

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

CAROLINA SOARES PIRES

Dom Casmurro e a câmera

Desafios da adaptação do narrador autoconsciente e não-confiável

São Paulo

2023

CAROLINA SOARES PIRES

Dom Casmurro e a câmera

Desafios da adaptação do narrador autoconsciente e não-confiável

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Meios e Processos Audiovisuais.

Área de concentração: Meios e Processos Audiovisuais

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Esther Império Hamburger

São Paulo

2023

Nome: PIRES, Carolina Soares

Título: Dom Casmurro e a câmera: desafios da adaptação do narrador autoconsciente e não-confiável

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Meios e Processos Audiovisuais.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof^a. Dr^a. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

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.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Pires, Carolina Soares
Dom Casmurro e a câmera: desafios da adaptação do narrador autoconsciente e não-confiável / Carolina Soares Pires; orientadora, Esther Império Hamburger. - São Paulo, 2023.
476 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. Cinema. 2. Televisão. 3. Adaptação. 4. Narratologia. 5. Machado de Assis. I. Hamburger, Esther Império. II. Título.

791.43

CDD 21.ed. -

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Para minha mãe,
quem me ensinou, desde sempre,
a amar as artes.

AGRADECIMENTOS

À Prof^ª. Dr.^ª Esther, pela imensa competência e dedicação como orientadora, pela paciência, disponibilidade e, sobretudo, confiança em mim depositada nesses anos.

Ao Prof. Dr. Ismail Xavier, pela disponibilidade, generosidade, e contribuição intelectual, tão importante para este trabalho.

Ao Prof. Dr. Lisandro Nogueira, por todo o apoio em minha trajetória acadêmica e profissional.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, pelo imensurável valor do conhecimento adquirido nesse período.

A Márcia Ferreira, secretária do PPGMPA, e a toda a equipe de servidores da ECA.

À minha mãe, mentora e maior fonte de apoio e de inesgotável parceria, por todo o afeto, amor e incentivo.

Às minhas irmãs, Sofia e Juliana, sempre afetuosas e presentes.

A toda a família Soares, pelo apoio e carinho.

A Cida e meu pai, pelo apoio nesse processo.

À amiga Sara, pela presença, parceria e ajuda na finalização da tese.

Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del Quijote y Hamlet espectador de Hamlet?

Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios.

Jorge Luis Borges

RESUMO

Narradores autoconscientes e não-confiáveis têm estado no centro de debates no campo da narratologia literária há décadas; mais recentemente, o debate estendeu-se também para os meios audiovisuais. Esta pesquisa propõe o estudo comparativo de adaptações para cinema e televisão da obra literária *Dom Casmurro* (1899) sob o enfoque da teoria da adaptação e por meio da análise narratológica, concentrando-se especificamente nas questões da narração autoconsciente e não-confiável. A tese baseia-se na análise de duas adaptações do romance: *Capitu* (1968) e *Capitu* (2008), respectivamente para cinema e televisão. Articulam-se análises dessas adaptações para traçar um quadro tendo como eixo principal a estrutura narrativa, no esforço de compreender os desafios que a adaptação de narradores autoconscientes e não-confiáveis impõe.

Palavras-chave: Cinema; Televisão; Adaptação; Narratologia; Machado de Assis

ABSTRACT

Self-conscious unreliable narrators have been in the center of debates in the literary narratology field for decades, more recently the debate was extended to audiovisual media also. This research proposes a comparative study of film and television adaptations of the literary work *Dom Casmurro* (1899) from the approach of adaptation theory and through narratological analysis, focusing specifically on the issues of self-conscious and unreliable narration. The thesis is based on the analysis of two adaptations of the novel: *Capitu* (1968) and *Capitu* (2008), for cinema and television, respectively. Analyses of these adaptations are articulated to delineate a frame which has as its main axis narrative structure, in trying to comprehend the challenges the adaptation of self-conscious unreliable narrator poses.

Keywords: Cinema; Television; Adaptation; Narratology; Machado de Assis

RESUMÉ

Les narrateurs non fiables et conscients d'eux-mêmes ont été au centre des débats dans le domaine de la narratologie littéraire pendant des décennies, et plus récemment, le débat a été étendu aux médias audiovisuels. Cette recherche propose une étude comparative des adaptations cinématographiques et télévisuelles de l'œuvre littéraire *Dom Casmurro* (1899) du point de vue de la théorie de l'adaptation et de l'analyse narratologique, en se concentrant spécifiquement sur les questions de la narration consciente de soi et non fiable. La thèse est basée sur l'analyse de deux adaptations du roman: *Capitu* (1968) et *Capitu* (2008), respectivement pour le cinéma et la télévision. Les analyses de ces adaptations sont articulées pour délimiter un cadre qui a pour axe principal la structure narrative, en essayant de comprendre les défis que pose l'adaptation d'un narrateur non fiable conscient de lui-même.

Mots-clés : Cinéma ; Télévision ; Adaptation ; Narratologie ; Machado de Assis

LISTA DE FIGURAS

Fotograma 1 - A atriz Isabella (Capitu) olha para a câmara [Sequência 2].....	70
Fotograma 2 - Texto sobreposto à imagem do casal Bentinho e Capitu [Sequência 2].....	71
Fotograma 3 - Bentinho e Capitu vistos de costas com VO [Sequência 3].....	74
Fotograma 4 - Bentinho e Capitu lembram o passado [Sequência 3]	76
Fotograma 5 – Flashback [Sequência 3].....	76
Fotograma 6 - Plano dos dois rindo e olhando na mesma direção (quase que diretamente para a câmara), como se estivessem “assistindo” à cena juntos [Sequência 3]	76
Fotograma 7 - Pádua conversa com "Bentinho e Capitu" olhando para a câmara	77
Fotograma 8 - O casal “reencenando” o diálogo que precedeu beijo adolescente [Sequência 5]	79
Fotograma 9 - Capitu se arruma [Sequência 5]	81
Fotograma 10 - Contraplano de reação de Bentinho, em Visualização Interna Aproximada (VIA) [Sequência 5]	81
Fotograma 11, Fotograma 12, Fotograma 13, Fotograma 14 - Passeio do casal com flashback na banda sonora [Sequência 5]	82
Fotograma 15, Fotograma 16, Fotograma 17, Fotograma 18 - Visualização Interna de Capitu, que olha para Escobar [Sequência 6].....	83
Fotograma 19 e Fotograma 20 – Bento e Escobar conversam e inicia-se um flashback	84
Fotograma 21, Fotograma 22, Fotograma 23, Fotograma 24 - Baile e os braços de Capitu [Sequência 7]	85
Fotograma 25 e Fotograma 26 – “Ciúmes do mar” e “Pregão das cocadas” [Sequência 11] ..	86
Fotograma 27, Fotograma 28, Fotograma 29, Fotograma 30 – Passeio na praia [Sequência 15]	87
Fotograma 31 e Fotograma 32 – Travelling da janela que paraleliza Bento-Sancha e Capitu-Escobar	88
Fotograma 33, Fotograma 34, Fotograma 35, Fotograma 36 - Othon e Isabella como Otelo e Desdêmona [Sequência 21]	101
Fotograma 37 – Corpo de Escobar é resgatado por negros [Sequência 18]	108
Fotograma 38 - Plano em que os dois negros escravizados conversam [Sequência 19]	112
Fotograma 39 – Figurante no enterro de Escobar.....	113

Fotograma 40 – Último plano do filme, com Capitu caminhando, presumivelmente voltando da missa [Sequência 25].....	119
Fotograma 41 – Último plano de Domingos no filme [Sequência 24].....	121
Fotograma 42 - Capitu dançando do ponto-de-vista (POV) de Bentinho [Sequência 7]	125
Fotograma 43 – Capitu/Desdêmona na alucinação de Bento [Sequência 21].....	125
Fotograma 44 - As mãos do narrador-Casmurro e do Bentinho adolescente se enlaçam, atando, no campo da imagem, “as duas pontas da vida” [Sequência 4]	136
Fotograma 45 - <i>Tableau vivant</i> na construção visual da minissérie. [Sequência 4].....	137
Fotograma 46 - Plano que faz referência a obra A criação de Adão, de Michelangelo. [Sequência 4].....	138
Fotograma 47 - O corpo da atriz e o fundo projetado, formando um tableau	139
Fotograma 48 - A composição de uma imagem “impressionista” por meio de projeções e movimento [Sequência 12].....	140
Fotograma 49 e Fotograma 50 - Sequência de abertura [Sequência 1].....	143
Fotograma 51 - Cortinas vermelhas que se abrem na primeira sequência filmada no Automóvel Clube [Sequência 3].....	144
Fotograma 52 - Poeta do trem na cena imaginada pelo narrador-Casmurro, na qual recebe os créditos pelo romance [Sequência 3].....	145
Fotograma 53 - O narrador-Casmurro e os refletores cênicos em contra-plongée, gerando <i>flare</i> nas lentes [Sequência 3]	147
Fotograma 54 - Letícia Persiles caracterizada como cigana [Sequência 5]	148
Fotograma 55 - A caracterização do narrador-Casmurro referencia a <i>Commedia Dell’arte</i> [Sequência 3].....	150
Fotograma 56 - Gestual “exagerado” e “teatral” de Michel Melamed, no papel de Dom Casmurro [Sequência 3]	150
Fotograma 57 - Cenário inspirado em <i>Dogville</i> (2003), de Lars Von Trier.....	155
Fotograma 58 - Dona Glória em sua apresentação como “rainha” [Sequência 16]	156
Fotograma 59 - Negras escravizadas nas bordas do quadro [Sequência 16].....	156
Fotograma 60 - Casmurro segura um coração de plástico “batendo” em suas mãos: mesmo em momentos mais carregados de emoção, a caracterização pende para o cômico.....	161
Fotograma 61 - Uma das diversas caracterizações cômicas do narrador-Casmurro	163
Fotograma 62 - Caracterização e encenação cômica das personagens secundárias	163
Fotograma 63 - Cenário desenhado em giz representando o idílio amoroso dos protagonistas adolescentes [Sequência 13].....	169

Fotograma 64- Caracterização do narrador-Casmurro	170
Fotogramas 65 e 66 - Caracterização do narrador-Casmurro.....	171
Fotogramas 67 e 68 - Animação e primeiro plano da sequência de abertura [Sequência 2]..	173
Fotogramas 69, 70, 71, 72 - Planos de trens [Sequência 2].....	174
Fotogramas 73 e 74 - Imagens de arquivo e animação [Sequência 2]	175
Fotograma 75 - Imagem feita com a “lente Dom Casmurro” [Sequência 2]	176
Fotograma 76 - Percepção offline (memória/sonho) do narrador-personagem [Sequência 2]	178
Fotogramas 77 e 78 - Focalizações internas da Sequência 3.....	178
Fotogramas 79 e 80 - Começo do microcapítulo “Do livro” [Sequência 4].....	179
Fotograma 81 - As “inquieta sombras” do narrador-personagem [Sequência 4]	181
Fotograma 82 - Trilha de giz riscada pela personagem-título [Sequência 5].....	183
Fotograma 83 - Capitu risca o chão com giz [Sequência 5].....	183
Fotograma 84 - Câmera “dança” com Capitu.....	184
Fotograma 85 - Composição em diferentes distâncias usando a profundidade de campo	185
Fotograma 86 - Capitu e Bentinho rodopiam e se fundem à paisagem.....	186
Fotogramas 87 e 88 - Momentos focalizados por Prima Justina?	188
Fotograma 89 - Capitu dança [Sequência 5]	189
Fotograma 90 - Sombras de Capitu e Dom Casmurro se misturam em sequência poética....	191
Fotograma 91- Coreografia de Bentinho e Capitu no cenário de giz [Sequência 13].....	193
Fotograma 92 - Capitu “cigana” em seu altar.....	194
Fotogramas 93 e 94 - A fúria de Bentinho expressa pela montagem.....	195
Fotogramas 95 e 96 - Capitu e o “negro das cocadas” [Sequência 16].....	197
Fotograma 97 - O narrador assiste à conversa de seu eu e Capitu adolescentes	198
Fotograma 98 - Capitu e Bento chegam ao baile [Sequência 1]	200
Fotogramas 99 e 100 - Sequência poética expressando os ciúmes e delírios paranoicos de Bento	201
Fotograma 101 e 102 - O orgasmo de Capitu simbolizado pela quebra de ondas	202
Fotograma 103 - Bento e Escobar no elevador panorâmico.....	203
Fotograma 104 - Narrador fura o dedo nas flores de plástico e pinga sangue na lente [Sequência 2].....	203
Fotograma 105 - O narrador- Casmurro puxa a perna de Tio Cosme, que sobe a escada. [Sequência 3].....	204

Fotograma 106 - Capitu femme fatale, como vista pelo narrador-personagem [Sequência 4]	205
Fotograma 107 - O narrador-Casmurro atende a ligação de alguém que presume-se ser um espectador.....	206
Fotogramas 108 e 109 - Escobar (Pierre Baitelli) dança entre ondas de tecido [Sequência 10]	207
Fotogramas 110 e 111 - Balé “aquático” de Escobar [Sequência 10].....	208
Fotograma 112 - Pierre Baitelli na sequência poética do afogamento de Escobar [Sequência 10]	209
Fotograma 113 - Enterro de Escobar [Sequência 11].....	210
Fotograma 114 - Capitu no microcapítulo “O discurso” [Sequência 12].....	211
Fotograma 115 - Bento fala diretamente com a câmera, demarcando o começo da transição para Casmurro [Sequência 13]	212
Fotograma 116 - Câmera posicionada no “ponto-de-vista” do caixão [Sequência 13].....	212
Fotograma 117 - O narrador posicionado no subterrâneo [Sequência 13].....	213
Fotogramas 118 e 119 - O narrador ganha asas (da imaginação?) [Sequência 15].....	215
Fotogramas 120 e 121: Zenital com visualização interna do narrador-personagem [Sequência 16].....	216
Fotogramas 122 e 123 - O narrador filma e sua Visualização Interna Direta é representada [Sequência 16].....	217
Fotograma 124 - Lembrança (percepção offline) de Bento, do romance adolescente com Capitu [Sequência 22].....	218
Fotograma 125 - Lembrança (percepção offline) do casamento de Bento e Capitu [Sequência 22].....	219
Fotograma 126 - José Dias se despede de Bento no porto [Sequência 23]	220
Fotograma 127 - Bento se transformando cada vez mais no Dom Casmurro que narra a história [Sequência 23]	221
Fotograma 128 - Voltam as sequências poéticas após longo trecho de representação no modo dramático [Sequência 23]	221
Fotograma 129 - José Dias em seu leito de morte [Sequência 25].....	222
Fotogramas 130 e 131 - Bento alucina Escobar ao olhar para Ezequiel [Sequência 26]	223
Fotogramas 132 e 133 - Simbolismo dos espelhos [Sequência 27]	224
Fotogramas 134 e 135 - Referência ao início de Persona, de Bergman [Sequência 27]	225

Fotograma 136 - Personagens da família “congelam” pela última vez no museu das memórias de Dom Casmurro [Sequência 27].....	226
Fotograma 137 - O narrador tenta tocar a Capitu adulta [Sequência 27].....	227
Fotograma 138 - O narrador-Casmurro caracterizado como pot-pourri de todas as personagens [Sequência 28].....	228
Fotogramas 139 e 140 - O narrador se despede: “Vamos à história dos subúrbios!” [Sequência 28].....	229
Fotograma 141- Maria Fernanda Cândido como a Capitu adulta: duplicidade e reflexos.....	244
Fotograma 142 - Gestos dos atores “congelados” em operação oposta ao freeze-frame.....	252
Fotograma 143 - Bento assiste ao <i>Othello</i> de Orson Welles (1951) no cinema.....	254
Fotograma 144 - Orson Welles no papel de Otelo.....	254
Fotogramas 145 e 146 - Imagens do narrador em edição paralela com o filme <i>Othello</i> (1951).....	255
Fotograma 147 - Referência à Pietà, de Michelangelo.....	259

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	17
1. CAPITU (1968)	40
1.1 ADAPTAÇÃO “NEUTRA”? <i>CAPITU</i> , ROTEIRO E O NARRADOR NÃO-CONFIÁVEL.....	40
1.2 <i>DOM CASMURRO</i> SEM <i>DOM CASMURRO</i> ? A NARRAÇÃO EM <i>CAPITU</i> (1968).....	61
1.3 “DE MÃE E DE SERVO” - CONFLITOS DE CLASSE NO ROMANCE E NO FILME	90
1.4 “QUERO QUE VOCÊ ME PREPARE UM BANHO BEM QUENTE”: O NEGRO ESCRAVIZADO EM <i>CAPITU</i>	105
1.5 SE NÃO <i>DOM CASMURRO</i> , QUEM? NARRAÇÃO, FOCALIZAÇÃO E ESTRUTURA NARRATIVA.....	123
2. CAPITU (2008)	130
2.1 OTELO TUPINIQUIM? INTERTEXTUALIDADE, EMULAÇÃO, PARÓDIA	130
2.1.1 “ <i>Esse movimento ao canto da boca, cheio de mistérios</i> ”: ironia e paródia	159
2.2 <i>DOM CASMURRO</i> MENTE? E A CÂMERA? - NARRAÇÃO E FOCALIZAÇÃO EM <i>CAPITU</i>	173
2.3.1 “ <i>Talvez a narração me desse a ilusão...</i> ”: a narração não-confiável em <i>Capitu</i>	231
2.3.2 <i>Subjetiva indireta livre ou o discurso indireto livre no audiovisual</i>	239
2.3 O ESPELHO DE <i>CAPITU</i> : REFLEXIVIDADE, ANTIRREALISMO E ANTI-ILUSIONISMO	244
3. NARRAÇÃO NÃO-CONFIÁVEL NO CINEMA E NA LITERATURA.....	261
3.1 QUEM É O NARRADOR NÃO-CONFIÁVEL? PROTÓTIPO LITERÁRIO X PROTÓTIPO FÍLMICO	261
3.2 NARRAÇÃO NÃO-CONFIÁVEL NO AUDIOVISUAL: ENTRAVES E PERSPECTIVAS TEÓRICAS	269
CONCLUSÃO.....	273
E BEM, E O RESTO?	273
REFERÊNCIAS	279
APÊNDICES.....	287
APÊNDICE A - QUADRO ANALÍTICO DE ADAPTAÇÕES	288
APÊNDICE B - DECUPAGEM <i>CAPITU</i> (1968)	332
APÊNDICE C - DECUPAGEM <i>CAPITU</i> (2008)	375

INTRODUÇÃO

Uma grande questão que reverbera nas duas primeiras décadas deste início de século, inquestionavelmente, é: gostamos de ouvir (e ver) mentiras?

Em tempos de *fake news*, *deepfakes* e todo tipo de falsificação de informações e de manipulação imagética gerada, e propagada com cada vez mais sofisticação, por inteligências artificiais, a resposta e suas consequências parecem decisivas para o futuro da humanidade.

Entretanto, se pensarmos bem, parece que há muito temos um gosto especial por exímios e sedutores mentirosos. A figura do charlatão, que se renova ao longo dos séculos, parece não deixar margem a dúvidas.

Na literatura, encontramos um tipo de mentiroso cujas mentiras têm consequências menos reais, claro, mas nem por isso menos insidiosas. Amados e odiados, os narradores não-confiáveis são, com certeza, um dos fenômenos mais polarizantes da ficção.

Com o surgimento do cinema, esse tipo de narrador eventualmente chegou às telas. E, desde então, complicou-se – e muito – a relação entre narrador e narratário. Humbert Humbert, o erudito artífice das palavras, narrador de *Lolita* (1955), por exemplo, não era, por certo, ele próprio o responsável pela expressão visual e sonora dos filmes de mesmo nome, como o era pela narração literária. Tanto a adaptação dirigida por Stanley Kubrick, como aquela dirigida por Adrian Lyne, parecem aderir à versão e ao olhar do narrador-pedófilo, fazendo da câmera uma cúmplice que adere ao narrador e não cogita testemunhar qualquer dúvida sobre sua conduta.

Muitos estudos de cinema sugerem que um dos maiores atrativos do meio, sobretudo do cinema clássico, ou industrial, é precisamente tornar a nós, espectadores, cúmplices dos mais repreensíveis atos e personagens. Se o olhar do espectador está alinhado com o olhar da câmera e o olhar da câmera é alinhado com o do protagonista, mesmo que este não tenha prerrogativas de narrador, como adaptar para o audiovisual um narrador que mente e cuja versão deve ser, em última instância, contradita?

Se a câmera tudo vê e nada esconde, por que meios sugerir que pode estar atuando como mentirosa?

Na literatura, é usual que narradores não-confiáveis sejam muito bem-sucedidos em enganar o leitor e angariar sua simpatia. O professor Humbert Humbert, aparentemente,

preparou tão bem sua armadilha que mesmo um dos melhores adaptadores de literatura para o cinema, Kubrick, não foi capaz de ver por trás da máscara de modéstia e cordialidade o inescrupuloso e amoral predador.

Dom Casmurro, o narrador-personagem memorialista do livro homônimo, fez com tanta maestria a sua arapuca que se passaram décadas até que alguém – não por acaso, uma mulher e estrangeira, a norte-americana Helen Caldwell, tradutora de Machado de Assis para o inglês – duvidasse do seu libelo contra a própria esposa. Todavia não deixa de ser surpreendente que, até os dias de hoje, no senso comum, a pergunta que mobiliza o imaginário de muitos brasileiros seja ainda: Capitu traiu ou não traiu?

Difícilmente seria de se supor que, em pleno século 21, mais de cem anos após esses personagens virem à luz, a entediante polêmica pudesse garantir atenção do público ávido por uma resposta “definitiva”. Em 14 de setembro de 2021, o jornal *O Globo* publicou matéria com o título “Capitu traiu? Advogado encontra prova jurídica em capítulo de *Dom Casmurro*”, promovendo o livro *Código Machado de Assis*, no qual Miguel Matos, um jornalista e advogado, afirma ter “prova cabal”, ignorada pelos estudiosos, de que Capitu era, sem sombra de dúvida, uma adúltera.

Não é a primeira vez que um advogado aventura-se a encontrar a “resposta objetiva e definitiva” sobre a suposta traição. Este parece ser frequentemente um dos passatempos preferidos de estudantes e estudiosos do Direito, tendo sido tema de diversos trabalhos acadêmicos, como, por exemplo, uma atividade recente da Universidade Estadual da Bahia que promoveu o evento acadêmico “Julgamento de Capitu – Júri Simulado” (UESB, 2019) ou o artigo “O julgamento de Capitu: defesa e acusação sobre provas do adultério no romance *Dom Casmurro*”, publicado em 2016. Não obstante seja patente a futilidade (Caldwell, Santiago, Gledson, Schwarz) da discussão, como expõe o crítico literário Silviano Santiago, em “Retórica da verossimilhança”, publicado pela primeira vez em 1978, “os críticos estavam interessados em buscar a verdade sobre Capitu, ou a impossibilidade de se ter a verdade sobre Capitu, quando a única verdade a ser buscada é a de Dom Casmurro” (SANTIAGO, 2000, p. 495).

A insistência em trazer à baila a batida – e rebatida – suposição de adultério constitui prova, isso sim, da prodigiosa habilidade desse narrador-personagem mais que ardiloso para conquistar o leitor com a sua lábia. Em “A poesia envenenada de Dom Casmurro”, Roberto Schwarz (1997) cita um trecho da crítica de Alfredo Pujol como exemplo da adesão incondicional ao ponto de vista do narrador, Dom Casmurro, que balizou a leitura crítica do romance de mesmo nome ao longo de décadas após a sua publicação:

Passemos agora a *Dom Casmurro*. É um livro cruel. Bento Santiago, alma cândida e boa, submissa e confiante, feita para o sacrifício e para a ternura, ama desde criança a sua deliciosa vizinha, Capitolina, — Capitu, como lhe chamavam em família. Esta Capitu é uma das mais belas e fortes criações de Machado de Assis. Ela traz o engano e a perfídia nos olhos cheios de sedução e graça. Dissimulada por índole, a insídia é nela, por assim dizer, instintiva e talvez inconsciente. Bento Santiago, que a mãe queria fosse padre, consegue escapar ao destino que lhe preparavam, forma-se em direito e casa com a companheira de infância. Capitu engana-o com o seu melhor amigo, e Bento Santiago vem a saber que não é seu o filho que presumia do casal. A traição da mulher torna-o cético e quase mau. (PUJOL apud SCHWARZ, 1997, p. 362)

Em 1917, Pujol defendia, com unhas, dentes e sólida convicção, a candura e bondade de Bento Santiago, em face da dissimulação e perfídia da ex-companheira de infância, que “o torna” cético e *quase* mau. E isso porque o narrador admite, mais de uma vez, seus instintos assassinos e as *quase* tentativas de assassinato do filho criança e de um pobre cachorro de rua.

Mais de um século depois, esse mesmo narrador ainda desperta defesas apaixonadas de advogados que pretendem provar por $a + b$ que Capitu era, sim, culpada e que as atitudes de Bento foram, em suma, justificadas. Isso é que é poder de persuasão, hein, Dr. Santiago?

Seria o nobre bacharel Dr. Bento Santiago um dos advogados mais bem-sucedidos da história? Até o ícone moderno da impunidade jurídica, OJ Simpson, acabou, eventualmente, condenado pela opinião pública.

Para Schwarz (1997), *Dom Casmurro*/Bento Santiago convence porque é um dos tipos mais queridos do imaginário nacional. A leitura a contrapelo, que seria a presumível solução para o enigma, viria a alto custo para o “espírito conformista”, pois deixa mal o homem letrado da elite, proprietário, ex-seminarista (cristão devoto) e, como não poderia deixar de ser, bacharel em direito. Um homem *acima de qualquer suspeita*. Segundo o autor de *Um mestre na periferia do capitalismo*, quanto mais o “fino leitor” estiver ideologicamente alinhado com o narrador-protagonista, mais propenso a cair na armadilha do autor e disposto a acreditar na versão enganosa do ilustre memorialista ele estará.

Em “Retórica da verossimilhança”, Silviano Santiago ressalta o papel ativo do leitor na compreensão do romance, destacando que a iniciativa interpretativa é deslocada para ele. O leitor é constantemente aliciado como cúmplice pelo narrador e, ao mesmo tempo, é desafiado a questionar a veracidade do que é narrado, sendo ele o responsável por preencher lacunas e entender nuances da narrativa. O leitor é instigado a ler a narrativa na direção contrária àquela

apontada pelo narrador enganoso – assim como fez a norte-americana Helen Caldwell em 1960, no livro *The Brazilian Othello of Machado de Assis* (traduzido para o português apenas em 2002) –, já que a possibilidade de falhas e distorções em sua própria narrativa está não só implícita, mas também presente em uma série de pistas e indicações textuais. Dessa forma, o leitor é convidado a ler o romance, tanto em consonância com o narrador como em uma postura crítica, atentando nas ambiguidades e possíveis distorções imbricadas na obra.

O convite à participação ativa do leitor constitui uma estratégia narrativa que promove a reflexão sobre a própria natureza da narrativa e da construção da verossimilhança. As lacunas e ambiguidades desafiam o leitor a preenchê-las, a refletir sobre os possíveis sentidos e a se posicionar diante das incertezas e contradições. Tal estratégia recusa uma resposta conclusiva, provocando a diversidade de interpretações que torna a obra motivo de debate, capaz de se manter em pauta durante mais de um século.

Ao deixar frestas na narrativa, Machado de Assis oferece ao leitor a oportunidade de participar ativamente na construção do significado da obra. É um tanto sintomático que, no curso da história, a maioria esmagadora das leituras tenha tomado partido do homem da elite que tudo pode e nada deve. Ao expor a natureza interessada de qualquer ponto de vista, a prosa machadiana revela, sob a perspectiva interna de narradores como Brás Cubas e Dom Casmurro, ambos representantes da elite brasileira, as ilusões de objetividade e isenção pressupostas nos ideais liberais importados da Europa, finoriamente utilizados para dar um lustro de civilidade e esclarecimento à *barbárie* de uma sociedade dependente do trabalho escravo e soterrada por contradições de ordem moral e ideológica.

Roberto Schwarz, em seu já citado artigo de 1997, postula que o romance pede três leituras sucessivas. A primeira leitura é romanesca, acompanhando a trajetória de formação e deterioração de um amor. A segunda leitura é de cunho patriarcal e policial, em busca de indícios e evidências do adultério, axioma inquestionável. A ênfase estaria na busca por provas e na imposição da autoridade patriarcal para confirmar a traição. A terceira leitura, contrariando as anteriores, instaura como suspeito e, posteriormente, como réu o próprio Bento Santiago, por sua tentativa de convencer a si mesmo e ao leitor da culpa de Capitu. Sob essa abordagem, o foco inverte-se, com Bento tentando justificar suas próprias ações e arquitetar uma narrativa incriminadora da esposa.

Embora o debate acadêmico tenha avançado no reconhecimento da diversidade de leituras possíveis, muitos leitores mantêm-se perenemente apegados ao segundo nível de leitura. Dom Casmurro/Bento Santiago, à revelia da crítica especializada – e de leitores mais atentos, ou, quem sabe, espíritos menos conformistas, nos termos de Schwarz (1997) –,

continua conquistando a cumplicidade do público leitor (e até não-leitor). Este não admite malícia naquele tipo pertencente à elite que, de certa forma, continua a dominar a linguagem e a ditar os costumes e rumos do país (vide a abundância de figuras do direito dispostas a “provar por a+b” a suposta culpa de Capitu).

De Bento Santiago aos muitos casos diários de feminicídio (um a cada sete horas, de acordo com o último Anuário Brasileiro de Segurança Pública), passando por Doca Street, poucas coisas têm mobilizado mais o imaginário brasileiro que a defesa de um dos personagens mais queridos pela nação: o homem cuja legítima defesa da própria honra “obriga-o” a fazer a dura e necessária justiça contra mulheres perversas e dissimuladas. Claro, Bento não é *propriamente* um assassino, como essas figuras da vida real, pois sua sanha assassina ficou limitada ao plano do desejo; mas a comparação tem propósito apenas didático, como ilustração de uma certa tendência cultural. Talvez a comparação contemporânea mais adequada, apenas como exercício de extrapolação, fosse o herdeiro que se casa com uma mulher de estrato social subalterno e, após convencê-la a abandonar o trabalho e gerar um filho, no processo de divórcio aciona o aparato jurídico para acusá-la de “golpe da barriga” ou “golpe do baú”.

O filme *Dom* (2003), de Moacyr Goés, livremente inspirado em *Dom Casmurro*, o romance, joga com essa possibilidade. O resultado do teste de DNA nunca é revelado, conservando certa ambiguidade. *Dom* transforma o *plot* básico (fábula) do romance em base para um melodrama, com direito a acidente trágico no desfecho. O personagem principal, Bento, tem esse nome em homenagem ao do livro e alimenta a ideia fixa de que está predestinado a viver o mesmo drama daquele protagonista, ganhando o apelido de Dom. A sua Capitu (Ana), antigo amor de infância, reaparece; e a profecia autorrealizável cumpre-se. A atriz escolhida foi Maria Fernanda Cândido – que viria a ser escalada posteriormente para o papel de Capitu adulta na minissérie *Capitu* (2008).

Esse filme (*Dom*) e suas intenções estão fora do escopo deste trabalho e tampouco serão analisados em profundidade. Somam-se ao fato de o filme não se pretender uma adaptação do romance a estética convencional e pobre, o roteiro previsível e as atuações pouco memoráveis (a despeito do prêmio de Melhor Atriz concedido a Maria Fernanda). As soluções narrativas pouco interessantes não seriam produtivas para a discussão em pauta e o pouco sucesso de público e de crítica do filme posicionam-no como mais um dos desacertos na difícil relação do audiovisual com a obra machadiana. (No entanto, a ideia de “atualizar” *Dom Casmurro* parece promissora em outro contexto, no qual o enfoque fosse a crítica social contemporânea, emulando o que o escritor logrou retratar de seu tempo com sua narrativa “envenenada”.)

Para William Grossman (apud GUIMARÃES, 2017, p. 198-199), Machado de Assis é implacável ao destruir os ídolos falsos que muitos leitores/espectadores, ainda hoje, adoram. Seus romances não poupam nada nem ninguém. Machado desmonta meticulosamente o homem da elite em todas as suas facetas, seja na dimensão sexual e política, seja nas manifestações de caridade ou pretensões filosóficas. Seriam, portanto, os dois romances mais célebres do escritor do conto “O espelho”, *Dom Casmurro* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o reflexo verdadeiro do “cidadão acima de qualquer suspeita” que vive no imaginário nacional, a despeito do que ele *parece* ser?

Segundo os estudos de Roberto Schwarz (1997; 2012), os grandes romances machadianos transcendem as limitações locais ao retratar as contradições vividas na periferia do capitalismo. Essas contradições expressas pelos narradores são, pois, uma manifestação desarticulada das falsas promessas e contradições inerentes ao sistema capitalista. Personagens como Brás Cubas e Dom Casmurro carregam em suas narrativas traços que revelam suas posições de classe, combinando um tom distinto e erudito com caprichos e volubilidade. O que eles *parecem ser* na superfície, sua máscara “feita de encomenda para impressionar e enganar”, encobre “mecanismos violentos de dominação e exploração, que esses narradores, representantes da elite escravocrata brasileira, manipulam segundo sua vontade e seu arbítrio” (GUIMARÃES, 2017, p. 223).

O narrador não-confiável estrutura *Dom Casmurro*, construindo com o leitor uma comunicação secreta que aponta para o fato de que Bentinho manipula e distorce a narrativa por meio de seus mecanismos mentais e de um ponto de vista de autofalsificação. Da mesma forma que Brás Cubas, ele constrói um jogo de afirmação e desqualificação do próprio discurso, a história desacredita o discurso e expõe os subterfúgios do narrador-personagem. A narração funciona no esquema da máscara, em que o narrador mascara a sua verdadeira natureza por meio do discurso, mas acaba por deixá-la entrevista no curso de suas ações.

O complexo jogo que resulta dessa dinâmica revela aos leitores as contradições do narrador e, em última instância, as contradições da sociedade retratada ali. O leitor passa a ter um papel ativo de interpretar e perceber essas contradições – “julgue-o por si mesmo”, diz Brás Cubas em relação a um episódio que irá relatar e essa é a atitude fundamental do romance, conforme declara José Luiz Passos (2007, p. 127). *Dom Casmurro* e *Memórias póstumas de Brás Cubas* são narrativas engendradas contra seus narradores e, por isso, o dado essencial não é o discurso de seus narradores e sim o sentido sublimado que fica implícito na narração.

A transferência conceitual da narração não-confiável para além dos estudos literários é, em certa medida, ainda recente em virtude de ser a noção de não-

confiabilidade originalmente definida e explorada por meio de abordagens retóricas na literatura. *Dom Casmurro* e *Memórias póstumas de Brás Cubas* são dois romances que se destacam pelo tipo de narrador e pela estrutura narrativa. Em ambos os casos, a narrativa caracteriza-se como narrativa autoconsciente, ou seja, são narrativas estruturadas por um narrador que é consciente de sua própria condição e utiliza-se da metalinguagem e da autoparódia para construir uma relação específica com o leitor: é o narrador autoconsciente, reflexivo, que se expõe e exhibe o seu artifício criador.

Esse tipo de narrador autorreferencia-se o tempo todo, tornando visível o processo narrativo, o fazer ficcional. Sua forma de narrar tem como efeito um tipo de distanciamento irônico que marca a obra do autor Machado de Assis.

A ironia não está apenas no conteúdo: manifesta-se também na forma. O narrador autoconsciente, além de narrar, comenta os fatos, as ações e o próprio discurso da narrativa, invoca a participação do leitor para concretizar a obra e ainda sugere alternativas que espera que sejam acolhidas.

As sugestões do narrador autoconsciente de Machado de Assis não são meras sugestões, fortuitas e imparciais. São artifícios de um discurso consistente e crucial, que demanda de forma direta o modo de leitura que o leitor deve seguir. Em *Dom Casmurro*, a participação do leitor é a chave que descerra a estrutura temática subjacente. Os vários apelos do narrador para que o leitor preste atenção, leia com cuidado, preencha lacunas e participe ativamente do processo narrativo dão a ele a tarefa de decifrar o significado, conforme já aponta Maria Luisa Nunes, em 1983, no livro *The Craft of an Absolute Winner* (p. 56), provavelmente o primeiro estudo narratológico de Machado de Assis, realizado na Yale University. Ou seja, o narrador dá pistas e mais pistas da não-confiabilidade de sua narração.

De tanto ser chamado à atenção, por intermédio da autoconsciência do narrador, quem lê torna-se apto a ler um subtexto. São notórias, na análise sobretudo dessas duas obras, *Dom Casmurro* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a intensidade e a extensão da narrativa de Machado de Assis. Crítica, dinâmica e repleta de metalinguagem, sua narrativa interage com o leitor, conduzindo-o a uma leitura de reflexão. Este se torna, assim, atento e apto a ler além das palavras.

Em vista disso, o pressuposto de uma consciência do próprio texto e da relação do narrador com narratários é de suma importância, tanto para a leitura quanto para a produção da narrativa machadiana. Machado exhibe seu ofício, ao mesmo tempo que dá pistas – muitas vezes, falsas –, criando um tipo de quebra-cabeça, do qual cabe aos leitores inferir significado. *Dom Casmurro* convoca o leitor implícito (ou ideal) a participar porque cabe a este decifrar,

ativamente, o sentido do texto. Nesse quebra-cabeça narrativo, as pistas da não-confiabilidade da narração vão se encaixando, como peças, até formar uma imagem bem diferente da que o narrador retrata.

A narração não-confiável, estruturante tanto em *Memórias póstumas de Brás Cubas* como em *Dom Casmurro*, é um conceito narrativo, definido pela primeira vez por Wayne Booth, em 1961, na obra *The Rhetoric of Fiction* (p. 158-159), em que esclarece: “Chamei a um narrador confiável quando ele fala por ou age de acordo com as normas da obra (ou seja, as normas do autor implícito), não-confiável quando não o faz”.

O termo narrador não-confiável define um tipo de narrador que constrói uma relação de descrédito de si próprio, codificada pelo autor implícito. Seymour Chatman (1978) argumenta que, na narração não-confiável, as verdadeiras intenções da história são encriptadas e subtextualmente reveladas aos narratários. Cabe a estes reinterpretar retrospectivamente os acontecimentos da história através da lente mais cética da suspeita, para descobrir os verdadeiros motivos, intenções e implicações éticas do caráter desses narradores, que se encontram no subtexto.

Muitas vezes, esse ato de (re)interpretação consiste em atribuir importância a momentos-chave que os narradores descartam como sendo insignificantes. Muitos desses acontecimentos “menores” e comentários *en passant* dos narradores são, na verdade, reveladores da sua natureza. Vera Nünning (1998) postula que os narradores homodiegéticos não-confiáveis estão, com frequência, profundamente envolvidos emocionalmente, obcecados, perturbados ou assombrados. De tal maneira que podem ser identificados, em muitos exemplos, por sinais como exclamações, elipses, perguntas retóricas, padrões de repetição e fluxo narrativo.

A reflexividade também pode ser um marcador importante da falta de confiabilidade de um determinado narrador. Ao tentar convencer os leitores de sua história, eles geralmente interpelam os leitores implícitos, dirigindo-se diretamente a eles, fazendo pedidos e dando explicações.

Conforme delineado até aqui, a complexidade dos conceitos adicionados de narração autoconsciente e narração não-confiável define *Dom Casmurro* em termos narratológicos. A aplicação desses conceitos a obras audiovisuais pode complicar ainda mais as complexidades da narração e de seus significados. Para investigar as relações desses

conceitos com o processo de adaptação da literatura para o audiovisual, o *corpus* desta pesquisa é composto por duas adaptações, homônimas, desse romance, uma para o cinema, outra para a televisão: respectivamente, *Capitu* (1968) e *Capitu* (2008).

A própria natureza da narrativa audiovisual implica um processo de narração compósito, em que a *mise-en-scène*, o enquadramento, os ângulos da câmera, a narração verbal/*voice-over* (quando presente), o ponto de vista, a trilha sonora, a luz, a cor, a edição etc. estão todos entrelaçados. A combinação desses diversos dispositivos de comunicação é o que Seymour Chatman (1990) chama de narrador cinematográfico e explica que os diferentes componentes do narrador cinematográfico “geralmente trabalham em convergência” (p.135). Porém, não é incomum que o autor implícito crie uma tensão irônica entre dois ou mais deles; por exemplo, quando as imagens desmerecem o que está sendo dito pela narração – uma vez que aquilo que é “visto” geralmente prevalece sobre o que é “contado”. Assim, constitui fato singular o canal de som deter a “verdade”. Um raro exemplo encontra-se na sequência de abertura do filme *Um americano em Paris* e, para Seymour Chatman (1990), constitui apenas uma narração *parcialmente* não-confiável.

Vários autores (Fludernik, 2009; Burgoyne, 1990; Olson, 2003), incluindo Chatman (1978; 1990), postulam o reconhecimento do narrador como um personagem com uma condição prévia para a não-confiabilidade. A identificação do relato feito pelo narrador como contraditório ou suspeito e a subsequente responsabilização desse narrador pela incompatibilidade entre seu discurso e o significado implícito da narrativa dependem de julgamentos sobre integridade e motivo, somente possíveis em um narrador de alguma forma personalizado. A discussão também envolve a questão do ponto de vista: a maioria dos estudiosos considera que o narrador não-confiável prototípico é um narrador em primeira pessoa ou, pelo menos, focalizado internamente. Há polêmicas sobre se um narrador em terceira pessoa pode ser adequadamente não-confiável, mas, se for o caso, ocorre muito raramente, se é que ocorre.

Isso, por sua vez, chama atenção para o estabelecimento do ponto de vista nas narrativas audiovisuais. Parte da literatura argumenta que, a rigor, a narração em primeira pessoa nos filmes existe apenas na banda sonora, sendo que os sinais dessa enunciação existem na escrita/fala, mas não nas imagens. Embora a narração em primeira pessoa e/ou a focalização interna ¹ sejam geralmente consideradas mais difíceis de estabelecer em um meio audiovisual,

¹ A narração em primeira pessoa diz respeito a um narrador homodiegético, a focalização interna indica a representação da subjetividade de uma personagem por um narrador heterodiegético.

essa linha de pensamento parece ignorar ou negligenciar as várias estratégias existentes para transmiti-las.

A solução mais óbvia já está implícita na declaração de que a primeira pessoa só existe no som: a narração em off/over. Além da primeira, há ainda outras estratégias auditivas que supõem a focalização interna, como o uso de som extradiegético, efeitos e música para comunicar o estado mental do focalizador.

Em relação às estratégias visuais, há planos subjetivos/POV; contraplano vinculado à perspectiva de um personagem; câmera no nível dos olhos; trabalho de câmera subjetiva e, por fim, a estratégia mais disseminada – e, pode-se dizer, mais radical – usada para articular o ponto de vista: mostrar eventos não apenas focalizados por um personagem, mas de acordo com sua recepção e interpretação ou, no caso de um narrador não-confiável, sua recepção distorcida e interpretação equivocada ou desonesta. Per Krogh Hansen (2005, p. 2) comenta que, entre essas estratégias, “são a narração em off e a encenação subjetiva que mais explicitamente se assemelham ao narrador literário em primeira pessoa, enquanto o uso de câmera subjetiva, efeitos sonoros extradiegéticos e música funcionam de forma menos manifesta, mas ainda assim são as características mais comuns”.

É muito raro que uma obra audiovisual consista inteira ou majoritariamente de trabalho de câmera subjetiva. Muito raramente a câmera subjetiva/POV é utilizada por longos períodos de tempo ou, menos provável ainda, ininterruptamente, por toda a duração de uma certa narrativa². Um exemplo destacado é a série britânica *Peep Show*, que, no geral, alterna POVs dos personagens em cena: em vários momentos, a estrutura lembra o plano-contraplano clássico nos diálogos entre personagens, mas o trabalho de câmera e estilo de filmagem não parecem deixar dúvida de que a câmera é subjetiva e associada a um personagem específico, pode-se definir esta estrutura como um tipo de narração-focalização alternada ou plural. *Peep show* pode ser considerada um exemplo de estilo experimental que se encaixava bem no momento histórico em que foi feita, o ano de 2003, com o crescimento das filmagens caseiras possibilitadas pela popularização das câmeras digitais e a ascensão do Youtube e dos reality shows. Um outro exemplo inicial seria o filme *The Blair Witch Project* (1999) que oferecia uma justificativa intradieética para a câmera subjetiva no estilo *found footage*: os protagonistas são

² À exceção de games, cujo modelo narrativo chamado *first person shooter* é um dos mais populares: a subjetiva se funde com o jogador, que joga na primeira pessoa, se identificando com a personagem-câmera.

estudantes de cinema filmando um documentário sobre a suposta bruxa do título. O uso de câmera subjetiva em filmes de horror acabou por popularizar-se após o sucesso retumbante do filme nas bilheteiras, lançando uma tendência que até pode ser chamada de subgênero, de filmes de horror que simulam *found footage*. Entretanto, o ponto alto dessa tendência parece ter sido o filme *REC*, de 2007, mais recentemente, essa estratégia narrativa parece angariar pouca atenção do público, com filmes como *Chain Reaction* (2021), cuja protagonista é *youtuber*, sendo lançado no próprio Youtube, plataforma de exibição possível para filmes de baixíssimo orçamento. O interesse nesse procedimento narrativo por produções audiovisuais mais *high profile* parece ter arrefecido.

Outra instância em que usos experimentais do POV aparecem é em episódios mais experimentais de séries convencionais que estão em exibição por períodos extensos, o que costuma incentivar a busca por episódios que fujam à regra e subvertam o estilo já estabelecido (mais clássico) dos episódios, como forma de inovar e surpreender o espectador, renovando o interesse da audiência. Esse tipo de experiência costuma limitar-se a um só episódio ou parte dele. Manfred Jahn (2021) cita o episódio de *M.A.S.H.* que é filmado do ponto de vista de um paciente que chega ao ambiente de trabalho dos protagonistas. A série *House, M. D.* (2004-2012), numa possível referência/homenagem ao episódio de *M.A.S.H.*, também estrutura um episódio a partir do ponto de vista de um paciente que sofre de uma síndrome específica, “locked in syndrome”, que o impede de mover-se ou comunicar-se, apesar de plenamente consciente. O estilo da câmera e a edição simulam com riqueza de detalhes os olhos do focalizador, “ piscando”, “abrindo e fechando” e se movimentando de modo a emular a forma como olhos humanos se comportam. Soma-se a esse dispositivo narrativo o uso de sonhos e alucinações do focalizador, a chamada percepção offline, para variar o estilo e as posições de câmera. Ainda assim, o episódio passa mais ou menos metade de sua duração ancorado na percepção desse focalizador, retornando ao estilo mais convencional e já estabelecido pelo resto dos episódios da série, provavelmente para evitar um antecipado efeito de cansaço ou tédio no espectador. Interessante refletir sobre as implicações de estabelecer uma câmera subjetiva, especialmente se estiver atrelada a um único personagem.

Será que é, realmente, limitador demais e cansativo para o espectador estabelecer tal dispositivo narrativo? Ou, uma vez que os códigos cinematográficos são culturalmente estabelecidos, é simplesmente uma questão de falta de costume?

Variações de estilo, quando domina o trabalho de câmera subjetiva, podem criar algum tipo de dissonância, pois os planos filmados sem sinais claros de subjetividade geralmente são percebidos pelo espectador como sendo “contados objetivamente”. Até mesmo

a estratégia de encenação subjetiva é, em geral, implementada apenas parcialmente, onde há um nível diegético primário, “objetivo”, e o ponto de vista subjetivo é exibido apenas como uma “história dentro da história”, contada desde a perspectiva de um personagem. Para narradores não-confiáveis, a alternativa mais popular é que o nível primário da narração, mais cedo ou mais tarde, “revele” que esse relato dos eventos não representa a verdade no mundo fictício, não é a versão “real” da história. Curiosamente, hoje, nas redes sociais, o termo POV alastrou-se e passou a ser usado como sinônimo de “imagine-se nessa situação” e não de câmera point-of-view/câmera subjetiva, será que daqui a um tempo o termo perderá essa associação com um ponto de vista em primeira pessoa?

