítica, no cotejo necessário entre a relação do

⁴ Vale ressaltar, inclusive, que Luiz Fernando Carvalho explora a técnica de bricolagem, nas suas demais realizações, com objetos e combinações não *do* uso massificador, mas *para* o uso massificador, possibilitando, assim, uma participação ativa do telespectador que apreende, ludicamente, o processo da feitura e da leitura da transposição em questão.

elemento externo (en)formado internamente como categoria estrutural. O efeito de real, dessa forma, retorna na aproximação contemporânea da obra machadiana como algo a ser pensado crítica e reflexivamente. Como categoria formal necessária para consolidar o jogo lúdico entre o autor e seu leitor, entre o diretor e seu telespectador, a dimensão do real trabalhada pelo texto sincrético é compreendida como efeito de sentido necessário para o engendramento e entendimento do conceito de ficção na obra em questão.

A exploração do fingimento na minissérie, máscara essencial para se prestar um serviço à cultura de massa, permite o esgarçamento do próprio domínio da ficcionalidade. É como se a ficção autoesgarçasse para revelar o próprio fingimento que a constitui. O desdobramento do ato de fingir, pela interação entre os atos de seleção, de combinação e de autodesnudamento, confere o complemento necessário às três referidas camadas da tradição autoconsciente. Isso porque o acesso à “hiperconsciência da pura arbitrariedade e convencionalidade de todos os meios literários”, ao “poder ilusionista das representações ficcionais da realidade” e ao “constante envolvimento do leitor” pode representar os requisitos mínimos para a leitura de uma encenação, e definir, inclusive, o próprio conceito de literatura.

Carvalho, desse modo, procurou mimetizar, em sua ficção, a ficção trabalhada por Machado. Ele encena, na televisão, o que a literatura encena no espaço que lhe concerne; construindo, em *Capitu*, a possibilidade de um estudo da presença da *mimesis* na ficção. Fingindo, por intermédio de efeitos de cinismo, teatralidade ou performatividade, Luiz Fernando Carvalho, criativa e criticamente, consolida o espaço da *mimesis*, agora, numa incorporação pela ficção televisiva. Aponta, nesse movimento, para as diversas vozes que atravessam a obra, que atravessam a literatura. Movidos, cada um com as suas convicções e com as contextualizações do tempo que os circundam, Machado de Assis e Luiz Fernando Carvalho, separados por quase três séculos na História, parecem dialogar entre si, mediante suas respectivas obras, no tempo presente, ao mostrarem-se como continuadores de uma tradição de autoconsciência ficcional, cada um com seu gênero, cada um com seus atos de fingimento de graus variados. Contudo, cada um dentro do outro, atualizando ou retomando, como diria Bentinho, “como a fruta dentro da casca”.

Referências bibliográficas

ALTER, Robert. A mimese e o motivo para a ficção. In: _____. *Em espelho crítico*. São Paulo: Perspectiva, 1998, p.127-146.

ASSIS, Machado de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979. 3 V.

_____. *Dom Casmurro*. Apresentação de Paulo Franchetti & Notas e Comentários de Leila Guenther. Cotia: SP; Ateliê Editorial, 2008.

BARTHES, R. O efeito de real. In: *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987. p.131-136.

BOSI, Alfredo. Machado de Assis: *O enigma do olhar*. São Paulo, Ática, 1999.

CAPITU. A partir do Romance *Dom Casmurro* de Machado de Assis. Escrito por Euclides Marinho. Colaboração Daniel Piza, Edna Palatnik, Luís Alberto de Abreu. Texto Final e Direção Geral. Luiz Fernando Carvalho. Distrito Industrial- Manaus: Sistema Globo de Gravações Audiovisuais LTDA, 2009. 2 DVD'S, widescreen, color. Produzido por Globo Marcas DVD e Som Livre.

CARVALHO, Luiz Fernando. *Sobre o filme Lavoura Arcaica*. Rio de Janeiro: Ateliê Editorial, 2002.

ISER, W. O fictício e o imaginário. In: ROCHA, J.C. de C. (Org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.p.63-78.

PELLEGRINI, T. Realismo: postura e método. *Letras de hoje*. Porto Alegre, v.42, n.4, p.137-155, dez./2007.

SAMONATA, Luciano de. *Diálogos dos Mortos*. Trad. e notas Maria Celeste Consolin Dezotti. São Paulo: Editora Hucitec, 1996

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 1990.

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