Teóricos que empregam o conceito de narração não-confiável em relação a instâncias cinematográficas geralmente enfatizam as distinções entre a narração literária e a cinematográfica. Notadamente, a narração cinematográfica é com frequência retratada como uma entidade impessoal e abstrata, desprovida de atributos psicológicos. No filme, os narradores personificados, como os narradores heterodiegéticos em *voice-over* ou narradores-personagens, são considerados elementos opcionais de natureza secundária. Diferentemente de suas contrapartes literárias, esses narradores cinematográficos oferecem expressões verbais que abrangem apenas uma parte do discurso geral.

Em vista de tudo o que foi assinalado até agora, pode-se concluir que não há muitos argumentos para considerar que a narração em primeira pessoa em um meio audiovisual seja uma estruturação narrativa impossível, embora difícil. De fato, há códigos específicos estabelecidos de forma bastante consistente, que comunicam a narração subjetiva vinculada a um personagem específico, conforme explica Per Krogh Hansen:

Os códigos para estabelecer a perspectiva objetiva contrastam com um conjunto de códigos que estabelecem a perspectiva subjetiva. Em geral, esses últimos códigos são aplicados com uma “função local” para mostrar que a focalização zero do observador invisível cinematográfico clássico muda momentaneamente para uma focalização fixa. Tradicionalmente, vemos a perspectiva objetiva como sendo o nível primário e a perspectiva subjetiva como secundária, embora essa convenção tenha sido frequentemente comprometida, de modo que as tomadas de ponto de vista são o nível primário, subordinando as tomadas objetivas: estilisticamente, elas são caracterizadas por edição e trabalho de câmera relacionados ao modo objetivo de narração cinematográfica, mas não nos é mostrado nada que não possa ser relacionado ao domínio do focalizador. (HANSEN, 2005, p. 3)

Esses códigos são ferramentas importantes na comunicação da subjetividade, seja na focalização fixada internamente, seja na narração em primeira pessoa. Mas também podem

ser subvertidos ou redesenhados, embora ainda impliquem claramente uma perspectiva subjetiva.

Seria impossível a implementação de um narrador em primeira pessoa equivalente ao literário no cinema, uma vez que a instância narrativa superior, a que Seymour Chatman (1990) chama narrador cinematográfico, dificilmente pode assumir atributos psicológicos subjetivos?

É ponto pacífico que um narrador-personagem que fala em primeira pessoa automaticamente torna-se um “terceiro” no exato momento em que sua presença é corporificada em um ator. Isso não significa que a narração não possa ser consolidada como sendo em primeira pessoa e, no caso, não-confiável.

Chatman (1990) caracteriza como uma das diferenças mais marcantes entre narradores não-confiáveis e o que denomina “filtros falíveis” a natureza da ironia contida no texto: enquanto na narração não-confiável a ironia é implícita, em narrativas filtradas por personagens falíveis, ela costuma ser explícita. Enquanto a primeira tem o próprio narrador como alvo da ironia, estabelecendo-a por meio de uma “comunicação secreta” entre autor implícito e leitores, ou seja, implicitamente, a segunda estabelece-se na relação entre narrador e leitores, tendo o personagem-filtro como alvo. Essa distinção traz à discussão acerca da adaptação de narradores não-confiáveis para o audiovisual questões instigantes.

Será que, no meio audiovisual, só seria possível considerar propriamente não-confiável uma narração que é questionada apenas implicitamente? E, nesse caso, muitas obras categorizadas como dotadas de narradores não-confiáveis seriam mais bem categorizadas como mediadas por um filtro falível, uma vez que muitas narrativas com narradores não-confiáveis têm uma instância narrativa superior que toma o controle dessa narrativa ora ou outra e “revela” para a audiência que aquela versão dos fatos como retratada sob a perspectiva de certo personagem não era a correta? (Exemplos: *Fight Club*, *Memento*, *Spider* etc.) A existência dessa “instância superior” que “corrige o curso” da narrativa não demonstraria que há um falso narrador e um verdadeiro narrador, com o poder de impor-se sobre sua versão? Ou, no mínimo, que a narrativa foi dominada por um narrador não-confiável por certo tempo, porém, posteriormente, domina-a outro narrador, esse despersonalizado e “objetivo”, apto a corrigir a versão falsa dos eventos?

Nesse caso, está explícita no corpo da narrativa a desaprovação do autor implícito, da versão daquele personagem específico e, portanto, o conflito e a ironia (quando há) estariam explícitos na narrativa, e não implícitos, como no caso da literatura. Essa diferença deveria recategorizar alguns narradores como “filtros falíveis”, ou, pela própria diferença entre meios

expressivos e suas possibilidades e capacidades, devemos aplicar outras regras na categorização de narradores cinematográficos como não-confiáveis?

Esta pesquisa parte de uma constatação sobre a dificuldade de adaptar Machado de Assis para o cinema e a televisão. Algumas adaptações de *Dom Casmurro*, como *Capitu* (1968), de Paulo César Saraceni, que abre esta tese, foram praticamente esquecidas, por não captarem elementos provocativos do romance que as inspira. A pergunta que guia esta pesquisa é: a dificuldade de adaptar Machado seria resultado da dificuldade geral para adaptar o narrador não-confiável? E o narrador autoconsciente, que desafios e obstáculos opõe?

Seguindo por esse eixo, em que lugar se encaixam as soluções narrativas da minissérie *Capitu* (2008) na discussão sobre a transposição de narradores não-confiáveis para o audiovisual? O narrador de *Capitu* é o personagem de Michel Melamed que faz as vezes de um showman? Ou há, perceptivelmente, uma instância superior narrando, controlando os recursos narrativos e, portanto, dominando a narração? A ironia é implícita ou explícita? Os principais recursos utilizados para ironizar o narrador-personagem são visuais (maquiagem, figurino, cinematografia, edição), sendo alguns também sonoros (principalmente a trilha musical), nesse caso, a ironia é explícita? Seria um exemplo da categoria que Chatman chama de “parcialmente não-confiável”?

A elusiva “fidelidade”

Ainda hoje, já transcorrido quase um quarto do século XXI, a noção de “fidelidade” ronda as discussões sobre adaptação. A polarização traição *versus* fidelidade emerge com bastante frequência entre críticos e espectadores. Diogo Mainardi, por exemplo, acusou a minissérie *Capitu*, em 2008, de “abastardar” a obra de Machado de Assis e seu diretor, Luiz Fernando Carvalho, de ser “o mais perfeito Escobar” (BULHÕES, 2012, p. 59) por ter, em sua opinião, “traído” Machado com uma adaptação “infidel”.

E por que a obsessão generalizada de adaptadores e público com a ideia de “traição”?

Teria ela, afinal, desaguado em uma busca vã pela elusiva ideia de “fidelidade”, a baleia branca das adaptações? Assim como a verdade que importa em *Dom Casmurro* não é se *Capitu* traiu ou não, a “traição” do texto literário não é um conceito válido. Afinal, o que seria ou não “trair” um texto? A “fidelidade”, nesse contexto, é possível? E, mormente, é desejável?

Ismail Xavier (apud PELLEGRINI, 2003, p. 62) questiona a noção de “fidelidade” como critério de avaliação das adaptações, declarando: “A fidelidade ao original deixa de ser o

critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito”. Assim, a adaptação deveria sempre funcionar também como obra de arte autônoma e autossuficiente. Nessa mesma perspectiva crítica, Randal Johnson (1982, p. 2) sintetiza: “um filme – baseado ou não em obra literária – tem que ser julgado antes de tudo como um filme e não como uma adaptação”.

Robert Stam (2006) propõe uma alternativa a noções que ele chama de “moralistas” da linguagem convencional da crítica, que se utiliza de conceitos como “fidelidade” e “violação” para analisar as adaptações. Isso implica, segundo Stam, uma subordinação do filme à obra literária, um status subalterno, que tem sua origem no discurso amplamente difundido da superioridade da literatura em relação ao cinema. Partindo do conceito de “dialogismo” de Mikhail Bakhtin, da teoria da “intertextualidade” de Julia Kristeva e da “transtextualidade” de Gérard Genette, Stam constrói uma base teórico-metodológica para a análise de adaptações cinematográficas de textos literários. Para o autor, as adaptações são fruto de uma rede intertextual, mas, ainda assim, são um novo texto³. Stam considera que seria produtivo, na análise de adaptações, propor questões acerca dos intertextos evocados pelo texto-fonte e pelo filme adaptado, além de buscar encontrar os sinais do texto literário que foram escolhidos ou ignorados pelo adaptador ao produzir a obra cinematográfica. Desse modo, para Stam, a crítica de adaptações abandonaria o discurso fundado em visões moralistas e hierárquicas de ambas as artes e passaria a estudá-las de forma mais contextualizada com base em seu processo de criação, sendo este um processo puramente intertextual e dialógico. Ele avalia que adaptações seriam mais bem entendidas por meio da quinta categoria proposta por Genette (1982), a hipertextualidade, já que filmes adaptados podem ser vistos como hipertextos derivados de hipotextos preexistentes, sendo estes transformados por meio de operações de seleção, amplificação, concretização e atualização. Diferentes versões de uma mesma obra – ou hipotexto – podem ser consideradas diferentes hipertextos, ou leituras, assim como os hipertextos preexistentes – filmes preexistentes – de uma obra literária que será novamente adaptada, podem servir como hipotexto para o novo filme. O autor conclui que as adaptações cinematográficas estão envolvidas em um turbilhão contínuo de referências e transformações

³ Há de se indagar se “texto” é um bom termo a ser aplicado nos estudos de meios audiovisuais pois outros meios expressivos constituem a linguagem audiovisual.

intertextuais, adaptações anteriores e diversos outros textos somam-se para formar um hipotexto cumulativo no interminável processo de reciclagem, transformação e transmutação.

Como a adaptação envolve dois textos semioticamente distintos que transmitem a mesma narrativa, ela suscita algumas preocupações que não são abrangidas pelas categorias de Genette. O problema diz respeito à narratologia comparativa, que levanta questões como quais eventos da história original foram alterados, adicionados ou removidos na adaptação. “O problema que importa para os estudos da adaptação é: que princípio guia o processo de seleção ou ‘triagem’ quando um romance está sendo adaptado? Qual é o ‘sentido’ dessas alterações?” – declara Stam (2006, p. 41).

Quando textos literários são adaptados para filmes, os textos originais são transformados por meio de uma série complexa de operações, como seleção, amplificação, concretização, atualização, crítica, extrapolação, popularização, reacentuação e transculturalização. Nos quadros de análise das adaptações elaborados como parte da metodologia desta pesquisa, as categorias escolhidas para analisar as operações de adaptação são baseadas no trabalho e nas análises de Robert Stam (2000; 2005; 2006; 2008; 2019) e no esquema mínimo do processo adaptativo sugerido por João Batista de Brito (2006) com base nas operações descritas por Francis Vanoye (apud BRITO, 2006). Segundo Stam (2005, p. 46), o texto original forma uma densa rede de informações com pistas verbais que a adaptação pode seletivamente adotar, amplificar, ignorar, subverter ou transformar.

O contexto – político, social, de produção – é, muitas vezes, determinante nos caminhos escolhidos para uma adaptação. Uma diferença fundamental entre texto e obra audiovisual é que, se o primeiro necessita de pouquíssimas condições para realizar-se – basicamente papel, caneta (ou quaisquer meios oferecidos pelas tecnologias atuais que realizem as funções historicamente consagradas a esses objetos tradicionais) e uma mente criativa –, uma produção cinematográfica ou televisiva tem, geralmente, custos elevados e depende da participação de um conjunto de pessoas para se concretizar.

Isso se traduz na necessidade de ter em conta, ao adaptar um texto, não apenas a ideia e a leitura dele, mas também diversos fatores externos, financeiros e técnicos, sobretudo, mas também criativos, na medida em que uma obra audiovisual envolve a participação de diversos artistas, do diretor aos atores, passando por uma diversidade de funções realizadas por equipes, dos quais dependerá a produção, incluindo roteiristas. Contudo, esses fatores externos têm lá seus limites de alcance e algumas experiências atestam que podem ser contornados, para que prevaleça a visão criativa (do autor implícito) sobre a obra adaptada, independentemente dos entraves da produção.

A relação com a obra a ser adaptada deve ser de diálogo, de interação, como propõe Stam (2006), ao falar em “dialogismo intertextual”. Adaptar um texto não é tentar reproduzi-lo em outra linguagem, é dialogar com uma obra que será o ponto de partida para outra diferente.

A adaptação deve ser “maior” que o texto de partida. Recorrendo-se ao conceito de hipertexto de Genette (1982), pode-se considerar a adaptação como hipertexto do texto de partida (ou hipotexto) e, para ser “maior” do que ele, ser de fato um hipertexto, deve acrescentar algo à leitura do original. A teoria da adaptação e seus princípios aqui elencados nortearão as análises das adaptações que são objeto desta pesquisa.

Em *World Literature, Transnational Cinema, and Global Media: Towards a Transartistic Commons*, publicado em 2019, Stam explora o conceito de adaptação em diferentes contextos artísticos e culturais, examinando as maneiras pelas quais obras literárias, filmes e outras mídias são adaptados e transformados além das fronteiras nacionais e culturais. O livro concentra-se na ideia de um “bem comum transartístico”, que se refere ao espaço cultural compartilhado, no qual diferentes formas de expressão artística interagem e colaboram. Stam discorre sobre como o conceito de adaptação pode ser usado para explorar as maneiras pelas quais as obras culturais são transformadas, reinterpretadas e reimaginadas em diferentes contextos. Um exemplo recorrente é a adaptação de Shakespeare em diferentes culturas e para diferentes públicos – interessante observar um histórico de adaptações tão diversas entre si como o *Othello* (1951) de Orson Welles (que é reciclado como referência metalinguística na série *Capitu*, de 2008), passando pelo sério-dramático de Polanski em *Macbeth* (1971) e chegando a um *revival pop* nos anos 1990/2000, com filmes como *Romeu + Julieta* (1996), *10 coisas que eu odeio em você* (1999), *Ela é o cara* (2006) e uma outra iteração de *Othello*, o thriller romântico *O* (2001), os três últimos passados em *high schools* e voltados para o público adolescente, além, claro, da controvérsia sobre o infantil *O rei leão* (1994) ser ou não considerado uma adaptação de *Hamlet*.

Não por acaso, Shakespeare foi uma das grandes referências de Machado. Para João Cezar de Castro Rocha (2013), Machado e Shakespeare partilhavam do mesmo método de escrita, baseado precisamente na relação intertextual com outros autores e textos.

Ao explorar as interseções entre literatura, cinema e mídia em um contexto global, Stam traz outra vez à tona o conceito de intertextualidade, como um dos axiomas que estudos audiovisuais e literários compartilham. Ele propõe uma abordagem/método transdisciplinar, transtextual, translinguística, transartística, transseccional, transmidiática e transregional: um exame abrangente das artes e mídias audiovisuais e digitais, transcendendo as fronteiras tradicionais e incorporando literatura, cinema e novas mídias, assim como várias disciplinas e

categorias sociais. O foco está em como as diferentes mídias interagem e influenciam umas às outras, reconhecendo o impacto dos contextos históricos, geográficos e culturais. Nessa abordagem, o audiovisual é visto como inerentemente transartístico – colocação que remete ao “cinema impuro” de Bazin, considerado um pioneiro da abordagem intertextual do cinema – em virtude de sua natureza multicanais, que permite incorporar elementos provenientes de diversas formas artísticas. O autor também enfatiza a interseccionalidade, reconhecendo a interconexão de discriminações sociais e fenômenos da vida real. O esforço seria uma forma de “desprovincializar” os estudos de audiovisual/mídias, transcender as fronteiras regionais e entender a mídia dentro de conceitos e processos mais amplos que são relevantes globalmente. O estudo de Robert Stam explora e ilustra conceitos amplos e tendências notáveis nas artes, referindo-se frequentemente a filmes, romances ou peças musicais específicas. O *corpus* sublinha a interligação entre diferentes formas de arte e atravessa diversos textos e discursos, de culturas antigas a contemporâneas, abrangendo também a “baixa” e a “alta” cultura. Ao longo do livro, são utilizados exemplos de várias mídias, longas-metragens, curtas-metragens, documentários, videoclipes, esquetes de comédia da TV a cabo e séries da Web.

Pensar o papel da adaptação na globalização cultural, especialmente no contexto da era digital, em que surgem fenômenos como o *remix*, mostra-se uma abordagem prolífica. No escopo deste trabalho, as contribuições mais recentes de Stam (2019) ajudam a entender as implicações políticas e sociais da adaptação e como as adaptações moldam e são moldadas pelas tendências culturais locais e globais.

Metodologia e percurso de análise

Esta pesquisa utiliza como método a análise fílmica que tem por parâmetro as obras de Jacques Aumont, especialmente três consideradas fundamentais como base teórica para o processo de análise: *A análise do filme* (AUMONT, 2004), *A estética do filme* (AUMONT, 2011) e *O cinema e a encenação* (AUMONT, 2006), assim como os métodos de análise propostos por Robert Stam. A fundamentação teórica está na teoria da adaptação proposta por Robert Stam (2000; 2005; 2006; 2008; 2019), Ismail Xavier (PELLEGRINI, 2003), nos livros *Conjunções – disjunções – transmutações da literatura ao cinema e à TV* (BALOGH, 1996), *Literatura e cinema* (JOHNSON, 1982) e *Literatura, cinema e televisão* (PELLEGRINI, 2003), especialmente nos artigos “Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema” e “Narrativa verbal e narrativa visual, possíveis aproximações”.

A base narratológica é fundamental para delimitar questões relevantes da tese, como quais os papéis que o narrador pode assumir, o narrador literário *versus* o narrador cinematográfico e a passagem do narrador literário para o narrador cinematográfico, assim como questões relativas ao narrador autoconsciente e não-confiável. Para o estudo de narratologia, estrutura narrativa literária e audiovisual e da narrativa autoconsciente e não-confiável, são utilizadas, entre outras, as seguintes obras: *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (CHATMAN, 1978); *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (CHATMAN, 1990); *Reading Narrative Fiction* (CHATMAN, 1993); *Narration in the Fiction Film* (BORDWELL, 1985); *Reflexivity in Film and Literature* (STAM, 1985); *Don't Believe his Lies: The Unreliable Narrator in Contemporary American Cinema* (FERENZ, 2008); "When Facts Become Fiction: Facts, Fiction and Unreliable Narration" (HANSEN, p. 285-307) e "Reconsidering the Unreliable Narrator" (HANSEN, 2007).

São utilizados ainda como base teórica estudos da narrativa e do estilo machadianos e a fortuna crítica sobre o romance *Dom Casmurro*. Para tal, são referências alicerçadoras as obras: *O Otelô Brasileiro de Machado de Assis* (CALDWELL, 2008); "A poesia envenenada de Dom Casmurro" (SCHWARZ, 1991); *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis* (SCHWARZ, 1990); *Machado de Assis: impostura e realismo – uma reinterpretação de Dom Casmurro* (GLEDSON, 1991) caracterizadas pelo chamado "paradigma do pé atrás" e pelo "realismo enganoso" de Machado; a abordagem historiográfica de Hélio de Seixas Guimarães em *Machado de Assis, o escritor que nos lê* (GUIMARÃES, 2017); o enfoque na construção de personagens de *Machado de Assis: o romance com pessoas* (PASSOS, 2007) e "A retórica da verossimilhança" (SANTIAGO, 2008) e as análises de *The Craft of an Absolute Winner: Characterization and Narratology in the Novels of Machado de Assis* (NUNES, 1983), que apresentou uma inovadora abordagem narratológica em seu estudo realizado na Yale University e publicado como livro apenas em inglês. Essas referências somam-se a *insights* de diversos autores da crítica machadiana, publicados em periódicos.

Boa parte dos conceitos narratológicos utilizados, como focalização, enunciação, narração, narrador não-confiável, está no centro de debates acalorados há décadas, muitas vezes a simples delimitação das polêmicas que dizem respeito ao escopo da conceituação e diferenças de terminologia tomariam o fôlego de uma tese inteira. Nesse sentido, o expediente escolhido foi restringir mais ou menos as referências a autores que desenvolvem abordagens que seguem a mesma linha, originada nos estudos de Genette e Booth, ou ao menos podem ser agregados e concatenados sem grandes contradições, como propostas que agregam as abordagens retórica e

cognitivas em um mesmo quadro referencial, com o eventual contraponto de referências que adotam outra linha de pensamento quando for oportuno para enriquecer as discussões.

A metodologia desenvolvida nesta pesquisa é baseada na divisão em sequências, numeradas na ordem que aparecem e analisadas individualmente em seus elementos formais (tipos de plano e movimentos de câmera, enquadramentos, trilha sonora, montagem etc.) para determinar padrões visuais (visualizações) que indicam o tipo de narração e focalização, assim como as operações de adaptação empreendidas e a relação da sequência com o texto-fonte. O método de segmentação do filme e do primeiro e último capítulos da minissérie em sequências numeradas, pormenorizadas nas unidades sintáticas de planos, identifica tipos de focalização/visualização e, posteriormente, sua função semântica, primeiro, no conjunto menor da sequência e, em seguida, no conjunto geral da obra, possibilitando uma análise mais detida e mais clara das funções de cada plano e sequência e a soma dessas partes como operação retórica de construção de discurso. As categorias escolhidas para analisar as operações de adaptação baseiam-se no trabalho e na análise de Stam (2000, 2005, 2008) e no esquema mínimo do processo adaptativo sugerido por Brito (2006) usando as operações descritas por Vanoye (Apud BRITO, 2006). Algumas categorias se sobrepõem, enquanto outras são condições de existência de categorias correlatas: para haver uma condensação, é preciso haver deslocamentos; para haver uma reacentuação, é preciso haver ampliação e amplificação; para que haja extrapolação, é necessário que haja adição. A divisão em categorias específicas visa a fornecer maior precisão em relação aos elementos predominantes na sequência que está sendo analisada. Em geral, apenas as categorias predominantes são usadas, evitando o uso repetitivo daquelas que são condições para a existência de outra. Categorias semelhantes são utilizadas somente quando há relevância semântica no emprego de mais de uma categoria. As categorias e os elementos narratológicos analisados foram extraídos do manual “A guide to narratological film analysis”, de Manfred Jahn (2021), parte do projeto *Narratology 2.3: A Guide to the Theory of Narrative*, com algumas alterações e adaptações baseadas no trabalho de outros autores (Chatman, Hörste, Genette). O objetivo é delinear uma estrutura conceitual para examinar sistematicamente as técnicas adaptativas e as transformações em ação no processo de adaptação de uma narrativa de uma mídia para outra, assim como as ferramentas utilizadas na construção do discurso narrativo e sua função. Além disso, a associação de sequências com capítulos e trechos específicos do romance pretende esclarecer e comparar os sentidos semânticos, assim como o diálogo com a obra. Dessa maneira, compõe-se um quadro de análise dessas adaptações (ver Apêndice A) concebido para ser consultado e cotejado com as análises, ao longo do percurso. Foram analisados o filme *Capitu* (1968), dirigido por Paulo César

Saraceni, e a minissérie *Capitu* (2008), dirigida por Luiz Fernando Carvalho e exibida na Rede Globo. As decupagens específicas de cada um desses objetos encontram-se nos Apêndices B e C, respectivamente, e podem ser consultadas se houver necessidade. A questão da duração apresenta um problema teórico e outro prático: como comparar um filme de longa metragem a uma narrativa seriada, com mais que o dobro de sua duração? Quais ganhos – e perdas – uma narrativa mais longa pode apresentar? E, ainda, em termos práticos, como tornar a análise detalhada de mais de quatro horas de material possível?

A solução em termos teóricos se dá pela simples conclusão de que uma versão mais longa de *Capitu* (1968) apresentaria os mesmos problemas e uma versão mais curta de *Capitu* (2008) o mesmo interesse, mais importante, continuariam apresentando soluções narrativas iguais ou muito parecidas no que concerne a esta análise, uma vez que os recursos e técnicas se reiteram. Na questão prática da decupagem, foram selecionados os episódios 1 e 5 da minissérie, sem deixar de levar em conta na análise geral os episódios 3 e 4, por apresentarem uma riqueza e variação maior de recursos. Somando-se o tempo de duração desses dois episódios, o resultado é quase igual ao tempo de duração do filme, o que estabelece, pelo menos, um equilíbrio numérico maior entre sequências analisadas.

Como referido acima, o filme *Dom* não faz parte do *corpus* da presente tese. Além dele, já no processo de redação, surge uma nova adaptação de *Dom Casmurro*, dirigida por Júlio Bressane, cujo título é *Capitu e o capítulo*. O filme foi finalizado em 2021, mas lançado no Brasil apenas em meados de 2023, impossibilitando a inclusão deste na análise. Todavia, o surgimento tão recente de uma nova adaptação sugere a atualidade e relevância da investigação aprofundada dessas adaptações e aponta, também, para o clima geral de insatisfação quanto às já existentes, motivando novas iterações audiovisuais do romance. Além disso, está em fase de produção uma nova adaptação de *O Alienista* para o canal de streaming Globoplay, projeto desenvolvido há alguns por Selton Mello, que dirigirá e protagonizará a minissérie, ainda sem data de estreia.

Começa a delinear-se no horizonte possível desta pesquisa a hipótese de que adaptações do narrador autoconsciente e não-confiável são mais bem-sucedidas e profficuas se levam em consideração e buscam uma estrutura narrativa análoga a de seu hipotexto literário pois nesse tipo de texto a trama/discurso (*syuzhet/discourse*) é indispensável para a geração de sentido. Hipótese que, em certo sentido, acaba por valorizar a relação entre original literário e adaptação cinematográfica. A tese propriamente dita é de que nas duas adaptações de *Dom Casmurro* presentemente analisadas a relação entre uma experiência improdutiva e outra com rendimento produtivo é a construção narrativa que aprecia e coloca em jogo as perguntas

básicas da narrativa, especialmente relevantes no caso de obras com narradores dissimulados, a saber “Quem narra?”, “O quê” e, primordialmente, “Como?”.

O primeiro capítulo aborda a análise do filme *Capitu* (1968), trazendo a fortuna crítica machadiana e recuperando algumas discussões sobre adaptação, os pontos de contato entre literatura e audiovisual e sua relevância para a teoria da adaptação. A análise baseia-se em três eixos: teórico, narratológico e temático. A análise do filme traz uma qualidade específica que é a comparação entre texto original, filme e roteiro, publicado em formato de livro pela primeira vez em 1993. Campo emergente nos Estudos de Cinema e Audiovisual, que esbarra, no Brasil, na dificuldade de acesso aos roteiros, a confrontação se faz relevante pois levanta questões sugestivas sobre o processo de adaptação, como, por exemplo, em que etapa do processo localizam-se, mais ou menos, determinações cruciais para o tipo de narração e focalização e como as perguntas básicas da narrativa são respondidas.

O segundo capítulo é dedicado à análise de *Capitu* (2008), a minissérie, desenvolve-se a discussão sobre narração e focalização, sua relação com a narração-confiável e as particularidades da construção narrativa audiovisual nesse âmbito, fazendo a conexão com o conceito de discurso indireto livre no audiovisual. Em um segundo momento, engajando um arcabouço teórico referente não só à teoria da adaptação como aos estudos da intertextualidade, da retórica da ironia, da paródia, do pastiche e da reflexividade, são pontuadas algumas questões referentes à construção narrativa de *Capitu*.

O terceiro capítulo tem características mais ensaísticas e é um esforço no sentido de formular e elaborar algumas questões que foram emergindo ao longo das leituras teóricas sobre narração não-confiável na literatura e no cinema, as análises do *corpus* e a elaboração desta tese. De forma alguma, há a pretensão de apresentá-lo como uma exaustiva investigação conceitual ou uma proposta criteriosa de conceituação, pois é apenas um conjunto de apontamentos que podem indicar caminhos interessantes para investigações futuras. Cumprirá a expectativa se as reflexões brevemente desenvolvidas neste capítulo vierem a ser úteis como ponto de partida para novos percursos investigativos desta ou, quem sabe, ainda de outros pesquisadores.

Em tempo: cumpre esclarecer que, ao longo deste trabalho, os termos “autor”, em relação ao romance, ou “Machado de Assis” ou “Machado” não se referem à pessoa José Maria Machado de Assis, e nem mesmo ao autor como persona. “Autor implícito”, conforme

definição de Wayne Booth (1961), posteriormente atualizada por Seymour Chatman (1978; 1990), constitui o conceito operativo aqui. Portanto, neste texto, os termos “autor”, “escritor”, “romancista”, “Machado”, “Machado de Assis” e outros que se refiram à autoria do texto são sinônimos de “autor implícito”, sendo referidos dessa maneira por razões de concisão e estilo.

De modo similar, por razões de ordem prática, este trabalho refere-se a pessoas com funções específicas como diretores ou roteiristas, ao tratar questões de uma obra audiovisual. Contudo, essas pessoas que atuam no complexo e cooperativo processo de feitura do audiovisual, não prescindem da colaboração de dezenas ou centenas de pessoas, são apenas referências. Portanto, essas funções, de direção e roteiro, entre outras, aludem à soma de um conjunto de elementos significantes que formam um todo narrativo. Todas as decisões tomadas pelo conjunto de pessoas que contribuíram no processo de produção de um filme ou uma série estão contidas nesse conceito uno, que é uma representação conceitual de um processo composto – mais híbrido e mais coletivo ainda do que o processo de publicação de um livro.

1. *Capitu* (1968)

1.1 Adaptação “neutra”? *Capitu*, roteiro e o narrador não-confiável

As dificuldades de adaptação da obra de Machado de Assis para o cinema podem ser apreciadas quando se compara o número relativamente baixo de adaptações, especialmente das obras da segunda fase do trabalho do autor, ao contrário de autores românticos como José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo, adaptados já no primeiro cinema, no começo do século XX. A estreia de um texto do autor nas telas dá-se apenas em 1937, por meio de dois curtas do INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo) com fins didáticos: a filmagem da peça *A agulha e a linha* (1937) e a adaptação do conto *Um apólogo* (1937), dirigida por Humberto Mauro.

O romance *Helena*, da primeira fase de Machado de Assis, teve ao todo três adaptações para a televisão, em diferentes emissoras e períodos: a primeira, escrita por Manoel Carlos, foi exibida em 1952 pela TV Paulista em 10 capítulos de aproximadamente 45 minutos cada; posteriormente, em 1975, o autor Gilberto Braga escreveu uma adaptação, dirigida por Herval Rossano, para a TV Globo; e a terceira versão foi ao ar em 1987, pela TV Manchete, com direção de Luiz Fernando Carvalho, Denise Saraceni e José Wilker. Já o romance *Iaiá Garcia*, também da primeira fase (ou fase “romântica”), teve três adaptações audiovisuais: a primeira foi uma versão para a TV Paulista em 1953. Posteriormente, em 1982, a TV Cultura produziu uma nova adaptação do livro para a televisão. No cinema, o romance foi adaptado no filme *Que estranha forma de amar*, em 1977, dirigido por Geraldo Vietri, conhecido como autor de telenovelas.

Um marco na adaptação de Machado de Assis para o cinema ocorre em 1968 com *Capitu*, longa de Paulo César Saraceni, adaptado do romance *Dom Casmurro*. No mesmo ano do filme *Capitu*, Fernando Cony Campos lançou a adaptação *Viagem ao fim do mundo*, baseada no capítulo “O Delírio”, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Além do filme de 1968, *Dom Casmurro* foi adaptado para a televisão em 2008, pelo diretor Luiz Fernando Carvalho, na minissérie *Capitu*, e serviu de inspiração para o filme *Dom*, dirigido por Moacyr Góes, com elenco que inclui Maria Fernanda Cândido e roteiro que “atualizava” o enredo para a contemporaneidade. Ambas as obras intituladas *Capitu*, o filme de 1968 e a minissérie televisiva de 2008, são objeto de análise da presente pesquisa. *Dom*, além de não ser uma adaptação propriamente dita, foi excluído do *corpus* por que sua análise não permitiria o cotejo

com o livro e sua construção narrativa tem pouca relação com os conceitos e estratégias aqui abordados.

Em 1971, Nelson Pereira dos Santos dirigiu *Azyllo muito louco*, adaptação do conto “O alienista” para o cinema e esse mesmo conto foi adaptado para a Rede Globo em 1993, no programa *Brasil Especial* (antigo *Caso Especial*), dirigido por Guel Arraes e Roberto Farias. Em 1972, o diretor José Américo Ribeiro filmou *A causa secreta*, baseado no conto homônimo. Dois anos depois, foram lançados os longas *A cartomante* e *O homem célebre*, ambos adaptações dos contos de mesmo nome – o primeiro dirigido por Marco Farias e o segundo, por Miguel Faria Junior. Ainda em 1974, “A cartomante” virou minissérie na Rede Globo sob direção de Domingos Oliveira e Regina Duarte e, em 2004, o mesmo conto teve versão cinematográfica dirigida por Wagner de Assis e Pablo Uranga. Em 1975, o ator e diretor Adnor Pitanga roteirizou e dirigiu *Confissões de uma viúva moça*, adaptado do conto de mesmo título. “Missa do Galo” foi adaptado em 1982 em um curta-metragem de Nelson Pereira dos Santos. O primeiro romance da segunda fase, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, teve duas adaptações: em 1985, Júlio Bressane dirigiu o filme *Brás Cubas* e, em 2001, foi lançado *Memórias póstumas*, dirigido por André Klotzel, com Reginaldo Faria no papel do defunto-autor. Em 1987, Roberto Santos adaptou o romance *Quincas Borba* para um filme homônimo. Em 2005, Sérgio Bianchi lançou o longa-metragem *Quanto vale ou é por quilo?*, baseado no conto “Pai contra mãe”. Em 2012, a TV Brasil exibe *Cinco vezes Machado*, uma série de cinco episódios adaptados de cinco contos do escritor: “Uns braços”, “O caso da vara”, “Teoria do medalhão”, “Entre santos” e “Uma visita de Alcibiades”, dirigidos respectivamente por: Jom Tob Azulay, Liloye Boubli, Mario Vieira da Silva, Helena Lustosa, Octávio Bezerra.

No panorama de adaptações de escritores brasileiros, chama atenção o fato de que a obra de Machado de Assis, em face de sua quase unanimidade e posição canônica na literatura, foi relativamente pouco adaptada para o cinema e para a televisão. Em contrapartida, outros escritores tiveram sua obra adaptada tantas vezes que seus nomes tornaram-se quase sinônimo de adaptação, como o baiano Jorge Amado e, principalmente, o dramaturgo Nelson Rodrigues, autor mais adaptado do país, com quase 30 adaptações na conta⁴.

⁴ As adaptações de Nelson Rodrigues para o cinema e a TV foram objeto de minha dissertação de mestrado “Nelson Rodrigues no cinema e na TV: mediações entre texto e imagem”, de 2015. A obra de Nelson foi mais adaptada, não só em número, mas também em proporção, uma vez que o volume de produção de Machado supera muito o do dramaturgo. Mesmo que inconstantes em qualidade, as adaptações de Nelson Rodrigues contribuíram para tornar sua obra literária mais conhecida, o que não é o caso de Machado, com poucas adaptações e menos ainda as que fizeram sucesso de público e/ou crítica.

Machado compartilha com Nelson alguns temas recorrentes e preocupações, como a formação e deformação moral do ser humano e sua tendência à autofalsificação (PASSOS, 2007), assim como certo tratamento simultaneamente intrigado e enfadado, apesar dos estilos quase opostos. O estilo de Machado já rendeu até mesmo indagações sobre a natureza “inadaptável” de seu texto (ZAMBERLAN, 2007). A lógica dessas conjecturas assenta-se, presumivelmente, sobre a soma do estilo muito particular da prosa do escritor, sobretudo em sua fase madura, desde *Memórias póstumas de Brás Cubas*, com o resultado incipiente de muitas experiências de adaptação do autor de *Dom Casmurro* e *Quincas Borba*. No interior da obra do autor, cabe registrar que as críticas são quase unanimemente voltadas às adaptações dos romances de segunda fase, adaptações da primeira fase do autor, consistindo majoritariamente de adaptações de teledramaturgia seriada são, em geral, consideradas adaptações bem-sucedidas.

Assim, ao tratar-se de adaptação de obras de Machado, logo surge uma sucessão crucial de perguntas: é possível estabelecer, entre obra audiovisual e espectadores, relações equiparáveis às relações sugeridas pelo texto literário? Se sim, por que as adaptações existentes aparentam não ter sido capazes de contemplar essa dimensão narrativa? Se não, qual seria o motivo do fosso existente entre obras e adaptações? Tais relações entre narrador e narratário seriam tão essenciais e determinantes, a ponto de adaptações que não as levem em conta não se sustentarem (nem como adaptação, nem isoladamente)?

O esforço de responder essas e outras questões exige investigar a construção narrativa e a estruturação formal das adaptações que foram realizadas ao longo do tempo, sejam elas mais, ou menos, bem-sucedidas, na tentativa de compreender quais os aspectos determinantes e qual o coeficiente de (in)sucesso nas soluções encontradas.

O livro *The Brazilian Othello of Machado de Assis*, de Helen Caldwell, publicado em 1960, traduzido e publicado em português décadas depois, em 2002, transformou o campo de estudos de Machado de Assis ao argumentar que o protagonista Bento Santiago é uma versão brasileira do Otelo de Shakespeare. John Gledson e Roberto Schwarz, amplamente reconhecidos como dois dos críticos machadianos de maior peso e fôlego, reconhecem a importância decisiva do trabalho de Caldwell para a mudança substancial na leitura de *Dom Casmurro*:

Devemos reconhecer a importância decisiva da descoberta de Helen Caldwell, no seu livro de 1960, *The Brazilian Othello of Machado de Assis*, de que Capitu não era necessariamente culpada de adultério. O papel desse argumento é o de direcionar a atenção do romance de volta para Bento e fazer com que se olhe de novo tanto o seu perfil psicológico (como o filhinho da mamãe) quanto as suas atitudes masculinas estereotipadas e convencionais. (GLEDSON, 2019, p. 243)

Acaso ou não, só sessenta anos depois de publicado e muito reeditado o romance, uma professora norte-americana (por ser mulher? por ser estrangeira? por ser talvez protestante?) começou a encarar a figura de Bento Santiago – o Casmurro – com o necessário pé atrás. É como se para o leitor brasileiro as implicações abjetas de certas formas de autoridade fossem menos visíveis. (SCHWARZ, 1997, p. 361)

A análise de Caldwell sobre Bentinho concentra-se em seu relacionamento com os outros personagens do romance, especialmente Capitu e Escobar. Ela argumenta que o ciúme e a paranoia de Bento são características-chave de seu caráter e que são fundamentais para sua semelhança com Otelo.

Visto que o próprio Machado de Assis se referiu diversas vezes a Shakespeare com respeito a suas ideias recorrentes, tentei remontar tais referências (pertinentes) a sua fonte. Mas o núcleo de meu estudo consiste em responder duas questões suscitadas diretamente do próprio Dom Casmurro, uma subsidiária à outra. A questão principal é: a heroína é culpada de adultério?; a subsidiária, “por que o romance é escrito de tal forma a deixar a questão da culpa ou inocência da heroína para decisão do leitor?” Embora Dom Casmurro tenha sido publicado em 1900 [1899], nenhuma análise abrangente a respeito foi feita ainda. Os estudiosos de Machado de Assis que mencionam este romance assumiram, praticamente sem exceção, a heroína como culpada; mas há poucas indicações de que algum estudo tenha realmente dado conta do assunto. (CALDWELL, 2008 [1960], p. 13)

A contribuição decisiva da autora norte-americana foi a chave interpretativa do narrador-protagonista, Bento/Dom Casmurro, como um narrador não-confiável. Caldwell argumenta que a perspectiva de Bentinho sobre os eventos do romance é altamente subjetiva e tendenciosa. O argumento de Caldwell baseia-se em vários pontos-chave. Primeiro, ela observa que a narrativa de Bentinho é claramente seletiva, concentrando-se apenas nos eventos e detalhes que apoiam sua versão da história. Ele ignora ou minimiza as evidências que contradizem sua versão dos fatos e apresenta suas próprias interpretações subjetivas como verdade objetiva. Em segundo lugar, Caldwell sugere que a perspectiva de Bentinho é fortemente influenciada por suas emoções, sobretudo seus ciúmes e sua insegurança. Obcecado

pela ideia de que Capitu foi infiel, Bento Santiago cria uma narrativa contingenciada por sua obsessão: ele interpreta eventos e gestos inocentes como evidência da infidelidade de Capitu e constrói elaboradas teorias conspiratórias para explicar o comportamento dela. Em terceiro lugar, Caldwell aponta que a narrativa do casmurro Bento é repleta de inconsistências e contradições.

Juntos, esses elementos da narração produzem o retrato de um narrador profundamente falho e não-confiável: a narrativa de Bento Santiago não é um relato direto dos eventos e, sim, uma interpretação altamente subjetiva deles. Ele distorce deliberadamente a verdade para atender às suas próprias necessidades e desejos, e sua narrativa é fortemente influenciada por suas emoções e preconceitos. Roberto Schwarz avalia:

Helen Caldwell, a quem as acusações de Bentinho a Capitu pareceram infundadas e ditadas pelo ciúme, [...] Punha a descoberto o artifício construtivo da obra, a ideia insidiosa de emprestar a Otelo o papel e a credibilidade do narrador, deixando-o contar a história do justo castigo de Desdêmona. No básico, a charada literária que Machado armara estava decifrada. (SCHWARZ, 1997, p. 362)

Em *Dom Casmurro*, segundo Helen Caldwell (2008), a noção de que a narrativa é mediada por Bento e, portanto, está sendo manipulada por seus propósitos e mecanismos mentais constitui a chave para entender o romance e representa o próprio núcleo da narrativa. Bento Santiago “engana” o leitor, segundo Passos (2007, p. 26): “Machado faz verossimilhança e veracidade confluírem enganosamente”. John Gledson (1991), retomando a tese de Helen Caldwell, aponta a falta de objetividade e a arbitrariedade do relato de Bento, mas vai além das motivações íntimas e pessoais do narrador para a distorção de sua própria história e relaciona-a a interesses sociais e à crise da ordem paternalista.

Dom Casmurro, portanto, estrutura-se por meio de um narrador não-confiável, cujo autor implícito constrói com o leitor uma comunicação secreta: aponta para Bento Santiago como aquele que manipula e distorce a narrativa conforme seus mecanismos mentais e ponto de vista autofalsificador. Machado de Assis faz uso da técnica para, entre outros propósitos, criar um senso de ambiguidade e incerteza em torno dos eventos ocorridos e desafiar as suposições do leitor sobre as personagens e suas motivações.

Outra contribuição importante do estudo de Caldwell encontra-se em sua análise do caráter de Capitu. Ela sugere que Capitu é uma personagem complexa, cheia de nuances, que desafia uma categorização fácil.

John Gledson (2019) afirma que Helen foi um tanto “longe demais” na defesa da suposta inocência de Capitu, uma vez que faz parte da natureza do romance que a verdade

incontestemente seja, no limite, incognoscível. Certos pontos da argumentação da autora resultam maniqueístas de uma forma descompassada com a complexidade moral e filosófica da prosa de Machado, ambígua por natureza. Todavia, a contribuição de Caldwell foi também importante para subverter a perspectiva – eminentemente masculina – de que Capitu seria um tipo *femme fatale*, uma sedutora, como foi frequentemente retratada pela crítica. Capitu é, em seu cerne, uma personagem complexa e multifacetada, como caracteriza Gledson em suas análises. Todavia, suas afirmações de que Machado seria um “feminista” *avant la lettre*, pelas caracterizações de suas heroínas, necessitam de mais ponderação. Gledson (2006, p. 233) avalia que, depois de se inverter a direção da desconfiança para Bento, “muitos segredos vêm à tona, entre os quais o mais óbvio e importante é o feminismo de Machado”, em uma de suas vinte e nove menções a essa suposta característica dos textos machadianos no livro *Por um novo Machado de Assis*. Até o presente, não há evidências de uma elaboração politicamente engajada na causa da libertação das mulheres, à despeito de essa causa, já àquela época, estar emergindo como um movimento político organizado. Gledson posiciona Machado como “feminista” tendo como justificativa o tratamento mais humanizado e a visão relativamente moderna (para seu tempo) do papel social das personagens femininas, estes de fato observáveis em sua obra.

O crítico Silviano Santiago, seguindo a mesma linha de Gledson, argumenta que a personagem Capitu foi criada por Machado de Assis para representar poeticamente a condição psicológica, social, política e econômica das mulheres brasileiras na época, em uma sociedade dominada pelo machismo da elite branca e cristã. Para ele, Capitu é a manifestação inequívoca do “feminino brasileiro” e a encarnação notável do conceito de gênero na literatura brasileira. Prosseguindo, o crítico destaca a importância de Capitu como figura emblemática da condição feminina no Brasil do século XIX e sua representação na literatura:

Capitu é um ser de papel. É quem é por ser fruto duma mentira inventada por Machado de Assis, com finalidade de se chegar à verdade poética sobre a condição - psicológica, social, política e econômica - da mulher no século XIX brasileiro. [...] Capitu se transformou na verdade sobre a complexa identidade e situação da mulher numa sociedade da burguesia patriarcal, periférica, cuja elite branca, letrada e cristã era constituída e dominada pelo machismo fidalgo, de que é exemplar o narrador do romance, conhecido pela alcunha de Dom Casmurro. [...] Sem poder ser confundida com a realidade imediata de alguma mulher carioca, Capitu é a manifestação mais inequívoca do real feminino brasileiro. Ela é a notável encarnação de gênero (gender) na nossa literatura, descendente do mito feminino anterior, o fundador da brasilidade, Iracema, sacerdotisa tabajara, cujo corpo sagrado foi conspurcado por Martin, o conquistador português. (SANTIAGO, 2008, p. 84-85)

Embora advogue a ideia de que a criação da personagem foi uma forma de explorar poeticamente as complexidades da condição feminina em uma sociedade patriarcal e machista, Santiago não deixa claro o que seria o insigne “real feminino brasileiro”.

Em aparente tentativa de associar sua adaptação de 1968 aos temas em voga à época, Paulo César Saraceni diz considerar *Capitu* um filme “feminista”, declarando que se trata de “um filme sobre a cultura brasileira, em sua linha feminista” (SANTOS, 2020). Tal interpretação, que se saiba, é exclusiva do diretor, não condiz com as interpretações críticas do filme, nem as da época nem as mais recentes. Em face dessa declaração, a escolha de Saraceni de focar apenas na vida conjugal e na questão-dúvida – ou certeza – do adultério, em detrimento de outros elementos presentes no romance de Machado de Assis, surpreende. Em sua autobiografia, Saraceni afirma que Machado “anteviu a revolução feminista e sexual” (SARACENI, 1993, p. 217 apud ZAMBERLAN, 2007).

A adaptação cinematográfica dirigida por Saraceni e roteirizada por Lygia Fagundes Telles e Paulo Emílio Sales Gomes, lançada em 1968, declaradamente pretendia reforçar as ambiguidades da narrativa e participar de uma reflexão sobre o papel da mulher na sociedade brasileira, atravessada pelo patriarcado e por uma mentalidade arcaica. Essa abordagem supostamente feminista da obra pretendia acompanhar uma tendência na crítica literária contemporânea? Não é possível saber, mas não deixa de ser fato que, ao menos nas intenções, o filme estava antenado com as discussões da época. No confronto com o produto real, todavia, as intenções não se realizam a contento. A explanação feita pelo diretor, Paulo César Saraceni, ao comentar seu filme, não poderia distanciar-se mais do resultado na tela: o filme parece, em vários sentidos, completamente alheio ao *Zeitgeist* contemporâneo, se estranha, por exemplo, o fato de que *Capitu* foi lançado um ano após *Terra em transe* (1967), o poderoso e apoteótico cume do experimentalismo cinemanovista. Os dois filmes parecem separados por décadas e a informação de que ambos os diretores pertenciam ao mesmo movimento estético-político provavelmente chocaria os desavisados.

Bárbara da Silva Santos (2020), em sua tese de doutorado, aponta que a escolha de recorte pode ter sido influenciada pela tentativa de recriar a época e os costumes retratados na obra literária. A autora discorda dessa abordagem, afirmando que a ênfase do filme nos costumes da elite da época soa caricata e artificial; e não condiz com o tratamento dado por Machado. Contudo, reconhece que a adaptação cinematográfica enfrenta desafios diferentes da obra literária em relação ao contexto e ao tempo disponível para o desenvolvimento dos personagens e do enredo.

As críticas da época em que o filme foi lançado trazem avaliações bem rigorosas dos problemas da adaptação: “não é nem uma recriação eficaz do romance, nem uma obra em si mesma: ao mesmo tempo em que Saraceni procura libertar-se do romance, permanece escravizado pelo universo verbal de Machado”. Esse excerto adquire maior interesse por trazer, numa versão reduzida, parte das questões da teoria da adaptação aqui delineadas: a ideia de que uma adaptação poderia ser uma “recriação eficaz do romance”, ou seja, uma tradução “fiel”, uma passagem quase incólume de um meio a outro; do outro lado, tem, em sua avaliação de que a adaptação de Saraceni não se faz “uma obra em si mesma”, o gérmen da ideia de que uma adaptação precisa adicionar algo de novo ao hipotexto e, principalmente, estabelecer-se como obra autônoma e autossuficiente.

O crítico Cláudio Mello e Souza apontou com sagacidade algumas falhas no filme, apesar da visão anacrônica de adaptação que cria uma dicotomia entre “recriar”, que remete ao velho conceito moralista de “fidelidade”, e ser uma “obra em si mesma”, o que não significa, em hipótese alguma, prescindir da relação não só com o autor do hipotexto adaptado, mas com toda a rede intertextual que cerca não apenas essa obra, como toda a pletora de referências que o diretor implícito pode recrutar. Não fica tão claro o que o autor sugere, quando fala sobre Saraceni permanecer “escravizado pelo universo verbal de Machado”. Se por “universo verbal” ele denota o texto propriamente dito do romance, não haveria muito peso no argumento, pois boa parte do roteiro escrito por Lygia Fagundes Telles e Paulo Emílio Sales Gomes é constituída por diálogos originais, em clara proposta de emular o estilo do escritor. Porém, o problema não parece se localizar aí. Se com “escravizado pelo universo verbal”, o crítico quis dizer que o filme parece, no limite, pouco mais que uma fotonovela do roteiro de Telles e Gomes, parece uma boa aproximação do ponto nevrálgico do fracasso dessa adaptação. Tais quais seu protagonista, os roteiristas atribuíram demasiada importância ao impasse da suposta traição e parecem ter, de fato, sido escravizados por essa ideia fixa. Ao tentar emular Machado, de certa maneira, engessaram-se e engessaram-no. Sua interpretação poderia ser associada ao que Roberto Schwarz define como a segunda onda de interpretações do romance.

Esse processo de criação ambíguo, em parte desponta como um dos responsáveis pela percepção de insucesso do filme, tanto pela crítica quanto pelo público. O filme coloca quem o assiste, a contragosto, diante dos problemas do processo de adaptação. A estrutura interiorizada e fragmentada do romance provavelmente trouxe dificuldades. A decisão de criar novos diálogos e situações, para dar mais ação ao enredo, mostrou-se uma solução ineficaz. A prioridade concedida aos diálogos, comum em adaptações audiovisuais, contribuiu

negativamente no somatório final. A ênfase excessiva no enredo, que norteou a estrutura narrativa, deslocou o olhar para esse campo e obscureceu possibilidades de soluções formais.

A autoproclamada perspectiva feminista do filme é bem discutível. No entanto, pode ser vista como elemento manifesto do meio cultural então contemporâneo. E não deixa de ser interessante apontar que tal intenção ou ideia surgiu na mesma década em que o livro de Caldwell foi publicado. Não há referência aos argumentos elaborados pela norte-americana, mas a dimensão temporal do processo de adaptação sempre significa que esta é, em maior ou menor grau, condicionada pelo vocabulário da época e, por isso mesmo, o diálogo com os hipotextos e sua rede intertextual anterior e posterior é continuamente reaberto.

A publicação de Caldwell nos anos 1960 mudou a tônica da crítica literária, que anteriormente buscava provar a culpa de *Capitu* a todo custo. A partir daí, entende-se que a acusação não passa de uma construção do personagem que incorpora o narrador e o juiz da história. A interpretação da acusação a *Capitu* como construída pelo próprio personagem que, na narrativa, é juiz e acusador ao mesmo tempo, desloca a discussão da existência ou não do adultério para a perspectiva duvidosa do narrador. E, talvez, mais que feminista, o livro antes seja uma análise cuidada das fragilidades da figura do patriarca brasileiro da passagem do século, o mesmo pode ser dito sobre o filme?

A dinâmica de mudanças nas percepções sobre o romance ao longo do tempo contribui para entender *Capitu*. Embora o filme não se baseie explicitamente na crítica literária, características da produção do e sobre o filme refletem uma visão compartilhada sobre o romance, que continua relevante para entender aspectos tanto da adaptação como da cultura brasileira.

A esperança dos roteiristas de criar uma adaptação ao mesmo tempo “livre” e “fiel” do romance deve ser avaliada, claro, pelo resultado final do filme. Para Santos (2020), a tentativa de manter um paralelo muito próximo com a obra original e sua expressão machadiana pode prejudicar a autonomia da linguagem cinematográfica e criar a sensação de que o filme tenta emular o romance, sem nunca realmente o alcançar:

a esperança de liberdade sem traição dos roteiristas de *Capitu* pode ser analisada por seu fruto, por aquela peça audiovisual que dela surge. Aqui, encontramos a dificuldade que ronda e ameaça o filme: a pretensão de recriar a história mantendo-se em um paralelo demasiadamente estreito com o romance e com a expressividade machadiana ocasiona a sensação de uma autonomia prejudicada, apenas parcialmente realizada. O resultado, assim me parece, é a elaboração de uma linguagem que se esforça para emular o modelo que jamais alcança. (SANTOS, 2020, p. 45)

Uma vez que a abordagem crítica que fundamenta e norteia este trabalho busca entender a adaptação como um diálogo entre o texto literário original e o filme adaptado, são analisadas as escolhas feitas no processo de adaptação e como elas afetam a narrativa e o sentido geral do hipotexto adaptado. Para tal, é necessário utilizar elementos da teoria da narrativa, a narratologia, tanto no contexto literário quanto audiovisual, a fim de compreender como a narrativa é construída e comunicada ao público.

A propósito de *Capitu*, os roteiristas merecem os créditos pela qualidade da escrita, principalmente dos diálogos. Contudo, a lacuna estética fica evidente.

O roteiro tem, sim, características *literárias* louváveis. Porém, o óbvio às vezes precisa ser dito: um filme não é o seu roteiro e muito menos se faz apenas de palavras. *Capitu* seria um filme embotado pela preocupação excessiva com as palavras, talvez? O filme realizado mostra-se, recuperando a expressão de Mello e Souza (apud CUNHA, 2008, p. 5), “escravizado pelo universo verbal”. A realização do roteiro fixa-se na tarefa – talvez infrutífera – de reproduzir alguns aspectos muitas vezes secundários do estilo machadiano, sem atentar nos procedimentos artísticos e na estrutura narrativa.

O projeto de *Capitu*, é verdade, já estava sob o risco de falir desde o momento em que se buscou construir um roteiro clássico, com exposição, conflito, clímax e desfecho. A estrutura narrativa já era, em si, engessada, embora haja indicações de que houve tentativa de configurá-la de forma mais moderna, principalmente com o desencontro entre som e imagem e com a inclusão da voz de Isabella Cerqueira Campos no papel *Capitu* em over em diversas sequências, com o intuito de insinuar seu potencial de narradora.

O filme concentra-se em Bento e sua relação com *Capitu* de forma externa, estranhamente fria e, ao mesmo tempo, sentimentalista, sem conseguir transmitir sutilezas e subjetividades. Sem explorar a perspectiva dos personagens de forma mais profunda, a utilização de planos subjetivos, que ajudaria a estabelecer uma narração “em primeira pessoa”, é pouco demarcada e não auxilia na compreensão das nuances da trama. A perspectiva adotada não compreende a complexidade das personagens, restrita a uma visão superficial dos conflitos.

Um dos problemas do filme é centrar-se no conflito do romance apenas como um problema de tipos “em geral” e “de época”, sem buscar penetrar a complexidade das personagens. Em suma, a estruturação proposta pelo filme de Saraceni não rende grande complexidade narrativa e não permite profundidade e sutileza, resultando em uma adaptação que não se aventura na ambiguidade do narrador.

O roteiro dessa adaptação de *Dom Casmurro* para o cinema, escrito por Paulo Emílio Salles Gomes e Lygia Fagundes Telles, foi publicado pela primeira vez no formato de livro em 1993, pela Editora Siciliano, 16 anos depois da morte do escritor. Após um longo período de desaparecimento, o original foi finalmente encontrado em um dos arquivos da Cinemateca Brasileira. O livro foi republicado já nos anos 2000 depois que a tradução da obra de Helen Caldwell já havia sido publicada no Brasil. Lygia Fagundes Telles, no posfácio da publicação com o roteiro escrito para o filme, discorre sobre as dificuldades de “recriar” *Dom Casmurro* para a adaptação cinematográfica: “Já tínhamos discutido antes as dificuldades de recriar literariamente *Dom Casmurro* para uma futura adaptação cinematográfica. Usando de toda liberdade nessa recriação e sem trair o original – é possível isso? A esperança da liberdade sem traição” (GOMES; TELLES, 2008, p. 173). Telles destaca que a decisão sobre como recriar a obra envolve a manutenção de certa distância em relação ao texto original do livro.

O distanciamento aponta não uma falha mas, sim, uma característica desejável no processo de adaptação, segundo teóricos como Robert Stam. Entretanto, a distância não resultou em rendimento para a obra, indicando que, no processo de adaptação, algo muito importante foi abandonado. Talvez não em razão do distanciamento em si, mas possivelmente da forma como se buscou esse distanciamento. A devida distância (ou desconfiança) do discurso do narrador, talvez o cerne da forma do livro, parece não ter entrado em jogo. Se entrou, teve pouco ou nenhum impacto na forma como a trama foi organizada.

Não existe um padrão muito estável de roteiro para todos os roteiristas. Embora muitos manuais e tutoriais proponham regras mais ou menos rígidas, a realidade é que a elaboração do roteiro varia muito conforme a pessoa autora, o país, a época etc. O roteiro de um filme é um elemento pré-filmico que tem como principal finalidade guiar a produção do filme, filme, é um texto cuja vocação é vir a ser imagens e som. Em geral há muitas versões de um roteiro e ele é diluído entre os demais componentes da obra fílmica, embora muitas vezes seja publicado. Em suma, o roteiro é um elemento importante na criação de um filme, mas só recentemente vem se tornando objeto da crítica e teoria cinematográficas. No posfácio ao roteiro, Lygia Fagundes Telles destaca a dificuldade de “recriar literariamente” *Dom Casmurro* para adaptar a obra, o que implica, ao menos em parte, uma interpretação livre do texto original. Porém, ela também ressalta a preocupação em não “trair” o original. E indaga sobre a possibilidade de coexistência das duas vertentes.

Como já exposto acima, seria essa tensão a responsável pelo malogro da empreitada? A ambiguidade do termo “trair” tem relevância, posto que sua interpretação acaba ficando um pouco “ao gosto do freguês”. A suposta traição teria mais a ver com conteúdo,

forma ou filiação político-filosófica? Mais ainda: não trair suporia emular o estilo próprio do autor, ou, pelo contrário, adotar em relação à sua escrita atitude semelhante à que ele, por sua vez, adotou em relação aos autores que usou como referência?

São perguntas difíceis de se responder; e não há melhor modo de buscar as respostas que na própria adaptação nascida desse processo. A ideia de “recriar literariamente” parece ser uma chave importante para desatramancar os caminhos percorridos até a adaptação lançada em 1968.

Um filme não é um livro. Nenhum roteiro recria *literariamente* seu hipotexto. O cinema é um meio multicanais, que tem na expressão verbal um de seus muitos recursos – muitas vezes considerado menor em relação aos outros. Essa organização hierárquica não é muito produtiva; certamente, todos os elementos são importantes, e a questão é precisamente esta: um filme não se faz de palavras. Ou, parafraseando, para o bom espectador, só a palavra não basta. Enfim, se uma imagem vale mais que mil palavras, um filme vale por um milhão?

Deixando de lado as metáforas, falta visão de conjunto, já que, desde o começo, negligenciou-se o fato de que um roteiro é a planta baixa da construção de uma obra em uma mídia multimeios e a linguagem audiovisual tem seu próprio léxico, feito também de imagens, sons, ritmo, mise-en-scène, montagem e infinitos códigos que o estruturam. Por mais óbvio que pareça, faz-se mister lembrar que o cinema e a literatura são linguagens diferentes, e cada uma tem suas próprias características e recursos.

Importante destacar que a linguagem cinematográfica tem suas próprias particularidades e recursos estéticos, que podem complementar ou substituir elementos presentes na obra literária original. Por isso, muitas vezes é necessário encontrar equivalentes visuais e sonoros para representar aspectos narrativos e estilísticos presentes no texto literário. Além disso, a adaptação é um processo criativo, capaz de explorar novas possibilidades narrativas e estilísticas e acrescentar novas camadas de significado à obra adaptada.

A transição entre diferentes códigos e mídias pode ser compreendida como um processo de diálogo intertextual entre duas obras, permitindo que ambas sejam apreciadas e analisadas em suas especificidades. Por exemplo, uma descrição detalhada de uma personagem pode ser expressa por um enquadramento que ressalte seus traços físicos ou seu comportamento e interação com outras personagens. Um monólogo interior pode ser comunicado por uma narração em off, sim, mas também por uma montagem de imagens e sons que sugira o fluxo de pensamentos da personagem.

Cada adaptação tem a sua singularidade, é única e seu processo requer, claro, uma abordagem criativa e sensível. É possível investir na estética e encontrar novas formas de

representar na tela os elementos que não são naturalmente compartilhados entre a literatura e a linguagem cinematográfica, como as metáforas e a subjetividade dos personagens, incorporando elementos visuais e sonoros que complementam e enriquecem a narrativa.

O cinema e a televisão são mídias audiovisuais que contêm elementos de diversas artes, tais como o teatro, a música, a dança, a pintura, a escultura e até mesmo a literatura. Sua capacidade de combinar elementos artísticos constitui uma das razões pelas quais cinema e televisão geram formas de arte tão populares e influentes. Desde os primórdios e ao longo do percurso evolutivo desses meios, há inequívocas evidências de que a estética de sua linguagem é, em certo sentido, subsidiária de outras artes, sobretudo as visuais. A pintura, por exemplo, com suas técnicas de composição de quadros e uso da cor e da luz, influencia enormemente o cinema e a televisão, sendo referência, não exclusiva mas essencial, para esses meios, que utilizam a fotografia e a iluminação para criar imagens e narrativas. E, assim como ocorre com a pintura, manifestam-se no cinema e na televisão fortes influências das outras artes, bem como muitas interseções entre estas e outras formas de arte.

A diferença entre a literatura e os meios audiovisuais faz-se patente no problema da enunciação. Fundamental para a narrativa, a enunciação na obra audiovisual, seja esta destinada ao cinema ou à televisão, diferentemente do que ocorre no texto literário, não é constituída apenas pela palavra. A natureza da narrativa audiovisual implica um processo enunciativo complexo, em que estão imbricados a *mise-en-scène*, os enquadramentos, ângulos de câmera, voz narradora (quando há), ponto de vista, trilha sonora, fusões, montagem, entre outros elementos. São recursos próprios da linguagem audiovisual, cujo potencial para expressar “processos internos do pensamento” não é desprezível.

O roteiro de um filme adaptado de uma obra literária pode fornecer *insights* interessantes sobre o processo de adaptação, as escolhas feitas pelos roteiristas e diretores e a relação entre a obra original e sua versão cinematográfica. A adaptação de *Dom Casmurro* em *Capitu* mostra-se, em muitos momentos, uma recriação literária: escrito com frequência em (não raro, primorosa) linguagem literária marcada por metáforas e estruturado por diálogos, o roteiro não se realiza/não se faz reconhecer no filme *Capitu*. Como uma forma intermediária entre o texto literário e o filme, o roteiro apresenta *nuances* e interpretações que não são tão evidentes no próprio filme. Ao ser adaptado para o cinema por Saraceni, o roteiro do casal de escritores sofreu algumas alterações para se adequar às especificidades da linguagem audiovisual, como, por exemplo, na cena do capítulo 11 (GOMES; TELLES, 2008, p. 48) que é descrita como uma ligação entre passado e presente em que “a voz é tão parecida na repetição que não só Bentinho, perturbado com suas lembranças, mas também nós acabamos por não

saber ao certo se a frase seria simples ressonância daquela noite antiga. Ou se foi dita agora: Se eu puder ajudar...”, no filme, a frase é dita claramente por Escobar [Sequência 6]. No entanto, ainda assim, manteve os problemas que ele já trazia e, surpreendentemente, criou soluções pobres e ineficientes para várias das indicações do roteiro que – redimindo merecidamente os dois escritores-roteiristas – em alguns pontos tem indicações muito mais *cinematográficas* do que o que acabou concretizado na realização. Um exemplo é a indicação do capítulo 6 do roteiro (GOMES; TELLES, 2008, p. 21-22), que elabora uma transição temporal inventiva, parecida com transições temporais e combinações na montagem que iriam aparecer no cinema por volta dos anos 1980:

Manhã de sol ainda no quintal onde Bentinho e Capitu, enlaçados, fazem seu passeio. Mas agora há apenas um menino e uma menina dependurados no galho de uma árvore. Ambos estão a uma certa distância e de costas, divertindo-se com a brincadeira. É de se supor no primeiro instante que se trata de Bentinho e Capitu. Mas ambos reaparecem, adultos, e a suposição é que as crianças seriam os filhos de uma escrava que passa com uma trouxa de roupa na cabeça. **Capitu e Bentinho olham com curiosidade as crianças que continuam dependuradas na árvore. Mas eis que, inesperadamente, ambas se desprendem do galho e saltam para o chão. E esse chão é o do passado: as crianças que há pouco caíram têm as mesmas silhuetas da Capitu e do Bentinho que vimos riscando o muro. E um está diante do outro, exatamente como se tivessem saltado da árvore quando, na realidade, o salto foi no tempo. E para a sala do casarão de Dona Glória.** Estão de perfil para a câmera, sombreadas as fisionomias, quase indistintas. Há uma janela que se abre para a rua ensolarada. Passa um escravo com um tabuleiro de doces. Ouve-se o pregão do escravo cantarolado em tom melodioso:

Chora, menina, chora

Chora porque não tem vintém...

Esse pregão seria o fundo musical do diálogo entre as duas crianças. As vozes de ambas parecem ir nascendo da penumbra, no início, apenas cochichadas. Depois, mais claras. (Grifo meu)

As modificações referentes ao “pregão das cocadas” como fundo musical do diálogo e suas implicações serão comentadas mais à frente. Por ora, fica claro que a indicação do roteiro tem, no mínimo, um quê de moderna, especialmente para a época. Um recurso largamente utilizado no filme é o uso do som como flashback (analepse), mantendo a imagem no presente, esse recurso estava também indicado no roteiro e, embora a cena em questão não tenha entrado no filme, a indicação foi reproduzida em outros momentos de flashback. A indicação está na cena 7 do roteiro:

O ressurgimento do diálogo da infância que agora vai se desenrolando é feito apenas através das vozes. Vozes que Bentinho também ouve no breve espaço de tempo em que se inclina e prende pelas asas uma borboleta que veio pousar na janela.

VOZ DE BENTINHO Sabe que sou capaz de pentear seu cabelo?

CAPITU Você vai é embaraçar tudo...

BENTINHO Se eu embaraçar você desembaraça depois.

CAPITU (Desafiante.) Vamos ver, vamos ver então esse grande cabeleireiro!

Cessam as vozes no exato instante em que Bentinho abre os dedos e solta a borboleta, como se nas suas asas fugisse também o passado.

(GOMES; TELLES, 2008, p. 25)

Uma leitura detida do roteiro pode fornecer informações importantes sobre como o filme foi concebido e desenvolvido, bem como sobre as escolhas técnicas e estéticas que foram feitas. É interessante notar que a seleção de certos elementos do romance para a adaptação sinaliza clara intenção de dar centralidade ao drama emocional presente na história, girando em torno da relação entre Bentinho e Capitu. A ideia parece ser a de que ao introduzir diálogos do passado sobrepostos à imagens do presente, seria possível uma espécie de compartilhamento da posição exclusiva de Bentinho como narrador no texto literário original. A exclusão de grande parte dos elementos originais do romance – quase cem capítulos, considerando que o tempo narrativo presente da diegese começa no Capítulo C, a exceção são os flashbacks – pode ser vista como uma estratégia para focar mais intensamente na tensão e no suposto triângulo amoroso dos personagens principais, em detrimento dos aspectos formais, procedimentos e estrutura narrativa presentes no romance. A adaptação concentra-se em apresentar de forma mais explícita as motivações e as emoções dos personagens. Com isso, o roteiro acaba por enfatizar esses elementos da trama, destacando a conturbada relação entre Bentinho e Capitu e a desconfiança do protagonista acerca da paternidade do filho em detrimento das digressões, referências e apelos diretos e indiretos do narrador-personagem.

De fato, o roteiro de *Capitu* extrai do romance personagens e alguns temas centrais, como a questão do ciúme, a possibilidade de traição e a instituição do casamento. Apresenta, em relação ao romance, transformação, ampliação e extrapolação de alguns poucos capítulos do livro e alguns outros poucos elementos esparsos são transformados em diálogos ou situações. Muitos personagens, como Prima Justina, Tio Cosme, Manduca, D. Fortunata, são elididos ou têm sua participação reduzida a episódios secundários, como D. Glória e José Dias. Fora a

extração desses elementos relativamente superficiais, a adaptação distancia-se quase inteiramente do texto-fonte ou hipotexto.

Linda Hutcheon (2011, p. 29-30) argumenta que a adaptação deve ser vista como uma arte paradoxal, pois envolve tanto a repetição quanto a mudança de configurações e a recepção dessas mudanças. Ela reconhece que a retórica da fidelidade e equivalência persiste em discussões sobre adaptação por causa dos maus produtos adaptados, que se concentram apenas na história superficial do romance.

Segundo Hutcheon, as adaptações que se concentram apenas na narrativa superficial e no enredo, ignorando as múltiplas camadas de significado presentes na obra original, vulgarizam a atividade e os materiais que são catalogados como adaptação. Porém, ela destaca que existem adaptações que conseguem aprofundar a obra original e explorar suas múltiplas camadas de significado. A autora destaca que a maioria das teorias da adaptação concorda que “a história é o denominador comum” (HUTCHEON, 2011, p. 32).

Nesse sentido, é importante destacar que, sendo a narrativa a maior ligação entre a linguagem literária e audiovisual, os elementos que a constituem são os principais pontos a serem trabalhados e reorganizados no processo de adaptação. No processo de adaptação de um romance para o audiovisual, é comum que as categorias estruturais da narrativa sejam ignoradas e, muitas vezes, as adaptações ficam limitadas aos componentes mais básicos, como personagens e enredo. Isso acontece especialmente em adaptações que focam exclusivamente no conteúdo e abandonam qualquer elaboração estética.

Ao se analisar a adaptação de um romance para o audiovisual, é necessário considerar essas categorias estruturais da narrativa. Embora essa gramática seja objetiva, a maneira como esses elementos correlacionam-se em cada texto varia imensamente. Os elementos narratológicos do texto literário a ser adaptado podem ser abordados de diversas maneiras pelo adaptador.

Elliot (apud HUTCHEON, 2011, p. 29) observou que, não raro, a adaptação separa modo de expressão e modo de conteúdo. Plaza (1987) destaca que os elementos estruturais da narrativa, compartilhados entre diferentes códigos, devem ser decodificados por aqueles envolvidos na tradução de signos verbais em sistemas não-verbais. Isso significa que, ao adaptar uma obra literária para o audiovisual, seria preciso, por exemplo, levar em consideração não apenas o conteúdo, mas também a estrutura narrativa que será transmitida visualmente. Nesse processo de adaptação, é necessário compreender como os elementos narratológicos interagem entre si e como eles podem ser organizados de forma artística e retoricamente coerente através de uma linguagem audiovisual.

Dom Casmurro está inserido em uma tradição antirrealista, autoconsciente, que Robert Alter e Stam (2008, p. 52) chamam de “tradição cervantina”: “Enquanto os romances realistas ocultam seu artifício em nome da verdade, os romances da tradição cervantina ostentam seu artifício em nome de uma outra verdade – a da própria arte.”

Dessa forma, em *Dom casmurro*, o relato é interrompido todo o tempo e o narrador dirige-se diretamente a um leitor implícito, interpela-o, faz pedidos, comentários, apartes, interrompendo o fluxo narrativo e chamando a atenção para a mediação. Para Roberto Schwarz (1997, p. 11-12)

Examinados com o recuo devido, os compassos débeis mudam de figura, para se mostrarem cruciais, como pistas ou também como sintomas: raciocínios truncados, precisões que se diriam supérfluas, interpretações descabidas, incoerências de várias espécies, lugares-comuns anódinos, procedimentos artísticos arbitrários, tudo adquire relevo novo, dando um depoimento inesperado sobre o narrador. No mesmo sentido, a singeleza amaneirada do tom, favorita das antologias de colégio, passa a funcionar como um ápice de duplicidade.

No audiovisual, essa relação torna-se um pouco mais complexa, pois nem sempre recursos que interrompem a narrativa são empregados com o propósito de chamar a atenção do espectador para a mediação do narrador. Sobre como certos recursos servem ao cinema, Xavier (2003, p. 73) explica: “a montagem que justapõe fragmentos de cenas, ou mesmo insere textos no fluxo das imagens, pode atuar de modo a trazer as prerrogativas sumarizantes do narrador literário ao resumir os fatos”. No cinema, a quebra do fluxo narrativo muitas vezes consiste na transposição de certos recursos da literatura clássica e não na operação reflexiva de atrair o foco para o dispositivo. A orientação estética do cinema dominante tem mais afinidades com a literatura clássica, com o realismo, do que com traços modernos, conforme explica Stam:

Embora o incremento tecnológico do cinema faça-o parecer superficialmente moderno, sua estética dominante herdou as aspirações miméticas do realismo literário do século dezenove. Formas dominantes do cinema eram, assim, “modernas” em sua atualização tecnológica e industrial, mas não modernistas em sua orientação estética. Não é de se admirar que os maiores desapontamentos, por parte dos leitores letrados, tenham a ver com adaptações de romances modernistas como os de Joyce, Woolf e Proust, exatamente porque nesses casos a lacuna estética entre fonte e adaptação parece ser estarrecedora, menos por causa das falhas inerentes ao cinema do que devido à opção pela estética pré-modernista. (STAM, 2008, p. 34)

As obras de Machado de Assis, marcadamente autoconscientes, reflexivas, tanto na estrutura como no discurso, representam, portanto, um grande desafio ao serem adaptadas, uma

vez que utilizam procedimentos e técnicas associados ao modernismo, tendo, como avalia Maria Luisa Nunes (1983), antecipado técnicas do romance XX.

Robert Stam (2006, p. 45) observa que a maioria das adaptações busca uma adequação ao modelo clássico de contar histórias, a despeito do texto original, com o propósito de serem mais bem aceitas pelo grande público. Muitas vezes, para tal adequação, essas obras priorizam a *fábula* (*story*) em desfavor da *trama* (*discourse*), nos termos de Ismail Xavier:

Diante de qualquer discurso narrativo, posso falar em *fábula*, querendo me referir a uma certa história contada, a certas personagens, a uma sequência de acontecimentos que se sucederam num determinado lugar (ou lugares) num intervalo de tempo que pode ser maior ou menor; e posso falar em *trama* para me referir ao modo como tal história e tais personagens aparecem para mim (leitor/espectador) por meio do texto, do filme, da peça. (Apud PELLEGRINI, 2003, p. 65)

Se a prioridade da *fábula*, no mais das vezes, resulta em lacuna estética, no caso de obras autoconscientes o abismo entre texto e adaptação pode ficar ainda maior. Segundo Stam (2008, p. 171), não aplicar na estrutura do filme a mesma reflexividade do texto é uma falha recorrente em adaptações de romances autoconscientes para o cinema.

Nesses casos, a lacuna estética fica muito evidente, pois se o texto de partida é um questionamento, uma proposta que põe em jogo as relações preexistentes e assim estabelece uma relação original, sua adaptação cinematográfica é a cristalização de uma relação já estabelecida, contradizendo, na estrutura, o sentido do texto.

Entretanto, não se pode deixar de reconhecer os problemas e desafios que se colocam na adaptação de obras que operam basicamente no registro da subjetividade e em que a temporalidade é manipulada a ponto de fazer com que o passado invada o presente e vice-versa, por vezes tornando-os virtualmente indissociáveis. É o caso de *Dom Casmurro*, que se estrutura a partir do registro subjetivo do seu narrador-personagem, de maneira que, muitas vezes, não se pode distinguir presente, passado, alucinação, memória e realidade. José Luiz Passos comenta sobre a estruturação diacrônica do romance:

O tempo em *Dom Casmurro* avança em ritmo de recordação, fazendo o enredo ir adiante menos pela sucessão de eventos do que pelo comentário e pela digressão. A figura de Dom Casmurro se apresenta como intérprete da vida de Bento, e a sua narrativa demonstra ao leitor que histórias sempre necessitarão de outras histórias para serem contadas de maneira convincente. A imposição da dupla cronologia e da alegoria como pressuposto necessário a toda atividade de significação se encontra exemplificada em vários momentos do romance: na explicação do título, na alegoria da ópera e dos vermes, no sonho com o Imperador e com o bilhete de loteria de Pádua, na história de Manduca e do barbeiro. (PASSOS, 2007, p. 234)

A inclinação clássica das adaptações, ao longo da história, causou essa impressão de uma lacuna estética em relação às obras de origem, como é o caso, por exemplo, de muitas das adaptações da obra de escritores modernos, como Vladimir Nabokov e Clarice Lispector. É muito comum que adaptações priorizem o enredo, a estória (*fábula*) e desprezem a dimensão estética (*trama*). Segundo Balogh (1996, p. 30), “salvo raras exceções, há uma tentativa de 'cronologização' do tempo no discurso audiovisual e uma ancoragem mais profunda na espacialidade, como critérios organizadores da sequencialidade”. Na adaptação de textos como *Dom Casmurro* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em que a temporalidade é maleável e manipulada pelo pseudoautor, a obediência a esses critérios organizadores e “cronologizantes” do discurso audiovisual pode gerar grandes problemas. Volker Frenz (2008, p. 10-11) comenta que, uma vez que narrativas altamente não-confiáveis negam aos espectadores a chance de um desfecho narrativo satisfatório, é comum que sejam feitas concessões para um modo mais convencional de narrativa. Alguns autores avaliam que a “explosividade” da narração não-confiável frequentemente se perde quando os narradores são claramente expostos como não-confiáveis e a extensão dessa não-confiabilidade é revelada.

A mudança na estrutura narrativa e enunciação/narração parece emergir como um dos principais motivos para o fracasso retumbante da adaptação cinematográfica de *Dom Casmurro* dirigida por Paulo César Saraceni em 1968. Em vez do narrador autodiegético autoconsciente e não-confiável, o foco narrativo estabelece-se como externo, em um distanciamento codificado pela câmera como focalização zero, e/ou focalização externa alinhada a Bento, uma narração supostamente “neutra” e “objetiva”, despersonalizada e onisciente. Essa opção fica evidente não só no estilo de filmagem e nos elementos formais, como nas escolhas narrativas e nas operações de adaptação. Até mesmo as interpretações e intenções manifestas dos adaptadores, sugerem um enfoque enviesado, que descarta o foco narrativo original em nome de pressupostos organizadores classicizantes que negligenciam a importância do estabelecimento de certas relações com o leitor/espectador para a construção retórica e semântica.

O depoimento de Lygia Fagundes Telles sugere a dificuldade resultante das interpretações conflitantes dela e do marido sobre as relações amorosas do casal protagonista. Frente à divergência, a opção teria sido a de não “tomar partido” de Bentinho ou de Capitu, mantendo assim a ambiguidade do texto. Mas será possível essa opção? “Se esforçar em ser apenas o intérprete onisciente, o que testemunha e registra mas não interfere”, teria dito Paulo Emílio (GOMES; TELLES, 2008, p. 176). É curioso que sua pretensão seja exatamente o

oposto da narração e focalização interna do livro. Não há nada mais distante do narrador autodiegético não-confiável de *Dom Casmurro* do que um narrador onisciente heterodiegético. Terá sido essa redução do narrador à descrição onisciente o começo dos problemas do filme?

Para não tomar partido, nos esgotamos nas conversas na fase das conversações. Era preciso, sim, nos limpamos completamente da paixão dos julgamentos para tentar um trabalho com equilíbrio. E isenção. Não éramos juizes, mas dois leitores-escritores com a tarefa de relatar (e dilatar) o tempo desse Bentinho ofuscado pelo ciúme. (GOMES; TELLES, 2008, p. 176)

Ora, se a isenção é efetivamente impossível, o que significa a posição escolhida pelos roteiristas? E, mais importante no contexto deste trabalho, como essa escolha traduziu-se nas opções adotadas pelo diretor, que escalou o elenco e selecionou elementos do roteiro? A suposta “neutralidade” significou inserir a voz de Capitu em over, e o enfraquecimento da figura do narrador, que afinal concentra os mistérios do texto literário. O narrador cinematográfico do roteiro parecia um tanto irônico e o tom mais cômico, terá sido o tom sério-dramático escolhido pelo diretor a ruína dessa construção narrativa? A via da ironia poderia ter feito funcionar melhor a estratégia, criando distância dos personagens e, principalmente, do narrador autodiegético de *Dom Casmurro*. Ao “dividir” a função de narrar, a divisão não chega nem mesmo a ser neutra, pois Bentinho continua a preponderar, mas a estratégia enfraqueceu a espinha dorsal do texto literário, o narrador autoconsciente e não-confiável, que condensa a ambiguidade que lhe confere força. Narradores “neutros” – se é que se pode falar em neutralidade de facto – oniscientes, são precisamente característica do romantismo do século XIX e do realismo-naturalismo que Machado tanto criticou.

O estilo de filmagem vai seriamente na direção de certo distanciamento, aqui não no sentido brechtiano do termo, mas de certa pobreza estilística que desemboca não no mar bravio e na ressaca furiosa de que fala o texto, mas numa poça artificial, cuja profundidade é a mesma que a de um leve bater de pernas no raso. A impressão é mesmo a de algo artificialmente dilatado. Ao filme falta substância, falta densidade. Nele resulta diluído, com o perdão da piada infame, um Machado homeopático, ao gosto do José Dias da mocidade, que via na homeopatia o futuro – futuro esse que se mostrou natimorto.

Capitu destaca-se em relação a outras adaptações da obra de Machado de Assis por sua abordagem tradicionalista, recriando salões e figurinos da época e acompanhando os personagens a distância. De fato, o filme destoa do *Zeitgeist* sessenta-e-oitista, momento em que foi feito: não segue a tendência do Cinema Novo de explorar novas formas narrativas em temporalidades contemporâneas. Destaca-se como ponto fora da curva até mesmo na carreira

de seu diretor, Paulo César Saraceni, cujo filme anterior, *O desafio* (1965), fora aclamado pela crítica exatamente pela crueza potente do estilo e invenção formal. Saraceni já havia deixado sua marca na cultura dos anos 1960 com seus primeiros longas-metragens, *Porto das caixas* (1962) e o supracitado *O desafio*, lançado três anos antes de *Capitu*. Esses filmes puseram em evidência sua habilidade para explorar universos distintos: o primeiro focado em questões pessoais e afetivas, com estética moderna, retratando solidão e carência que levam ao crime; e o segundo abordando temáticas políticas e sociais em uma melancólica reflexão sobre a posição do intelectual diante do golpe de Estado de 1964. Ambos os filmes demonstraram a energia, as ideias e a disposição do cineasta para a inovação formal. Posteriormente, Saraceni destacou-se também ao adaptar a obra do escritor mineiro Lúcio Cardoso: em 1970, ele dirigiu a adaptação do romance *Crônica da casa assassinada*, intitulada *Casa assassinada*. A bem da verdade, a trajetória de Saraceni já se fizera bem-sucedida desde seus primeiros curtas-metragens, como *Arraial do Cabo* (1960), que contribuiu na formação de uma estética em gestação, no surgimento do Cinema Novo.

O perfil artisticamente elevado das figuras associadas à produção de *Capitu* não foi suficiente para resgatar o filme do naufrágio artístico. Sua insipidez em relação não apenas ao texto de origem, mas também às produções contemporâneas e às do próprio diretor do filme, sugere a dificuldade da incursão de três talentos da época que se aventuraram, para usar as palavras da autora, “no misterioso mar de *Dom Casmurro*”.

Quanto terão contribuído o esvaziar da ambiguidade do narrador, a falta de atenção à forma narrativa e a priorização excessiva de elementos do enredo, para o afundamento do filme?

1.2 *Dom Casmurro* sem *Dom Casmurro*? A narração em *Capitu* (1968)

A narrativa de *Capitu* se passa no presente, a partir do casamento de Bentinho e Capitu, mostrando a vida de casados e a proximidade que eles têm com o casal de amigos Escobar e Sancha. No entanto, já nas primeiras cenas, é perceptível a ausência do personagem narrador do romance, Dom Casmurro, o que cria uma adaptação de *Dom Casmurro* sem o próprio Dom Casmurro. Essa adaptação é definida como “*Dom Casmurro* sem Dom Casmurro” por Cesar Adolfo Zamberlan (2007), em sua dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Além de uma mudança no ponto de partida da narrativa cinematográfica em relação à narrativa romanesca, há também a ausência ou diluição de grande parte dos personagens secundários (Pádua, Prima Justina, Dona Glória, Dona Fortunata, Manduca, Padre Cabral), porém essenciais para a construção da estrutura temática que toma forma nas relações sociais. Em acontecimentos aparentemente irrelevantes estão muitas das pistas sobre o caráter duvidoso da narração, como, por exemplo, no episódio com Manduca e o pai, pelos quais Bentinho não demonstra nenhuma empatia e ainda se autocongratula pela suposta bondade. Isso resulta em uma narrativa reduzida e, em alguns aspectos, ampliada para fins de adaptação cinematográfica, entretanto sem grande ganho na construção de sentido.

Embora o filme e o roteiro concentrem-se largamente na questão do possível adultério, um dos pontos mais interessantes para reflexão é a escolha do narrador. O narrador autodiegético, ambíguo, desconfiado e não-confiável é responsável, ao mesmo tempo, pela narração e pela focalização, é um narrador-focalizador. No entanto, esse narrador não está presente no filme, nem mesmo sua função como focalizador. Na adaptação, os eventos são apresentados e mostrados por meio das imagens, filmadas majoritariamente em uma focalização-zero ou visualização externa, ou seja, na terceira pessoa, e não por um narrador-personagem. Em decorrência dessa mudança de estratégia narrativa, os eventos apresentados e o modo como são apresentados também sofrem mudanças.

A análise narratológica fílmica é uma abordagem importante na interpretação de filmes e a questão do narrador é um dos pontos centrais da teoria narratológica. Para embasar esta análise, utilizam-se as definições da obra *Figures III*, publicada em 1972, de Gérard Genette, um dos mais importantes teóricos da narratologia e sua obra apresenta uma análise detalhada dos diferentes tipos de narradores presentes na literatura.

Ainda que Genette não haja escrito especificamente sobre a narrativa audiovisual, evoluções assentadas na base teórica criada por ele quando aplicadas ao cinema têm se mostrado úteis na análise filmica. Muitos dos conceitos teóricos desenvolvidos por Genette podem ser aplicados ao estudo da narrativa cinematográfica. Como muitos dos autores mais contemporâneos chamados a fundamentar este estudo tomam por base a proposta narratológica de Genette, expandindo e aplicando conceitos ao audiovisual, esse autor continua sendo a baliza para a abordagem teórica da narrativa audiovisual que aqui se realiza.

A análise narratológica do audiovisual constitui um campo de estudo que vem se expandindo, especialmente a partir dos trabalhos de Seymour Chatman, nos anos 1990, e mostra-se cada vez mais promissor. A compreensão do papel do narrador no filme é fundamental para entender a estrutura narrativa e a construção de significado na obra. Além disso, o estudo do narrador no cinema permite refletir sobre o papel da voz off, da câmera subjetiva, dos diálogos e outras técnicas narrativas na construção narrativa.

Gérard Genette propõe diferentes tipos de narrador. O primeiro tipo é o narrador intradiegético, que é interno à diegese. Se o narrador-personagem pertence à história que está narrando, é um narrador homodiegético e, se não pertence, é um narrador heterodiegético. O segundo tipo é o narrador extradiegético, que é o narrador externo, que regula a informação sem fazer parte do ambiente diegético. Outros autores, como Todorov, consideram apenas dois tipos de narrador, porém Genette propõe um terceiro tipo: narrador autodiegético, que é o narrador-protagonista, responsável por uma situação ou atitude narrativa específica: narrar a sua própria história. O narrador homodiegético é identificado por Genette como personagem secundária da história, não o protagonista. A presença de um narrador autodiegético, ou seja, um narrador que é ao mesmo tempo protagonista da história que está sendo contada, leva a uma utilização peculiar de códigos temporais e de focalização que valorizam a subjetividade e a configuração ideológica do protagonista/narrador. A análise desse tipo de discurso narrativo tende a subordinar as questões enunciadas a essa questão central, ou seja, a entender como a personalidade e perspectiva do narrador influenciam a narrativa.

Ao contrário do que ocorre na literatura, em que o narrador pode ser responsável por toda a narração, no cinema o narrador-personagem apresenta uma história que está inserida em nível narrativo inferior, havendo uma instância narrativa superior, acima desse narrador-personagem, que é responsável pela regulação e comunicação de todos os elementos narrativos. Importa destacar que essa ideia é relevante na análise narratológica filmica e é a base teórica de muitas abordagens. Essa instância narrativa, a qual Seymour Chatman (1990) denomina

“narrador cinematográfico” (*cinematic narrator*) é responsável por guiar o espectador e pode utilizar diversos recursos a seu dispor, visuais e sonoros.

Diferentes autores escolheram diferentes nomes para essa entidade: Sarah Kozloff (1988) chama-a de câmera-narrador ou realizador de imagens; Black (1986) denomina-a narrador intrínseco e André Gaudreault e François Jost (2009) preferem chamá-la de narrador fundamental ou narrador principal. Neste trabalho, porém, a escolha da forma de referir-se a essa entidade recaiu sobre o termo criado por Chatman (1990): narrador cinematográfico, uma vez que suas contribuições teóricas estão entre as mais relevantes para esta pesquisa.

O narrador cinematográfico visualiza, vê e ouve tudo o que se desenrola no aqui-e- agora diegético. Em qualquer momento, o narrador cinematográfico pode aproximar-se, mudar para ou adotar a visão/audição de focalizadores secundários.

Na narratologia, o narrador cinematográfico configura uma entidade mediadora presente em qualquer filme, sem a qual seria impossível mostrá-lo ou contá-lo. De fato, a narrativa cinematográfica caracteriza-se por uma estrutura lógica ordenada de forma determinista, estruturada por essa instância narrativa, que narra e representa a história por meio dos códigos cinematográficos. Embora o cinema moderno tenha buscado subverter a presença do narrador, como em alguns filmes de Resnais, Robbe-Grillet, Godard e Duras, ou que o cinema clássico tenha optado pela presença explícita do narrador, a figura do narrador cinematográfico, seja qual for a denominação escolhida, permanece incontestável.

O narrador cinematográfico é o responsável e organizador da comunicação fílmica, integrando as diversas subnarrativas em uma narrativa principal coesa. As responsabilidades narrativas dessa instância narradora incluem as dimensões visuais, icônicas, verbais e musicais.

O reconhecimento da necessidade teórica de uma instância narrativa no cinema é consensual, independentemente da denominação utilizada. No entanto, existe uma visão antinômica que contesta a figura do narrador, como a de David Bordwell, que a considera uma concepção antropomórfica e desadequada ao fenômeno fílmico. Bordwell (1986) substituiu essa figura pelo conceito de “narração”, que, segundo ele, pode ser identificado com o observador invisível presente na câmera, citando o cineasta soviético Pudovkin, que considerava a lente da câmera como o olho do realizador.

Tal como Bordwell, alguns autores chegam mesmo a referenciar a própria câmera como narrador. Contudo, o próprio Bordwell não chega a apresentar argumentos sistematicamente consistentes para sustentar sua visão e acaba por identificar a narração com o autor real, caindo em um paradoxo.

De fato, a diversidade de teorias e concepções sobre o discurso fílmico revela a complexidade e a riqueza do objeto. No entanto, mesmo diante de tantas perspectivas divergentes, é possível encontrar pontos convergentes que apontam para a existência de uma entidade responsável pela enunciação do filme. Entre esses pontos, destaca-se o papel da câmera, da montagem, e do som na construção do discurso fílmico. A câmera é responsável por registrar a atuação do elenco, os planos, os enquadramentos, os movimentos e a iluminação, que compõem a imagem em movimento, enquanto a montagem organiza essas imagens e planos em sequências significativas. Às vezes diferentes instâncias entram em conflito. O plano sonoro, composto de vozes, diálogos, música, ruídos, também editado de acordo com certas opções narrativas pode estar a serviço, pode se sobrepor ou tensionar o plano imagético. O som e a imagem se contradizendo no plano narrativo é uma estratégia relativamente comum, no mais das vezes para gerar ironia. Esses elementos indicam, portanto, a presença de uma entidade narrativa que conduz o discurso fílmico – o aqui denominado narrador cinematográfico –, ainda que a sua natureza e as suas características possam variar de acordo com as diferentes concepções teóricas.

A problemática do narrador continua sendo um tema de grande relevância e interesse na teoria do cinema, objeto de debate e investigação constante. Uma das questões fundamentais que ainda persiste é a distinção entre autor e narrador.

Emerge o uso do conceito de “autor implícito”, conforme definição de Wayne Booth (1961), posteriormente atualizada por Seymour Chatman (1978; 1990). Autor implícito é uma categoria narratológica que diferencia o conjunto estruturante e significante de uma obra do autor como pessoa real, assim como do narrador, que pode ou não ser personificado.

O conceito de “autor implícito” se faz essencialmente importante no caso de narradores não-confiáveis, uma vez que dessa instância superior ao narrador parte o discurso (trama), não do narrador-personagem. O autor implícito é imanente à obra. Constitui o conjunto de elementos que forma um todo e pode ser interpretado a partir do texto, diferentemente da pessoa do autor, que não necessariamente partilha das perspectivas contidas no texto e cujas informações biográficas devem ser pouco ou nada relevantes para a interpretação do texto, assim como suas “intenções” declaradas não consistem numa chave interpretativa do texto. O autor implícito define uma categoria despersonalizada e contida no conjunto de uma obra, sendo a soma de todos os elementos que a compõem.

Dom Casmurro é um exemplo notável do uso de um narrador autodiegético na construção da narrativa. O uso do narrador autodiegético mostra-se, nessa obra de Machado, fundamental para a construção da trama e dos personagens e contribui para a reflexão sobre a

natureza da identidade e da narrativa. O narrador-protagonista Bento Santiago conta sua própria história, o que subjuga os eventos e ações da trama à visão de mundo e aos sentimentos do narrador. De tal maneira que a obra também apresenta uma reflexão sobre a natureza da identidade e quão fundamental é a narrativa para a construção dessa identidade. É a partir da narrativa que Bento Santiago/Dom Casmurro constrói a si próprio e aos outros personagens da trama, e é também a partir da narrativa que o leitor tem acesso a essa construção identitária. A estrutura fragmentada do romance reflete a natureza fragmentada das lembranças e da própria narrativa de Bento/Casmurro. O narrador muitas vezes interrompe a narrativa para fazer reflexões sobre sua memória, sua visão de mundo e seus sentimentos. Essas reflexões são frequentemente fragmentadas, sugerindo uma mente confusa e conflituosa. O uso de capítulos curtos também contribui para a sensação de fragmentação, já que cada capítulo apresenta um evento ou um pensamento específico, sem uma clara continuidade entre eles. Isso cria um efeito de mosaico, que reforça a ideia de que a narrativa é construída a partir de pequenos pedaços de memória.

Acerca do narrador construído por Machado de Assis, Zamberlan (2007, p. 45) comenta:

O narrador machadiano brinca com a sua sorte, bate na parede oca da narração para mostrar que existe ali uma outra verdade. Verdade que fica no meio do caminho, entre aquilo que Dom Casmurro narra e as pistas que deixa, e que indicam o que ele pretende com a narração. O livro se revela então pelo que é narrado, o conteúdo, e pela forma como se narra, como se constrói a narração. Há um ir e vir da narração, como a onda que vai e volta, um desdobrar da narração que revela um outro livro ao olhar do leitor mais atento.

Zamberlan também ressalta o fato de que a escritora Lygia Fagundes Telles, em seu texto, não se preocupa em marcar a distinção entre os nomes e identidades de Bentinho, Bento e Dom Casmurro. Além disso, segundo o autor, ela não aborda a recriação que Dom Casmurro faz de si mesmo como autor da história que narra. O máximo que ela faz é mencionar, com ironia, que o narrador revisita “lembranças com tamanha inocência que o leitor pensa logo nas primeiras páginas, mas esse Bentinho é um puro!”.

Com efeito, a verdade na obra é relativa e subjetiva, dependente do ponto de vista do narrador. Como já mencionado, Helen Caldwell foi uma das primeiras (possivelmente a primeira) a questionar a veracidade da narração de Dom Casmurro e sugerir que Capitu pode ser vista como uma vítima do ponto de vista enviesado do narrador. O narrador Dom Casmurro

não é dotado do poder de moldar inteiramente a percepção do leitor a respeito dos personagens, e é por isso que a dúvida sobre a verdadeira natureza de Capitu persiste até hoje.

Certamente, o filme não foi bem-sucedido em retratar a ambiguidade presente no texto. Zamberlan conjectura que, na elaboração do roteiro:

a leitura feita pelo casal ignora aspectos centrais da obra como o próprio personagem que dá nome ao livro e a partir do qual se articula a narração de toda a história de Bentinho e Capitu. Ignora-se o ponto de vista narrativo que estrutura um discurso "envenenado", para usar uma expressão de Roberto Schwarz (1997), e que tem como finalidade atar as "duas pontas da vida", usando como artifício para efetuar esse ajuste de contas – e fazer prevalecer a sua versão da história – a condição de proprietário, entre outras coisas, da faculdade e do direito de narrar. (ZAMBERLAN, 2007, p. 11-12)

A própria identidade do narrador é moldada por sua história e por suas interpretações do mundo ao seu redor. Ao longo do romance de Machado de Assis, Bentinho, agora Dom Casmurro, tenta reconstruir sua história a partir de suas memórias e impressões. O narrador busca dar sentido aos acontecimentos que marcaram sua vida, especialmente sua relação com Capitu e seu amigo Escobar. Ao concluir que não conseguiu “recompor o que foi nem o que fui”, Casmurro reconhece a impossibilidade de se chegar a uma verdade absoluta sobre sua vida e sua história.

A ambiguidade permanece, e essa ambiguidade dá força a *Dom Casmurro*. O romance faz refletir sobre a natureza da verdade e da memória, e sobre como a identidade humana é construída a partir de experiências passadas e interpretações dessas experiências. É possível reconhecer que revirar o passado, mesmo que a narrativa seja construída de maneira capciosa e ambígua, envolve um grande investimento emocional. Para o narrador, compreender o passado e a si mesmo é uma necessidade constante e urgente, permeada por sentimentos complexos, como a saudade, a nostalgia e o desejo de recuperar uma parte de si mesmo que se perdeu com o tempo. Por mais que distorça e manipule os fatos para se proteger ou para atender a seus próprios interesses, isso não invalida o valor emocional e subjetivo que essas memórias têm para ele. Há, sem dúvida, uma dimensão afetiva e existencial em sua busca pelo passado. O ato de narrar é uma tentativa de reconstituir a si mesmo, de dar sentido à própria vida e de encontrar um lugar no mundo. Além disso, Bento também apresenta as personagens por meio de suas próprias caracterizações físicas e comportamentais, como no caso de Capitu. Essa perspectiva do narrador-personagem é, obviamente, limitada e influenciada por suas próprias emoções e percepções; uma representação parcial e distorcida de personagens e eventos.

O romance é narrado em primeira pessoa, o que permite ao leitor ter acesso aos pensamentos e emoções de Bento e, ao mesmo tempo, limita sua visão dos eventos, visto que presos à sua perspectiva subjetiva. Isso leva o leitor mais atento a questionar a veracidade dos acontecimentos, bem como a confiabilidade do próprio narrador-personagem e suas motivações para manipular a narrativa.

Roberto Schwarz considera o narrador o elemento de base de *Dom Casmurro* e argumenta que a instabilidade e a volubilidade desse narrador são características fundamentais do estilo de Machado de Assis, na chamada segunda fase. Ele afirma que a desidentificação constante do narrador com sua posição anterior é a chave de seu humor, mas também é um reflexo da obliquidade da narração. Schwarz (1990) vê nessa característica um elemento moderno da escrita de Machado, que antecipa as técnicas narrativas utilizadas por escritores do século XX.

O tempo narrativo de *Dom Casmurro* é todo voltado para o passado, não havendo cenas ou acontecimentos que ocorram no presente do narrador, todas as informações sobre as personagens e os diálogos são mediados pela memória e pela perspectiva do narrador. A narrativa é totalmente dependente da memória do narrador-personagem que relata o passado, filtrado por sua percepção e interpretação, gerando dúvidas e incertezas sobre a veracidade dos fatos narrados.

Dito isso, como se estabelece o foco narrativo em *Capitu*?

Há um *voice-over* de Bentinho na cena em que os personagens passeiam pela Tijuca, na sequência 03, o único que parece aludir a algum tipo de função de narrador no filme, não parece ser suficiente para estabelecer um narrador-focalizador. Bentinho talvez possa ser considerado um focalizador externo em *Capitu*, praticamente não há sequências em que o personagem não esteja presente, a construção da focalização por meio da câmera também tem características de focalização-zero, com uso bem restrito de *voice-over* e algumas poucas sequências em que há uma visualização interna direta, ou seja, a câmera está em focalização interna, assumindo o “ponto de vista” do personagem.

No roteiro, a mudança para uma narrativa heterodiegética por meio dos diálogos indica uma tentativa de adaptação do enredo para o audiovisual, em que a construção da trama por meio de diálogos é mais comum. Uma das principais diferenças entre o romance e o roteiro de *Capitu* encontra-se no uso do tempo narrativo. Enquanto no romance toda a história é contada retrospectivamente, do ponto de vista do narrador-personagem na velhice, no roteiro a maior parte dos eventos ocorre no presente da narrativa, entrando o passado em flashbacks eventuais. Nesses casos, como na cena em que Bentinho observa Capitu se arrumar e depois os

dois saem de coche pela cidade (Sequência 5), o diálogo entre Bento e Capitu do passado se sobrepõe às imagens do presente, construindo um plano sonoro narrativo que contempla a voz de Capitu.. Essa mudança no tempo narrativo tem consequências significativas. No romance, Dom Casmurro é um narrador idoso, que olha para trás e reflete sobre sua vida, incluindo sua relação com Capitu. Já no roteiro, a história começa na noite de núpcias do casal e segue a partir daí, mostrando Bento em sua fase adulta, antes de se tornar o Dom Casmurro que narra a história no romance. Portanto, é importante diferenciar o tempo da enunciação em cada obra, já que isso afeta a perspectiva e a forma como os acontecimentos são apresentados ao leitor/espectador. No romance, o tempo e o processo narrativo são temas centrais (NUNES, 1983, p. 54): o processo narrativo figura como forma de recapturar o tempo. A mudança de nome de Bentinho para Bento e, finalmente, para Dom Casmurro é representativa das transformações do personagem. Um objeto significativo nessa relação de Bento com o tempo está presente no filme, um diálogo em que Bento revela a Escobar o seu desejo de ter um filho:

Escobar. - Homem, não se preocupe! Deus os dará quando quiser, não fique aflito. E se não der nenhum, bom, é sinal de que os quer para si, melhor que fiquem no céu.

Bentinho - Um triste menino que fosse, não importa, mas um filho! Eu me veria nele, continuaria nele...

O diálogo é muito parecido com o que está no romance, embora o comentário “Um triste menino que fosse...” estivesse na narração e não em diálogo. A relação do narrador com o tempo, enfatizada por Nunes (1983), traz, para Roberto Schwarz, também uma conexão com a ideia de continuidade, o livro “substituiria” o filho que, em sua tese, não houve (Ezequiel não seria seu filho). Sua atitude não deixa de lembrar um pouco aquela de Brás Cubas, que cogita ser pai por pura vaidade. José Aderaldo Castello também comenta a importância do tempo na obra de Machado de Assis, reforçando o binômio homem/tempo como um dos eixos de seu trabalho.

Dom Casmurro é estruturado em 148 capítulos curtos. O roteiro e o filme começam a partir do Capítulo C, “Tu serás feliz, Bentinho”, do romance e terminam no Capítulo CXXXVIII “Capitu que entra”, recorte que enfatiza a relação conjugal. Alguns eventos apresentados em capítulos anteriores ao Capítulo CI são revelados por meio de flashbacks (analepses) e diálogos. O período selecionado para a progressão narrativa de *Capitu* é o de 1865 (casamento) a 1872 (exílio de Capitu e Ezequiel), com três flashbacks referentes a 1857, um

com imagens e diálogo e outros dois apenas na banda sonora, e um referente a 1858, com diálogo na banda sonora e imagens que remetem ao seminário, em que ouve-se, presumivelmente, a voz de Bentinho e Escobar, mas sem retratar claramente os personagens conversando. Este tipo de recorte e ampliação de um período específico da narrativa literária é bastante comum em adaptações, particularmente em adaptações de inclinação mais clássica. A estrutura narrativa de *Capitu* atém-se predominantemente aos episódios já narrados no livro, ampliando a sua duração com diálogos novos, grande parte transformada a partir de passagens sumarizadas ou enunciadas pelo narrador. Isto observa-se no filme, mas nem tanto no roteiro, que cria mais situações novas que as presentes na narrativa fílmica, que selecionou, em quase totalidade, eventos já presentes no romance.

Maria Luisa Nunes, em seu *The craft of an absolute winner* (1983), faz uma análise narratológica dos romances de Machado de Assis e desenvolve para isso quatro categorias: tema, ponto de vista, tempo e técnicas de caracterização. Embora seu interesse principal seja a construção de personagens e a teoria de personagem que emerge do trabalho do autor, principalmente na fase mais madura, as categorias “tempo” e “ponto de vista” são de enorme interesse para a presente análise. A autora contabiliza, em *Dom Casmurro*, aproximadamente o mesmo número de *flashbacks* e cenas iterativas (eventos que acontecem mais de uma vez, hábitos, retratados uma só vez), que são a pedra de toque dos personagens. Contudo, as digressões do narrador ocorrem duas vezes mais que ambas categorias. Qual o sentido da ampliação e extrapolação desse tempo narrativo, entre 1865 e 1872? Qual o sentido da escolha de um narrador não autodiegético, com total ou quase total focalização zero, que não é “Casmurro” e nem faz digressões? Se a estrutura e enfoque narrativo são outros, o que isso implica em termos de construção de sentido? Nesta nova configuração, qual elemento ganha preponderância, em detrimento dos dispositivos narrativos que estruturam o romance? Que implicações tem na relação narrador/narratário e o que isso significa na apreensão geral da obra?

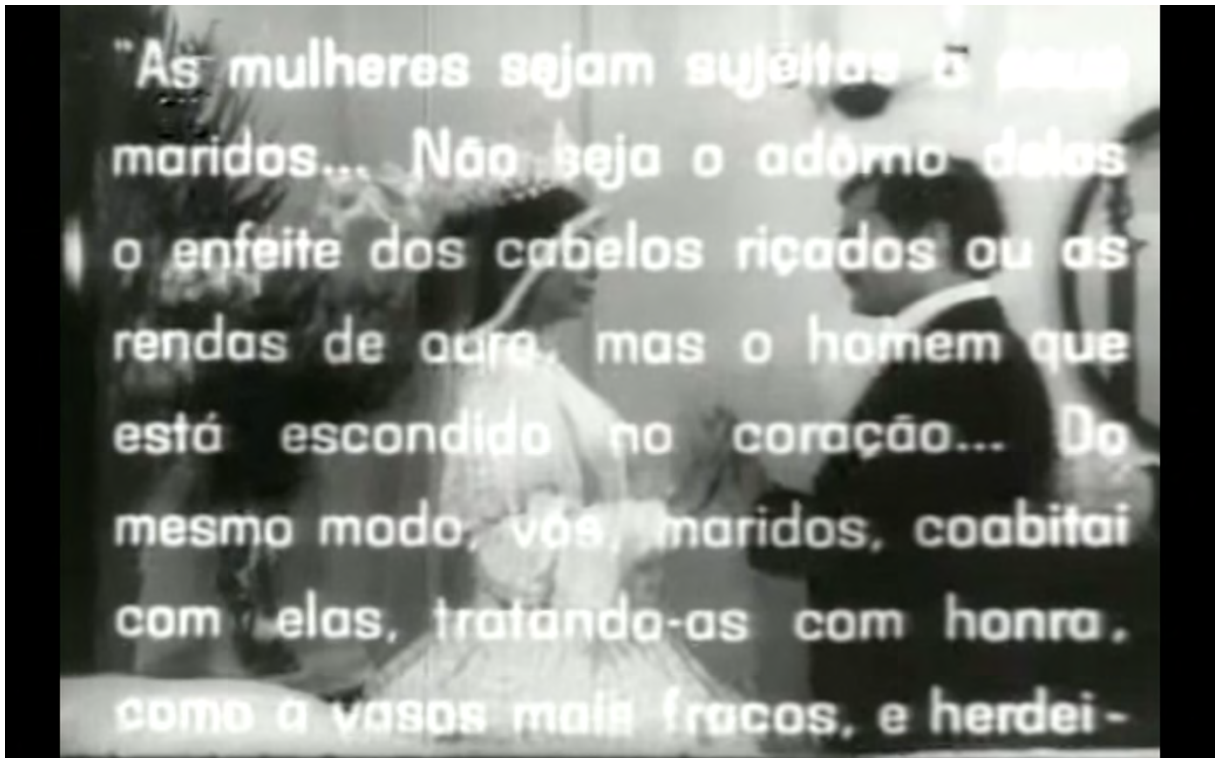
O tempo narrativo, início e conclusão são totalmente diferentes na adaptação, o que resulta em uma mudança de ênfase significativa. Na primeira cena do filme (Sequência 2 na decupagem e quadro, ver Apêndice A e Apêndice B), que retrata a noite de núpcias de Bento e Capitu, é enquadrado o quarto do casal, com parte da cama e Capitu vestida de noiva, remetendo à noite de núpcias. Nesse plano, a câmera se aproxima da personagem Capitu, que olha fixamente para ela, rompendo a quarta parede, enquanto se ouve uma voz (a de Othon Bastos) dizendo: “Serás feliz, Bentinho, serás feliz”. Não se sabe ainda de quem é a voz. Muda o plano para Bento entrando em cena e aproximando-se de Capitu, ambos agora vistos de perfil.

Capitu, respondendo: “É claro que você será feliz!”, Bentinho: “Você também ouviu?”. Capitu pergunta: “O que você ouviu?” e a câmera, em um movimento Steadicam, faz um eixo circular, ao mesmo tempo, aproximando-se do casal. Bento responde: “Uma voz que dizia que eu serei feliz”.



Fotograma 1 - A atriz Isabella (Capitu) olha para a câmera [Sequência 2]

Capitu, então, questiona: “Bentinho, mas se foi você mesmo que disse?”. Nesse momento, surge na tela uma legenda: “As mulheres sejam sujeitas a seus maridos... Não seja o adorno delas os cabelos eriçados ou as rendas de ouro, mas o homem que está escondido no coração. Do mesmo modo, vós, maridos, coabitai com elas, tratando-as com honra, como a vasos mais fracos e herdeiras convosco da graça da vida”.



Fotograma 2 - Texto sobreposto à imagem do casal Bentinho e Capitu [Sequência 2]

Já nessa primeira cena do filme, é possível notar a diferença no recorte temporal em relação à trama do romance adaptado, visto que, em *Dom Casmurro*, a frase que Bento afirma ter ouvido, que vaticina sua felicidade futura, é apresentada no capítulo C intitulado “Tu serás feliz, Bentinho!”. Neste capítulo, Bento retorna de São Paulo para casa após quatro anos, com o diploma de advogado, e, no momento em que ouve a frase, está pensando em seu futuro. A frase que Bento diz ter ouvido, afirmando o futuro feliz, ele relata ter ouvido na voz de uma fada e a descreve. No filme se ouve claramente a voz do ator – a escolha parece querer evidenciar a ambiguidade do narrador personagem. Além disso, a voz ouvida por Bento tem um receptor diferente nas duas versões, sendo José Dias no livro e Capitu no filme. Ironicamente, a profecia “Serás feliz, Bentinho” funciona como um mau presságio, pois se realiza – pelo menos na subjetividade do protagonista – às avessas: por sua narração, no livro, Bentinho, outrora muito feliz, foi-o paulatinamente menos e menos, até tornar-se casmurro. Bento comenta que a “fada” que lhe sussurrou o vaticínio “deve ser prima das feiticeiras da Escócia”, as quais pronunciaram a Macbeth que ele seria rei.

Nesse comentário aparentemente *en passant*, encontra-se a chave para o entendimento do episódio narrado – como é característico dos narradores não-confiáveis, cujos comentários e relatos aparentemente irrelevantes são, com frequência, os mais reveladores de seu caráter e constituem parte essencial da comunicação secreta entre autor implícito e leitor.

Quase como “atos falhos” na psicanálise, exibem uma verdade interior que aparece a despeito dos esforços do narrador para escamoteá-la. A ironia latente do comentário reside no fato de que Macbeth, ludibriado pelas feiticeiras, foi levado à derrota e à morte. Portanto, Bento está sub-repticiamente declarando que foi enganado, tendo sido conduzido, confiante e inadvertidamente, à sua própria perdição.

O interessante aqui é notar, em primeiro lugar, o quanto *Dom Casmurro* necessita da leitura ativa do leitor, que só entenderá plenamente a passagem, se estiver atento ao sentido dessa comparação, o que exige dele conhecer e se lembrar da peça de Shakespeare, numa das várias referências intertextuais ao dramaturgo. Em segundo lugar, ao concluir que Bentinho foi enganado, o leitor deve se perguntar: enganado por quem? É aí que essa peça-chave encaixa-se no quebra-cabeça engendrado por Machado. Ao falar das tais “fadas”, Bento refere-se a elas “se meterem no coração da gente” e, logo em seguida, José Dias confirma que quem proferiu a frase foi ele próprio; ou seja, se alguém o condenou à infelicidade, esse alguém foi ninguém menos que ele mesmo. O “destino” vaticinado é nada mais que consequência de seus próprios atos, a morte (simbólica) e a deterioração do “eu” (ele declara: “falta eu mesmo”) são resultado do seu livre-arbítrio.

Apenas nessa primeira sequência, que tem menos de um minuto de duração no filme, já fica claro o afunilamento de temas e sentidos promovido pela adaptação, além da supracitada diferença de tempo e foco narrativo. Já prenuncia também a diferença na importância de alguns personagens e na abordagem narrativa. O personagem José Dias, que tem grande relevância no livro em relação às questões sociais abordadas, perde destaque na adaptação fílmica. Dona Glória aparece em apenas uma sequência, além de ser citada em alguns diálogos, prima Justina e Tio Cosme não são apresentados no filme.

Em termos de narração e focalização, um outro aspecto faz diferir a narrativa do filme e a do romance: a certeza da origem da frase “Serás feliz, Bentinho”. No livro, a voz é atribuída à tal fada descrita por Bentinho, enquanto no filme a voz – posteriormente identificável como a voz de Othon Bastos/Bento – é ouvida por Capitu e é perceptível para o espectador. Na cena da noite de núpcias, após a aparição da legenda, Bento retira o véu da cabeça de Capitu e, nesse momento, ouve-se o início do *voice-over* da Sequência 3: “Imagine um relógio que só tivesse pêndulo...” e corta para o próximo plano. Na cena seguinte, Sequência 3, que aparentemente se passa no dia seguinte, Bento e Capitu aparecem de costas para a câmera enquanto o *voice-over* de Bento continua: “de maneira que não se vissem as horas escritas. O pêndulo iria de um lado para outro, mas nenhum sinal externo mostraria a marcha do tempo. Tal foi aquela semana na Tijuca”.

Essas cenas parecem propositadamente ambíguas: não fica claro se Bento pronunciou a frase em voz alta ou se se trata de um pensamento do personagem, uma vez que a enunciação refere-se ao passado.

Esse é o único momento do filme em que se cria essa situação com a voz *over*, pois não há um aspecto temporal que evidencie esse passado mencionado por Bento. Ao contrário, os fatos ocorrem no tempo presente. Poderia ser proposital, ainda que seja difícil adivinhar o sentido pretendido. O mais provável é que tenha havido desatenção em relação a essa incoerência causada pela clara contradição entre narração verbal (VO) e estrutura narrativa, uma vez que o texto aqui foi retirado *ipsis literis* do romance. O uso da voz *over* de Bento descrevendo o relógio só com pêndulo poderia, claro, ser uma estratégia para criar uma sensação de distanciamento em relação à cena, como se ele estivesse falando sobre algo que já passou e não necessariamente sobre o momento presente. Mas, no contexto do restante das escolhas realizadas na adaptação, não faz sentido essa interpretação. Não é incomum, em narrativas audiovisuais, que um narrador em *voice-over* introduza o mundo ficcional de maneira que fique claro que esse narrador é o personagem principal narrando retrospectivamente os acontecimentos que, a partir da li, são ancorados no aqui-e-agora da narrativa. Porém, é difícil chegar a essa interpretação a partir de uma única colocação, posicionada entre uma sequência que parece ser imediatamente anterior, na temporalidade ficcional, à próxima. Ainda que se chegue a essa suposição, que papel tem e qual seria o impacto desse narrador na trama? Certamente essa única instância não mudaria a focalização e a narração estabelecidas na estrutura narrativa. Essa narração em *voice-over* não consta no roteiro, a indicação é que as primeiras vozes da sequência sejam as do diálogo entre o casal. Terá sido uma maneira de substituir a extensiva descrição do quintal – uma descrição marcadamente complicada para se traduzir em audiovisual? Independentemente dos motivos ou da conclusão a que se chegue, a adição faz pouca diferença na construção da trama.

Renata Batista Benedito, em sua dissertação de mestrado intitulada *Capitu no cinema: do roteiro ao texto fílmico* (2012), em continuidade ao trabalho de Zamberlan, que analisou o roteiro de *Capitu* em comparação com *Dom Casmurro*, analisa comparativamente o roteiro e o filme. Seu trabalho vai ao encontro de algumas discussões da tese apresentada aqui e foi útil na redação. A autora faz a seguinte descrição da primeira cena do filme (Sequência 2):

No momento em que Capitu responde à voz, até então não identificada pelo espectador, sabemos que se trata da voz do personagem Bento pois, ao aparecer em cena o identificamos também com a câmera no primeiro plano apresentado pelo filme. Este, portanto, iniciado com a presença de câmera subjetiva, visto que, estávamos diante da visão de Bento e a aproximação da câmera em relação a personagem Capitu consiste no simular o movimento do andar de Bento até a esposa. A câmera deixa de ser subjetiva a partir do momento em que Bento aparece em cena e com isso o ângulo da câmera é alterado passando a filmar o casal de perfil. (BENEDITO, 2012, p. 42)

Na realidade, o movimento realizado não exatamente pela câmera, mas pelas lentes, é um *zoom*, o que a autora admite no parágrafo seguinte, quando diz que “As duas cenas iniciais [...] apresentam a utilização do *zoom*”. Portanto, é possível que ela tenha concluído que, além do *zoom*, a câmera também tenha se movimentado.

Na cena seguinte (Sequência 3), localizada na Tijuca, a câmera faz um tracking suave dos personagens, que parece câmera na mão. A forma como a câmera se “comporta” dá a impressão de uma câmera focalizada por um outro personagem. Estão “sendo observados”? Seria uma fuga proposital à focalização zero da maior parte da narrativa?



Fotograma 3 - Bentinho e Capitu vistos de costas com VO [Sequência 3]

Levando em conta as diversas referências do roteiro ao Jardim do Éden, que serão comentadas posteriormente, é possível entender essa característica da filmagem como o

prelúdio da “queda” do casal, qual Adão e Eva, sendo essa câmera “indiscreta” um mau agouro, anunciação ominosa do que está por vir, substituta da serpente bíblica que chega para destruir o idílio do casal. É uma interpretação possível, mas, essa interpretação talvez seja uma superinterpretação de simples imposições das condições materiais de filmagem. Por outro lado, Mário Carneiro, fotógrafo do filme, conhecido por seu trabalho no cinema novo, era já na época experiente, o diretor de fotografia havia trabalhado com diretores como Joaquim Pedro de Andrade e inclusive com Saraceni em filmes anteriores. Portanto, é de se esperar que os enquadramentos escolhidos fossem motivados.

Um diálogo começa de repente e, aparentemente, agora se ouve o diálogo diegético dos personagens. Como a sequência parece ter sido redublada pelos atores e a imagem não permite observar bem o movimento dos lábios, pode gerar dúvidas, mas tudo indica que estão falando o diálogo que se ouve na banda sonora. Filmes dublados em estúdio, *a posteriori*, podem sofrer problemas de sincronia entre diálogo e movimentos labiais e dificultar a experiência para o espectador, como é o caso aqui. Capitu “puxa” um flashback e há um *bleed-over* sonoro do flashback, que aparece rapidamente e depois volta para um plano dos dois rindo e olhando na mesma direção (quase que diretamente para a câmera), dá a impressão de que é um contraplano de reação, como se ambos estivessem “assistindo” à cena juntos. Seria esse um elemento reflexivo ou semirreflexivo do filme?



Fotograma 4 - Bentinho e Capitu lembram o passado [Sequência 3]



Fotograma 5 – Flashback [Sequência 3]



Fotograma 6 - Plano dos dois rindo e olhando na mesma direção (quase que diretamente para a câmera), como se estivessem “assistindo” à cena juntos [Sequência 3]

Para Renata Benedito (2012, p. 48), esta seria uma “ocularização compartilhada” pelo casal, representativa da “cumplicidade e união” entre eles. A autora classifica como “ocularização compartilhada”, tanto o flashback em que, segundo ela, Bentinho e Capitu adolescentes “exercem o papel da câmera”, sendo “responsáveis pela ocularização” quanto o contraplano de reação em que Capitu e Bentinho, no jardim da Tijuca, parecem “assistir” à mesma lembrança e reagir a ela. O termo parece adequado para captar o conceito que o filme tenta implementar, descentralizar Bento como narrador exclusivo e “compartilhar” essa narração entre Capitu e ele, todavia, os problemas técnicos dificultam a expressividade desse

recurso narrativo. Benedito (2012, p. 48) categoriza a sequência como “ocularização interna primária” que, na nomenclatura de Gaudreault e Jost (2009), é um tipo de focalização interna em que a câmera assume o ponto de vista visual – daí o termo “ocularização” – de um dos personagens. Tal afirmação ressoa exorbitante em vista dos planos analisados. A intenção do flashback (Sequência 4) parece ser mesmo prefigurar uma câmera subjetiva compartilhada, focalizada internamente nos dois, mas o movimento de câmera não condiz com a aparente intenção, porque não lembra a movimentação de um ser humano, acompanha com muita exatidão os movimentos de Pádua e depois precede-o em movimento, enquanto ele fala olhando direto para a câmera. Fala explicitamente se dirigindo a Bentinho e Capitu: “Como vocês estão grandes, 14 anos minha filha?”



Fotograma 7 - Pádua conversa com "Bentinho e Capitu" olhando para a câmera

Pode ser uma forma de chamar atenção para o dispositivo, o que configuraria um elemento reflexivo. Entretanto, se a câmera ocupa o lugar de Bentinho e Capitu, o olhar para a câmera é comum em subjetivas/POVs. No máximo, com alguma elasticidade, pode-se classificar como uma visualização interna aproximada, ou seja, que se aproxima da perspectiva do personagem, como é o caso dos planos de objeto com contraplano de reação e vice-versa. Esta escolha de ponto de vista compartilhado, por ser incomum, pode em si indicar a direção indo no sentido da reflexividade, contudo, se realiza de forma truncada. A estratégia é criativa

e um dos poucos pontos de interesse do filme, talvez, se realizada de modo a questionar o narrador não-confiável ao invés de apagá-lo, confrontando versões conflitantes dos dois protagonistas, por exemplo, esta proposta de construção narrativa pudesse ter sido até muito produtiva. Da forma como foi realizada, sem criar nenhum outro ponto-de-vista propriamente dito, parece atestar a versão do narrador do romance sem que seja questionada.

Na próxima cena (sequência 5) surge um *voice-over* de Bento, que parece ser a expressão do que ele está pensando no momento, diferente do primeiro, que parece mais uma narração voltada para a comunicação com o espectador, uma vez que fala na segunda pessoa, talvez para sublinhar a sobreposição entre narrador e personagem e a ambiguidade advinda dela, porém, com o uso muito reduzido do recurso, não estabelece de fato uma narração que possa ser atribuída ao personagem e conseqüentemente questionada com base em sua personalidade e caráter. A famosa expressão “olhos de ressaca” seria, presumivelmente, incluída pelos adaptadores. Essa foi a maneira que acharam de encaixar o que, no romance, faz parte de uma digressão que inclui a dificuldade – um tanto fingida, por óbvio – em achar expressão adequada para descrever os olhos da Capitu menina descrita pelo zaino memorialista do crepúsculo da alma.

No roteiro, a expressão entra como parte de um diálogo, em que Bentinho diz à própria Capitu que acha que seus olhos são “olhos de mar na ressaca... Aquele mar que vem e me arrasta e me puxa para dentro de você”, após descrevê-los como “olhos de cigana oblíqua e dissimulada...”, ao que a esposa, já ciente da venenosa descrição, reclama que “Isso é o que José Dias achava. E você? Quero a sua opinião!”.

Essa extrapolação de a expressão ser de conhecimento do alvo da pernicioso caracterização, supostamente, feita por José Dias que, claro, é uma das muitas sementes que o narrador deixa como “prova” sutil de seu libelo, não é nada coerente com o tempo narrativo e os personagens. No filme, enquanto Bentinho e Capitu olham-se apaixonadamente após um diálogo descrito no roteiro como “cheio de intenções”, reencenando as falas que antecederam o primeiro beijo dos adolescentes (reconhecível apenas para quem conhece bem o livro), ouve-se, em *voice-over* Othon Bastos (Bentinho): “Olhos de ressaca que me arrastam e que me puxam pra dentro de você”.



Fotograma 8 - O casal “reencenando” o diálogo que precedeu beijo adolescente [Sequência 5]

A fala acaba um tanto risível, o que parece ser a sua função no roteiro, mas destoa do tom escolhido para o filme e talvez funcionasse melhor na proposta de diálogo dos roteiristas, que tinha um subtom irônico, ao modo de Machado, expresso inclusive no “Olhos de cigana olíqua e dissimulada...”, como uma piscadela para o público leitor do romancista. A construção piegas funcionaria como comentário irônico, cumprindo até mesmo função corolária ao “Olhos de ressaca? Vá, de ressaca” do romance, cuja displicência, sabe-se bem, é uma forma de despistar o leitor da associação muito bem planejada. O diálogo é descrito no roteiro como um “jogo”, “lerdo e sensual”, em que a câmera filma Capitu num ângulo “estranho” – oblíquo? –, “quase de cabeça para baixo” (GOMES; TELLES, 2008, p. 26). Logo em seguida, “a câmera fica impaciente, não espera e vai em direção à janela, procurando o céu” (GOMES; TELLES, 2008, p. 27) quando o beijo dos protagonistas se delonga, indicação que aponta para um tom mais humoroso e leve do que a gravidade sério-dramática do *voice-over*. Esse movimento “impaciente” da câmera a descola da focalização externa do casal, criando um efeito de distanciamento, como se essa câmera “personalizada” fizesse as vezes de um narrador extradiegético irônico que se entedia das demonstrações românticas do casal. No filme, o diálogo e o subseqüente *voice-over* dos “olhos de ressaca” acontecem em um só plano, a câmera filma os protagonistas de lado, com Bento em pé e Capitu sentada, a câmera faz um leve movimento entre o diálogo e o *voice-over*. Outra diferença é o diálogo, no roteiro, se passar

logo após o flashback, no canal sonoro, do mesmo diálogo entre os dois adolescentes, enquanto Bento prende uma borboleta nas mãos.

Como demonstrar esta “impaciência” com um movimento de câmera? A propósito, como se constrói uma narração irônica por intermédio de movimentos de câmera?

Há alguns exemplos de câmera com “personalidade própria” desde o cinema industrial, em *Janela indiscreta* (1954), na *nouvelle vague*, em *Uma mulher é uma mulher* (1961), entre outros, e no próprio cinema novo, em *Como era gostoso o meu francês* (1971). Os rígidos movimentos de câmera de *Capitu* pendem para a direção contrária. A indicação lembra o conceito de “wandering camera” (câmera errante, em tradução livre) de Seymour Chatman (1990). A câmera errante para o crítico norte-americano atravessa as dimensões temporais e espaciais do discurso, mas não tem função definida na estrutura temporal e espacial da diegese, revelando uma alteração fugaz no foco, passando da percepção da estória como uma entidade acabada para a observação do processo de criação contínuo da estória e chamando a atenção para si e para o processo narrativo. Edward Branigan (1984) classifica essa forma de movimento como “desmotivada”, pois não é requisitada para apoiar a perspectiva do personagem. Ele sugere que ela alcança um grau de autonomia em relação ao mundo diegético e, ao mesmo tempo, evita a completa invisibilidade da câmera onisciente. A câmera errante não se alinha perfeitamente à lógica da história, indicando a presença de um outro nível narrativo. Esses traços enunciativos servem como dicas a partir das quais se pode deduzir, com base em inúmeras ocorrências em vários filmes, um autor implícito. O foco narrativo obtido por meio da câmera errante pode revelar um interesse particular ou uma perspectiva ideológica. Em outras palavras, “personaliza” o narrador cinematográfico. Sarah Kozloff (1988) destaca que, sem pontos de vista distintos apresentados pelos diferentes níveis narrativos, não haveria como perceber a ironia entre a informação falada e a representação visual, como se vê em um filme como *Badlands* (1973).

Levando-se em conta tudo isso, é possível que algumas indicações no roteiro buscassem a construção de uma narração irônica e compartilhada, que escapa a um personagem exclusivo, como é no original literário? Supondo que sim, o propósito seria distanciar-se da autocracia do narrador autodiegético do romance?

A sequência continua, escuta-se um *voice-over* de Isabella (Capitu) e Othon Bastos (Bento) enquanto ele olha para Capitu se arrumando e a câmera assume uma visualização interna aproximada, ou seja, demarcando o objeto do olhar, ela se aproxima da percepção de determinado focalizador; ele está atrás dela que se olha no espelho, o diálogo é da adolescência

de ambos – Capítulo XLIV “O primeiro filho”, do romance – sendo talvez, não fica claro, lembrado por Bentinho.



Fotograma 9 - Capitu se arruma [Sequência 5]



Fotograma 10 - Contraplano de reação de Bentinho, em visualização interna aproximada (VIA) [Sequência 5]

Muda o plano, a locação agora é uma carruagem que vai pela rua; na banda sonora, continuam os diálogos da adolescência, que fazem um tipo de flashback, enquanto os personagens estão sendo retratados adultos em ações um tanto corriqueiras, o som salta no tempo e no espaço, enquanto a imagem continua retratando o “presente” narrado. O diálogo, além de estar deslocado do tempo e espaço da ação, parece, mais uma vez, ser uma memória compartilhada, focalizada pelo casal em uma condensação de flashback e aqui-e-agora diegético. A presença das vozes de ambas as personagens em over sugere, mais uma vez, a diluição da preponderância da voz masculina, do narrador e protagonista do romance. Essa impressão é causada pelo fato de que a câmera, nos planos em que o casal está na carruagem, flana bastante, mostra o casal de vários ângulos, em vários momentos foca ou dá zoom no rosto de Capitu, em outros mostra a rua em travelling, sem qualquer característica formal que indique que seria uma subjetiva de Bento. Não se estabelece tão bem a origem subjetiva do som não-diegético, o diálogo em *voice-over* pode mesmo ser uma lembrança “compartilhada” simultaneamente pelo casal, como no flashback anterior.



Fotograma 11, Fotograma 12, Fotograma 13, Fotograma 14 - Passeio do casal com flashback na banda sonora [Sequência 5]

A associação com esta estratégia explicativa nesta e nas sequências anteriores que usam o mesmo procedimento, reforça a interpretação de que o filme busca inserir a voz da personagem Capitu (Isabella), ou ao menos diminuir a preponderância de Dom Casmurro como narrador. O roteiro pretende diluir o poder do narrador, introduzindo diálogos e alçando Capitu a narradora – quando sua voz está em over e na breve subjetiva da sequência seguinte. Essa opção enfraquece o cerne do livro – a radiografia desse patriarca decadente, comido pelo ciúmes, medíocre em suas qualidades, especialmente quando contrastado com Escobar. Contudo, além do pouco tempo de expressão desse ponto-de-vista, pesa a interpretação de Capitu, que não está à altura da personagem – a atriz é bonita, mas inexpressiva.

Na sequência seguinte (sequência 6) aparece a única focalização interna que não está de nenhuma forma associada ao personagem principal, Bento. Na visita de Escobar e Sancha ao casal principal, há uma subjetiva/POV de Capitu, do rosto de Escobar, a câmera fica em contra-plongée, na posição em que Capitu está em relação a Escobar. Como o posicionamento da câmera é bem específico em relação à posição da personagem, resulta mais adequado classificar como focalização (ou ocularização, nos termos de Gaudreault e Jost; 2009) interna ou visualização interna direta. Esse plano seria mais uma indicação de que o filme adere

às desconfianças de Bento? Afinal, no único plano em que há focalização interna que não seja associada a Bentinho, a câmera toma o lugar de Capitu, direcionando seu olhar ao suposto comborço, que a encara sedutoramente, após lisonjeá-la com uma humorosa “leitura de mão”, prevendo “vocação artística” para a mulher do amigo que tocava o piano. No enquadramento, aparecem Capitu e Escobar em primeiro plano e Bentinho atrás em segundo, realizando, no campo da imagem, a triangulação prefigurada pelo protagonista.



Fotograma 15, Fotograma 16, Fotograma 17, Fotograma 18 - Visualização interna de Capitu, que olha para Escobar [Sequência 6]

Na mesma sequência, mostra-se um flashback de Bentinho e Escobar, em que diálogos em *voice-over* são combinados com imagens de personagens que parecem representar os dois, mas são sempre vistos a distância, fica em aberto. O procedimento é semelhante ao da sequência 5, com a diferença de que as imagens parecem ter relação ao menos um pouco mais direta com o diálogo que se ouve. Em paralelo com a conversa entre Bentinho e Escobar adultos, a lembrança pode ser entendida novamente como “compartilhada”, focalizada internamente nos dois personagens.



Fotograma 19 e Fotograma 20 – Bento e Escobar conversam e inicia-se um flashback

Derivada do Capítulo CV do romance, “Os braços”, a próxima sequência (Sequência 7) passa-se em um baile. Nota-se que o trabalho de câmera destaca-se do resto do filme, há uma variação bem maior de planos e ainda bastante câmera na mão, contrastando com a construção visual do resto do filme. A cenografia, direção de arte, produção e *mise-en-scène* demonstram um esmero na reconstituição de época, o qual Bárbara Silva (2020, p. 35 e 57) avalia, com alguma razão, como supérfluo, considerando o desenvolvimento narrativo e, principalmente, considerando que essa sequência é sintomática de um problema global de estruturação, abordagem e ênfase. A sequência, além de ser o início do arco narrativo dos ciúmes de Bento no filme, situa o casal na elite da sociedade local, o baile não é, claro, gratuito, mas ao destoar, positivamente, em termos de construção visual, parece ser o centro da narrativa e, logo em seguida, o estilo murcha.

Em relação à focalização, há contraplano de reação de Bentinho e também o que parece representar um POV dele, olhando para os braços de Capitu enquanto ela dança. Em alguns momentos, quando a câmera está mais distante, usando zoom/distância focal mais longa, funciona, em outros, em que a câmera na mão está próxima da personagem, o efeito lembra o documental e a linguagem experimental, como, por exemplo, do cinema marginal. Os códigos aqui não estão num registro clássico, mas não chegam à plena realização como experimentais, ficam a meio caminho de uma proposta experimental ou moderna, minada pela combinação disforme de elementos que não se integram em uma estrutura bem acabada. A única maneira de interpretar esses planos como subjetivos de Bentinho seria remediar como uma projeção de sua imaginação (então uma perspectiva offline) – como será apresentado mais adiante, essa é a estratégia utilizada na minissérie *Capitu* na configuração desse episódio – todavia, esses planos, na combinação com o resto da construção narrativa, resultam algo *desajustados*.



Fotograma 21, Fotograma 22, Fotograma 23, Fotograma 24 - Baile e os braços de Capitu [Sequência 7]

Em termos narrativos, há a extrapolação da volta para casa e uma meia discussão entre Bentinho e Capitu, na chegada do baile. No romance, o episódio dos braços é sumarizado pelo narrador na escalada de incômodo em três bailes e não há descrição de qualquer desentendimento direto entre Capitu e ele, a opção do filme desloca e amplifica a tensão na representação visual da perturbação mental do protagonista e nos diálogos entre Bento e Escobar e Bento e Capitu – no romance, o narrador subestima a intensidade dos próprios ciúmes descrevendo-se “aborrecido” e “vexado”. O episódio é arrematado com o anúncio de gravidez de Capitu, seguido de reação emocionada hiperbólica do marido, denunciando, mais uma vez, a propensão para uma imaginação melodramática e para o rebuscamento. A afetação nesse ponto, inclusive na atuação e *mise-en-scène*, não deixa evitar uma associação com o clichê novelesco.

A sequência 11 desloca no tempo algumas cenas e as condensa, principalmente transformando em diálogo o monólogo do narrador, como no caso dos “ciúmes do mar” (Capítulo CVII, “Ciúmes do mar”) que, de implicação mais ou menos buliçosa do narrador se torna fala de Capitu, a qual pergunta a Bentinho se ele está com ciúmes do mar. O diálogo se dá da seguinte maneira:

CAPITU (Puxando-o amorosamente pelas orelhas, zombando.) Não venha me dizer que está com ciúmes do mar

BENTINHO (Sorrindo de dentes cerrados.) Tenho ciúme, sim! Tenho ciúme também do mar!... (Controla-se arrefecendo o impulso. Solta Capitu e ajeita, meio encabulado, a gravata preta com um toque de azul. Mete as pontas dos dedos nos bolsos do colete e de repente, num desafio, volta a encará-la. Vai abrindo a fisionomia enquanto vai batendo bem de leve com o indicador na testa de Capitu.) Tenho ciúme do que está dentro dessa cabeça!

(GOMES; TELLES, 2008, p. 75)

Há, ao longo do roteiro, um empenho acertado para reforçar o simbolismo do mar, que perpassa toda a obra e, segundo Passos (2007), também se liga a motivos persistentes nas peças shakespearianas e na obra de Victor Hugo, elemento que o autor aponta como uma das outras referências de Machado. O sociólogo francês Roger Bastide (Apud ZAMBERLAN, 2007) destaca a presença constante da natureza na obra de Machado de Assis, especialmente o mar em *Dom Casmurro*, que afeta até mesmo o estilo do escritor, chamado por Bastide de “marítimo”. Ele descreve o mar como algo que banha a história do livro com suas ondas salgadas, verdes e turvas, deixando flocos de espuma e canções noturnas sobre cada palavra e linha da narrativa. Isso demonstra que a natureza é um elemento importante na obra de Machado de Assis e como ele a incorpora de maneira significativa em seus escritos.



Fotograma 25 e Fotograma 26 – “Ciúmes do mar” e “Pregão das cocadas” [Sequência 11]

Apoiados, talvez, nessa ideia, outros autores, como John Gledson (2019), identificam uma característica “marítima” no estilo de escrita e na forma de *Dom Casmurro*, que vem e vai como as ondas do mar. O esforço dos roteiristas não foi em vão e direção e fotografia solidificaram o tema nas sequências passadas na praia. Para o bem e para o mal, são as esteticamente mais ricas do filme. Com efeito, a sequência em que Escobar caminha, tendo

o mar como pano de fundo, na véspera de seu afogamento, com a emergência da trilha progressivamente agourenta, realiza bem o expediente de vaticinar a morte próxima e aumentar a tensão. Não obstante, o estilo estanque da filmagem e direção não se assemelha em nada com a fluidez e movimento sugerida pelo *Leitmotiv* marítimo, ficando bem distante de uma desejável equivalência formal ao motivo temático, que se solucionaria, talvez, na busca por um estilo poético e flutuante da forma narrativa, na fluidez dos movimentos de câmera, no pólo do movimento em vez da cadência dura e seca que ancora o estilo. Há algo de dissonante no estilo, que não favorece a fruição da sequência.



Fotograma 27, Fotograma 28, Fotograma 29, Fotograma 30 – Passeio na praia [Sequência 15]

A referida sequência (sequência 15) traz, alterados, elementos do Capítulo CXVIII: a volta para casa de Capitu, Bentinho, José Dias e Prima Justina, que passam pela praia onde veem o mar forte e Bentinho comenta da ressaca. No filme, são os quatro amigos que andam pela praia e Sancha comenta, como que em agouro que “Vai haver ressaca”. Entra uma trilha ominosa e Escobar é filmado olhando para o mar, prenunciando seu afogamento. A fotografia chama a atenção pelo apuro estilístico, bem maior que em outras sequências. A locação, cujo contraste intenso entre personagens, areia, mar e céu resulta em imagens marcantes, assim como a força inescapável do barulho das ondas e do vento que os fustiga, com certeza, fez diferença nisso. O começo da sequência é uma extrapolação do capítulo CXVII, em que há o breve comentário de Bentinho sobre os pequenos, quem sabe, se apaixonarem no futuro e o

importante diálogo com Sancha, em que ela diz que as duas crianças até estavam se parecendo, ao que ele responde que é porque Ezequiel imita os gestos dos outros. É importante porque, em breve, a suposta semelhança de Ezequiel com Escobar será a “prova cabal”, a própria *smoking gun* de Bentinho.

Na sequência seguinte (sequência 16), há um travelling interessante, que faz a transição do diálogo de Bentinho e Sancha para o de Escobar e Capitu, passando de uma janela à outra através da fachada. O diálogo que se dá no livro entre Bentinho adolescente e o pai de Sancha, em que o garoto concorda que Capitu se parece com a falecida mãe de Sancha e Gurgel conclui que “Na vida há dessas semelhanças assim esquisitas” (uma das muitas pistas de que a famigerada semelhança de Ezequiel com Escobar, mesmo que real, pode ser pura coincidência), aqui é deslocado para um diálogo entre Sancha e José Dias, o que faz com que ele perca sua relevância, já que a associação se faz muito tênue. Na cena de Bentinho no escritório, o filme substitui por planos de visualização interna aproximada de Bentinho (plano de Bentinho, plano detalhe dos objetos e contraplano de reação) com os retratos de Sancha, Escobar e Capitu, o que se passava no monólogo interior do protagonista (seu desejo pela mulher do amigo e a culpa que sente). No romance, Capitu não chega ao escritório após as elucubrações do marido.



Fotograma 31 e Fotograma 32 – Travelling da janela que paraleliza Bento-Sancha e Capitu-Escobar

Na cena seguinte (sequência 17), cuja melosidade não existe no livro, na manhã seguinte às “abominações” que Bentinho pensou na véspera (é assim que o narrador do romance refere-se aos seus pensamentos “pecaminosos” sobre Sancha, diz que chamou-lhes “alucinações”), ele afirma para Capitu que nunca seria capaz de amar outra mulher, ao que ela responde “e essa ideia já te ocorreu?”. Há uma construção geral que alude muito ao romantismo, com Bentinho levando uma flor para Capitu e depois fazendo declarações. Se a proposta era irônica, traindo a hipocrisia do personagem que mais tarde irá projetar seus desejos pela mulher do amigo nele e em Capitu, o estilo de atuação, direção e a mise-en-scène não corroboram esse

tom. O diálogo sobre os sapatos guardados são de um comentário do narrador no Capítulo CVI, em que ele comenta da característica mais frugal de Capitu e dos sapatos que guardou como lembrança sentimental. A troça de “carola, papa-missas” faz alusão à interjeição impulsiva de Capitu ao saber da ida de Bentinho para o seminário, referindo-se a D. Glória.

1.3 “De mãe e de servo” - conflitos de classe no romance e no filme

Diferentemente do livro, em que as relações sociais e de classe são a força motriz da trama e estão no substrato da grande maioria dos diálogos e das inserções do narrador, *Capitu* dissolve essa tensão explicitando didaticamente esses conflitos em diálogos entre os quatro personagens principais (Bentinho, Capitu, Escobar e Sancha). O roteiro e, mais ainda, o filme excluem ou diluem a importância de personagens essenciais para desenhar essas relações: Prima Justina, Tio Cosme, Dona Glória e José Dias. Pádua, o pai de Capitu, aparece brevemente em um dos poucos *flashbacks* da trama; a mãe de Capitu, Dona Fortunata, não é sequer citada. Destes, o personagem que mais tem destaque é José Dias, tanto em tempo de tela como em importância na trama. Ainda assim, José Dias figura mais no discurso de outros personagens do que integrado à ação, quase sempre em lembranças do passado de Bentinho e Capitu.

Outros episódios pontuais ilustram a atitude de Bentinho para com os “inferiores”, como o seu breve interesse e subsequente abandono do vizinho Manduca, menino leproso que nutria por ele uma amizade e com quem trocava cartas, mas logo se entediou dele e parou de responder-lhe, mesmo diante da insistência e súplicas do rapaz, que vivia preso a uma cama –, Bento chega a desejar que Ezequiel seja acometido de lepra quando recebe, de surpresa, a visita do filho a quem não via desde que o condenara ao exílio. A sutileza dessas situações não enfraquece a riqueza de seus significados: esses personagens menores vão se somando como peças que completam o quebra-cabeça chamado Dom Casmurro e fazem falta na estrutura geral de *Capitu*. ”. O Capítulo CXXVII, no qual o narrador relata um encontro fortuito com um barbeiro que tocava a rabeca e entende que estava realizando uma “boa ação” ao parar para escutar o homem tocar – não obstante ter flertado (ou imaginado um flerte) com a mulher deste, gerando também a conexão com o episódio relacionado ao outro “flerte”, com Sancha. A chave deste capítulo é a soberba e o senso de superioridade de Bentinho, que considera um favor qualquer mísera migalha de atenção a alguém de classe mais baixa – tal qual considera, no fundo, um “favor”, ou “boa ação”, ter se casado com Capitu, que em troca lhe deveria eterna devoção e atenção exclusiva.

José Dias, a quem Roberto Schwarz atribui, com razão, importância fundamental no romance, é reduzido, simplificado em sua relevância, tanto no roteiro quanto no filme, embora haja de se reconhecer o talento com que foi elaborado um episódio que não existe no livro: as botinas de José Dias rangendo durante o velório de Escobar. A esse episódio é dada maior importância no roteiro do que no filme finalizado. No primeiro, é reforçado que o ranger

das botinas do agregado pontua, a pequenos intervalos, a gravidade do evento, imprimindo um traço de ridículo à seriedade da atmosfera carregada e adicionando uma pincelada de humor, ainda que um tanto melancólico. Em geral, essa cena é tratada no roteiro de forma mais humorística, com nariz assoando, matronas gorduchas que dão ordens e reclamam seus vidros de sais, idosos cuja surdez acaba causando situações jocosas, entre outras. O tratamento aproxima-se mais do tom irônico de Machado do que do tom sério-dramático que o filme assume. No roteiro, o episódio das botinas é descrito da seguinte forma:

Destaca-se de repente um insólito ranger de botinas novas. Um velho pigarreia e olha em redor, neurastênico, procura descobrir o dono das botinas.

(GOMES; TELLES, 2008, p. 130)

[...] e então se volta para José Dias que vem vindo na ponta dos pés. Ouve-se de novo o forte ranger das botinas. Bentinho franze a testa, aponta discretamente para os pés de José Dias e o encara num silêncio severo.

JOSÉ DIAS (Suspirando e encolhendo ligeiramente os ombros.) Fiz tudo, até azeite passei nelas... (Abre as mãos, impotente. E baixa a face martirizada.) São botinas novas. Novíssimas!

Bentinho bate-lhe de leve nas costas, como se dissesse, Está certo, chega. A dor estampada na fisionomia de José Dias é uma dor bem comportada, como se ele estivesse posando para um retrato. (GOMES; TELLES, 2008, p. 130-131)

Ouve-se o ranger das botinas de José Dias, que agora parece mais preocupado. (GOMES; TELLES, 2008, p. 132)

Pairando nitidamente sobre todas as coisas, o ranger das botinas de José Dias. (GOMES; TELLES, 2008, p. 134)

No filme, existe apenas uma cena em que o ranger das botinas é ouvido e seguido da pronta escusa de seu causador. Observa-se, mais uma vez, a dissonância entre roteiro e filme, uma vez que o filme, como realizado, em várias ocasiões não dá conta da complexidade contida em algumas descrições e indicações do roteiro. O tom destoava daquele que o roteiro sugere, carregando na dramaticidade, com trilha e direção imprimindo mais seriedade e tragicidade, com diálogos cômicos elididos, de modo que a sequência tem um efeito diferente do que seria sugerido no roteiro. Em suma, o filme simplifica e esvazia bastante os sentidos criados pela construção e pelas indicações do texto.

A simplicidade do episódio das botinas é prenhe de significado e é uma metáfora bem construída da condição do agregado: a gravidade emprestada ao seu comportamento é traída por sua condição material, nesse caso concentrada nas botinas que rangem. José Dias,

apesar da pompa, é pobre, eternamente subjugado pelas benesses daqueles de quem depende. Como resume Schwarz, “a graça vem do contraste entre a gravidade vitoriana da pessoa e os cuidados subalternos a que se obriga”, nessa contradição que

ecoam as funções representativa e prestativa do agregado, bem como a vivacidade de quem vive de expedientes. O leitor dirá se inventamos ao imaginar que a mesma estrutura dirige os passistas de escola de samba, vagarosos e principescos da cintura para cima, enquanto os pés se dedicam a um puladinho acelerado e diversificado. (SCHWARZ, 1997, p. 17)

A palavra de ordem é contradição. Não é à toa que esta aparece tão claramente em José Dias: a contradição revela a condição do agregado, sempre preso na fronteira entre dois mundos, equilibrando o ser e o parecer de modo a manter sua posição. José Dias é um homem cindido, condenado a se equilibrar sobre a linha tênue que o separa dos miseráveis, estando apenas um degrau acima da condição dos escravizados, como pontua John Gledson (2019). Ele representa a intersecção entre as várias classes que são retratadas no romance. Por esse motivo, José Dias assume a função de porta-voz das tensões de classe que, de outra forma, ficariam apenas subentendidas. O agregado com frequência verbaliza ou concretiza, ainda que o faça com sutileza, facetas meramente subentendidas das dinâmicas de classe ali presentes. Significativamente, ele tem enorme antipatia por Pádua, pai de Capitu, e cria intenso antagonismo com ele. Esse desprezo fica claro nos epítetos de “tartaruga” e “gente reles” que ele atribui ao vizinho, deixando clara a condição inferior da família em relação aos Santiago, assim como no alerta a Bentinho de que “fica feio” ele ser visto em público acompanhado pelo vizinho pobretão.

A disputa de poder fica mais que evidente no episódio em que José Dias conspira para tirar Pádua do lugar de prestígio que este havia conseguido reservar para si em uma procissão. José Dias faz uso dos poucos privilégios cedidos a ele pela circunstância de ser, para alguns efeitos, um representante da família Santiago, para pôr em seu “devido lugar” aquele que representa uma ameaça para ele. O repúdio a Pádua não é apenas sintoma da identificação arbitrária e falsa sensação de pertencimento que ele cultiva em relação à família que o emprega indiretamente; é, pelo contrário, sintoma da consciência de sua condição precária, que o faz ver no outro aquilo que evita encarar no espelho.

A recíproca é também verdadeira. Pádua ressent-se do tratamento do outro e faz questão de distanciar-se o máximo possível da figura de José Dias, sempre reiterando que vive em casa própria e tem emprego, não é como “outros, certos parasitas” que vivem “papando

jantares” e “morando em casa alheia”. O vizinho, cioso de sua condição subalternizada, esmera-se na tarefa um tanto fútil de resguardar um pouco sua dignidade, transformando em bode-expiatório de sua insatisfação alguém que se encontra em lugar semelhante na hierarquia, porém é ainda um tanto mais vulnerável. Dessa maneira, Pádua beneficia-se duplamente: garante os favores de seus superiores na cadeia sem tanto prejuízo ao seu orgulho, já que “adulador” é o outro, e, de quebra, prejudica a imagem de seu rival na disputa pelo favorecimento daqueles que detêm o poder. André Boucinhas (2015) argumenta que “a prova do status inferior da família do Pádua, bem como da sua consciência disso, é a constante disputa com José Dias”; ao comentar o já referido episódio das varas do pálio na procissão, arremata:

[José Dias] Não satisfeito em tomar a posição do outro, que a havia reservado com antecedência, quando conseguem uma segunda vara, faz questão de que seja Bento a dividir a honraria. O Pádua, proprietário por acaso, sabe que precisa entrar nesse jogo pela atenção dos Santiago e cede contrariado. Mais tarde, refere-se ao agregado como “parasita” em conversa com o futuro genro. (BOUCINHAS, 2015)

A intriga entre os dois é uma descrição mordaz das condições de subsistência do período histórico e os expedientes indignos a que elas submetiam quem não era detentor de posses – aqui especificamente aqueles que se localizavam no meio-termo entre as classes dominantes e os mais miseráveis, ignorando a derradeira categoria, à qual era negada até mesmo a condição de humanidade: os escravizados. A importância dessa disputa reside não só em mostrar as condições do intrincado microcosmo em que se movem essas classes intermediárias, mas também na caracterização precisa que dá de Bentinho e sua tática finóvia de lidar com os dependentes de sua família, com vistas a ter seus caprichos atendidos, evitando maiores demonstrações de coação: “Este, claro, se serve dos dois da maneira que melhor lhe convém, sempre sob o manto de sua pretensa ingenuidade” (BOUCINHAS, 2015).

É admirável o poder de síntese do episódio das botinas, que, ao rangerem, chamam a atenção para a condição “forasteira” de José Dias: ele não é uma parte “legítima” daquele ambiente, pois os momentos formais e solenes pertencem, por direito de nascença, à classe dominante.

A situação ilustra dois pontos importantes: primeiro, que José Dias *possui* botinas, ou seja, goza de uma posição privilegiada no arranjo social, já que os escravizados andam descalços, porém suas botinas são *inferiores*, diferentes daquelas dos patrões, reforçando a natureza precária dessa posição e seu lugar intermediário, nem um, nem outro; e segundo, mostra que a pompa do agregado é um arremedo da aristocracia, uma altivez postiça que mal disfarça sua verdadeira condição, essa que o inconveniente ranger das botinas ecoa à revelia. Ainda assim, o esvanecimento do personagem na trama, que fica diluído em doses – com o

perdão do chiste – homeopáticas, desconfigura a estrutura das relações sociais e de classe em jogo no enredo.

Reiterando, José Dias é fundamental na tessitura da trama, não tanto por seu papel na intriga do casamento, mas porque funciona, no mais das vezes, como tradutor, para quem lê, do subtexto dos acontecimentos e suas sutilezas. É ele quem comunica os meandros da sociabilidade própria dos diferentes representantes de classe a Bentinho e, por conseguinte, ao leitor, porque a ele é não só permitido, como, na prática, exigido que se ocupe de tamanhas baixezas, das quais a classe proprietária finge não ter conhecimento.

Quando Bentinho decide ceder ao pedido do pai de Manduca para comparecer ao enterro do filho (não porque tenha consideração pelo menino morto ou pela família, mas porque deseja passear de sege), a mãe usa como desculpa para não o deixar ir a justificativa de que não pode faltar um dia no seminário, e é José Dias quem *troca em miúdos* a recusa e diz que era para não dar ao enterro (de um menino de família pobre) o “lustro da sua presença”. É ele quem diz o indizível, inverte a ordem e troca o *não-dito* pelo *dito*. No final das contas, Bentinho fica amuado (insatisfeito por ter perdido o passeio de sege), mas depois diz sentir um sabor nisso, ou seja, desde menino sente prazer ao sentir-se importante e, principalmente, sentir que sua condição de classe lhe confere poder.

O agregado é fundamental para fazer a passagem entre público e privado. Para Roberto Schwarz, o assunto é da esfera privada, mas o tema é a lógica da ordem paternalista e o conteúdo social das relações:

Embora o assunto seja da esfera privada, e o romance na segunda parte de fato se afunile em direção da dificuldade entre duas pessoas, o tema continua a ser outro: a prerrogativa que tem o proprietário à brasileira de confundir as suas vontades, mesmo as escusas, com os foros da lei, da dignidade etc., segundo a conveniência ou inclinação do momento, e sem que os dependentes tenham como contrastá-lo. Assim, há complementaridade entre a falta de garantias e direitos destes últimos e, no campo oposto, a despeito das aparências de civilidade, a falta de fronteira clara posta ao desejo, que nas circunstâncias *não tem como se enxergar*. (SCHWARZ, 1997, p. 26-27)

O reles par de botinas está longe de ser o suficiente para substituir os “puladinhos” diversificados, as piruetas saltitantes e os passinhos vagarosos, calculados ou vacilantes de José Dias. Schwarz destaca como uma das caracterizações mais engenhosas da obra as “duas velocidades” deste⁵ a quem ele chama “homem de duas marchas”. O zigzague do pé-rapado

⁵ “A caracterização mais engenhosa de todas talvez seja a das duas velocidades de José Dias, que ora é ‘vagaroso e rígido’, ora ‘se decompõe em acionados’, ‘tão natural nesta como naquela maneira’.” (SCHWARZ, 1997, p. 17)

com ares de fidalgo ajuda a guiar o leitor no trajeto entre ambiente doméstico intrafamiliar e paisagem social local e histórica. Da intriga principal (a única que Casmurro deseja que o leitor acompanhe, sob sua direção, até chegar à conclusão de que Capitu era mesmo culpada e ele, Bento, uma vítima dela e do maldito amigo) a um estudo preciso das relações de classe contemporâneas do texto, um diagnóstico penetrante da articulação “à brasileira” de escravidão, clientelismo e ares de modernidade iluminista importados da Europa.

No roteiro e, mais ainda, no filme, a carga de sentidos do personagem José Dias concentra-se, primordialmente, no episódio das botinas, que não tem tanto peso assim na construção da trama. José Dias serve como coadjuvante de alguns episódios e, inusitadamente, como alívio cômico de outros, função que divide por vezes com Ezequiel. Há, em suas falas, uma ênfase exagerada no uso de superlativos, bem mais presentes do que no romance, no que parece ser uma tentativa de substituir o comentário de Dom Casmurro sobre o vezo do agregado, que, segundo ele, amava os superlativos, “um modo de dar feição monumental às ideias; não as havendo, servia a prolongar as frases” (ASSIS, 1992, p. 812). A descrição chama a atenção para o caráter decorativo e acessório de sua fineza, que nada mais era do que uma forma elaborada de dignificar a natureza vexatória de sua condição de agregado, sempre orbitando ao redor dos membros da família com suas bajulações, como um satélite que não tem outra rota a não ser a órbita de um astro maior.

A metáfora operativa para José Dias na trama é da natureza traiçoeira e sinuosidade de uma cobra. Logo no começo da ação, na segunda sequência (tanto na indicação do roteiro quanto no filme), Capitu compara-o a uma cobra d'água no quintal da casa da Tijuca:

CAPITU Olha uma cobrinha-d'água! Você tem razão, hoje tudo está mais bonito, até essa cobrinha, veja que esperta. E elegante.

Por entre as folhas e arbustos rasteiros, desliza uma pequena cobra verde, que é focalizada bem de perto. Ambos estão inclinados, observando a cobrinha que vai se afastando rápida, sinuosa. A voz de Capitu vem agora num cochicho, que a cobrinha não ouça.

CAPITU Você não acha que ela tem qualquer coisa do José Dias?

BENTINHO (*Endireitando o corpo e tentando ver ainda a cobrinha que desapareceu na moita.*) Lembra, sim, lembra o José Dias! (*Contém o riso. Fica Pensativo.*) Aquele mesmo jeito de aparecer e sumir tão silenciosamente depois de armar suas conspirações, é claro. Ah Capitu, o ódio que tive dele naquela tarde, quando percebi o seu jogo para nos separar. É mamãe tão inocente, aprovando.

CAPITU (*Encarando o marido.*) Não sei de que tarde você está falando.

(GOMES; TELLES, 2008, p. 13)

Bentinho conclui que a cobrinha, “se tivesse pernas, andaria como ele, assim na ponta dos pés, bisbilhotando”. A referência marcada aos pés de José Dias, tão presente na narrativa, pela lógica deve ser uma extrapolação do comentário de Dom Casmurro sobre o passo ora “vagaroso e rígido”, ora “lépido” e parece fazer sentido no conjunto. Porém, o problema trazido pela mudança do tempo narrativo, ou seja, pelo desenrolar da ação, ao mesmo tempo, no “presente” dos personagens e após o matrimônio do casal, aqui já se faz gritante. O simbolismo é bem claro: o casal, em seu “Jardim do Éden” particular (a casa da Tijuca), vê em José Dias uma versão rebaixada e um tanto cômica da serpente do mito bíblico, que faz o casal correspondente (Adão e Eva) ser expulso do paraíso, convencendo Eva (Capitu) a provar do fruto proibido. Para não deixar dúvidas, há até mesmo a descrição de um gesto de Capitu que “colhe uma pequena maçã verdolenga. Leva a maçã até os lábios, sente-lhe o perfume.” logo após a conversa sobre o “ladino” agregado saber antes mesmo de Bentinho que ele amava a amiga, sendo necessário que ele desse o alarme. Ora, faria sentido o casal de adolescentes, após a maledicente denúncia de seu nascente romance, ver em José Dias o seu inimigo, mas, depois de casados, tendo sido o próprio a auxiliá-los tanto em seus conchavos para conseguirem ficar juntos, como seria José Dias simbolicamente correspondente à serpente, sendo ele não quem os levou à expulsão, mas à chegada triunfal a esse Jardim do Éden provinciano? Não faria mais sentido, na disposição geral da trama, que Escobar, que é descrito no romance como tendo feições e modos “fugitivos” (traíçoeiros?), fosse aqui equiparado à serpente? Aquela que convence a prototípica mulher a provar do fruto proibido; em outras palavras, tira-lhe a inocência, parece funcionar bem melhor como metáfora de um suposto “comborço” do que de um “inimigo” vira-casaca que acabou virando cúmplice e entusiasta da união. É claro que a metáfora da cobra como Escobar só funcionaria a contento se o filme adotasse, com efeito, um ponto de vista subjetivo de Bentinho, o que justificaria a distorção. Entretanto, também é verdade que, no esquema geral de uma instância narrativa que não é diretamente controlada por Bentinho, José Dias ser representado pela cobrinha não funciona absolutamente. No tempo da enunciação do filme, essa associação não faz sentido.

Nem José Dias nem Escobar são antagonistas no sentido clássico da palavra. No decorrer da trama como se dá, Escobar, interpretado por Raul Cortez, emerge como o mais carismático personagem do filme – é verdade que nem tanto pelo carisma manifesto do personagem como foi escrito, mas muito por certo pela interpretação de Raul Cortez e pela ostensiva falta de carisma no coeficiente geral, entre atores e estilo de direção. No romance, é José Dias quem contradiz a teoria da “fruta dentro da casca” de Bentinho sobre Capitu,

justificando que, ao acusar Capitu de dissimulação com a famosíssima referência aos “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”, confundiu “os modos de criança com expressões de caráter” e que ela, na infância, já era “flor caprichosa de um fruto sadio e doce”. Para Silviano Santiago, essa inversão da lógica de Bentinho expressa pelo agregado (menina travessa = esposa adúltera *versus* modos de criança ≠ caráter) é fundamental e destrói completamente a tese proposta por Casmurro ao fechar o romance.

No capítulo 2 do roteiro/segunda sequência do filme, narrativamente, a ênfase está no fato de que Capitu não se lembra da “tarde na varanda” a que Bentinho se refere, intensificando a ambiguidade da personagem, que, no romance, e no filme, não se recorda da toada, nem das palavras, do “pregão das cocadas”. O esquecimento da personagem amplifica, e muito, a noção de Bentinho de que o romântico era ele e a menina apenas calculista, já que ele descreve aquela tarde como o que “verdadeiramente, foi o princípio” de sua vida e faz questão de frisar que ela nunca se apagou de seu espírito, sendo aquela mesma a tarde em que se deu conta de que amava Capitu e Capitu o amava. Sobre o pregão das cocadas, duas mudanças sintomáticas: no filme, o episódio da adolescência (que na versão do roteiro já aparecia apenas como “fundo musical”) é completamente elidido; no roteiro, a narração de Capitu para Ezequiel sobre o preto que vendia as cocadas na juventude de ambos é transferida para Bentinho, no filme, volta a ser da mãe.

No roteiro, a descrição que Bentinho inicia após ouvir a resposta de Capitu é o gancho para o flashback que corresponde ao Capítulo III do livro, “A denúncia”, no qual José Dias lembra a Dona Glória a promessa e faz insinuações sobre o namoro dos dois adolescentes. No filme, esse flashback é elidido, seguindo-se ao diálogo um outro plano subsequente no quintal, em que Bentinho relembra como José Dias passou a viver com a família (fazendo-se passar, inicialmente, por médico homeopata) e comenta como o “ladino” agregado já sabia antes de todos, antes dele mesmo, que ele amava Capitu, ao que ela responde que ele “demorou para entender”, que ela “já tinha entendido há muito tempo”. Seguindo à risca o que está roteirizado, o fim desse diálogo faz a passagem para o flashback em que a Capitu risca no muro os nomes dos dois.

A ampliação e amplificação do esquecimento de Capitu, aqui sublinhado e aplicado a um momento tão marcante da história do casal, parece validar a versão de Bentinho – ainda mais que a câmera, em focalização zero, nos mostra a própria afirmando não se lembrar – de que Capitu tramou e fez cálculos interesseiros para casar-se com ele, não atribuindo nem mesmo importância aos eventos relativos ao florescimento do amor. A afirmação de que ela “já tinha entendido fazia muito tempo” também parece deixar no ar uma ambiguidade, já que não fica

claro exatamente *o que* Capitu entendeu: que queria se casar com Bentinho? Em nenhum momento, ela se refere explicitamente a amor.

Ainda que o desenrolar da trama seja ambíguo o suficiente para que se possa fazer uma interpretação diferente do esquecimento da personagem-título, apontando para a disposição de Capitu como potência de avanço, sempre voltada para o futuro, contrastada com um Bentinho sempre ancorado no passado, suas personalidades desenvolvem-se, em grande medida, na intensificação desse contraste (aparente desde a meninice) de tal forma que ela se mostra cada vez mais pragmática, decidida, atrevida e ele sempre entrincheirado nos delírios românticos – ou não – e no que mais se passasse em sua cabeça.

Não parece que há um salto muito grande em interpretar o Bentinho de *Capitu* como mocinho romântico trágico, com uma “pontinha” de Romeu e não de Iago ⁶(lembrando que o Bentinho do filme antecipa, em pensamento, a própria morte, como se a desejasse de alguma forma), já que o sentido se desloca sem as informações e pistas que nos são dadas pelo já idoso narrador Casmurro: do efetivo exílio e precoce morte de Capitu na Suíça; da também trágica, e ainda mais prematura, morte de Ezequiel no Egito (não de lepra, como o pai desejou, mas de febre tifóide); de sua pacata e satisfatória existência após cruelmente exilá-los; da companhia das “amigas” (mulheres prostituídas cujos serviços explorava) e da total frieza com que “jantou bem e foi ao teatro” logo após ser informado da morte do filho que tanto amara menino. E tantas mais.

Sem essas informações, ali no “calor do momento” da briga com Capitu, o drama parece concentrar-se nas desventuras de um casal que não pôde se entender e na dor de Bentinho, que parece sobremaneira mais justificada e trágica no filme.

Danielle Corpas, em seu artigo “De Capitu a Três mulheres: notas sobre Paulo Emílio Sales Gomes”, considera que o final proposto no roteiro comunica bem a crítica social contida no romance, destacando a natureza caprichosa e arbitraria, em última instância cruel, dos desmandos conferidos a Bentinho por sua condição de classe e de gênero:

Por fim, porém, Bentinho retoma as rédeas da situação, a força da ordem escravocrata e patriarcal se impõe nas cenas de encerramento. Depois de condenar ao degredo Capitu e Ezequiel, o filho que julga bastardo, o advogado supostamente esclarecido termina tranquilizado. Dá ordens – “[p] ousando a mão afável no ombro do escravo

⁶ Há um capítulo (LXII), no romance, denominado “Uma ponta de Iago” e, além da referência explícita, Helen Caldwell (2008, p.) argumenta que Bento é ao mesmo tempo Otelo e Iago, sendo ele próprio o conspirador contra e executor de Capitu, chegando a encontrar no nome Santiago (Santo + Iago) uma indicação intratextual de que seu argumento procede.

meio assustado”, exige: “Quero que você me prepare um banho bem quente” (Sales Gomes & Fagundes Telles, 2008, p. 168) – e relaxa sentado na cadeira de balanço, senhor de sua casa e da gente que o cerca. (CORPAS, 2017, p. 44)

Pode-se levar em conta que as mudanças empreendidas até o resultado final impactaram o sentido dessa cena, notavelmente adaptando a fala do romance sobre as mortes – vindouras, no caso de Capitu e Ezequiel – de seus entes mais queridos e a sua própria, que conclui com “Que a terra *nos* seja leve!” em vez de “A terra *lhes* seja leve!”, como no romance. Ainda assim, a cena contida no roteiro não alcança a profundidade proposta por Corpas, mesmo que se reconheça o esforço em imprimir o incômodo da cínica plenitude de Bento logo após tentar assassinar o próprio filho e condená-los, a mãe e ele, ao exílio forçado. A composição funciona bem literariamente, logrando alcançar o sentido de antinomia do final hipócrita e frívolo do romance, com o seu “A terra lhes seja leve! Vamos à ‘História dos subúrbios!’”. E aponta também para a natureza nostálgica, fantasiosa e autofalsificadora de Bento e seu relato no hipotexto.

Entretanto, funcionar bem literariamente não é sinônimo de funcionar bem como roteiro do filme, razão de ser de tais textos. Em caráter de conjectura, é plausível afirmar que essa estruturação não funcionaria na tela. São sutilezas de pensamento que mesmo o melhor dos atores teria dificuldade em exprimir apenas com leves variações na fisionomia, para não incorrer na canastrice ou na pantomima. E, mais importante que qualquer conjectura, o ponto é: o filme finalizado não representa essa trama. As sequências finais, como realizadas, apresentam um Bentinho atormentado, colérico, inconformado, ressentido, nada parecido com aquele Bento plácido e relaxado do final do roteiro, alterando completamente a percepção do cinismo refletida nele. A sequência final de Capitu e Ezequiel, com suas mortes já antecipadas pela fala do protagonista e sabidas de antemão por quem leu o livro, adiciona uma dramaticidade quase trágica, deslocando o centro de gravidade do desfecho.

O Bentinho do filme contrasta com o Bentinho como escrito no roteiro, mais irônico e dissimulado, mais nuançado, um pouco mais parecido com o Dom Casmurro que se comunica – diretamente, inclusive – por meio da narração do romance. No roteiro, a indicação é que Bentinho, indiferente, responde à súplica de Capitu após saber do exílio para a Europa (“Se eu for, você sabe, não voltarei mais. Morrerei longe...”) com ironia: “Que a terra lhe seja leve!”). Há de se reconhecer que tal efeito fica atrapalhado pela figura colérica e um tanto rude que Othon Bastos faz. Talvez marcado, especialmente naquele momento, por seu recente papel como o violento Corisco de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), o Bentinho de Bastos não

se parece em nada com a figura frágil, quase débil, que viria a ser o Dom Casmurro/Bento de Michel Melamed, na minissérie *Capitu*. A escolha do então jovem Othon Bastos para o papel certamente já traz consigo uma determinante de variação de tom: do resignadamente nostálgico narrador para um Bentinho uno, apenas presente no aqui-e-agora dos acontecimentos, experimentando-os ao invés de narrar. Nesse contexto, pode até ser que a escalação de Othon Bastos para o papel funcionasse, em seu próprio tom. Porém, o descompasso causado pela fragilidade da interpretação de Isabella, como Capitu, nada equipada para a profundidade que o papel exige, desarranja o conjunto.

De toda forma, há algum acerto nessa escolha de tom, já que o comportamento mais agressivo dessa versão de Bentinho aproxima-o de seu modelo shakespeariano, Otelo, relação sugestivamente coroada na sequência em que o Otelo da peça a que Bentinho assiste é interpretado também por Othon Bastos, em *blackface*. Por outro lado, o que há de Otelo em Bentinho é a cegueira provocada pelos ciúmes, e em lugar da fúria e impulsividade sensíveis, um tipo de amargor dissimulado e maquiavélico. Em lugar de explosões, a meticulosa implosão quase surda. Bentinho decide se matar e logo desiste da ideia (tinha “perdido o gosto à morte”). Tem o ímpeto de matar Ezequiel e também perde a coragem. Sua forma de assassinar a sua “Desdêmona” é indireta e quase invisível, aos pouquinhos, eximindo-o de culpa e principalmente da pecha de assassino. O desejo assassino de Bentinho é frustrado em decorrência de sua própria covardia e inércia. Sem mencionar que o suposto marido traído não deseja “solução definitiva” para o problema de seu casamento porque deixava “a porta aberta à reparação, se devesse havê-la”, em outras palavras, de alguma forma desconfiava que sua certeza não se sustentava e que a convicção que demonstra em sua narração é simples máscara e disfarce. Com base na perspectiva de Schwarz sobre seus motivos genuínos – muito pouco associados à fidelidade ou falta dela na esposa – o narrador usa-o como desculpa e simultaneamente como autoengano sobre a própria natureza e passado.



Fotograma 33, Fotograma 34, Fotograma 35, Fotograma 36 - Othon e Isabella como Otelo e Desdêmona [Sequência 21]

Bentinho vai assistir à peça “Othello” e os atores da peça são Othon Bastos e Isabella, os mesmos que interpretam Bentinho e Capitu, ele passa a confundir a atriz com Capitu e a alucinar que a atriz reproduz diálogos que teve com a esposa. A atriz/Capitu parece falar diretamente com ele, a atriz (Isabella) olha diretamente para a câmera em algumas ocasiões em que fala. É a sequência mais interessante do filme, como assistimos e partilhamos da alucinação de Bentinho, é uma sequência propriamente focalizada internamente, nesse momento narrador cinematográfico e focalizador/personagem compartilham o mesmo conhecimento com o espectador. É também a única sequência em que há elementos reflexivos mais explícitos, uma vez que o mesmo ator interpreta dois personagens ao mesmo tempo e os atores olham diretamente para a câmera em mais de uma ocasião. Continua num crescendo de emoção e tensão até o fim da peça, pode ser considerado o clímax do filme. O filme indica que Bentinho tira da peça a ideia de se matar, o que no romance acontece antes da ida à peça. Há, inclusive, menção contrária sobre a conclusão de Bentinho ao assistir à peça: comparando com a sua situação, diz que “O último ato mostrou-me que não eu, mas Capitu devia morrer.”, e reflete sobre o que faria o Mourão se Desdêmona, que era inocente, fosse “tão culpada como Capitu”.

John Gledson (2019) comenta que em *Dom Casmurro* e *Otelo* as divisões de classe e de raça agem de maneira idêntica. Sendo assim, triunfaria a condição social de Bento sobre

Capitu, certo, e a moça branca e rica não deveria, nesse caso, ao menos ser poupada da fúria assassina do marido? Parece mais acertado avaliar que o que realmente triunfa e se sobrepõe, nos dois casos, é o poder patriarcal. Ambos os protagonistas, de origens sociais e raça distinta, assim como relação invertida de disparidade social em um casamento e outro (Bentinho abastado/Capitu pobre *versus* Otelo em condição inferior de raça e classe/ Desdêmona aristocrata), fazem uso de seu poder patriarcal. O potencial destrutivo das ações de um e das palavras e desmandos de outro, demonstra que a detenção do poder está polarizada sempre no homem, mesmo que em condições de “casamento desigual” opostas. Tanto Desdêmona quanto Capitu sofreram destinos fora de seu controle, uma assassinada de fato e a outra simbolicamente, ambas – ao menos possivelmente no caso de Capitu – inocentes e sem direito de resposta ou controle sobre seu próprio destino. João Cezar de Castro Rocha (2013) postula que é a precariedade da condição de Otelo, alçado à posição de poder e prestígio que ocupa em decorrência de sua prodigiosa habilidade na batalha, que o deixa vulnerável à maledicência de Iago. Sabe bem que pisa em terreno movediço em termos de colocação social, já que sua utilidade pode ser prescindida em tempos de paz. Rocha propõe um paralelismo entre a situação de Otelo e a de Capitu:

Porém, o paralelo entre Bentinho e o mouro exige cuidados. Não é casual que o marido de Capitu seja leitor de Plutarco. A comparação exige cautela, pois, ao contrário de Otelo, Bentinho é filho da elite econômica. Nesse sentido, o personagem que mais recorda Otelo é a própria Capitu. [...] Portanto, embora em posições estruturalmente opostas, Otelo e Capitu são personagens aparentados e precisaram arcar com as consequências de sua condição. Em alguma medida, desterrados, embora tenham conhecido o benefício de uma ascensão temporária. (ROCHA, 2013, p. 319-320)

Mesmo considerando tal semelhança, não se pode deixar de notar que, enquanto o mouro, por subalterna que fosse sua posição social, elimina-se a si mesmo causando a trágica destruição daqueles a seu redor, Capitu morre exilada, com a exclusiva companhia do filho, sua morte é pouco mais que um comentário de passagem na narrativa de Dom Casmurro. A questão que se coloca é: Otelo, mesmo com a violência de seu próprio fim, *decide*; Capitu tem seu destino *decidido* por Bento, sem direito a fazê-lo sobre si. A comparação de Rocha vai ao encontro da análise de José Luiz Passos (2007), que considera que Machado incorporou ao seu texto as observações do tradutor francês da versão de *Otelo* lida pelo escritor, Montégut. O autor (2007, p. 228) considera que, para Montégut, o amor de Desdêmona estava desde sempre marcado por certa perversidade, nascida, ao menos em parte, do senso de superioridade da moça pertencente à aristocracia de Veneza para com o mouro. Nisto, a personagem lembra ninguém

menos que o narrador Dom Casmurro: “Desdêmona (neste sentido, uma espécie de Bento Santiago) se casa como quem estende um favor e obtém, ou espera obter, em retorno a devoção do outro, que recebe o benefício mirando de baixo”. Portanto, os paralelos seriam: Bento-Desdêmona/Capitu-Otelo, com os sinais invertidos. Para Passos, as referências a Shakespeare seriam um modo de Machado aprofundar seus personagens, seja por aproximação ou contraste, intrincando suas motivações e consciência. Na mesma direção, Rocha (2013, p. 323) afirma que Machado rearranja os elementos preexistentes de Otelo. Rocha também atribui a esse fato a originalidade de *Dom Casmurro*, cujo método, segundo ele, seria o mesmo usado por Shakespeare – o argumento será delineado com mais detalhes no próximo capítulo.

A natureza de Bentinho é covarde, volúvel e cheia de meandros e dissimulações. Nisso a interpretação dele como um amálgama de Otelo e Iago aplica-se perfeitamente: Bentinho se parece muito mais, no comportamento, com Iago e suas maquinações maquiavélicas do que com o impetuoso Otelo, que mata e morre em nome de seu “amor” e de seus ciúmes. Otelo, além de se arrepender, em seu último discurso, suplica a Lodovico que, ao contar sua história, ele seja justo e conte a verdade, sem escusá-lo e sem ser malicioso, que fale dele como ele era realmente. Otelo, sem dúvida, ainda dá a si mesmo uma boa dose de autocondescendência ao se colocar como aquele que “amou demais”, embora sem sabedoria. T. S. Elliot (1927) apontou, em um ensaio, que Otelo demonstra um pendor para a autodramatização ao refugiar-se da realidade horrenda de seu crime, lembrando o passado glorioso como militar, logo antes de morrer. De qualquer modo, a atitude honrada de Otelo e sua insistência em que a verdade seja dita como é não poderia destoar mais de Bentinho e do cerne de *Dom Casmurro*: uma narrativa não-confiável engendrada por seu autor para exculpar-se e acusar a esposa, moldando a realidade por meio da retórica e da construção cuidadosa de argumentos retroativos para chegar ao fim pretendido. Otelo era, a rigor, um **enganado**, Bentinho é um **enganador** (e ao mesmo tempo enganado, por si próprio, seu autoengano fecha o ciclo). Tal qual aquele representado nas sílabas finais de seu nome: Iago.

Em *Capitu* de Saraceni a trama não coloca Capitu como culpada e até enfatiza os ciúmes de Bentinho, entretanto, a hipótese de uma Capitu calculista que planejou o casamento, ao menos em parte, por interesse, permanece como possibilidade. Há, também, muita ênfase em Capitu sempre a se olhar no espelho, sempre se ajeitando ou, aparentemente, se admirando. Essa interpretação de uma Capitu tão vaidosa – talvez um tanto fútil? – parece ter sido inspirada na seguinte passagem: “Capitu saiu para ir ver se o filho dormia. Ao passar pelo espelho, concertou os cabelos tão demoradamente que pareceria afetação se não soubéssemos que ela era muito amiga de si.” (ASSIS, 1998, p. 930) e possivelmente também nos capítulos CII “De

Casada” e CV “Os braços”, no primeiro o narrador sublinha a aparente vaidade de Capitu, mas, mais uma vez, o procedimento é inverter o sinal e quem se mostra vaidoso é ele mesmo, no segundo, o comentário maldoso de Capitu sobre os braços de Sancha serem feios sugerem uma presunção sobre os próprios.

A sutil sugestão do narrador Casmurro é reforçada com mais elementos no referidos diálogos com Sancha, que subentende as pretensões de "golpe do baú" de Capitu, que segundo Sancha, vivia "naquele casarão escuro" e ganhava da amiga objetos de segunda mão. "Eu era pobre", responde Capitu. Sancha deixa clara a proposição: “Eu quero dizer, que de uma certa forma a iniciativa foi sua, não foi, a iniciativa do namoro, do casamento”. A amiga insiste que foi tudo planejado e Capitu nega: “Não houve um plano. As coisas foram acontecendo...”. No roteiro, há mais ênfase no desagrado de Capitu, que toma as insinuações da amiga como ofensa e lhe pede: “não houve plano, procure entender isso!”, redarguindo a amiga que diz com mais certeza: “Foi tudo planejado, sim senhora” após uma exclamação de puro descontentamento, “oh deus”. No filme, aparentemente, o desconforto de Capitu e a feridade cortante das insinuações da amiga estariam contidos no golpe rápido que Capitu desfere ao cortar o bolo, porém, essa montagem por associação não funciona bem, o uso do zoom somado ao corte rápido resultam meio truncados, embora a intenção pareça ser expressar o choque de Capitu ante a “acusação”.

Boa parte das tensões de classe se concentra nesse diálogo que, de certa forma, exprime quase que literalmente as questões envolvidas no casamento assimétrico. Pode ser que funcionasse com uma atuação mais afinada e complexa. Da forma que aparece, incomoda em sua total concentração no *falar*, negligenciando o mostrar, na velha oposição **contar** (*tell*) *versus* **mostrar** (*show*), lembrando que, embora essa oposição seja, na literatura, utilizada para afirmar a superioridade da cena direta sobre a narração, no audiovisual a relação se inverte se o narrador cinematográfico for levado em conta. Essas tensões de classe parecem diluídas em um diálogo que carece de densidade. Ficam faltando os meios-tons e subtons para contrapor a matéria bruta – tão literal – da conversa.

1.4 “Quero que você me prepare um banho bem quente”: o negro escravizado em *Capitu*

Notável no roteiro de *Capitu* (1968) o esforço empreendido pelos autores para ampliar a presença e participação dos escravizados em relação ao romance em que se baseia. Sua elaboração dos episódios, que se passam entre o casamento de *Capitu* e Bentinho e a decisão deste pelo exílio na Europa de *Capitu* e Ezequiel, enfatiza a presença constante e incontornável daqueles que eram praticamente a única mão de obra dos meios de produção do país. A força que movia as engrenagens da cruel máquina do sistema produtivo e de acumulação de riquezas. Peças “substituíveis” em um esquema de exploração que os fazia simultânea e paradoxalmente descartáveis e essenciais. Mulheres e homens cujo trabalho supria todas as necessidades da vida, desde as mais básicas, como a alimentação e o cuidado de bebês e crianças até a produção de bens de consumo e de subsistência, passando por transporte e limpeza.

A presença, mesmo silenciosa, dos escravizados no roteiro e no filme dá a dimensão da importância destes como base de sustentação da vida dos senhores. Cesar Adolfo Zamberlan (2007, p. 122) avalia que “no livro, os escravos sempre estão à margem, como moldura silenciosa do cenário da sociedade da época. No roteiro, eles ganham o olhar da câmera, falam e agem como personagens.” Em *Memórias póstumas* (2001), André Klotzel utiliza-se de expediente semelhante – embora seu empenho não seja necessariamente comparável, uma vez que a questão da escravidão já é marcadamente mais destacada no livro-fonte – assacando à simples presença em tela dos escravizados o fardo da representação de uma temática de extrema gravidade e importância. Robert Stam (2008) comenta as perdas e ganhos de tal procedimento:

O filme de Klotzel possui poucos traços desta crítica; o elogio irônico a Cotrim é suprimido, como também a cena do ex-escravo Prudêncio sorrindo seu escravo recém-adquirido. Por outro lado, também no filme, escravos são onipresentes e indispensáveis. Embora não sejam personagens completos, reais, eles aparecem constantemente seja como figurações de época, seja como servis aos brancos, entrando no quadro só pelo tempo necessário para servir uma xícara de café, abanar um leque, servir a comida ou limpar a sujeira da elite. Enquanto, de um lado, a escravidão é fundamentada, normalizada como parte de um drama histórico pitoresco, de outro, o filme dá a nítida impressão de que somente as pessoas negras de fato trabalhavam no Brasil do século dezanove.

E foi este trabalho que “possibilitou” o ócio de Brás. Mas, em geral, a ênfase da adaptação recai sobre a reflexividade da técnica machadiana e a apresentação irônica da *comédie de mœurs*, e não sobre a escravidão e suas implicações.

(STAM, 2008, p. 184-185)

Stam lamenta o pouco destaque – que persistiu, ainda em 2001 – dado aos negros, já que estes podiam ter sido mais incluídos, por exemplo, no retrato da vida cultural da cidade do Rio Janeiro, como referência nos elementos escolhidos para trilha, direção de arte, fotografia etc. Ou mesmo como contraponto crítico-satírico ao modo de ser, muitas vezes ridículo, da elite:

Ainda que bem-sucedido em termos estilísticos como adaptação de um romance clássico e reflexivo, é interessante pensar em alguns dos “caminhos não percorridos” em termos de adaptação. A música escolhida é geralmente a sinfônica europeia, embora um breve momento dedicado ao estilo carnavalesco, passado nas ruas, utilize a música popular brasileira. Neste mesmo aspecto, o filme poderia ter empregado um contraponto músico-cultural mais sistemático entre a música europeia clássica e a popular afro-brasileira, que vemos em outros filmes brasileiros como *O pagador de promessas* (1962) ou *Xica da Silva* (1976). O filme também poderia ter apresentado mais planos da perspectiva dos personagens escravizados, comunicando visão crítica que eles tinham da elite. (STAM, 2008, p. 184-185)

Klotzel faz seu filme em um clima político bem mais ameno do que aquele enfrentado pela equipe de *Capitu* e, ainda assim, não deu mais destaque à questão dos negros. Comparando, é possível que Klotzel tenha empreendido menos esforços para enfatizar a questão que os criadores de *Capitu* – considerando que o próprio romance-fonte, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, possui episódios mais centrais que envolvem escravizados. Embora roteiro e filme de Saraceni, Lygia Fagundes Telles e Paulo Emílio Sales Gomes ampliem a presença dos escravizados na trama - elas cuidam das crianças, ele serve o chá, eles percebem e avisam da morte de Escobar o papel dos escravizados na trama de *Capitu* é, literalmente, tal como Zamberlan descreve seu lugar no romance: uma moldura silenciosa. No campo da imagem, isso fica bem claro: estão sempre nos cantos das composições, entrando e saindo rápido para fora do campo, algumas vezes em primeiro plano, porém desfocados, emoldurando a história que se passa com seus senhores. Sintomaticamente, esse posicionamento de pessoas negras sempre nas margens dos enquadramentos é parte de uma descrição feita na pesquisa de Noel Dos Santos Carvalho sobre negros no cinema silencioso, segundo ele “O negro aparece neles de forma lateral, isto é, quase sempre nas bordas e no fundo dos enquadramentos e sem nenhuma função dramática”. Embora o Zamberlan esteja correto ao afirmar que os negros escravizados são objeto do olhar da câmera, é um exagero dizer que “falam e agem como personagens”. Ora, o único negro nomeado na narrativa é Domingos, o escravo-mordomo que serve à família de Bentinho e Capitu. Entre os negros, é aquele que tem o maior tempo total de

tela, entretanto, sua única “fala” durante o filme todo é um ínfimo “Senhor?” em resposta ao chamado de seu amo.

Nas fichas técnicas disponíveis do filme, não foi possível nem mesmo encontrar a informação de quem foi o ator que interpretou Domingos, ou o nome exato dos outros atores negros, uma vez que só consta o nome dos atores correspondentes aos personagens principais e alguns outros poucos. Coincidentemente ou não, nenhum desses atores é negro. Sabidamente, personagens são delineados com alguma complexidade – mais ainda bons personagens, já que o parâmetro costuma ser precisamente esse. Mesmo que a complexidade seja mínima, uma/um personagem precisa ter um mínimo de motivação ou razão de ser na narrativa para ser denominada/o como tal. Os escravizados que têm uma ou outra fala não são sequer nomeados. Domingos é nomeado mas, a rigor, não fala. À exceção do moleque que avisa Bentinho da morte de Escobar, as falas pertencentes a negros poderiam ser retiradas sem prejuízo algum para o entendimento da narrativa. Como no caso do filme de Klotzel, não há referência à cultura musical ou qualquer outra manifestação da cultura negra. Personagens negras, assim como em Machado – porém em um contexto muito diferente – não merecem POV.

Não há, talvez, plano mais representativo da posição marginal das figuras negras na trama que o plano em que Escobar é carregado por negros, que, na imagem, literalmente emolduram seu corpo centralizado no enquadramento, de modo que partes desmembradas desses homens negros servem como suporte propriamente dito para o corpo inerte de Escobar. É claro que há, também um simbolismo importante no fato de que são esses negros que efetivamente carregam o corpo, ou seja, realizam o trabalho necessário para que ele possa ser velado e enterrado com a devida dignidade. O trabalho do negro está aí, a pessoa não está. Ou, pelo menos, o efeito dessa imagem despersonalizada e desmembrada é, precisamente, emoldurar o drama – ou seja, a morte, representada por aquele corpo que é carregado – de um personagem principal.



Fotograma 37 – Corpo de Escobar é resgatado por negros [Sequência 18]

A presença negra no cinema brasileiro passou por várias fases até os anos 1960, desde a presença puramente circunstancial e acidental nas margens e fundos de enquadramento no primeiro cinema, passando por deboche, escárnio e sexualização nas chanchadas da Atlântida e por papéis secundários em posições servis e rebaixadas no cinema brasileiro – aspirante a Hollywood – embranquecido e europeizante da Vera Cruz. A ironia contida em um dos filmes do período, *Macunaíma* (1969), parece bem representativa do – pouco – protagonismo dos negros no cinema brasileiro. Protagonizado inicialmente por um negro, esse personagem logo se torna branco para “ficar bonito” – na passagem, presente no livro adaptado, a ironia de Mário de Andrade é, obviamente, dirigida à sociedade brasileira. Na adaptação, Grande Otelo interpreta o personagem-título no começo, e é substituído por Paulo José uma vez que o personagem “embranquece” após banhar-se em águas mágicas – intencional ou não, esse processo de “embranquecimento” lembra muito a prática comum da indústria cinematográfica de “embranquecer” personagens e figuras históricas (vem à mente a Cleópatra interpretada pela britânica Elizabeth Taylor) designando atores brancos para o papel, além, é claro, das já extintas e tenebrosas práticas do *blackface* e do *yellowface*.

O Cinema Novo trouxe consigo novas representações dos negros, diferentes das representações humilhantes e caricaturais, francamente racistas da Vera Cruz e da Atlântida, Segundo Orlando Senna, não houve tanto espaço assim para a questão negra porque

simplesmente para a atuação política dos cinemas novistas, filiados ao CPC e influenciados por um ideal político que uniria toda a classe proletária, não cabia um discurso “segregador”, o que hoje se chamaria de identitário. Daí a afirmação de Senna de que o negro no Cinema Novo era igualado a povo, sendo a característica racial apenas um dado secundário, não o eixo da discussão.

No que diz respeito ao negro, a linha adotada pelo Cinema Novo é estabelecida em *Rio Zona Norte*, ou seja: denunciar a exploração de que é vítima o negro mas sem se deter em uma análise racial, uma vez que o negro está englobado na massa multi-racial dos pobres e oprimidos. (SENNA, 1979, p. 216)

Com o golpe militar, o olhar afastou-se das comunidades pobres – estas que muitas vezes eram representadas pelo negro, e o enfoque passou a ser os intelectuais e revolucionários de classe média e os erros cometidos por eles, num clima de “o sonho acabou”, a teleologia revolucionária não tinha mais espaço. A produção cinematográfica foi uma das primeiras a retornar após o golpe, especialmente após a criação da Embrafilme, pouco depois do AI-5, no governo Médici. Senna chama a atenção para a natureza despolitizada dessa produção:

Mas o cinema que passa a ser produzido sob a tralha repressiva desse período nada tem do caráter revolucionário e generoso do Cinema Novo — é um cinema de costumes esvaziado de conotações ou compromissos sociais onde a participação negra volta a ser relegada a um plano de mero registro físico. No entanto (e aí é evidente uma herança do Cinema Novo) este registro já é bem mais amplo: os pretos estão em quase todos os filmes como uma presença natural, correspondendo à realidade da Sociedade Brasileira quanto à ocupação de um espaço material pelos negros. (SENNA, 1979, p. 220)

A trajetória de Paulo César Saraceni coincide com essa linha do tempo, uma vez que em 1964, ano do golpe, ele filma *Integração racial*, documentário sobre a questão étnica no Brasil, um documentário de cinema direto baseado em entrevistas com populares, no estilo de tantos que foram feitos após a chegada do Nagra ao Brasil. Em 1965, ele produz *O desafio*, que trata exatamente das desilusões políticas de um intelectual de esquerda, interpretado por Oduvaldo Vianna – basicamente, interpretando a si mesmo. O filme teve enorme impacto na época, pois foi o primeiro a tematizar o que viria dominar a segunda fase do Cinema Novo: a retórica do “O sonho acabou. O que fizemos de errado?”. Depois, em 1968, o diretor filma *Capitu*, talvez uma das primeiras adaptações literárias de época realizadas por cinemanovistas

em tempos de censura, um filme de época, além de ser uma adaptação, que seria seguida de perto por *Macunaíma*. Não deixa de ser sintomático que os protagonistas de *Capitu* sejam membros da elite tragicamente parasita e o papel dos subordinados tenha sido reduzido a cinzas. As tensões de classe que atravessam as relações são muito mais uma justificativa mais ou menos plausível para alguns conflitos do que epicentro da trama, que pode ser resumido em uma palavra: ciúmes. Embora o fato de Capitu e Escobar serem de classe inferior ascendente seja fator inerente às desconfianças de Bentinho, o olhar maledicente sobre o casamento “por interesse” de Capitu é sempre externo. José Dias é citado por Sancha como alguém que “era contra” o casamento, ficando implícito o motivo, e ela própria fala em “plano” de Capitu para se casar com o vizinho. O terreno aqui é especialmente difícil porque o narrador também nunca explicita o substrato de sua desconfiança, seu procedimento é sutilmente manipular o leitor para que ele chegue a essa conclusão por si mesmo. Sem esses comentários, mesmo que oblíquos, do narrador, como deixar claro que talvez não o primeiro, mas certamente o último a desconfiar dos motivos de Capitu no namoro e casamento foi o próprio Bentinho?

É interessante notar que as representações de negros expressam ambivalência: há um claro pólo de romantização – que em parte se justifica um tanto pelo momento histórico do filme, em que as discussões sobre raça no Brasil estavam apenas começando a emergir, e, ao analisar retrospectivamente, não se pode esperar uma visão anacronicamente alinhada ao momento atual de escrita da tese, assim como os momentos de produção de romance e filme são diferentes. O olhar é benfazejo, mas não deixa de ser estereotípico, não há nenhum tipo de tensão explícita ou implícita entre negros e brancos. Há ausência de tensão explícita e também não parece haver tensões implícitas, os escravizados são, em geral, plácidos e sorridentes, não há um olhar que seja que pareça desafiar a ordem estabelecida.

O único diálogo propriamente dito entre negros (há o burburinho do grupo que vem avisar do afogamento de Escobar) dá-se no velório de Escobar e enfatiza a vontade de uma escravizada de depositar as flores preferidas dele em seu caixão. Por que conceber logo essa relação entre a negra escravizada e seu senhor? Uma relação de afeto? O sentimentalismo imprimido à situação é maior ainda no roteiro, visto que a escrava chega a jogar de longe uma margarida no caixão já sendo fechado. A flor bate perto da mão de Bentinho, que a olha com desprezo, enquanto cai no chão. No filme, o enquadramento deixa-os em terceiro plano no campo da imagem e a sequência de um só plano dura apenas onze segundos. O diálogo introduz o espectador no ambiente do velório:

Casa de Escobar. O velório está armado na sala despojada dos móveis e quadros. Longos panos pretos com debruns dourados pendem das paredes. Penumbra de velas e murmurejar de vozes que se misturam a um discreto pisar de sapatos. De vez em quando, o ruído insólito de alguém se assoando. A câmera focaliza um casal de escravos que espia o caixão a uma certa distância. Estão encostados na porta e cochicham, intimidados. Ela tem na mão um ramo de margaridas.

MUCAMA Será que a gente pode ir agora?

ESCRAVO (Rondando a sala com o olhar assustado.) Espera um pouco... Depois que essa gente sair.

MUCAMA (Choramingando.) Mas já está quase na hora... (Baixa o olhar aflito para as flores que aperta na mão.) Era a flor preferida dele...

O escravo aperta-lhe o braço para que ela se cale. Inconformada, põe-se na ponta dos pés para ver o morto, é de baixa estatura. Mas não consegue vê-lo. Nem nós.

(GOMES; TELLES, 2008, p. 128-129)

Simbolicamente, é óbvio que a cena tem a ver com a exclusão dos negros da vida em sociedade e o impedimento de sua participação em qualquer esfera social. Porém, há um outro sentido imanente, que é bem mais desconcertante: a cena só é tocante porque a mucama tem por Escobar afeto suficiente para querer tanto pousar em seu caixão as flores que ela sabe ser suas preferidas. Ela está triste com a morte de Escobar e deseja também prestar sua homenagem. Singela, mas muito investida de afeto. A carga sentimental está quase toda no fato de seu pesar ser sincero. A situação parece ainda mais estranha quando se recorda que Escobar é de origem menos abastada, de uma classe intermediária, o que é indicação bem confiável de que, ao contrário de Bentinho, Escobar não possuía mucamas que pudessem guardar para com um cuidado mais “maternal”, por terem participado de sua criação na infância. Qual o sentido de representar uma aparente relação de apego/apreço/afeto (até mesmo gratidão?) de escravizados para com o seu senhor? Parece cair numa romantização bastante problemática da relação oprimido-opressor.

O apelo parece ser uma mistura de certo paternalismo muito presente em filmes de assunto negro com uma certa feição do mito de “democracia racial” no Brasil, afinal, “apesar de tudo, eles se dão bem”. Não se trata aqui de afirmar que o filme veicula uma falsa “democracia racial”, em sentido literal, em tempos de escravidão, mas de que essa ideia, tão difundida, de um “Brasil que não vê cor” temperou um pouco o sabor das relações raciais retratadas. Nesse sentido, o filme, ironicamente, é bem conciliador – apesar de ter como tema as diferenças irreconciliáveis de um casal.

Há um desencontro entre o tom sentimental da cena das flores interdidas no roteiro e a maneira distanciada com que é filmada – no sentido mais literal, já que as

personagens são filmadas a distância. Ao ler o roteiro, imaginam-se closes a partir das indicações dadas, ainda mais considerando-se que uma das indicações é uma subjetiva em que a escrava fica na ponta dos pés para tentar ver o caixão e não consegue, assim como ela, os espectadores não o vêem, só no próximo plano ele será apresentado pela câmera. A ousadia de uma subjetiva que alinhava o espectador com a figura teoricamente irrelevante de uma mulher escravizada infelizmente não teve espaço na narrativa como realizada.



Fotograma 38 - Plano em que os dois negros escravizados conversam [Sequência 19]

Não há nenhum close de atores negros. Em compensação, há um plano médio e um close-up de duas figurantes brancas presentes no velório. Os dois planos diferentes (mesmo enquadramento) da mesma figurante sem nome e sem falas somam mais do que os 11 segundos do diálogo entre os escravos. Seu rosto, em close, é retratado em detalhes e sutis expressões faciais, é um plano bem mais “íntimo” e próximo (mais humanizante?) do que qualquer um dos planos de personagens negros, incluindo aqueles com diálogos.



Fotograma 39 – Figurante no enterro de Escobar

Não há referências, imagéticas ou sonoras, a qualquer manifestação cultural ou tipo de sociabilidade propriamente negra. As mulheres que rezam, prenunciando o anúncio da morte de Escobar, são todas representantes, indubitavelmente, de uma fé católica, não há qualquer tipo de referência, sutil que seja, às religiões de matriz africana. Nas indicações do roteiro, há uma série de interações com escravizados que fica de fora, especialmente a sequência mais ou menos longa em que o menino que dá a notícia da morte vai, a mando de Bentinho, à igreja avisar Capitu. *Terra em transe*, do ano anterior, por exemplo, combinou em sua abertura o encantamento do candomblé com um elemento também central – mais concentrado no plano temático do que na imagem – em *Capitu*: o mar.

Um momento do romance que colore um pouco o retrato da existência negra naquele contexto é o negro das cocadas, que passa cantando o pregão das cocadas – dentro da organização de tempo narrativo do filme, ele seria um flashback, assim como há outros –, um dos poucos e curtos diálogos com escravizados na obra. O momento é de um lirismo melancólico, o negro usa o canto para vender suas cocadas, possivelmente uma cantiga popular ou até mesmo uma composição própria, numa demonstração de criatividade e resiliência por meio da singela produção artística que lhe era permitida. Curiosamente, essa cena não foi aproveitada no roteiro. Além de seu óbvio potencial audiovisual, ela contém elementos que se encaixariam perfeitamente na atmosfera romântica do filme. Carvalho, em seu *Capitu* (2008),

aproveita e faz da cena um belo exemplar de seu apuro estilístico. Composição própria ou cantiga popular, a cantoria do preto das cocadas é um dado importante do ambiente cultural urbano da época. Segundo José Miguel Wisnik, em seu ensaio “Machado maxixe”, as canções de rua eram associadas aos negros e mulatos, e ritmos sincréticos como o maxixe tinham conotação rebaixada em relação às composições clássicas e europeizadas ou importadas, tocadas nos salões, bailes e teatros, já que o fenômeno musical emergente era “ligado aos ambientes populares da Cidade Nova, inseparáveis dos contingentes de escravos e das músicas tocadas e dançadas por negros, e propagado inicialmente nos ambientes boêmios contíguos à vida noturna, ao teatro de revista e à prostituição” (WISNIK, 2003, p. 26).

A ambientação musical diz muito não apenas sobre o tipo de sociabilidade praticada por negros e mulatos nas ruas que, segundo Wisnik, eram quem praticava as artes plásticas e a música na tradição colonial, por serem consideradas artesanais e mais próximas das funções puramente técnicas e dos trabalhos manuais. Também diz do nascimento de uma cultura musical propriamente brasileira, influenciada por fontes musicais diversas, principalmente vindas da Europa e África, em um processo que mais tarde viria a ser chamado de “antropofágico” pelos modernistas. Wisnik comenta o aspecto visionário do diálogo da obra de Machado com a música:

Machado de Assis foi quem primeiro percebeu — e muito precocemente, no apagar das luzes do Império — a dimensão abarcante que assumiria a música popular no Brasil como instância a figurar e a exprimir, como nenhuma, a vida brasileira como um todo. Todo necessariamente problemático aos olhos do mais agudo crítico das totalizações que conhecemos; todo não harmonioso mas paradoxal no cerne, remetendo a um mundo de conflitos e imbricações que engata diretamente o substrato cultural mais arcaico do escravismo nas formas mais lépidas da mercantilização moderna. Não obstante, flagrou a potência humana e artística dessa encruzilhada, e disse-o, em interrogação e em segredo. (WISNIK, 2003, p. 60-61)

A trilha sonora constituída majoritariamente de música clássica, como Verdi e Villa-lobos, além de coro religioso, é mais um dos elementos de *Capitu* que deixam a desejar. É, na melhor das hipóteses, pouco inspirada e, no limite, medíocre. Não contribui para o resultado final do filme que a trilha seja tão trivial. A trilha entra para reforçar sentimentos já propostos pela imagem, como, por exemplo, no velório de Escobar, em que a trilha reforça sentimentos graves e solenes; ou, em outros casos, com função puramente ornamental, como música de fundo. A relação entre imagem e som é a mais banal possível, a música não acrescenta, contrasta ou informa nada. A comparação mais acertada talvez seja com as trilhas auxiliares de certos produtos televisivos – aquelas que não são associadas a personagens ou

núcleos específicos e servem apenas para sutilmente sublinhar os momentos encenados. Em outras palavras, a trilha é acessória e francamente dispensável no conjunto. Lygia Fagundes Telles relata no posfácio ao roteiro publicado que ela havia sugerido a famosa modinha de Carlos Gomes, “Quem sabe?”, para a cena em que Bento iria ao teatro e que ela e Paulo foram checar a data de lançamento para não incorrerem em algum anacronismo. A temática da música se relaciona aos ciúmes de Bento (“Por que fica às vezes tão longe de mim?”, pergunta Bento. A música diz “Tão longe, de mim distante, onde irá seu pensamento?”), que ouve a cantora e só consegue pensar em Capitu. A repetição desse tema, porém, não acrescenta muito à leitura e pode ser que as preocupações de ordem histórica, nesse caso, tenham sido um entrave para escolhas com maior rendimento estético.

Segundo John Gledson (1991, p. 102), a localização da morte de Escobar no ano de 1871 é referência ao acontecimento mais importante do ano: a Lei do Ventre Livre. O autor argumenta que a data da morte de Escobar marca com bastante exatidão a derrocada do Segundo Reinado e que o mês do afogamento ser o mês de março é uma escolha coerente: “A escolha, por Machado, da data ligeiramente mais antiga, relacionada à formação do ministério Rio Branco, que promulgou a lei, é deliberada, pois ele julgava crítico esse ano em mais de um sentido, e focalizar o dia 28 de setembro poderia parecer limitá-lo demais”. E é a partir dessa “quebra” simbólica no universo de Bentinho que seu mundo começa a ruir: o casamento passa a ser infeliz, a amargura domina as relações e nasce, do “ventre livre” que era sua imaginação, capaz de fazer nascer potros da mais suave Brisa (ver capítulo XL) um desejo, talvez inconsciente, de se vingar, descontar em seu mundo (Capitu e Ezequiel) a frustração que sente. André Boucinhas (2015) também salienta essa mesma analogia entre vida pessoal e crise política e social: “a dúvida particular que acabou por destruir a vida de Bento Santiago nasceu ao lado da ansiedade dos proprietários de escravos diante da intensificação do movimento abolicionista”.

No livro, por certo, a referência é indireta e por demais sutil para o leitor desavisado, mas, no filme, ela não existe. Amplificar a relação da *débacle* do filho da elite colonial – incapaz de acompanhar a modernidade econômica, como Escobar o fazia – com a Lei do Ventre Livre seria uma forma magistral de relacionar a intriga romântica e o tema mais denso da escravidão. Bentinho é, no romance e no filme, o patriarca impotente diante da vivacidade de seu melhor amigo e de sua mulher, ambos parte de uma modernidade ascendente, assim como o abolicionismo. É claro que essa análise não existia quando Lygia e Paulo Emílio escreveram o roteiro do filme e é bem provável que sua leitura não tenha alcançado essa relação. Além de um lamento de oportunidades perdidas, cabe o comentário porque essa distração indica que a

leitura não foi feita mais contundentemente pelo viés racial. Para todos os efeitos, a relação racial é conciliada e razoavelmente harmônica, até carinhosa – mesmo em um contexto que não envolve crianças. Veem-se o trabalho e a presença das pessoas negras como pano de fundo para os quiprocós de seus senhores. Contudo, a falta de tensão nas relações branco-negro dá a entender que tudo vai relativamente bem nesse quesito, ou, pelo menos, a placidez das relações entre aqueles que fazem todo o trabalho e aqueles que se beneficiam dele não sugere os conflitos que se multiplicavam naquele momento e que culminaram na Lei do Ventre Livre e, posteriormente, na abolição.

Diferentemente do de Machado, o texto do roteiro – ou sua correspondente construção visual – não tem o cerne de crítica social que, embora deixe os escravos, de fato, (quase) silenciosos, entende-se, nas entrelinhas, o substrato dessas relações, sua presença fundamental e sua condição de silêncio efetivamente coagido. Machado, mesmo nas poucas ocorrências em que pessoas escravizadas aparecem na história, introjetou um volume imenso de significados e comentários, totalmente encobertos pela trivialidade dos episódios, discretamente infiltrados, mensagens perfeitamente cifradas. Não é por acaso que, no momento em que Bentinho narra a Escobar a trajetória da família e da vida na “roça”, antes da ida para o Rio de Janeiro, apareça o trabalho dos escravos, com a “coincidência” do encontro com um dos negros escravizados que vieram da fazenda junto com os Santiago:

– Não, agora não voltamos mais. Olhe, aquele preto que ali vai passando é de lá. Tomás!

– Nhonhô!

Estávamos na horta da minha casa, e o preto andava em serviço; chegou-se a nós e esperou.

– É casado, disse eu a Escobar. Maria onde está?

– Está socando milho, sim, senhor.

– Você ainda se lembra da roça, Tomás?

– Alembra, sim, senhor.

– Bem, vá-se embora.

Mostrei outro, mais outro, e ainda outro, este Pedro, aquele José, aquele outro Damião...

– Todas as letras do alfabeto, interrompeu Escobar.

Com efeito, eram diferentes letras, e só então reparei nisto; apontei ainda outros escravos, alguns com os mesmos nomes, distinguindo-se por um apelido, ou da

peessoa, como João Fulo, Maria Gorda, ou de nação como Pedro Benguela, Antônio Moçambique... (ASSIS, 1992, [1899] p. 900)

O diálogo e o resto da passagem sintetizam com perfeição, com a concisão e maestria na sutileza próprias de Machado, a relação direta entre o trabalho dos escravos e a riqueza da família. Bentinho não só enumera escravizados como se exibisse orgulhoso os itens de uma coleção da qual é proprietário – futuro proprietário, nessa circunstância, uma vez que ainda é adolescente e seu status patriarcal ainda não foi devidamente consolidado – como também fala displicentemente sobre o fato de que alguns escravizados “andam ganhando na rua” ou “estão alugados” porque seria impossível empregar tantos assim na casa, reforçando que “nem são todos os da roça”, chamando a atenção para a quantidade enorme de pessoas negras que já estiveram e ainda estão sob o jugo da família. O paralelo entre a listagem de pessoas escravizadas e de imóveis de propriedade da família é bem notório, havendo, até mesmo correspondência exata entre as frases “outros estão alugados” (negros escravizados) e “outras estão alugadas” (casas). A ironia de Machado com relação aos proprietários está presente em cada frase, com exatidão aritmética – o próximo capítulo, intitulado “Ideias aritméticas”, apresenta a prodigiosa capacidade de Escobar para a matemática ao fazer uma soma complexa dos aluguéis das casas de Dona Glória de cabeça. Escobar, “mirando a pedra de bater roupa”, faz reflexões a propósito do asseio, pedra de bater roupa que é, claro, utilizada exclusivamente por escravizadas cujo trabalho braçal proporciona materialmente o asseio sobre o qual ele reflete no plano teórico. A descrição da intensa alegria, placidez e ócio de Bentinho e Escobar está sarcasticamente contrastada com a realidade abjeta de ter propriedade sobre outros seres humanos, em um lance parecido com o capítulo de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1992, p. 582) em que Brás vê seu ex-escravo liberto, Prudêncio, a fustigar um negro “escravo dele” da mesma forma que Brás “desancava-o sem compaixão” em criança e cujas reflexões imediatamente posteriores ao ocorrido ele lamenta ter perdido, pois “seria matéria para um bom capítulo, e talvez alegre”. Cuidadosa e astuciosamente posicionada no final do capítulo está a conclusão de Escobar sobre a “beleza moral” de Dona Glória:

Escobar confessou esse acordo do interno com o externo, por palavras tão finas e altas que me comoveram: depois, a propósito da beleza moral que se ajusta à física, tornou a falar de minha mãe, “um anjo dobrado”, disse ele. (ASSIS, 1992, p. 900)

O “anjo dobrado” é uma beneficiária – ainda que circunstancial, em decorrência da viuvez, já que o poder patriarcal não incluía as mulheres, uma vez que eram subordinadas ao marido – de séculos de exploração e sequestro violento de pessoas negras do continente

africano. Fato destacado por Machado no aparentemente trivial comentário de Bentinho sobre os apelidos dos escravizados, que eram “ou da pessoa, como João Fulo, Maria Gorda, ou *denação* como Pedro Benguela, Antônio Moçambique...” (grifo meu). As ligações de Machado com a África vêm sendo estudadas por pesquisadores em anos mais recentes. Muitas demonstram que há ainda caminhos a percorrer e coisas a descobrir. Contudo, uma das referências mais relevantes nesse sentido é a escolha de Massinissa como um dos quatro bustos nos cantos da casa de Matacavalos, único não-romano da seleção. Massinissa, rei da Numídia, província no norte da África, aliou-se aos exércitos romanos em diversas campanhas e abriu a África à penetração e colonização romana. Nota-se a argúcia de Machado em dar enfoque a elementos superficialmente triviais, lançando uma luz inesperada sobre as principais contradições da condição histórica brasileira “engastada entre o lastro sufocante do colonialismo e da escravidão e as promessas inconsistentes da modernidade” (GLEDSON, 2003, p. 17), construindo um realismo historicamente consciente e político refratado na superfície pretensamente transparente.

Em *Capitu*, a presença silenciosa desses escravos combinada com um enredo bem mais convencional em sua construção e o enfoque exagerado na intriga romântica, não há relação contundente com essa faceta tão crucial do momento histórico que o filme se propõe a retratar. Os escravos, incomodamente, parecem cumprir uma função um tanto decorativa e, ao mesmo tempo, sentimental, sem traços de crítica social.

A dissonância cognitiva de vários tipos, entre eles, Rubião, protagonista de *Quincas Borba*, alegoriza com perfeição o contrassenso de um país que acredita em um progresso levado a cabo sem arrancar os alicerces retrógrados de sua estrutura. John Gledson descreve o personagem e seu significado alegórico da seguinte maneira:

Também estava presente a ideia de Rubião como figura representativa – àquela altura, pelo que parece, o representante de um Brasil (sem que houvesse, necessariamente, ligação com qualquer regime) ao mesmo tempo voltado para o futuro e dependente da escravidão, otimista com sua prosperidade, mas sem vontade de examinar as fontes de sua riqueza. (GLEDSON, 2003, p. 123)

A última imagem de uma pessoa negra no filme, do escravo-mordomo Domingos não parece dar destaque à sórdida relação de poder ali contida que, no roteiro, mesmo que de forma um tanto questionável, tinha mais relevância. A câmera não se detém sobre aquela imagem triste de um negro trajado de fraque e luvas – traje que em nada condiz com a sua posição social ou qualquer coisa que lhe diga respeito como ser humano, mas que indica o status daquele que é oficialmente seu “dono”. O plano é breve, como o são todos aqueles

protagonizados por figuras negras. Este pode ser facilmente olvidado e superado pelo impacto das próximas sequências, que pressagiam o fim de Capitu e Ezequiel, aqui só aludido. Ao contrário do romance, em que as mortes são fatos consumados, a narrativa encerra-se no tempo “presente” em que se encontram os fatos narrados, mais especificamente a acusação de adultério a Capitu – e também a de ilegitimidade do filho – e a consequente decisão da separação. O filme termina em plano de Capitu, levando Ezequiel pela mão, com a câmera se aproximando, em movimento zoom, até fechar em um close-up de seu rosto. Essa diferença destoa da indicação do roteiro que dá relevo ao cinismo de Bento e talvez aponte para mais uma instância de indeterminação que se soma à do adultério: o destino trágico de Capitu, naquele momento específico da diegese, ainda não tinha se realizado, sua situação ainda não é a do exílio, teria sido essa uma versão de “final aberto”?



Fotograma 40 – Último plano do filme, com Capitu caminhando, presumivelmente voltando da missa [Sequência 25]

A indicação do roteiro para o último diálogo com Domingos soa insólita:

Vai até a porta. E dá com Domingos, que chega para apanhar a bandeja.

BENTINHO (Pousando a mão afável no ombro do escravo meio assustado.) Quero que você me prepare um banho bem quente.

O escravo se anima com a ideia do banho e sai do escritório mais satisfeito do que ao entrar. [...] (GOMES; TELLES, 2008, p. 168)

Causa estranheza a ideia de um negro escravizado que se anima com a ordem de preparar um banho para o seu senhor. Por quê? Por que um homem escravizado se sentiria satisfeito ou animado ao cumprir uma simples ordem de seu amo (em meio a tantas outras no decorrer de seu dia)?

Uma servilidade não só dócil, como alegre, soa, no mínimo, sem tato em um discurso moderno. O tom parece flertar ligeiramente com aquele ideário do negro escravizado que gosta de servir, que se sente realizado em seu trabalho, pois vê nele um propósito (a escrava assaz sorridente no minuto 56 reforça essa impressão). Ou será o sentido dessa interação demonstrar, um tanto a contrapelo, que Domingos sentia medo de Bento (Othon Bastos) e por isso ficou aliviado com a banalidade do pedido, que, no caso, indicaria um estado normal das coisas?



Fotograma 41 – Último plano de Domingos no filme [Sequência 24]

Uma coisa é certa: nenhum desses sentidos está expresso na sequência resultante do filme realizado de fato. Domingos tem a mesma impassível e, no limite, inexpressiva, fisionomia de todo o filme, o que torna desconcertante o seu quase completo silêncio, não como efeito desejado, apenas como acidente de percurso. No romance, a população de pessoas negras escravizadas só existe *in absentia*, subsumida nas regalias e opulência dos senhores. Entretanto, a crítica à elite é pungente o bastante para que a falta neste seja mais significativa que a presença naquele.

Zamberlan, ancorando-se em Silvano Santiago, resume a ausência dos escravos em *Dom Casmurro* da seguinte maneira:

Machado de Assis, que foi até mesmo acusado de absentéismo por não falar abertamente sobre a questão do escravo em suas obras ou por não defender de forma entusiasta a abolição, sempre colocou os escravos como moldura silenciosa do quadro social da época e não há em nenhum momento dos seus romances o registro do diálogo entre escravos. A atitude marca de maneira precisa o papel do negro na sociedade da época e foi, como definiu Silvano Santiago, “de um engajamento muito mais profundo e responsável do que se pediu arbitrariamente a ele”. (ZAMBERLAN, 2007, p. 122)

Por que não retirar dessa falta as histórias possíveis, uma vez que, ao contrário do romance de Machado, o filme foi escrito numa época em que não seria polêmico, nem malvisto, explorar as histórias das pessoas escravizadas?

O “caminho não percorrido” mais interessante talvez fosse, sobretudo, dar não só corpo, mas voz e história a essas pessoas, transmutar ausência em atuação, fazer nascer dessas presenças latentes, personagens reais. Dar um lugar de destaque a quem (quase) sempre fica no fundo.

Também parece fora de eixo a rubrica que indica Bentinho “pousando a mão afável no ombro do escravo”. Nesse caso, o tom tirânico que o Bentinho do filme assume no trato com os negros escravizados é mais acertado. Até Capitu, muito doce nessa representação, repercute dureza no trato com os serviçais, assumindo a posição de senhorio sem embaraços de moça pobre. É possível supor que a intenção fosse uma pretensa amabilidade no trato com Domingos dar pistas sobre o caráter resvaladiço de Bentinho, que se sente muito confortável em seus desmandos, a ponto de fazê-los com boa cara e condescendentemente, como quem “dá bem a entender que não é favor” (ASSIS, 1992, p. 829). Essa dissimulação faz sentido quando diz respeito a José Dias e outros agregados, pois há mais sutileza nas dinâmicas desse tipo de relação de poder – mesmo que, ao fim e ao cabo, Bentinho seja igualmente seu detentor e beneficiário – porém, em uma relação institucionalmente tão hierárquica como aquela entre senhor e escravo, não condiz muito com sua natureza dar-se ao trabalho de tamanho disfarce.

Sendo a cena uma adição de Paulo e Lygia em relação ao livro – todas aquelas que envolvem pessoas escravizadas o são – resta questionar o que tais adições revelam sobre a atitude e o espírito geral da época (final da década de 1960), no que diz respeito à escravidão, às relações de trabalho e ao racismo.

1.5 Se não Dom Casmurro, quem? Narração, focalização e estrutura narrativa

Se em *Dom Casmurro* o tempo é o que transforma Bento no narrador cínico, nostálgico e ligeiramente melancólico do livro, em *Capitu* esse narrador dissipa-se e resta um Bento romântico, trágico, transformado não pelo tempo, mas pelo drama. *Capitu* estrutura-se temporalmente em um espaço determinado e razoavelmente curto de tempo (sete anos), com um flashback cuja diegese está sonora e visualmente estabelecida no tempo do evento e flashbacks se interpolando e se sobrepondo sonoramente à ação em alguns momentos no início e uma elipse temporal de quatro anos, anunciada por intertítulo. O narrador que deseja restaurar a si e o passado, atar as duas pontas da vida, por meio do ato de narrar, transforma-se em um narrador quase transparente, que discretamente surge em pontos específicos. O processo narrativo em si é uma das temáticas centrais da narrativa autoconsciente do romance, convocando, o tempo todo, a participação ativa do leitor e exibindo seu processo de elaboração. Embora *Capitu* ensaie, aqui e ali, momentos de reflexividade, há um desajuste geral na proposta, que fica “nem cá, nem lá” em relação a linguagem e estilo. Há algumas incursões formais na linguagem experimental. Os saltos no tempo e no espaço realizados apenas no canal sonoro, gerando incongruências entre som e imagem parecem propor, naqueles momentos, uma narrativa não-linear ou uma maior pervasividade de tempos narrativos. Há, também, a sequência dos braços de Capitu no baile e uma série de *faux-raccords* na sequência que prenuncia a descoberta da morte de Escobar que apontam na mesma direção de um experimentalismo o qual, se realizado plenamente, talvez trouxesse maior interesse a uma estrutura narrativa convencional e pouco instigante. O filme não desenvolve com o espectador uma relação ativa ou inventiva. Por que a estrutura narrativa não funciona? Talvez porque sem um narrador não-confiável para consubstanciar a relação narrador–narratário e o jogo que se desenvolve a partir dela, reste muito pouco potencial nessa relação. Se o narrador não-confiável alicerça a estrutura narrativa de *Dom Casmurro*, sem ele, pode ser que a construção como um todo desmorone. Em aparente esforço polissêmico, a estrutura narrativa de *Capitu* introduz, ao menos em parte, um ponto de vista compartilhado que, nos raros momentos em que a focalização-zero do narrador invisível não domina, opera uma focalização plural. Pode-se dizer que o filme busca uma focalização errante, que traria mais “justiça” à narração, não mais controlada exclusivamente pelo narrador-personagem. Por sua vez, a diluição de sua voz de narrador diminui a força de seu personagem, que passa a compartilhar protagonismo com

Capitu e Escobar. A estruturação por um narrador não-confiável, que proporciona dimensão ao romance, é retirada sem que se substitua por nada que dê forma à narrativa, e esta desaba. Sem fundação formal que a sustente, sobre a frágil base do enredo, amplia-se uma estrutura que já começa abalada. Sobreponha-se a ela uma série de desacertos de estilo, ritmo e atuação que revela, em alguns pontos, uma tentativa incipiente de agregar técnicas narrativas modernistas as quais tensionariam a construção temporal assentada no presente e sua progressão linear. Talvez, se realizada integralmente, a proposta se mostrasse mais produtiva no diálogo com o romance/hipotexto.

O apagamento da figura do narrador-protagonista e até mesmo de uma narrativa focalizada internamente (filtrada pela percepção de um personagem) ou externamente (acompanha o personagem, mas não necessariamente percebe o que ele percebe), ainda que se considere a tentativa de focalização variável/errante ficam evidentes no quadro de adaptação de *Capitu* (Apêndice, p.), principalmente na análise narratológica. De uma divisão em 25 sequências, 10 dessas contém algum tipo de visualização interna aproximada, ou seja, contém um ponto de vista que se aproxima do que um personagem vê, geralmente no esquema Focalizador-objeto-focalizador, geralmente denominado *reaction shot*, é muito usual nos códigos do cinema clássico. Dessas 25, apenas três sequências contém o que pode ser considerado visualização interna direta, em que a câmera (narrador cinematográfico) assume a percepção de um dos personagens, seja por meio de câmera subjetiva (POV), como na sequência do baile (sequência 07) ou por mostrar a percepção imaginária ou distorcida de um personagem, como na sequência em que Bentinho vai assistir à peça *Othello* (sequência 21). A sequência 06 é a única que inclui uma visualização interna aproximada que não esteja associada ao protagonista, sintomaticamente, é um plano em que Capitu e Escobar se olham. A focalização-zero claramente domina a forma narrativa.



Fotograma 42 - Capitu dançando do ponto-de-vista (POV) de Bentinho [Sequência 7]



Fotograma 43 – Capitu/Desdêmona na alucinação de Bento [Sequência 21]

Não surpreende que a maioria dos estudos sobre o filme esteja no campo da literatura, pois, nos estudos de cinema, há uma espécie de unânime reconhecimento de que o filme não foi bem-sucedido, o que, sob muitos aspectos, o dispensaria de ser estudado. A

presente tese, em busca de entender as dificuldades de adaptação da obra de Machado de Assis, situa na figura do narrador literário autoconsciente e não-confiável um desafio para adaptação cinematográfica. A tese se depara então com a dificuldade que é tratar uma obra com a qual não se tem empatia. Para evitar a armadilha fácil de apenas somar mais uma voz ao consenso, opção é a de entender o conceito proposto no roteiro e sua passagem para o filme, sugerindo que, justamente ao diluir o narrador, o trabalho peca não pela liberdade de adaptação e pela distância do original, mas pela opção, em nome de uma igualdade de gênero, de esvaziar a experimentação formal que distingue o romance. É difícil pensar em exemplos de leituras classicizantes de textos modernistas que tenham sido bem-sucedidas na adaptação audiovisual (usando como critério uma boa taxa de consenso crítico e/ou geral), enquanto exemplos do contrário abundam. Vem a calhar o conceito de lacuna estética proposto por Robert Stam, que indica a frustração específica causada por adaptações pré-modernistas de textos modernos e cumpre bem a função de pedra de toque do processo de adaptação de tais obras. É possível conjecturar que uma adaptação classicizante de um texto modernista possa servir ao propósito de interrogar as relações entre arte e mercado, por exemplo; mas, nesse caso, a adaptação estaria adicionando algo a esse diálogo em vez de cristalizar relações preexistentes, o que seria, na prática, uma maneira distanciada de encarar o texto-fonte e, portanto, já não caberia na definição de clássica. O que *Capitu* acrescenta às relações preestabelecidas com *Dom Casmurro*?

Se na narração não-confiável o cerne está no jogo estabelecido entre narrador/narratário/autor implícito e na ironia que resulta dessa relação, o que significa adaptar esses textos sem esse narrador? *O desprezo* (1963), de Godard, é um bom estudo de caso. O filme adapta o narrador não-confiável do romance-fonte, *Il disprezzo* (1954), de Alberto Moravia, substituindo-o – também – por um tipo de focalização-zero que pontualmente se fixa em um ou outro personagem. O efeito geral é um distanciamento brechtiano (STAM, 2001) que funciona como estética, aprofundando a reflexividade e construindo o filme como adaptação sobre o processo de adaptação, mais do que como adaptação do romance *per se*. O alvo da ironia deixa de ser o narrador e passa a ser compartilhado por quase todos os personagens. Embora o foco narrativo seja diferente, a tematização do processo narrativo em si e o aprofundamento das relações intertextuais e da reflexividade garantiram a *O desprezo* um lugar entre as adaptações bem-sucedidas da história do cinema. O exemplo é interessante, pois usa uma estratégia de difusão do foco narrativo similar à de *Capitu*, com resultado diametralmente oposto. Pode-se delinear, então, que a mudança de foco narrativo não necessariamente fadaria ao fracasso a incursão, mas necessitaria de um tipo de inovação formal e estética que suprisse a função do

narrador, de modo a formatar uma relação construtiva entre filme e espectador. “Preencha as lacunas como quiser”, diz o narrador autoconsciente do romance ao leitor, cuja participação é essencial para formar a imagem do quebra-cabeças narrativo. Assim, o leitor é desafiado a fazer uma leitura a contrapelo. O romance e suas ambiguidades embaralham-se em um conjunto provocativo que até hoje, mais de cem anos depois, suscita discussões acaloradas. Sem as lacunas, o que sobra?

Capitu esforça-se para preencher lacunas, dilatando o tempo entre casamento e separação. Essa estrutura dilatada vai esvaziando sentidos em vez de os adicionar. O filme está rigidamente comprometido com uma mescla entre a primeira e a segunda leitura descritas por Roberto Schwarz, investigando o processo de deterioração de um casamento e, em menor medida, a formação e deformação do amor e o impacto do ciúme, tendo como eixo o problema da traição. O possível adultério permanece como dúvida, que está, no mínimo, justificada e, por isso, também, até certo ponto, suas consequências. Uma certa noção de destino, oposta àquela associada à tragédia porque moralizante e concentrada no drama de família, muito característica da imaginação melodramática (XAVIER, 2000 a), impõe-se como motor do funcionamento da trama. O tom desafinado e os diálogos pouco expressivos, principalmente da atriz Isabella, intérprete de *Capitu*, enfraquecem ainda mais o conjunto, que não rende nem em um registro mais convencional de narrativa audiovisual, nem na direção um pouco mais experimental que certas escolhas sugerem.

A reiteração de temas e as semelhanças de enredo, personagens e motivações entre a chamada primeira fase de Machado e a segunda já foram apontadas por diversos autores (SCHWARZ, GLEDSON, NUNES, ROCHA). Não por acaso, o Machado da primeira fase é apelidado de “Machadinho” em alusão à pouca maturidade e ao status “menor” das obras dessa fase. Se Machado de Assis aparentemente continuou orbitando ao redor dos mesmos temas e motivações psicológicas, o que sugere que o “pulo do gato” está realmente na forma narrativa: foram as inovações formais de uma fase para a outra que transformaram o escritor talentoso mas pouco destacado em um dos mais prestigiosos escritores de língua portuguesa. O convencionalismo da forma da primeira fase embargava o desenvolvimento da narrativa e limitava-o às intrigas do enredo que, se já tinham em si um germe do que veio a ser a escrita do autor, não puderam de fato frutificar sem os procedimentos formais inovadores.

De certa maneira, *Capitu* retrocede a obra-prima de Machado da segunda para a primeira fase, encaixando em uma estrutura formal que prioriza o enredo o romance cuja estrutura complexa enfatiza as diversas relações que se estabelecem entre texto e leitores implícitos. Enquanto *Dom Casmurro* imbrica-se em uma diversa rede intertextual, paródica e

referencial, que vai da antiguidade clássica ao contexto social e político contemporâneo à sua elaboração, *Capitu* parece estar um tanto à deriva em seu próprio contexto, sem estabelecer conexões com outros intertextos. A ligação com seu tempo histórico, que coincidiu com a segunda onda do movimento feminista e as discussões guiadas por este, concentrada na tentativa de expressar um ponto-de-vista “compartilhado” entre o casal, diminuindo a voz do patriarca, não foi capaz de dar voz de fato a *Capitu*. O filme vai na direção contrária do entrelaçamento expansivo de seu hipotexto, afunilando sua relação cada vez mais concentricamente para a história e não para as suas possíveis interseções. Se aqui a priorização da fábula/enredo em detrimento da trama/discurso emerge consistentemente como causa, um corolário dessa ênfase é o afastamento da tendência moderna (ou mesmo pós-moderna) das técnicas de apropriação do autor.

Para Maria Luisa Nunes, as técnicas de apropriação anacrônica e paródica de Machado são fundamentais para situar as inovações formais do autor e revelar o foco central da estrutura dramática: o ato de escrever (as digressões são, muitas das vezes, mais importantes e mais reveladoras que a ação). A autora argumenta que: “O processo narrativo em *Dom Casmurro* é típico da incorporação que Machado de Assis fazia das técnicas arcaicas do século XVIII, a fim de ultrapassar as de seu próprio século e antecipando as do romance do século XX.” (NUNES, 1983, p. 56, tradução minha). Mais adiante, ao analisar o ponto de vista na literatura de Machado, a qual ela afirma ser uma metaliteratura, Nunes (1983, p. 85) arremata:

A auto-paródia narrativa está presente do começo ao fim [nos romances maduros de Machado de Assis] e resulta em ironia ou distanciamento nas relações entre autor implícito, narrador, personagens e leitor, constituindo a base das inovações e experimentos de Machado. (Tradução minha)

Fica bem claro que tais são as características narrativas estruturantes do romance: reflexividade e autoconsciência (metaliteratura), narrador autodiegético, paródia e auto-paródia, manipulação temporal e não-linearidade; e que, ignorando-as, resta um enredo que, se não é irremediavelmente convencional, seria pouco inovador, mesmo para a literatura do século XIX. As técnicas apropriadas por Machado e as referências a escritores como Sterne, Xavier de Maistre, Montaigne e, indiscutivelmente, acima de todos, Shakespeare são a matéria mesma de que se tecem os romances da segunda fase. Ao método de composição usado por Machado, um método em que leitura e escrita interconectam-se em uma rede de referências e emulação da tradição literária, João Cezar de Castro Rocha chama “poética da emulação” Considerando essa definição conectada com a conceituação da adaptação como hipertexto, proposta por Stam

e presente também na ideia mais abrangente de transtextualidade, é interessante observar o quase total isolamento intertextual de *Capitu*, que dialoga (quase?) exclusivamente com o seu hipotexto e não se faz campo fértil para o dialogismo como eixo de análise. Se o método de Machado era dialógico e intertextual, pode-se dizer que o método de *Capitu* foi na direção contrária, ao estabelecer o romance-fonte como único interlocutor da adaptação, posicionando-se praticamente como um paratexto isolado – inclusive de seu próprio tempo e contexto –, não como parte de uma rede interconectada de criação artística.

2. *Capitu* (2008)

2.1 Otelo tupiniquim? Intertextualidade, emulação, paródia

Tudo teria se passado sem mais nada, se Deus não tivesse escrito um libreto de ópera, do qual abrisse mão, por entender que tal gênero de recreio era impróprio da sua eternidade. Satanás levou o manuscrito consigo para o inferno. [...] compôs a partitura [...] até que Deus, cansado e cheio de misericórdia, consentiu em que a ópera fosse executada, mas fora do céu. Criou um teatro especial, este planeta [...]

Juram que o libreto foi sacrificado, que a partitura corrompeu o sentido da letra, e, posto seja bonita em alguns lugares, e trabalhada com arte em outros, é absolutamente diversa e até contrária ao drama. O grotesco, por exemplo, não está no texto do poeta; é uma excrescência para imitar as *Mulheres patúscas de Windsor*. Este ponto é contestado pelos satanistas com alguma aparência de razão. Dizem eles que, ao tempo em que o jovem Satanás compôs a grande ópera, nem essa farsa nem Shakespeare eram nascidos. Chegam a afirmar que o poeta inglês não teve outro gênio senão transcrever a letra da ópera, com tal arte e fidelidade, que parece ele próprio o autor da composição; mas, evidentemente, é um plagiário. (ASSIS, 1992, p. 818-819)

No capítulo “A ópera”, de *Dom Casmurro*, o narrador explicita a cosmologia de um tenor que caiu em desgraça, Marcolini, cuja versão particular do mito da Criação postula que a vida é uma ópera com libreto escrito por Deus e música composta por Satã. John Gledson (2019) chama atenção para o pessimismo filosófico e a visão de mundo cínica conveniente a Bento, a quem permite “moldar o mundo para adaptá-lo aos seus propósitos” (GLEDSON, 2019, p. 182), feita de encomenda para um narrador-protagonista enganoso que justifica o próprio egoísmo e para quem “a verossimilhança é muita vez toda a verdade”. A escolha da ópera como metáfora da vida revela uma outra associação importante: a de Shakespeare como plagiário – de ninguém menos que o Deus dessa versão paródica do *Gênesis*. Segundo João Cezar de Castro Rocha (2015), Machado, no trecho em que o velho tenor Marcolini explica para Bento sua cosmologia própria de “a vida é uma ópera”, estaria descrevendo com exatidão o modelo usado por ambos, o padrão “Machado/Shakespeare”. Ou seja, a referida poética da emulação, na qual se privilegiam referências e modelos anteriores, combinados com inovações na forma e no estilo; em outras palavras, um modelo intertextual por definição, tendo na apropriação seu procedimento básico. Para esse autor, Machado estaria, sem qualquer conotação negativa associada, reciclando o mestre da reciclagem por excelência: Shakespeare.

Ou, para usar a descrição do próprio Machado, na voz do personagem Marcolini, sobre o dramaturgo britânico, estaria plagiando o plagiário.

Rocha (2019) – em um movimento que lembra a busca por um repositório comum transnacional e transcultural de Stam (2019) – ressalta a onipresença de William Shakespeare em culturas não hegemônicas. O dramaturgo combinou uma variedade de fontes em uma estrutura única, permitindo a assimilação irreverente, tanto do repertório canônico, quanto das realizações contemporâneas de seus pares. A absorção de vozes e a liberdade de invenção da forma de Shakespeare geram um contínuo com as formas de apropriação de seu repertório por essas culturas não hegemônicas e podem ser, segundo Rocha, a razão pela qual sua obra tornou-se uma ferramenta estética e intelectual importante para essas culturas.

Análises que enfatizam as relações intertextuais de Machado de Assis encontram-se em autores diversos, de diferentes períodos. É o caso da estadunidense Helen Caldwell (2008), cujo *Otelo brasileiro de Machado de Assis*, como anteriormente mencionado, de 1960, foi um divisor de águas na crítica machadiana, estabelecendo um paradigma de interpretação para autores como Gledson (2019) e Passos (2007). Estes, assim como Nunes (1983), Guimarães (2017) e Rocha (2013; 2019), também já referidos neste trabalho, figuram entre muitos outros estudiosos que tratam dessas relações. O interesse revelado em tantos estudos pela intertextualidade em Machado reporta-se a uma abordagem que teve suas primeiras instâncias ainda no início da crítica machadiana, como se observa no trabalho de Eugênio Gomes, *As influências inglesas de Machado de Assis*, de 1939. Por exemplo, Nunes (1983) detalha evidências de que Machado de Assis inspirou-se, fez referências e parodiou autores como Shakespeare, Montaigne e Sterne; e Rocha (2013) destaca o modo como Machado incorporou essas influências para criar um estilo literário que é simultaneamente brasileiro e universal, local e global.

O anacronismo deliberado tem o poder de reimaginar a poética clássica ao permitir a liberdade formal sem restrições preconcebidas. Essa liberdade é semelhante à “forma livre” adotada e transformada pelo “autor defunto” – ou “defunto autor” –, composto por Machado de Assis nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*. O impacto dessa liberdade na geopolítica artística mundial significa que, sob certas circunstâncias, uma posição periférica – ou seja, não hegemônica – pode tornar-se um catalisador da inovação.

Em seu ensaio crítico mais conhecido, “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”, de 1873, Machado de Assis investe contra a noção romântica de cor local, que enfatizava a importância de retratar os costumes e as tradições de uma determinada região ou país na literatura. Ele propõe, em vez disso, uma abordagem mais universal para a escrita

literária, que permitiria aos autores lidar com qualquer tema e qualquer período histórico, independentemente de ser o seu próprio. Machado argumenta que essa abordagem seria essencial para definir uma verdadeira consciência nacional que não fosse limitada por costumes e tradições locais. Como argumento, recorre às obras de William Shakespeare, a quem considerava gênio universal e, ao mesmo tempo, essencialmente inglês. Observa Machado de Assis que muitas das peças de Shakespeare tratavam de períodos históricos não circunscritos e de temas que não eram estritamente ingleses, como *Hamlet*, *Otelo*, *Júlio César* e *Romeu e Julieta*. O autor de *Dom Casmurro* destaca a importância de um “certo sentimento íntimo”, qualidade que declarava acreditar ser essencial para compor uma obra literária, independentemente de seu contexto nacional ou cultural. Esse sentimento, argumenta, permitia aos autores conectarem-se com os leitores em um nível universal, para explorar as experiências humanas compartilhadas que transcendiam as fronteiras do tempo e do espaço.

José Luiz Passos é um dos autores que investigam a presença ubíqua de Shakespeare na literatura machadiana, tendo feito, em seu livro *Machado de Assis: o romance com pessoas*, um cuidadoso trabalho de “cronologia da presença de Shakespeare em Machado de Assis”, em que lista e localiza todas as referências ao dramaturgo inglês ao longo da obra de Machado. Passos enfatiza o papel da relação intertextual dialógica com Shakespeare na composição de personagens:

[as referências a Shakespeare] não são arbitrárias. Dentro do contexto de cada romance elas são usadas como um modo de aprofundar, por analogia e contraste, as motivações e o autoconhecimento dos protagonistas. Machado usa a intertextualidade como um modo de imaginar mundos em que a inocência não exclui a máscara. (PASSOS, 2007, p. 215)

As análises de Passos (2007), Rocha (2013) e Nunes (1983) convergem no sentido de atribuir à relação com a leitura e a tradição literária o trunfo das inovações estéticas e formais de Machado. Essas reflexões reiteram a importância de se estudar a intertextualidade entre obras da literatura e a habilidade dos autores em se apropriar da tradição literária para criar algo novo. Tal interpretação remete à relevância da tradição literária na composição da obra de Machado de Assis e a como a influência de autores consagrados pode ser uma fonte de inspiração para a criação de obras originais e de grande valor. Trata-se, pois, de um processo criativo que envolve a assimilação de modelos e a transformação desses modelos em algo singular.

Recuperando o termo de Stam (2019), essa aplicação da transtextualidade é o que permite ao escritor utilizar elementos da tradição literária para criar uma obra nova e original, sem se limitar à mera reprodução de modelos consagrados. O escritor cria obras que dialogam com criações anteriores, estabelecendo com a tradição literária uma relação concomitante de continuidade e de renovação.

Se a intertextualidade configura-se como um método de composição estrutural para os romances maduros de Machado de Assis, poderia esta, a intertextualidade, “inspirar” a técnica ideal de adaptação, na busca da desejada convergência estética? Qual seria o equivalente audiovisual de tal método?

Capitu (2008) pode trazer algumas pistas. Minissérie da Rede Globo, dirigida por Luiz Fernando Carvalho, *Capitu* foi um dos grandes sucessos de crítica da ficção televisiva. A minissérie é um produto televisivo de uma vertente de maior experimentação, com uma estética neobarroca – ou pós-moderna. Esse tipo de produção não teve tanto espaço na televisão ao longo do tempo, mas conquistou lugar, a exemplo de outras produções, como *IndependênciaS* (2022), da TV Cultura, dirigida também por Carvalho.

Com cinco capítulos, *Capitu* se alinha a outras realizações televisivas do diretor na busca de composição estilística teatral, que se diferencia pelo investimento em cenários e figurinos que sublinham o artifício, em cores fortes, e formas cenográficas distantes do naturalismo. Distingue-se das minisséries brasileiras especialmente por sua estética e seu apuro estilístico e suscita relevantes questões relativas à adaptação, aos elementos narrativos e suas interrelações nos códigos da linguagem audiovisual. O elaborado amálgama de diferentes artes que Luiz Fernando Carvalho cria em suas obras constitui a marca mais característica de seu trabalho como diretor. A particular imbricação das linguagens de cinema, teatro, ópera, dança, artes plásticas e literatura distingue a obra de Carvalho, especialmente em um contexto de televisão brasileira, cuja padronização estética é, muitas vezes, pobre de repertório e referências.

A abordagem distintiva de Luiz Fernando destaca-se na programação da TV brasileira, utilizando elementos narrativos pouco convencionais, combinando escolhas estéticas e composição visual e sonora sob a lógica do excesso. A estética exuberante ajuda a criar um rico diálogo com outras formas de arte, especialmente pelo interesse específico em adaptações de obras literárias brasileiras. O processo criativo explora a relação entre a linguagem televisiva e a experimentação, realizando um projeto estético assentado em pré-produção complexa e laboratorial.

A atuação do diretor na televisão brasileira representa um tipo de “paradoxo cultural”, segundo analisa Eli Lee Carter (2018), uma vez que, para grande parte da intelectualidade do país, perdura uma visão crítica e um tanto elitista – não totalmente injustificada – em relação à TV. Esse segmento persiste encarando a televisão como ferramenta de alienação ideológica das massas ou como um ambiente sem qualquer valor cultural, juízo de valor enraizado na concepção de Theodor Adorno. Ao longo de sua carreira, Carvalho estabeleceu-se como autor dentro da lógica industrial da Rede Globo. Dessa forma, seu trabalho foge à regra da suposta relação conflituosa entre cinema e televisão que costumava dominar o pensamento intelectual do país. Por isso, pode-se até mesmo afirmar que a trajetória do diretor contribuiu para uma tendência de reavaliação e valorização da produção televisiva no Brasil.

O trabalho de Luiz Fernando Carvalho na televisão pode ser analisado à luz das discussões contemporâneas sobre intertextualidade (ou transtextualidade), remediação e convergência midiática, apresentadas por Robert Stam em *World Literature, Transnational Cinema, and Global Media* (2019). Carvalho exemplifica bem a “promiscuidade” intertextual e intermediária descrita por Stam (com base em uma metáfora do pós-modernista Derrida), ao mesclar em suas produções referências e técnicas de teatro, cinema, música, artes plásticas e outras mídias. Seu estilo calcado na “artificialidade”, com gestos teatrais, figurinos e cenários anacrônicos, além do uso experimental da câmera, evidencia o flerte com diversas formas de expressão artística, bem como a canibalização de outras tantas.

Em constante tensão como parte integrante e, ao mesmo tempo, contestadora da lógica industrial da televisão brasileira, Carvalho buscou uma abordagem autoral incomum no contexto de diretores de televisão no Brasil, antecipando discussões sobre a convergência midiática e a plasticidade das novas mídias. Resistindo à padronização da linguagem televisiva, logrou trazer inovações estéticas e narrativas que desafiavam as expectativas do público, ao mesmo tempo em que atuava no *mainstream* da TV Globo.

A atuação de Luiz Fernando Carvalho como diretor de TV constitui, assim, um exemplo consistente de possibilidades criativas na televisão aberta brasileira. Por incorporar técnicas e referências de outros meios e promover uma experimentação limítrofe, sua obra insere-se no esforço de aprofundamento das concepções contemporâneas de intertextualidade, remediação e convergência midiática.

Carvalho explora em seu trabalho de criação as zonas de fronteira entre diferentes linguagens e formas artísticas. Ao compor-se de elementos das várias artes, suas obras situam-se em uma área de intersecção, de tal modo que o resultado final carrega uma multiplicidade de

referências e faz que a experiência de assistir a uma obra sua remeta a assistir a um espetáculo teatral ou a ver um quadro pintado.

Em última instância, a obra televisiva de Luiz Fernando realiza-se pela fusão de linguagens e pela proliferação de referências. Na minissérie, a combinação de dança, música, cenário, arte, cinematografia, *mise-en-scène*, entre outros elementos, concorre para expressar o estado psicológico e emocional do narrador-personagem e estabelecer o mundo ficcional como extensão deles. A justaposição de elementos de variadas linguagens artísticas culmina em sequências altamente sensoriais e poéticas, intercaladas por sequências nas quais predomina a função narrativa.

Capitu não se apresenta como verdade e, sim, como lugar da representação. O lugar da representação é também o espaço da memória, no qual será feita uma incursão pela memória de Bento, ou Dom Casmurro, adentrando sua subjetividade. O narrador, que encarna o narrador em primeira pessoa do romance, materializa-se no campo da imagem e narra sua história para a câmera, num cenário operístico, inspirado em El Greco e Caravaggio. Esse narrador, como no romance, escreve a partir de seu presente, e rememora a vida em ordem cronológica, do passado remoto da infância, ao tempo presente. Ao invocar suas memórias, elas ganham forma encenada. Ele as vê também materializadas e passa a ser espectador da história que ele mesmo relata e na qual atua. Ao recusar-se a utilizar o recurso do flashback – que veio a se tornar clássico no cinema –, Carvalho segue um caminho antirrealista, em que a memória do narrador não é apenas memória mas uma memória-presença. Passado e presente convergem, deformando o espaço-tempo realista para formar um outro espaço de interação, e realizar – fisicamente – o desejo de Dom Casmurro de “atar as duas pontas da vida”: as mãos do narrador-Casmurro e do Bentinho adolescente se unem, atando-se os dois corpos.



Fotograma 44 - As mãos do narrador-Casmurro e do Bentinho adolescente se enlaçam, atando, no campo da imagem, “as duas pontas da vida” [Sequência 4]

A *mise-en-scène* de *Capitu* funciona nessa dinâmica de corpos do “presente” e do “passado” habitando o mesmo espaço. O audiovisual é um espaço privilegiado para se explorar tal relação. O dispositivo funciona como um suporte para se materializar a memória de uma tal maneira que jamais seria possível em um meio puramente verbal. A corporeidade advinda da presença física dos atores é bem aproveitada e explorada em *Capitu* por seu diretor. Carvalho não só cria uma atmosfera um tanto onírica, aproximando-se da experiência subconsciente do sujeito ao lembrar e rememorar, como também expressa a subjetividade e a não-confiabilidade do relato e do narrador por meio de sua presença física ou presumida (sombas, voz, contraplano). A presença física do narrador em cena constitui uma solução bem próxima daquela que seria possível no teatro para transpor um narrador em primeira pessoa, autoconsciente e não-confiável.

A adaptação realizada por Luiz Fernando estabelece um rico diálogo com a linguagem da pintura. O figurino criado por Beth Filipecki traz referências ao impressionismo e, especialmente, à obra de Edgar Degas. Os trajes remetem aos balés impressionistas, com tecidos e adereços que simbolizam a atmosfera dramática. As cores refletem as emoções: o vestido branco de Capitu adquire tom de pitanga conforme sua paixão é despertada. Carvalho incorpora referências da pintura para compor visualmente a minissérie. Ao estabelecer um

diálogo com o impressionismo, Degas, o barroco e o expressionismo, os planos evocam o universo pictórico.



Fotograma 45 - *Tableau vivant* na construção visual da minissérie. [Sequência 4]

Nos cinco capítulos, e quatro horas ao todo, em que se estrutura a minissérie, fica evidente a busca de uma estética híbrida, de intercâmbio entre linguagens. Além da pintura, na encenação de *Capitu*, exploram-se recursos performáticos e aspectos teatrais. A construção da *mise-en-scène* utiliza-se de técnicas como o *tableau vivant*, em que o enquadramento simula uma representação pictórica; em outros momentos, interrompe-se a ação dramática e os atores congelam a ação em poses que remetem à arte barroca e à pintura expressionista, reforçando a fragmentação narrativa. Esses “quadros vivos” surgem após revelações importantes, com os personagens imóveis e em silêncio, sublinhando o drama. A sonoplastia estridente também contribui para esse efeito de suspensão e estranhamento. A atuação do protagonista Dom Casmurro, encarnado por Michel Melamed, oscila entre a ironia, quando narra os eventos olhando para a câmera, e a identificação dramática, quando mergulha nas lembranças do passado. Sua aparência caricata, entre o vampiro Nosferatu e o palhaço, com maquiagem pesada e voz rouca, imprime à narração um tom tragicômico. Os gestos das mãos traduzem simbolicamente ações e emoções. A tentativa de Dom Casmurro de tocar sua versão jovem, em

alusão à obra *A criação de Adão*, de Michelangelo, representa sua busca por reviver o passado no presente.



Fotograma 46 - Plano que faz referência a obra *A criação de Adão*, de Michelangelo. [Sequência 4]

Os recursos do teatro e da performance de que Carvalho lança mão compõem uma estética barroca/expressionista da *mise-en-scène*, com jogos de cena, gestos e imagens congeladas. A projeção aparece nas imagens em várias sequências, como imagem projetada no fundo e como projeção nos corpos dos atores, compondo um espaço diegético onírico e antirrealista, que, na totalidade da imagem, resulta em um efeito pictórico. Em algumas sequências, nas quais se dá uma configuração imagética muito parecida com a pictórica, os atores ficam em um plano, como que descolados, e o fundo no outro, formando uma composição aplanada, sem perspectiva, quase como um *tableau* pintado. Em outras sequências, imagens projetadas no fundo e no corpo dos atores constituem um jogo imagético em que a imagem projetada interage com os corpos e participa da coreografia dos atores, formando diversas imagens diferentes à medida que os corpos se movem. A imagem se sobrepõe aos corpos, formando uma nova composição imagética na qual os corpos também são “tela” para imagem e, a partir dessa interação, forma-se outra tela, uma imagem pictórica, por assim dizer. O movimento da câmera, o movimento dos atores e a dinâmica das projeções formam

planos/imagens que evocam nessa sequência um quadro impressionista, captando os efeitos visuais ao ritmo dessa dinâmica de efeitos plásticos.



Fotograma 47 - O corpo da atriz e o fundo projetado, formando um tableau



Fotograma 48 - A composição de uma imagem “impressionista” por meio de projeções e movimento [Sequência 12]

As ideias de Antonin Artaud inspiraram e influenciaram a forma como Luiz Fernando Carvalho teoriza o seu próprio trabalho, ambos insatisfeitos com a primazia da palavra escrita e falada sobre a estética visual das obras. A frustração de Artaud com o teatro ocidental de seu tempo era largamente baseada no que ele considerava uma desproporcional e repressiva presença da palavra escrita e falada:

O teatro, ao contrário do que se pratica aqui – ou seja, na Europa, ou melhor, no Ocidente –, não se baseará mais no diálogo, e o próprio diálogo, o pouco que sobrar dele, não será redigido, fixado a priori, mas em cena; será feito em cena, criado em cena, em correlação com a outra linguagem – e com as necessidades –, das atitudes, dos signos, dos movimentos e dos objetos. (ARTAUD, 2006, p. 131)

Artaud desejava abandonar o hábito de um teatro falado, cuja clareza e lógica constroem a sensibilidade. Ele acrescenta que não se trata de suprimir a palavra, mas de “se servir [da palavra] em um sentido mágico esquecido ou desconhecido” (ARTAUD, 2006, p. 131). Trata-se, sobretudo, de suprimir um certo lado puramente psicológico e naturalista do teatro e de permitir à poesia e à imaginação retomar seus direitos. Ao afirmar que um teatro escravo da palavra é mera extensão da literatura e que sua *mise-en-scène* nada mais é que

suporte ornamental para a palavra falada, Artaud, em essência, afirma que o teatro perdeu o domínio da própria linguagem que o distingue das outras formas de arte.

Se a “palavra é tudo”, como Artaud declara ser naquele momento – essa crítica pode ser aplicada ainda hoje ao teatro? – como, então, o teatro é de alguma forma diferente da literatura?

Em resposta, Artaud sustenta firmemente que, para existir uma linguagem exclusivamente teatral, ela deve ser construída por meio da *mise-en-scène*. Com precisão, para esse propósito, a *mise-en-scène* é a “materialização visual e plástica do discurso” e “a linguagem de tudo que pode ser dito e interpretado em um palco independentemente da fala, tudo que pode ser afetado e desintegrado por ela”. Portanto, para o teatro ser capaz de criar uma linguagem distinta, que exista por si só, tal como o são a literária e a musical, Artaud argumenta que ele precisa mudar de rumo e distanciar-se da palavra escrita e falada o máximo possível.

A ênfase na *mise-en-scène* na concepção de Artaud converge com o pensamento de vários teóricos da linguagem cinematográfica que também priorizam a *mise-en-scène* em detrimento dos diálogos – assim como a consagração da figura do diretor como a principal figura criativa (conforme a Política dos Autores), porque é ele quem determina e define a *mise-en-scène*, que substitui a palavra como meio expressivo. Tanto essa comparação quanto a discussão relativa à primazia da palavra podem ser aplicadas ao audiovisual como linguagem e, mais especificamente pertinente ao escopo desta pesquisa, às questões concernentes à adaptação da literatura para o cinema.

Se a adaptação consiste em mera ilustração da palavra escrita (a imagem como ornamento) e o critério é a rígida subordinação à linguagem literária (fidelidade), o diretor torna-se “um artífice”, fica reduzido a “uma espécie de tradutor eternamente condenado à tarefa de passar uma obra dramática de uma linguagem para outra” (ARTAUD, 2006). Não é, portanto, uma coincidência que Luiz Fernando Carvalho – um diretor especializado em adaptações – haja encontrado em Artaud inspiração e base teórica para o seu trabalho audiovisual, que extrai do teatro boa parte de suas referências, embora vá além delas em suas construções audiovisuais, marcadamente sensoriais e harmonicamente coreografadas por meio de composições intertextuais/transtextuais.

Porém, contraditoriamente, Luiz Fernando Carvalho, em *Capitu*, faz questão de utilizar *ipsis litteris* o texto de Machado. O diretor escolhe não fazer qualquer alteração ou adição no que concerne ao texto, ao domínio da palavra. Do mesmo modo, ele também recorre a um vocabulário de cunho moral – tão criticado por Stam (2019) – ao falar em adaptação, referindo-se a um “assassinato do texto”.

No entanto, Carvalho (2008) fala ao mesmo tempo em “aproximação” em lugar de adaptação, pois defende a autonomia de uma adaptação/aproximação como nova obra de arte, em constante diálogo com o texto de origem – assim como com muitos outros intertextos – num posicionamento que condiz perfeitamente com os conceitos de transtextualidade, hipertextualidade e dialogismo. De todo modo, em face desse deslizamento nas concepções do diretor, torna-se relevante questionar o porquê de Luiz Fernando atribuir tanto peso à inviolabilidade do texto. De qualquer maneira a construção de interpretações teatrais em cenários estilizados, que combinam referências a temporalidades e espacialidades diversas, em uma obra que propõe o procedimento da colagem como arquitetura estruturante é sugestiva.

No cenário atual, é impossível não notar que a indústria do cinema e do audiovisual tem padecido do problema oposto: o domínio quase absoluto da imagem sobre a palavra. Desde os grandiosos espetáculos cinematográficos derivados de quadrinhos, passando pela total preponderância de conteúdos imagéticos no infindável universo da web, à adoção de streamings como background para o ambiente doméstico, em que a atenção visual está dividida com outras telas, outras mídias, raramente o foco tem se voltado de modo pleno para o texto (diálogos, *voice-over*, entrevista etc.) ou assumido a preponderância. Em geral esses espetáculos se dão em cenários naturalistas, interrompidos por alguma força do mal, articulada em espaçonaves, monstros, algum tipo de fenômeno extra natural. No caso da tele ficção, com exceção de desenhos animados, o naturalismo impera como recurso que valoriza relações de contiguidade entre o que vai na tela e o ambiente extra diegético que a circunda.

Luiz Fernando Carvalho dirigiu novelas, séries e minisséries, estabelecendo-se como diretor-autor um dos casos em que a emissora permitia experimentação, valorizando seu capital simbólico.

A série foi produzida e exibida em 2008, na semana de 9 a 13 de setembro de segunda a sexta-feira no horário das 22:30. Os quatro primeiros capítulos tem cerca de 45 minutos de duração e o capítulo final, uma hora e onze minutos. A abordagem original do romance canônico de Machado inspirou mais de vinte teses e dissertações, incluindo a dissertação “Au-delà et à côté de la Quality TV: une alternative esthétique brésilienne”, defendida na Université de Montréal, em 2014, por Larissa Estevam Christoforo e o livro o livro *Reimagining Brazilian Television - Luiz Fernando Carvalho's Contemporary Vision*, de Eli Lee Carter. Surpreendentemente, apesar dessa repercussão favorável, ela não se encontra atualmente disponível no menu da GloboPlay, streaming da Rede Globo de Televisão, onde diversas produções da emissora podem ser encontradas. Realizada no período imediatamente anterior ao início das operações da Netflix no Brasil, o que ocorreu em 2011, a obra atualmente

início da narração. A antiga sede do Automóvel Clube do Brasil⁷ no Rio de Janeiro, com suas colunas, serviu como espaço privilegiado, onde é, majoritariamente, encenada a minissérie. O cenário baseia-se nesse único palco, local de representação, sobre o qual se criam ilusões visuais por meio de projeções fotográficas nas paredes, elementos cênicos feitos de materiais recicláveis e uma sobreposição de camadas temporais, mesclando passado e presente como estratégia de dramatização das memórias de Bento Santiago. O narrador, Dom Casmurro, permanece fisicamente presente e perambula pelo espaço de representação.

Incorpora a teatralidade como um dos elementos dialógicos, com a intertextualidade característica de Machado de Assis. A iluminação alude à tradição teatral de focos de luz direcionados. O estilo de atuação é excessivo e atores trabalham gestos, expressões faciais e modulação vocal estilizados, enfatizando o próprio ato de atuar, no ambiente que remete ao palco teatral. Pode-se dizer que o objetivo pretendido é “representar a representação”.



Fotograma 51 - Cortinas vermelhas que se abrem na primeira sequência filmada no Automóvel Clube [Sequência 3]

⁷ O antigo edifício do Automóvel Clube do Brasil, um exemplar da arquitetura neoclássica do século XIX, foi salão de bailes imperiais no Rio de Janeiro e residência do Barão de Barbacena. Apesar de preservada sua fachada neoclássica, o prédio está em ruínas. Construído em 1860, o edifício serviu, no curso do tempo, como sede de diversas organizações sociais e foi palco de discursos políticos importantes. Tombado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (Inepac), o local está fechado e abandonado desde 2003.

Na organização da narrativa, há uma pequena mudança estrutural de ordem em relação ao romance. Enquanto no livro a narrativa segue do primeiro capítulo, “Do Título” (presente na primeira sequência, mas não nomeado como microcapítulo por intertítulo), para o capítulo “Do Livro”, em que o narrador explica por que decidiu escrever a história, na adaptação televisiva esses dois trechos são intercalados pelo microcapítulo “Ópera”. No romance, o Capítulo IX, intitulado “A ópera,” como já mencionado, apresenta Bento escutando a cosmologia de Marcolini,. Essa passagem foi, como outras, elidida na minissérie, porém a réplica de Bento a Marcolini permanece, enunciada pelo narrador-personagem na sequência anterior, de que a vida pode ser “uma ópera, uma viagem de mar ou uma batalha”. Na adaptação, o microcapítulo “Ópera” compõe-se da cena em que Dom Casmurro é convidado pelos amigos para ir ao teatro, da explicação do título do livro e da imaginária sessão de fotografia do poeta no trem, com paparazzi e câmeras digitais.



Fotograma 52 - Poeta do trem na cena imaginada pelo narrador-Casmurro, na qual recebe os créditos pelo romance [Sequência 3]

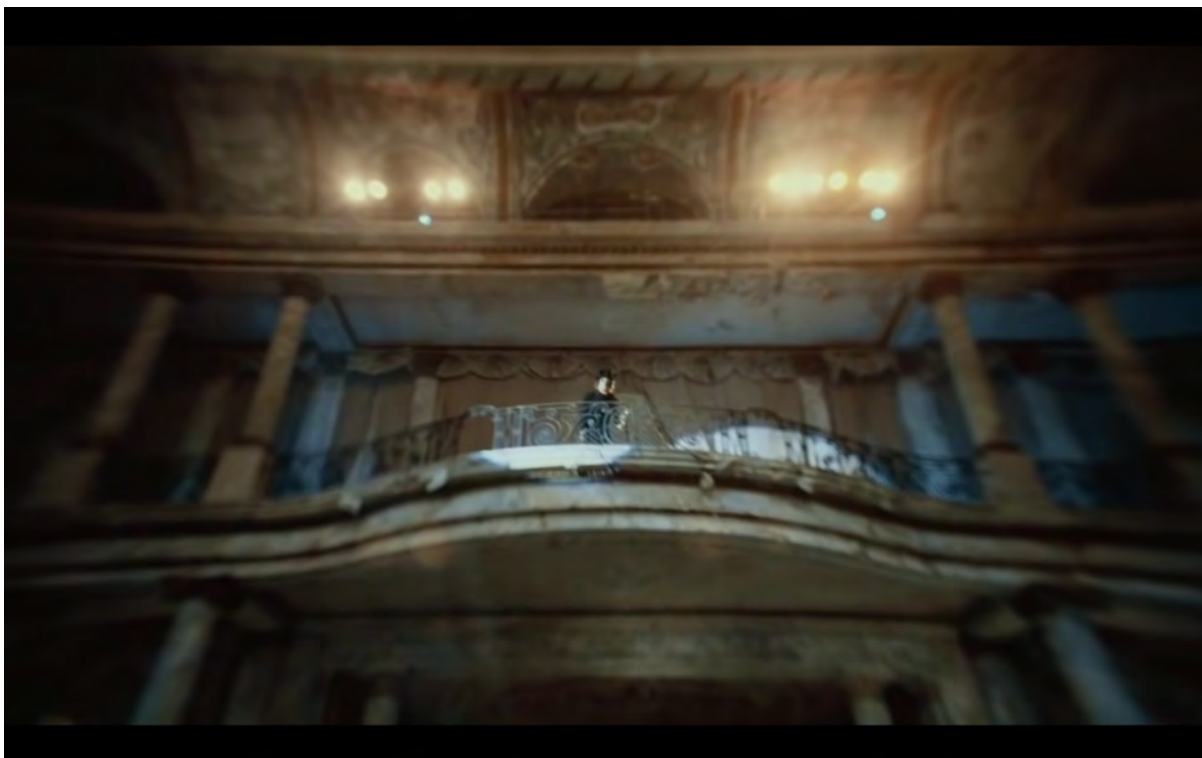
Esse trecho tem grande importância, por ser o ponto em que o narrador explica o motivo de ter dado o título de *Dom Casmurro* ao seu livro, o que, segundo Schwarz (1997, p. 33-38), é um dos vários episódios-ideia que compõem o ambiente reflexivo do romance. O autor destaca o processo de fixação do nome Dom Casmurro como uma ideologia estética e política, com implicações que vão além do nome em si, e, ainda, que a simpatia conquistada

pelo narrador deve-se em parte à sua demonstração de tolerância e aceitação da diversidade e indica uma superioridade esclarecida de quem vive e deixa viver.

Para Roberto Schwarz, o narrador utiliza a ideia de tolerância divertida diante da contingência social como forma de poetizar o Brasil velho, a herança colonial que esconde, e também é uma forma de conservação do poder dos proprietários. Schwarz (1997) ressalta a qualidade pretensamente descontraída e desinteressada dos temas e ideias do capítulo, no qual as últimas quatro frases “passam por um adensamento vertiginoso, cujo ziguezague prefigura o ritmo e o alcance do que vem adiante” (p. 37)

Schwarz faz correlação entre autoria e paternidade, sugerindo que a autoria é uma primeira variante do tema da paternidade no livro e que a mudança drástica para o tom ressentido, sarcástico e quase violento de “Há livros que apenas terão isso de seus autores; outros nem tanto” é fundamental: prefigura a caracterização do tipo social e da postura do narrador-personagem. O “não consulte dicionários”, no final do capítulo anterior, para o leitor mais atento, já anunciava o iníquo autoritarismo sob o verniz de um *gentleman* esclarecido e simpático.

A teoria do tenor italiano Marcolini, que postula a vida como uma ópera escrita por Deus com música composta por Satanás, a qual o narrador diz subscrever, não foi incluída no microcapítulo “Ópera”, nem na Sequência 11, em que o narrador declara: “Agora é que eu ia começar a minha ópera”, trecho retirado do Capítulo VIII, “É tempo”. No romance, essa definição consta no Capítulo IX, “A ópera”, e no capítulo subsequente, “Aceito a teoria”, em que aparece a importante declaração do narrador: “Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque a minha vida se casa bem à definição.”.



Fotograma 53 - O narrador-Casmurro e os refletores cênicos em contra-plongée, gerando *flare* nas lentes [Sequência 3]

A ópera está presente como referência visual e sonora na adaptação, conforme já foi exposto. Todavia, a ausência desse capítulo e desse trecho, considerados por John Gledson e Castro Rocha como chave interpretativa importante, chama atenção – ainda mais considerando a seguinte declaração de Carvalho, em depoimento sobre Machado de Assis, que lembra o conteúdo do referido Capítulo X:

Machado não está nos convidando a um cômodo ceticismo quanto à verdade alcançável. O escritor nos faz lembrar que temos que tomar decisões a partir do que sabemos – o que raras vezes é o bastante. Machado quer nos dizer que muitas vezes as aparências são tudo o que temos, e que as aparências jamais desdizem o medo ou o desejo, elas simplesmente os confirmam em aparências. (CARVALHO, 2008 b, p. 85)

A referência à conclusão de que a “verossimilhança é muita vez toda a verdade” na frase “muitas vezes as aparências são tudo o que temos” é clara, o que torna intrigante o fato de esse trecho específico não ter sido selecionado para a adaptação.

Do repertório teatral/operístico intertextual, são reciclados, entre outros, em *Capitu*: (sem qualquer surpresa) *Otelo*, de Shakespeare, e *Carmen*, a novela de Prosper Mérimée, adaptada por Bizet para a ópera. Os famigerados “olhos de cigana oblíqua e

dissimulada” associam Capitu, segundo informações da pré-produção da minissérie, a Carmen, a cigana sedutora que representaria a sedução feminina e o arquétipo da “mulher livre”.



Fotograma 54 - Leticia Persiles caracterizada como cigana [Sequência 5]

A minissérie investe nessas conexões intertextuais. Referências a Carmen são inseridas em diversos momentos, principalmente na caracterização das atrizes que interpretam Capitu na juventude e na idade adulta, Leticia Persiles e Maria Fernanda Cândido. Assim como Carmen, Capitu é representada como uma mulher sedutora, que usa seus encantos femininos para exercer controle e influência sobre os homens. Sua beleza misteriosa e seu olhar enigmático são, assim, associados à sensualidade da cigana Carmen expressa na dança flamenca. Ambas são mulheres fortes e determinadas, que buscam liberdade e fogem aos papéis de submissão impostos pela sociedade patriarcal. Essa atitude independente e desafiadora das convenções sociais é vista com desconfiança pelos homens à sua volta.

A referência a Carmen concorre para elucidar a caracterização de Capitu como uma mulher que provoca fascínio, mas também ciúmes e suspeitas em Dom Casmurro, por seu espírito livre e pela astúcia em controlar as situações. A ópera de Bizet fornece uma chave interpretativa para essa personagem. As alusões a óperas e tragédias teatrais, como a tantas outras manifestações culturais populares ou “cultas”, na adaptação, reproduzem o método característico de Machado.

Eli Carter (2018) avalia que Luiz Fernando Carvalho prefere criar uma relação dialógica sinérgica com o texto em vez de tentar “transpô-lo” de um meio para o outro. O autor descreve *Capitu* como uma “ópera pop”, parte de um projeto estético maior que Ilana Feldman (2009) denomina “*opera mundi*”, inscrita num contexto global – ou globalizado – de cultura pop:

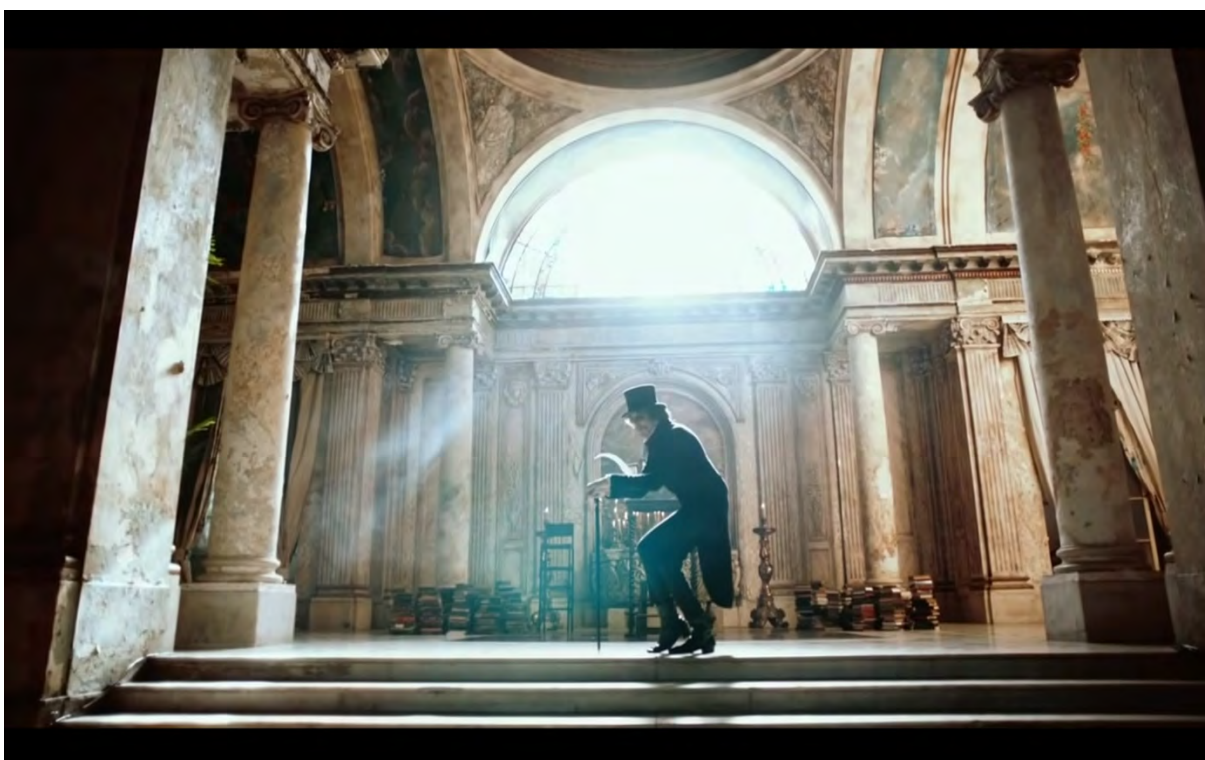
Na *opera mundi* de Luiz Fernando Carvalho, tanto em *Hoje é dia de Maria* como, mais radicalmente, em *A pedra do reino*, a encenação contempla, incorpora e devora, almejando totalizar, todas as formas de manifestação artística, que, ao gosto do barroco, cujo sentido literal é “acumulação”, une e mistura cinema, teatro, poesia, pintura, circo, ópera, literatura, romance, odisseia, sátira, tragédia, picardias, cordel, maracatu, papangus e novelas de cavalaria. Do popular ao erudito, da artesanaria à tecnologia, da ancestralidade à busca da nacionalidade, a mão barroca e o “estilo régio” de Luiz Fernando Carvalho orquestram excessos, intensidades, contrastes, júbilos sem limite, jorros declamatórios e diversos registros e linguagens. (FELDMAN, 2007)

Carter (2018, p. 92) argumenta que se poderia acrescentar *Capitu* à *opera mundi* proposta por Feldman, já que essa seria a obra mais operática de Carvalho, tanto em sua estrutura formal quanto narrativa. O caráter operístico da obra é evidenciado por uma estrutura e artificialidade que remetem à ópera, com seus *tableaux*, gestualidade exacerbada, figurinos e cenários marcantes. A narrativa é também pontuada por números musicais que interrompem e comentam a ação de forma similar a uma ópera. *Capitu* destaca-se na filmografia de Carvalho por radicalizar e sintetizar suas características autorais, que acumulam, combinadas a diversos elementos sincréticos, música, dramaticidade e teatralidade. Sua comparação com o gênero operístico é ratificada, entre outros autores, por Carter (2018), Feldman (2007) e Pucci (2012).

Em *Capitu*, o universo teatral, além de ser referência, serve também como ponte para o domínio audiovisual, remetendo aos primeiros cinemas e seus vínculos com gêneros teatrais populares, como o circo, a ópera bufa e o melodrama. Há uma multiplicidade de fontes do audiovisual referindo-se a gêneros pré-cinematográficos que serviram como um preâmbulo para o cinema, como o vaudeville. Não raro, no audiovisual, opera-se uma mescla de referências a diversas formas de espetáculo e representação. *Capitu* radicaliza essa abordagem intertextual e intermediária, com um trânsito intenso entre gêneros audiovisuais, pré-cinematográficos e teatrais, uma espécie de inventário das formas de representação, desde o melodrama e o vaudeville ao documentário e à ficção cinematográfica.



Fotograma 55 - A caracterização do narrador-Casmurro referencia a Commedia Dell'arte [Sequência 3]



Fotograma 56 - Gestual “exagerado” e “teatral” de Michel Melamed, no papel de Dom Casmurro [Sequência 3]

A montagem da minissérie incorpora e remixa trechos de gêneros audiovisuais variados; e sua forma intertextual e híbrida conecta-se ao conceito de remix utilizado por Robert

Stam (2019). O remix, segundo o autor, seria a evolução pós-moderna da adaptação e seus processos foram tornados altamente acessíveis pela internet, cuja lógica de reapropriação e eterna repetição incentiva esse tipo de diálogo com a produção cultural. A cada novo dia, as mutações multiplicam-se exponencial e algorítmicamente. Henry Jenkins (apud STAM, 2019) fala em “convergência midiática” para se referir ao comportamento migratório do conteúdo pelas múltiplas plataformas.

A era do remix tornou as mídias infinitamente reconfiguráveis, com uma plasticidade sem precedentes. Porém, esclarece Stam (2019), as interseções entre mídias não começaram com a revolução digital. As práticas de remix apenas reconfiguram o que artistas sempre fizeram: apropriar-se do velho e criar o novo. A produção baseada em repetição e diferença foi desde sempre marca da criatividade. O autor contextualiza as tendências contemporâneas de hibridização midiática dentro de um processo histórico mais amplo de intertextualidade e reapropriação criativa e aponta que muito do que se vê hoje tem raízes em práticas antigas de recombinação e remixagem.

Ópera pop cai bem como descritivo do hibridismo estético da minissérie *Capitu*, pois unem-se nela elementos visuais que remetem ao Rio de Janeiro do século XIX anacronicamente combinados com elementos contemporâneos: Dom Casmurro viaja em um trem moderno pelo Rio atual; os dois casais principais passeiam por uma praia com pessoas de biquíni e de bicicleta; Bento e Capitu dançam em um baile do século XIX, enquanto ouvem música em fones de ouvido. Entretanto, a relação dialógica é estabelecida principalmente por intermédio da música de artistas que marcaram a cultura pop, como The Sex Pistols, Black Sabbath, Pink Floyd, Jimi Hendrix, intercaladas com música clássica, composições brasileiras, como por exemplo sambas, e música contemporânea à produção, como a música “Elephant gun”, da banda alternativa Beirut.

O contraste estabelecido por meio da música certamente enriquece o diálogo e reforça o anacronismo e a fluidez temporal que perpassam toda a construção narrativa. Renato Luiz Pucci Jr., em seu artigo “A minissérie *Capitu*: adaptação televisiva e antecedentes filmicos”, de 2012, anota:

a trilha sonora, novecentista ou anacrônica, exerce um papel narrativo semelhante ao da música numa ópera, a comentar a ação, criar a ambientação, acentuar a emoção da audiência, funções de que o cinema se apropriou ainda em seus primórdios por meio do piano na sala de projeção. (PUCCI, 2012, p. 223)

Renato Pucci explora a presença de elementos operísticos na narrativa de *Capitu*. O autor destaca como a minissérie expande a alegoria do tenor Marcolini, inserindo-a de forma concreta na relação entre a trilha sonora e o caráter lírico-subjetivo da minissérie, comparando-a à função da música em uma ópera. No entanto, ressalta que em *Capitu* a trilha sonora é “excessiva”, gerando um caráter parodístico.

Pucci discute as influências cinematográficas na minissérie, como a possível referência a Peter Greenaway, na composição de imagens sobrepostas, e a semelhança de algumas soluções narrativas com as de *E la Nave Va* (1983), de Federico Fellini. O filme de Fellini, segundo Pucci, também apresenta elementos de artificialismo e incorpora aspectos operísticos à narrativa, incluindo trechos líricos entoados pelos personagens – o que não ocorre em *Capitu*. O autor traça, também, um paralelo entre o personagem-narrador-cronista de *E la Nave Va* e o narrador-Casmurro da minissérie: ambos são personagens que olham diretamente para a câmera, dirigindo-se à audiência, em uma configuração semelhante à de narrador intradieético. O autor atribui a semelhança à combinação de elementos como: ambientação artificial, contaminação pela ópera e intervenções dos personagens-narradores, que contribuem para que a minissérie afaste-se do registro do naturalismo clássico e aproxime-se de uma abordagem pós-modernista. As características compartilhadas com *E la Nave Va* sugeririam, conforme o entendimento de Pucci, que ambas as obras se inserem em uma vertente artística que busca a quebra de convenções e uma abordagem mais ousada e experimental. A comparação destaca ainda a ironia como uma característica marcante nas duas obras, especialmente na narração, com seus respectivos narradores-personagens. No caso de *Capitu*, a ironia contribuiria para transformar a adaptação da obra de Machado de Assis em uma paródia do romance. (Tal afirmação será abordada mais à frente.)

Pucci considera pós-modernista a abordagem de *Capitu*, destacando a combinação de experimentação de linguagem e absorção de estilos de outras mídias, bem como a quebra de convenções narrativas da *classical television*. *Capitu* estaria inserida numa proposta pós-moderna, destacada da TV e do cinema narrativos clássicos e também do *art-cinema*. No livro *Pós-modernismo, ou a lógica cultural do capitalismo tardio* (1991), Fredric Jameson contextualiza a emergência do pós-modernismo entre o final dos anos 50 e o início dos anos 60, após a ruptura com o modernismo. Ele observa que essa ruptura vai além do âmbito cultural, pois as teorias pós-modernas assemelham-se às generalizações sociológicas da época, que discutiam a chegada de uma nova sociedade, denominada sociedade pós-industrial, sociedade de consumo, sociedade das mídias, sociedade da informação, sociedade eletrônica ou high tech (JAMESON, 1991, p. 29).

Em seu artigo de 2012, Pucci menciona outros exemplos de produções televisivas que adotaram, igualmente, elementos pós-modernos como indicativos de um movimento gradual em direção a narrativas mais ousadas e inovadoras na televisão brasileira. Passada mais de uma década de sua publicação, é possível analisar, em retrospecto, que essa conjecturada virada “à esquerda”, ou seja, um aumento de produções “alternativas”, modernistas ou pós-modernistas, fora do padrão hegemônico, teve pouco fôlego.

A minissérie *Capitu*, parte do Projeto Quadrante, idealizado pelo diretor, emerge no contexto das celebrações encomendadas pela emissora, Globo, no centenário da morte de Machado de Assis. A proposta do Projeto Quadrante foi produzir quatro adaptações de autores brasileiros originários de quatro regiões diversas: *Romance d’A Pedra do Reino e do Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, de Ariano Suassuna, da Paraíba; *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, do Rio de Janeiro; *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum, do Amazonas; e, por fim, *Dançar Tango em Porto Alegre*, de Sérgio Faraco, do Rio Grande do Sul.

O ciclo inaugura-se com a adaptação do *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* (1971), a minissérie *A Pedra do Reino* (2007). *Capitu* segue-se a ela, em 2008. No entanto, a audiência relativamente baixa de *Capitu* (15 pontos no Ibope), principalmente considerando seu alto custo⁸, somados à insatisfação da Rede Globo com a performance de *A Pedra do Reino*, do ano anterior, fez com que o Projeto Quadrante fosse interrompido por tempo indeterminado. Após um hiato de quase dez anos, a adaptação *Dois Irmãos*, gravada em 2015, foi exibida em 2017. Outros projetos do diretor foram exibidos nesse meio tempo, incluindo a direção da telenovela *Velho Chico*, gravada em locação em 2015 e 2016, que obteve repercussão crítica e de público⁹. Em 2017, o diretor deixou a emissora, já em momento em que ela reduz drasticamente a equipe com contrato permanente. Não há qualquer indicação de que o projeto vá cumprir o plano inicial, nem previsão de produção da adaptação de *Dançar Tango em Porto Alegre*.

⁸ Uziel Moreira dos Santos, em sua dissertação de mestrado, traz as seguintes informações sobre a produção: “O tempo estendido de produção e o orçamento destinado à *Capitu* já deflagram o modo atípico como projeto foi encarado, atenuando muitas fronteiras entre as mídias. Foram aproximadamente sete meses de trabalho entre preparação, gravação e pós-produção. O perfeccionismo do diretor extrapolou o orçamento. Estima-se que foram 5 milhões de reais, ou seja, exatamente um milhão por episódio, valor que proporcionalmente representa a produção mais cara da Rede Globo”. (SANTOS, 2014)

⁹ Em 2015, o projeto recebeu aprovação para o horário das 18 horas, sucedendo *Êta Mundo Bom!*. Inicialmente, Rogério Gomes estava designado como diretor da trama. No entanto, devido ao sucesso da reprise de *O Rei do Gado* e a pedido do autor, Benedito Ruy Barbosa, Luiz Fernando Carvalho foi convidado para assumir a direção. Foi recomendado a ele que não adotasse uma abordagem tão ousada esteticamente quanto a utilizada em *Hoje É Dia de Maria* e outras minisséries. (OLIVEIRA, 2015)

Quando a pandemia chegou ao Brasil em março de 2020, o diretor se preparava para lançar outra adaptação, cinematográfica, *GH*. O projeto teve que aguardar. Na televisão, dessa vez em 2022, o diretor Luiz Fernando Carvalho realizou para a TV Cultura a série *IndependênciaS*. Produzida com a proposta de ser um resgate histórico de figuras da Independência do Brasil que foram relegadas ao segundo plano, a série estreou no fatídico 7 de Setembro, “comemorando” – ou melhor, revisando – a efeméride em seus 200 anos.

O remake de 2014 da novela *Meu pedacinho de chão*, também dirigida por Luiz Fernando Carvalho, foi um exemplo recente de recepção negativa do público a formatos experimentais. A produção arriscou a volta de Carvalho à direção de telenovelas depois de doze anos afastado, no estilo lúdico e antirrealista característico da obra do diretor nas minisséries que assinou nos anos 2000, como *Hoje é dia de Maria* (2005) e a própria *Capitu* (2008). A novela bateu recordes negativos de audiência no horário das 18 horas, chegando a ganhar, nos bastidores, o apelido de “Meu Ibozinho no chão”, segundo a coluna “Notícias da TV”.

O insucesso da novela e o ambiente geral das produções televisivas nos últimos onze anos parecem contestar a hipótese de Pucci (2012). Ao contrário de seu prognóstico, as produções de maior sucesso nos últimos anos caracterizam-se pela tematização de questões sociais contemporâneas, com tratamento naturalista, como é o caso da novela *A força do querer* (2017), de Glória Perez, com sua típica inclusão na trama de temas sociais correntes, e *Amor de mãe* (2021), de Manuela Dias. Até mesmo o remake de 2022 da novela *Pantanal*, de mesmo nome, embora contenha elementos de realismo mágico, como a protagonista transformar-se em uma onça, prima por uma estética realista-naturalista, representando a “transformação” da moça com montagens de cortes rápidos da atriz e de uma onça real, evitando, assim, soluções funcionais mais fantasiosas. Por outro lado, na novela utilizam-se elementos formais pouco usuais no padrão hegemônico da Rede Globo, como a câmera na mão, o que possivelmente aponta para esforços no sentido de desenvolver um estilo mais “cinematográfico”, já que as produções dos streamings convergem para o apuro técnico – não é sempre o caso, muitas produções de baixa qualidade são lançadas para atender à demanda quantitativa, mas o número de superproduções aumentou muito.

Certamente *Capitu* apresenta várias das características definidoras de programas pós-modernos, especialmente a junção de inovação na linguagem e assimilação de padrões estilísticos de diversas fontes e um nítido empenho para não alienar um público mais amplo. A multiplicidade de referências aparece, por exemplo, no cenário feito de desenhos de giz no chão, que viria a se tornar um ícone da minissérie, em referência ao *Dogville* de Lars Von Trier. A minissérie, no entanto, assimila e basicamente inverte o significado simbólico da referência

estética, utilizando-a em sentido oposto. Enquanto no filme o cenário de giz indica um ambiente opressivo e obscuro, em *Capitu* é indicativo da poesia e ludicidade do idílio amoroso, construído artificialmente a partir do cenário teatral, para a câmera.



Fotograma 57 - Cenário inspirado em *Dogville* (2003), de Lars Von Trier

Em outra sequência (Sequência 16), parte do microcapítulo “Dona Glória”, uma descrição cuja *mise-en-scène* coreografada, em formato que dialoga com a linguagem do videoclipe, remete ao repertório imagético de ficções sobre a realeza, como *Elizabeth* (1998), filme britânico dirigido pelo indiano Shekhar Kapur, ou a produção franco-estadunidense-japonesa *Maria Antonieta* (2006), dirigida por Sofia Coppola. A trilha, irônica, escolhida, “God save the queen”, dos Sex Pistols, arremata a associação. Os planos em contra-plongée dão uma aura régia à figura de Dona Glória, interpretada por Eliane Giardini. Os muitos planos-detalhes nas ações que encenam a matriarca sendo vestida pelas escravizadas enfatiza o interminável trabalho destas, realizando basicamente todo o labor envolvido na sobrevivência e manutenção da vida (de luxos) de seus senhores. As negras escravizadas aparecem nos cantos do quadro, segurando as bordas de um vestido preto no alto, delineando um jogo de luz e sombra (*chiaroscuro*), em que ficam em destaque apenas a metade mais iluminada do rosto de Dona

Glória e a roupa branca das serviçais no fundo, seus rostos na penumbra, marcando a relação de objetificação e intercambialidade a que eram submetidas.



Fotograma 58 - Dona Glória em sua apresentação como “rainha” [Sequência 16]



Fotograma 59 - Negras escravizadas nas bordas do quadro [Sequência 16]

A *mise-en-scène* esquematiza a dinâmica das escravizadas como moto-contínuo do funcionamento básico da sociedade, agentes ativas na movimentação da vida, enquanto os proprietários, passivos, ignoram sua presença, como objetos despersonalizados, peças do motor “natural” de sua existência. Maria Lúcia Dal Farra (1978) postula que “quando, num romance, o leitor, que deveria sentir simpatia por uma determinada personagem – já que esta é querida e bem amada pelo narrador –, sente, ao contrário, repulsa, é pelo olhar do autor-implícito que assim reage” (p. 23-24). A autora destaca, assim, a dissonância, em um romance, entre a perspectiva do narrador e a do autor implícito – característica da narração não-confiável – que pode levar o leitor a sentir repulsa por uma personagem apreciada pelo narrador.

Essa relação está cristalizada na sequência descritiva da personagem de Dona Glória, retratada de forma implicitamente crítica e irônica por intermédio da trilha sonora e da construção visual, gerando uma visão negativa que destoa da simpatia e afeição do narrador-Casmurro. O olhar que Carvalho imprime ironiza a perspectiva do narrador intradieético e se distancia dela. Isso cria um efeito de estranhamento e crítica que pressupõe um autor implícito da adaptação pelo uso de recursos intertextuais e metalinguísticos que se equivalem a elementos do texto os quais, por sua vez, indicavam a acentuação irônica atribuível ao autor implícito do romance-fonte. Dal Farra discorre sobre como o autor implícito pode manifestar-se na tensão entre o ponto de vista limitado do narrador e os elementos que esse narrador não consegue perceber ou distorce em seu relato. Ou seja, o autor implícito emerge nas entrelinhas e nas lacunas da narrativa, criando uma perspectiva crítica ou irônica em relação à visão parcial ou enviesada do narrador.

Os elementos heterodoxos alinhavados na minissérie sobrepõem referências não necessariamente provenientes de repertórios compartilhados por espectadores. A canção e o ambiente anti-autoridade do punk rock, combinados a *O Guarani*, ou a Pixinguinha, para ficar na trilha sonora, talvez compartilhem menos ainda a referência no contexto mais específico da monarquia inglesa. Por outro lado, a transculturalização dos temas contribui para a inserção da minissérie em um contexto global, além de atualizá-los e popularizá-los, já que os Sex Pistols são uma das grandes referências da cultura pop/rock/alternativa.

A cena da chegada de Escobar ao seminário também exemplifica o uso de elementos anacrônicos e teatrais, característico da minissérie. Sua entrada estrepitosa, subindo na mesa ao som da música “Iron man”, do Black Sabbath, cria um contraste humorístico e absurdo entre a trilha moderna e o ambiente sóbrio do seminário do século XIX. A teatralidade exacerbada e o número musical diegético conferem um tom de artificialidade que remete ao

universo do musical, como destacado anteriormente. Carvalho, mais uma vez, subverte a linearidade compondo uma narrativa que chama a atenção para a sobreposição de temporalidades e que provoca espectadores por meio da abordagem intertextual.

O efeito irônico em relação ao narrador-Casimiro em *Capitu* amplifica e ressalta elementos que o narrador machadiano não enxergava ou distorcia em seu relato, como a faceta autoritária e o ridículo da figura hipócrita de Dona Glória, tensionando a visão limitada de Dom Casimiro com elementos intertextuais. Carvalho aproveita-se do jogo entre o dito e o não dito na construção narrativa original para explicitar interpretações e sentidos que estavam implícitos no texto. Nesse caso, a ironia passa de implícita, no romance-fonte, a explícita, em seu hipertexto?

2.1.1 “Esse movimento ao canto da boca, cheio de mistérios”: ironia e paródia

No âmbito da narratologia, Maria Luisa Nunes (1983), à época professora na Yale University, em seu livro *The Craft of an Absolute Winner: Characterization and Narratology in the Novels of Machado de Assis*, avalia que o trabalho mais maduro de Machado, suas inovações e experimentações, está calcado na distância entre autor implícito, narrador, personagens e leitor. Essa distância, segundo a autora, pode ser atribuída ao uso da “ironia romântica”.

A ironia romântica introduz uma perspectiva inovadora no processo de criação literária, valorizando as estratégias metaficcionalis como forma refinada de autocrítica. Em obras como *Dom Quixote*, de Cervantes, *Tristram Shandy*, de Sterne, e *Jacques, le fataliste*, de Diderot, o processo de composição funde-se com o resultado estético, que é apresentado de maneira explícita como representação. Nunes (1983) afirma que o uso da paródia e da autoparódia nos romances da segunda fase de Machado de Assis deixa claro que se trata de uma metaliteratura, ou literatura sobre literatura, ou seja, são textos autoconscientes. A ironia romântica, de acordo com Schlegel, está associada à autoconsciência do autor, imprimindo dinâmica criativa à obra e representando a ilusão da autocriatividade. Já o filósofo húngaro, também crítico e historiador literário, Georg Lukács (2003) propôs que a ironia no romance refere-se à revelação da falsa imagem que o personagem tem do mundo e de si mesmo, levando a um choque entre ilusão e realidade, condição da qual é personagem prototípico o Dom Quixote, de Cervantes.

O estudioso australiano Douglas Colin Muecke (1995) os tipos de ironia em dois grupos principais: ironia fechada e ironia aberta. A ironia fechada abrange as categorias trágica, cômica, satírica e niilista, revelando aspectos ocultos da realidade sem comprometer a lógica interna da situação. Já na ironia aberta – ou ironia paradoxal – a realidade desdobra-se como intrinsecamente contraditória e complexa. Muecke acrescenta ainda que, no primeiro grupo, a pessoa que observa a ironia muitas vezes experimenta sentimentos de superioridade, e de diversão, ao se encontrar em uma posição vantajosa em relação à vítima da ironia, a qual olha “do alto”.

As categorias de ironia fechada e ironia aberta, propostas por Muecke (1995), podem ser relacionadas às categorias de ironia estável e ironia instável, conforme definidas por Wayne C. Booth, em *A Rhetoric of Irony* (1975). Ironia estável, nos termos de Booth, pode ser comparada à ironia fechada de Muecke: na ironia estável, a interpretação irônica é clara e unívoca, não gerando ambiguidades significativas ou conflitos de entendimento. A ironia é

direcionada a um alvo específico; e a mensagem irônica é transmitida de maneira eficaz, mantendo a coerência e a estabilidade da interpretação. A ironia instável de Booth alinha-se à ironia aberta de Muecke: na ironia instável, a interpretação irônica é mais complexa e multifacetada, podendo gerar ambiguidades e incertezas. A ironia é menos direta e mais sujeita a diferentes interpretações, o que pode levar a uma apreensão variada da mensagem irônica, resultando em uma interação mais aberta e desafiadora com a ironia, na qual a ambiguidade e as múltiplas camadas de significado são mais proeminentes. Complementarmente, para Booth, a ironia pode ser explícita (*overt*) ou implícita (*covert*), fazendo distinções mais nuançadas da ironia aberta ou fechada, que também podem ser localizadas (*local*) ou infinitas (*infinite*).

Em *Dom Casmurro*, pode-se considerar que a ironia é aberta, ou instável, e também implícita (*covert*), construindo uma relação de ambivalência e ambiguidade com o leitor. Dão testemunho disso as muitas décadas passadas até que fosse levantada a hipótese de Dom Casmurro ser um narrador não-confiável. Embora Helen Caldwell não tenha usado essa terminologia, seu argumento é todo baseado na desconfiança em relação ao narrador e à confiabilidade de seu relato.

Em todo caso, a ironia presente em *Dom Casmurro* é *implícita* (*covert*, nos termos de Booth), característica que Seymour Chatman (1990) aponta como fundamental para a construção de uma narração não-confiável. Já em *Capitu*, a ironia parece formular um mundo diegético coerente: o patético do narrador inspira uma visão “do alto”, que tem como foco principal o divertimento, a comicidade e, em outros aspectos, a ludicidade. O narrador-showman de *Capitu* lembra mais o tom jocoso e abertamente frívolo e irônico de Brás Cubas do que o narrador intencionalmente “polido” e aparentemente “sereno” e “civilizado” que figura em *Dom Casmurro*.

Conforme avalia Schwarz (1997, p. 34-38), essa afetação de modos cavalheirescos de “homem gentil” não passa de um disfarce para o substrato propriamente violento desse tipo social. Embora o registro varie e não seja sempre cômico, intercalando momentos mais sério-dramáticos e também poéticos, e mesmo que o próprio narrador intradiegético tenha momentos altamente emotivos e até bem tocantes, a impressão geral é de que aquele personagem está sendo ironizado por uma instância narrativa superior. Exemplo disso é a sequência em que ele “chora” usando pequenas mangueirinhas de água bem visíveis, ou seu coração de brinquedo batendo. O mesmo se aplica aos personagens secundários: a parentela da casa dos Santiago, o pai de Capitu, o Padre Cabral etc. – à exceção da mãe de Capitu, que é retratada como uma figura séria e melancólica. O lúdico e o cômico predominam sobre os outros registros em alguns momentos, mas não em todos. Porém, em termos de ironia, o pêndulo fica no pólo da ironia

fechada, uma vez que a realidade diegética é apresentada com coerência interna e não como intrinsecamente contraditória e explicitamente paradoxal.



Fotograma 60 - Casmurro segura um coração de plástico “batendo” em suas mãos: mesmo em momentos mais carregados de emoção, a caracterização pende para o cômico

Retomando as classificações de Muecke, que destacam diversos aspectos da ironia e suas variações, percebe-se na prosa machadiana frequentes exemplos desses tipos. Muecke (1995) introduz dois conceitos relacionados à ironia: ironia instrumental e ironia observável. A ironia instrumental caracteriza-se por sua dissimulação evasiva e autodepreciativa. Essa categoria de ironia é fundamentada em um jogo de intencionalidade, no qual o ironista torna a realidade menos explícita, fingindo não perceber os significados subjacentes e contraditórios em relação ao que é expresso explicitamente. Em outras palavras, esse tipo de ironista esmera-se em obscurecer a realidade de forma sutil.

Os personagens vinculados à ironia observável, por sua vez, são retratados como vítimas de sua própria falta de reflexão, excesso de autoconfiança ou até mesmo cautela exagerada. A ironia observável baseia-se na representação de personagens que apresentam suas falsas convicções com grande autenticidade, induzindo o narratário à percepção do contraste entre aparência e realidade, como no caso do crédulo Dom Quixote. Tanto na ironia instrumental quanto na ironia observável cria-se um contraste entre o falso e o real.

Muecke ressalta que a ironia envolve a criação de uma dualidade irônica que transcende a superfície das palavras e o leitor é posicionado em um jogo sutil entre aparência e realidade. Nos dois níveis narrativos diferentes de *Dom Casmurro* aplicam-se um ou outro: o narrador autodiegético, ou seja, o pseudoautor, constrói uma relação de ironia instrumental com o leitor implícito, afetadamente autodepreciativo e dissimulado, subentendendo suas críticas aos outros personagens e as implicações nefastas de seu discurso, fingindo não haver nenhuma intenção ou finalidade em jogo; no nível narrativo superior, o do autor implícito, estabelece-se um jogo de representação que comunica secretamente ao leitor implícito que o narrador não é confiável porque está altamente investido em falsificar a realidade.

Em *Capitu*, o jogo que se estabelece com o espectador não deixa dúvidas de que o narrador-personagem é o criador ou, ao menos, o focalizador interno de um mundo falso no qual impera a lógica de suas ilusões. Para o narratário da minissérie, apenas o discurso do narrador cinematográfico é apresentado como interpretação possível; o narrador intradieético já é de antemão retratado como uma figura patética e caricata, mesmo que trágica, interditando a possibilidade de que este “convença” qualquer um da validade de seu discurso, ou seja, de suas interpretações e avaliações dos fatos de sua vida que consistem no enredo. O pé atrás é o *parti pris* da relação com o narrador-Casmurro. A dissimulação já está dada como fato e, portanto, tudo o que o narrador diz é automaticamente colocado em dúvida. A ironia, na minissérie, não está estruturada em uma gradação de níveis narrativos, de dupla realidade contraditória; isto posto, a relação que é estabelecida com o espectador não está imbuída de um senso de ambiguidade. A posição de quem assiste até pode ser ambivalente em se tratando de simpatizar ou não com o narrador-personagem, uma vez que momentos carregados de emoção atravessam sua narração e parecem redimi-lo e humanizá-lo. Contudo, a interpretação da narrativa como um todo dificilmente será desestabilizada por questionamentos sobre a razoabilidade de seu discurso/sua confiabilidade.



Fotograma 61 - Uma das diversas caracterizações cômicas do narrador-Casmurro



Fotograma 62 - Caracterização e encenação cômica das personagens secundárias

No contexto dessas classificações, a paródia emerge como mecanismo que opera, no nível do texto, de maneira similar à ironia no nível do significado. Assim como a ironia evita uma interpretação unívoca do significado, a paródia opõe-se à uniformidade estrutural do texto

original. Ambas acentuam uma diferença, o que leva a ironia a ser uma ferramenta da paródia. Juntas, elas funcionam como estratégias de avaliação que requerem uma interpretação ativa por parte do leitor (HUTCHEON, 2001, p. 74-75).

Nunes (1983), assim como outros autores (MERQUIOR, GLEDSON, SCHWARZ), considera que a paródia e a autoparódia são estratégias composicionais fundamentais no trabalho de escrita de Machado de Assis. Tais estratégias são plenamente observáveis nas paródias satíricas também de outras escolas, convenções e gêneros literários, pensamentos filosóficos, teorias etc., e também no modo autoconsciente e irreverente como narradores se relacionam com os leitores implícitos.

A presença da paródia na obra de Machado de Assis vem sendo estudada há bastante tempo por diversos teóricos e estudiosos, que, como Nunes (1983), consideram a paródia um constituinte estrutural dos métodos de criação do escritor. Márlcio Barcellos Pereira da Silva, em sua dissertação de mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, em 2009, delinea uma linha do tempo do estudo crítico da paródia como elemento estruturador da criação machadiana, passando por Merquior, Riedel, Brayner, Rego, Gledson, Schwarz e Hansen. Silva (2009, p. 17) destaca que a paródia cumpre “papel essencial no questionamento da verossimilhança tradicional”.

O conceito de paródia é subsumido no de metalinguagem, sendo, portanto, sempre reflexiva a paródia. A intertextualidade está invariavelmente presente nas artes. De modo consciente ou não, as obras artísticas são sempre informadas por outros textos, podendo ser as referências explícitas ou implícitas. A paródia pressupõe, inerentemente, que elas sejam explícitas, já que esta só pode ser estabelecida contra um referente. Este, por sua vez, não precisa, necessariamente, ser enunciado, nem explicado, desde que seja plausivelmente inferível a partir do texto.

Linda Hutcheon (2001) argumenta que a paródia não é necessariamente hostil em relação ao referente. A ironia está sempre presente, mas pode apontar para a renúncia das convenções, seu efeito de distanciamento funcionando como instrumento para superá-las. Como a paródia é condicionada pelo conhecimento pertinente, Wayne Booth explica que, quanto mais sabemos sobre as fontes da convenção ridicularizada, mais gostamos da paródia (BOOTH, 1975). A ironia é interpretada e revelada por meio do estilo, no percurso em que o estilo do referente é imitado e distorcido. O alvo da crítica pode ser um trabalho anterior específico ou vários trabalhos e até mesmo um gênero inteiro.

Nos termos de Robert Stam (2008), a paródia se constrói a partir da destruição de códigos literários ou cinematográficos ultrapassados. A metáfora usada por Stam é a da paródia

como uma arma usada por novas formas novelísticas e cinematográficas na cruzada por poder e respeito. A linguagem audiovisual expande o arsenal da paródia, para continuar com a metáfora de Stam; sua natureza multicanal cria potencialidades além da linguagem escrita (ou falada). Há uma infinidade de instâncias de recursos visuais (cinematografia, estilo de edição, esquema de cores, *mise-en-scène*, cenários, figurinos etc.) e auditivos (música, efeitos sonoros, dublagem etc.) disponíveis para construir e montar o amálgama paródico no meio audiovisual.

Pode-se presumir que essa vasta coleção de elementos com os quais se pode trabalhar seja, pelo menos em parte, o motivo da popularidade crescente da paródia no cinema, a partir dos anos 70. Entretanto, mesmo chegando a constituir um subgênero de comédia que foi substancialmente bem-sucedido em termos de público, raramente recebeu qualquer tipo de aclamação da crítica, tendo seu auge nos anos 2000. A primeira década do século XXI assistiu à proliferação de paródias de quase todos os subgêneros imagináveis e a uma produção significativa de filmes de paródia, a exemplo do fenômeno da franquia *Shrek*.

Entretanto, aparentemente, o subgênero da paródia está em franco declínio desde os anos 2010. Com inúmeras proclamações de sua decadência e degradação, o subgênero parodístico é acusado de corromper o gênero e esvaziar o conceito. Para muitos, a paródia tornou-se praticamente sinônimo de falta de imaginação, um subproduto inerentemente insípido e superficial de filmes mais “sérios”, pegando carona em seu sucesso por meio da repetição.

Se a paródia no cinema não está mais impregnada de sátira e ironia, desconstruindo ideias e tropos para subverter gêneros, é ela, agora, desprovida de significado e pensamento crítico? Será ela ainda artisticamente relevante? Ou realmente terá sido destituída de seu significado político?

A paródia pode ser vista como um caso de intertextualidade das diferenças, que não se limita a gêneros ou modos de imitação, mas transforma o texto original de maneira crítica. Mikhail Bakhtin aproxima a estilização e a paródia, concebendo-as como formas discursivas duplas nas quais o plano da obra em questão e um outro plano, que pode ser estilizado ou parodiado, coexistem. A estilização emula o estilo do outro em direção às metas do autor, enquanto a paródia reveste a linguagem do outro com uma orientação semântica oposta, em regra, hostil com o original. A paródia invoca conceitos como dialogismo textual e intertextualidade; seu significado emerge do intercâmbio textual, enriquecendo os textos envolvidos.

A paródia, conforme definida por Bakhtin, deriva da concepção de dialogismo e liga-se ao processo de carnavalização da literatura como forma antiga e difundida de representação dos discursos de outrem (BAKHTIN, 2013, p. 372). O teórico russo nascido no

final do século XIX, ampliou o conceito de paródia, indo além da ideia técnica de renovação formal, ao considerá-la um gênero interdiscursivo que se aplica a diversos discursos sociais, políticos, científicos e filosóficos. Mais recentemente, Linda Hutcheon (2001) redimensionou o conceito de paródia, rompendo com a tradicional noção de ridicularização, e expandindo a noção para um gênero interartístico que expressa a reflexividade da arte e literatura modernas e contemporâneas. Hutcheon destaca as semelhanças e diferenças em relação a outras manifestações intertextuais e interdiscursivas, como a citação, por exemplo, e considera a ironia a figura retórica central do gênero. Assim como Bakhtin, Hutcheon enfatiza o caráter ambivalente da paródia e procura evitar conotações negativas.

No Capítulo CXXV de *Dom Casmurro*, “Uma comparação”, o narrador compara-se a Príamo, trecho que não aparece na minissérie, elidido provavelmente por ser uma referência de difícil apreensão para um público mais amplo, com escasso ou nenhum conhecimento de mitologia grega. A comparação é interessante porque Príamo beija as mãos de Aquiles, implorando que lhe devolva o corpo vilipendiado do filho, para que o enterre dignamente, Bento “beija as mãos” (com seu discurso) do defunto que, teoricamente, lhe roubou a mulher e o filho – matou, simbolicamente, seu filho, como Aquiles. O narrador ironiza Homero dizendo que é “um bom autor não obstante contá-lo em verso, mas há narrações exatas em verso, e até mau verso.” e também cita Camões. É um dos exemplos da riqueza de referências de *Dom Casmurro* e da apreciação paródica quando comenta: “É impossível que algum Homero não tirasse da minha situação muito melhor efeito, ou quando menos, igual”. Entretanto, uma referência à “vaca de Homero”, nome do Capítulo LXI, do qual é retirado o trecho, está presente em *Capitu*.

No ensaio intitulado “Post-Modern Use of Pastiche and Parody”, Nasrullah Mambrol (2016) ressalta que a paródia consiste em imitar o estilo, a característica ou o modo de uma obra, gênero ou autor específico da literatura, reduzindo o original ao aplicar essa imitação a um sujeito inferior ou inadequado. Embora as intenções possam frequentemente ser menos destrutivas do que o processo descrito por Mambrol, todos os autores citados convergem no que concerne à ironia, que precisa estar presente para caracterizar uma paródia. A paródia é a forma crítica e humorística de referência, em contraste com o pastiche, que é bastante afetuoso. A paródia remete à ideia de contracanto e o pastiche, por definição, significa literalmente combinar ou juntar múltiplos elementos.

É importante destacar que, historicamente, o termo “pastiche” refere-se a uma prática artística ou literária que envolve a combinação e a imitação de elementos, estilos e gêneros diversos que já existem. Sob essa perspectiva, o pastiche envolve uma espécie de “colagem” de elementos preexistentes, mesclando-os de forma a criar uma obra que faz

referência direta às suas fontes originais. Isso significa que o pastiche baseia-se na incorporação e na reapropriação de elementos culturais, linguagens e estilos já estabelecidos. Se o pastiche, nesse sentido, não procura ocultar suas fontes, mas celebrá-las e brincar com elas, ele pode ser interpretado como reflexo da natureza intertextual e referencial da cultura contemporânea, marcada pela sobreposição de influências culturais e fluidez dos limites entre gêneros, estilos e linguagens.

Tendo estabelecido com alguma clareza os conceitos de paródia e os tipos de ironia presentes em *Capitu*, a minissérie cumpriria adequadamente os preceitos paródicos?

Mariana Maciel Nepomuceno, em sua dissertação de mestrado, *O elogio da ilusão: Capitu de Luiz Fernando Carvalho*, de 2015, assim como Pucci (2012), ressalta as supostas qualidades paródicas da minissérie:

Essa crítica por meio de um certo acento parodístico, na minissérie, não possui como alvo o texto de Machado e sim a própria natureza do meio a que a produção pertence – a dramaturgia televisiva. O diretor Luiz Fernando Carvalho afirma que o trabalho de transposição do texto de Machado de Assis para a TV se tratou de uma aproximação e não de uma adaptação, exatamente (CARVALHO, 2008, p. 75). A minissérie retomaria o enredo de *Dom Casmurro*, com “outras coordenadas estéticas, mas com a mesma síntese”. (NEPOMUCENO, 2015, p. 42)

Em *Capitu*, o texto não é paródico em relação ao romance-fonte. Entretanto, também não se pode dizer que ele seja paródico em relação ao estilo convencional da televisão brasileira, uma vez que não referencia ou emula esse estilo com a intenção de parodiá-lo, criticá-lo. Seu estilo é um contraponto ao da televisão, posicionando-se como estilo alternativo aos modos de fazer de boa parte da programação. O efeito geral não é de distanciamento crítico, mas de um certo tipo de transgressão negociada que, sim, se afirma pela diferença, mas sem citar o alvo do processo de diferenciação, tornando-se mais a afirmação de uma diferença que depende da continuidade de seu oposto para existir – o estilo só se mantém diferente porque a programação atém-se ao outro extremo, realizando um projeto estético que é de complementaridade e não de renovação, como propõe, no mais das vezes, a paródia. Ainda assim, o que fica não é a oposição ou a derrisão, mas uma possível “saída” à ludicidade e ilusão autorreferencial.

Acerca de *Capitu*, parece mais apropriado falar em estilização e em pastiche do que em paródia. A minissérie certamente não estabelece com o texto-fonte uma relação paródica. O prestígio do romance é reafirmado em uma série de “atualizações” que buscam se comunicar com diversos públicos, especialmente o público jovem, que poderia acessar de forma mais

despretensiosa o conteúdo literário visto como “difícil” ou “antiquado”. A via de acesso não é a da inversão, da diferença ou da distância crítica; é um processo cumulativo, que adiciona novas referências a uma trajetória já traçada pelo autor do texto original. O sentido não é invertido, tampouco o ponto de vista mostra-se crítico ao texto, o tom é de reverência e apreciação.

A construção narrativa de *Capitu* celebra o texto-fonte e aborda-o de uma forma que é ao mesmo tempo reverente e irreverente porque investe na ludicidade e na popularização do conteúdo, no sentido de substituir referências consideradas eruditas por referências à cultura pop. As referências a Homero, Camões, Plutarco, e até mesmo a Shakespeare, que não é citado diretamente – mas o é por intermédio do filme de Welles, *Othello* (1951) – são substituídas por referências a grandes bandas de rock, ao samba, à *street art*. Na expressão acertada de Carter (2018), uma “ópera pop”.

No entanto, as diversas referências intertextuais introduzidas na narrativa por meio de imagens, trilha sonora, cenografia, etc... às vezes carecem de aprofundamento, de uma construção de sentido que costure texto e referência em termos de significado. Em outras palavras, falta desenvolver uma relação dialógica entre um e outro. Um dos exemplos da quantidade de citações e sua priorização é a trilha sonora, que tem trechos de mais de 51 canções (COLLAÇO, 2013), algumas delas com ligações inexistentes ou frouxas com a diegese, como é o caso da música-tema de *The Godfather* (1972), cuja motivação para a presença parece ser apenas fazer referência a um filme muito conhecido, citando a famosa melodia. Vale mais o reconhecimento de um repositório cultural em comum e a adesão por parte do público do que a geração de sentidos e associações no diálogo com o hipotexto.

A *assemblage* elaborada na minissérie é rica e produtiva em termos estéticos, mas às vezes não rende muito em uma investigação de suas camadas semânticas. O lado negativo da versão pós-moderna de intertextualidade e apropriação é a constante repetição do “citar por citar”. Algumas das referências visuais de *Capitu*, cujo potencial visual é indiscutivelmente plástico, afiguram-se como citações que operam insatisfatoriamente na construção de sentidos. Por exemplo, no supracitado cenário inspirado em *Dogville*, não parece haver nenhum tipo de associação semântica com os temas do filme, a citação não repercute um entrelaçamento significativo e profundo.



Fotograma 63 - Cenário desenhado em giz representando o idílio amoroso dos protagonistas adolescentes [Sequência 13]

Somando-se a isso, poucos trabalhos de diretores brasileiros poderiam encaixar-se tão bem no predicativo “estilizado” quanto o de Luiz Fernando Carvalho, sendo associado a um estilo bem específico de *mise-en-scène*. A estética do diretor-autor foi se tornando, de certa forma, cada vez mais autorreferente, quase uma recorrente citação de si mesmo, no estilo que desenvolveu.

A estilização pode ter como consequência negativa um tipo de interdição da criatividade, substituída pela reiteração frívola de estéticas “autorais”, que com o tempo vão se esvaziando de sentido. A carreira de um diretor como Tim Burton é um bom exemplo desse percurso ascendente de inovação para realização artística e prestígio, sucedida por uma trajetória descendente que começa na reiteração e termina na estetização esvaziada.

Capitu tem várias características que podem ser associadas à estética pós-moderna, conforme descritas por Mike Featherstone (2007). Há na minissérie vários dos aspectos do pós-modernismo apontados, como a hibridização, a dissolução de fronteiras e a celebração da artificialidade e do pastiche. Há uma mistura de códigos, estilos e referências, desde o primeiro cinema, passando por *Persona*, de Bergman, *Dogville*, de Lars Von Trier, arte barroca, até a pintura impressionista e a arte contemporânea. Essa colagem eclética de elementos gera uma estética híbrida, fragmentada, cujo tempo e espaço são tão somente os da representação, ou seja, estão descolados de qualquer tempo sócio-histórico específico.

A adaptação opera em um registro de absurdo, carnavalização e ludicidade, galvanizado pela *mise-en-scène* e pela montagem, assim como sobre a dissolução das fronteiras entre ficção e realidade, passado e presente, ao mostrar Dom Casmurro interagindo com sua versão jovem ou objetos modernos em cenas do “passado”. Nos momentos em que opera na chave sério-dramática, o narrador muitas vezes funciona como caixa de ressonância para as emoções de seus “eus” anteriores ou mostra-se nostálgico, principalmente pela primeira fase da adolescência. A representação é irônica? Se o é, o único alvo possível dessa ironia é o próprio narrador, caracterizado, desde o início, como uma mistura de Scaramouche e Pierrot, que não se leva e nem pode ser levado tão a sério.



Fotograma 64- Caracterização do narrador-Casmurro



Fotogramas 65 e 66 - Caracterização do narrador-Casmurro

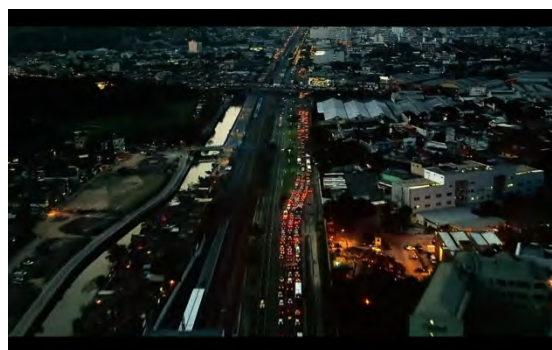
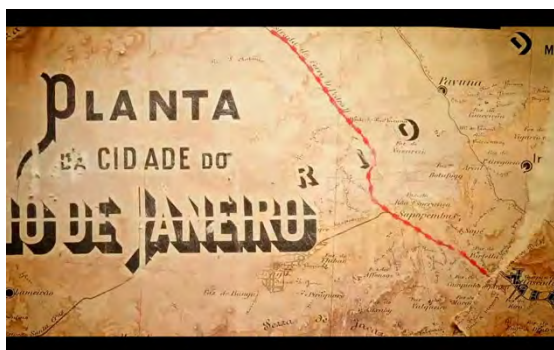
Em “Teoria do medalhão”, conto de Machado de Assis, o autor implícito comenta, ironicamente, sobre a ironia, na fala do personagem principal, sem nome, que ensina ao filho, iniciando a vida adulta, como ser um perfeito “medalhão” (tipo de alpinista social, sem qualidades próprias, que “sobe na vida” por meio da adulação e das relações sociais): “Somente

não debes empregar a ironia, esse movimento ao canto da boca, cheio de mistérios, inventado por algum grego da decadência, contraído por Luciano, transmitido a Swift e Voltaire, feição própria dos cépticos e desabusados. Não.” – adverte o pai do futuro “medalhão”. E recomenda mais: “Usa antes a chalaça, a nossa boa chalaça amiga, gorducha, redonda, franca, sem biocos, nem véus, que se mete pela cara dos outros, estala como uma palmada, faz pular o sangue nas veias, e arrebentar de riso os suspensórios. Usa a chalaça.”

Forçando um pouco a nota: será possível que o autor implícito de *Capitu* tenha seguido os conselhos do personagem do conto?

2.2 Dom Casmurro mente? E a câmera? - Narração e focalização em *Capitu*

A primeira sequência após os créditos de *Capitu* (Sequência 02) começa ao som de “Voodoo child”, de Jimmy Hendrix, uma linha vermelha serpenteia entre os fragmentos de gravuras e mapas antigos da cidade do Rio de Janeiro. O mesmo recurso de animação utilizado na sequência dos créditos iniciais, apresenta retalhos de desenhos arcaicos, incluindo a Baía de Guanabara, barcos à vela, o Pão-de-Açúcar, além de recortes de mapas da cidade em tons amarelados de papel envelhecido. Sob o título “Mappa do Município”, a sucessão de imagens é rápida demais para permitir uma compreensão clara dos nomes das localidades, como Campo Grande, Jacarepaguá, Guaratiba e Piedade. A linha vermelha avança sinuosamente, indicando o percurso da linha ferroviária que se estende desde a região central da cidade até um subúrbio específico do Rio de Janeiro; a música vai se intensificando, a cena muda para um plano bird’s eye view panorâmico da cidade à noite.



Fotogramas 67 e 68 - Animação e primeiro plano da sequência de abertura [Sequência 2]

A câmera mostra uma grande quantidade de luzes dos carros no trânsito congestionado e vai se aproximando de uma linha de trem que se estende ao longo do trajeto reto da câmera em movimento. Para aqueles familiarizados com a história original, é possível deduzir que a cidade retratada é o Rio de Janeiro. Em seguida, o trem, que antes se movia na mesma direção que a câmera, é enquadrado lateralmente em uma tomada ainda em zenital, seu exterior grafitado é claramente visível. Corta para imagens em preto e branco com a textura característica de filmes antigos não identificados, talvez do início da história do cinema, a filmagem de um trem se movendo em direção à câmera entre as imagens icônicas desse período inicial. O cinema nasceu junto com o século XX, representa no plano das imagens os deslocamentos no tempo e no espaço que a modernidade, com suas proposições tecnológicas

propunha com meios de transporte como o trem, o automóvel, o zepelin, e meios de comunicação como o telefone, a fotografia, o cinema. Machado escreveu logo no início da eclosão dessas mudanças. A sequência inicial – os fragmentos de filmes em PB, paisagens suburbanas de época – o trem suburbano filmado em cor de maneira a permitir a visualização do adorno grafitado; ou o congestionamento na avenida filmada em plano aéreo.



Fotogramas 69, 70, 71, 72 - Planos de trens [Sequência 2]

É enquadrada a saída de um túnel ferroviário, vista a partir da frente de um trem em movimento – invertendo Lumière, que filma a chegada do trem da estação aqui a câmera está no trem –, seguem-se planos da chegada a uma estação, com outros trens ao lado e pessoas na plataforma, vestidas com roupas de época. O corte seguinte, em continuidade com a cena anterior, alterna para a passagem de um trem por uma estação, do ponto de vista da frente do trem (do maquinista?) agora colorido, de volta para o Rio contemporâneo. O plano não parece assumir o ponto de vista de ninguém específico; parece mais o recurso pós-moderno de colocar a câmera do “ponto de vista” de objetos inanimados, muito popular em meados dos anos 2000, em séries como *Breaking bad* (2008-2013), de Vince Gilligan, por exemplo. Há certo virtuosismo de posicionar a câmera em lugares surpreendentes, como o “interior de uma torneira” ou “na parte de trás da geladeira” – com aparatos cenográficos específicos que criam essas supostas posições.

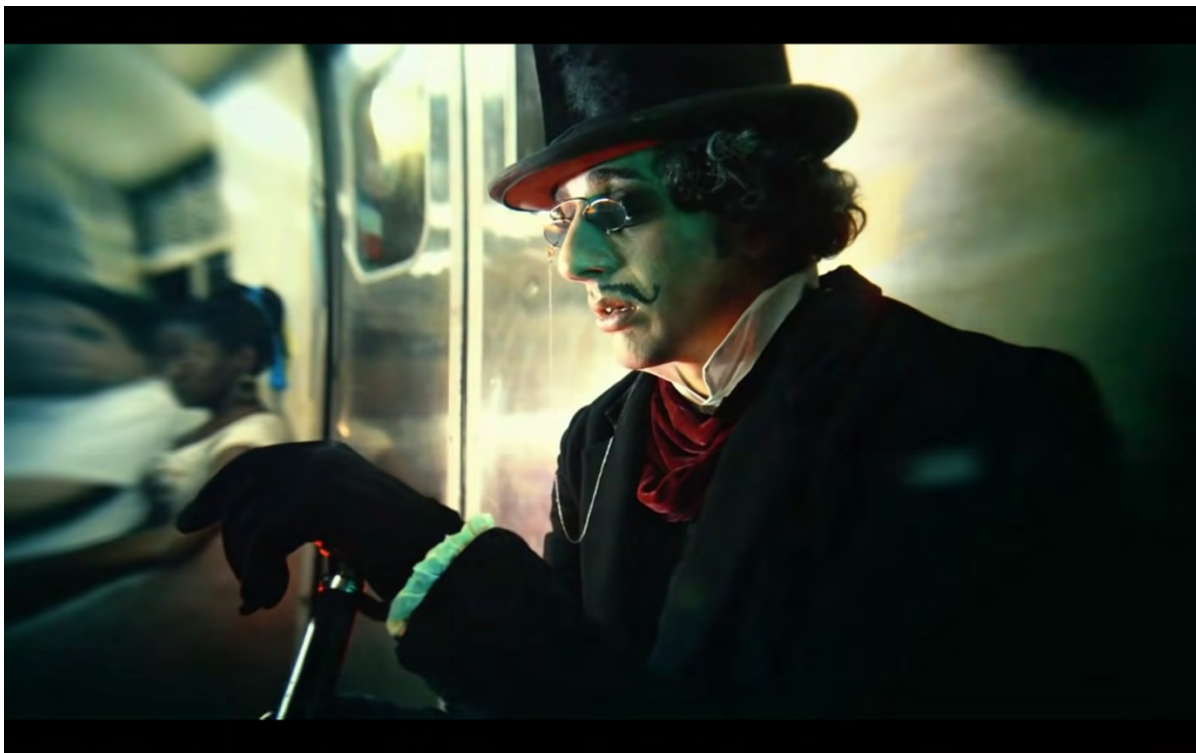
A sequência ainda continua por alguns segundos, alternando entre as imagens em preto e branco e as imagens coloridas apresentadas até então. Na imagem em preto e branco da chegada à estação, uma névoa em tom sépia começa a se formar no canto da tela, surge um texto escrito à mão, que é narrado em *voice-over*: “Encontrei no trem da Central um rapaz aqui do bairro, que conheço de vista e de chapéu”. Uma seta é desenhada para unir a última palavra da frase com a imagem de um homem com chapéu caminhando em direção à plataforma. Essas intervenções seriam do narrador-personagem ou indicam a presença intrusiva de uma instância narrativa superior ao protagonista (que ainda não apareceu na imagem, mas cuja voz se ouve)? O curto plano de dentro do trem poderia indicar uma focalização interna, ou seja, assume o ponto de vista do personagem?



Fotogramas 73 e 74 - Imagens de arquivo e animação [Sequência 2]

O plano é curto demais para que se estabeleça essa relação e, em combinação com o próximo, parece mais bem interpretado como uma maneira de estabelecer a localização + recurso estilístico. Bento e o rapaz estão no trem, vestidos em trajes de época ao lado de populares com roupas contemporâneas. A imagem é centrifugamente distorcida, em padrão de desfoque “aquoso”, como se a imagem passasse através de água a refratá-la: é a “lente-Dom Casmurro”. Para as cenas que retratam o narrador ou representam o ponto de vista de Dom Casmurro observando situações específicas, Luiz Fernando Carvalho e Adrian Teijido desenvolveram uma lente especial conhecida como a “lente-Dom Casmurro”, que tinha cerca de 30 cm de diâmetro e estava cheia de água. Essa lente foi colocada na frente da câmera para criar uma dimensão ótica única através da refração da água. Essa técnica imprimiria à imagem uma textura semelhante às águas dos “olhos de ressaca” de Capitu, dando a sensação de que o

personagem estava flutuando ou sendo levado pelas correntes do tempo. A lente reflete a ideia de que as memórias e fantasias de Dom Casmurro são sua única realidade tangível.¹⁰



Fotograma 75 - Imagem feita com a “lente Dom Casmurro” [Sequência 2]

A lente cria um efeito estético particular. Essa técnica parece ser uma forma de ressaltar a artificialidade da cena e reforçar o caráter performático da representação, salientando a opacidade em detrimento da transparência. Ao distorcer a imagem, a minissérie também cria uma atmosfera onírica e fantasmagórica, que pode ser interpretada como uma metáfora da relação entre passado e presente, ou entre realidade e ficção. Além disso, a combinação de elementos anacrônicos, – atores com caracterização do século XIX com objetos e pessoas contemporâneas – reforça a ideia de que a história é um processo contínuo, em que o passado e o presente entrelaçam-se.

A composição visual da minissérie funciona como um dispositivo estético que propõe uma reflexão sobre as relações entre o passado, o presente e o futuro. A escolha estética deliberada do autor (ou diretor) implícito busca criar um universo ficcional próprio e distinto

¹⁰ Informações disponíveis em: <<https://gshow.globo.com/programas/capitu/capitu/platb/2008/12/10/entre-luz-e-fusco/>>. Acesso em setembro de 2016

da realidade histórica – da literária também. Essa opção estética tenta desconstruir a representação visual realista/naturalista, buscando desafiar as convenções narrativas e as estéticas convencionais do cinema e da TV.

O uso da “lente Dom Casmurro” tem como propósito ressaltar o caráter subjetivo da percepção do narrador, seu estado mental, ou seja, a narração não-confiável?

A deformação da imagem pode ser vista como uma metáfora visual para a visão turva e distorcida do personagem (tem como referência visual olhos marejados por lágrimas, segundo a produção), que criaria também uma sensação de estranhamento e desconforto no espectador. Porém, segundo Renato Luiz Pucci Jr. (2012), mais do que qualquer justificativa de fundo psicológico, a composição é consistente com uma estética anti-ilusionista (o “parecer real”, segundo o autor) da minissérie. A análise de Pucci Jr. pressupõe a visão de que interpretar a estética de *Capitu* como uma expressão visual da narração não-confiável seria talvez ignorar o fato de que outras obras de Luiz Fernando Carvalho, que não têm narradores não-confiáveis, têm estéticas muito similares à de *Capitu*. Portanto, para Pucci, seria mais acertado atribuir certas características estéticas a uma marca estilística autoral do que à representação de elementos narrativos.

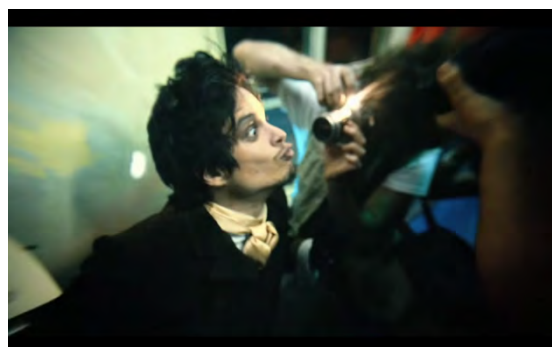
Por outro lado, talvez mais importante do que identificar o estilo como parte de um conjunto autoral, seja investigar o efeito geral desses recursos sobre a narrativa. Carvalho fez questão de manter o texto do romance; portanto, já de partida, ele se propôs a realizar um tipo de “ilustração visual e sonora” do texto de Machado.

A minissérie dá forma visual a lembranças que não existem no livro, como o sonho de Bento com a cena do casamento, inserida no primeiro episódio (Sequência 2), que é uma adição do autor implícito para ilustrar a nostalgia do personagem. Esse plano é o único dessa sequência que pode ser considerado um plano subjetivo, focalizado internamente, nessa sequência, composto como percepção off-line, por se tratar de sonho/lembrança. Ao adicionar elementos visuais que não existem na obra, é possível criar novas camadas de significado e interpretação da história? Certamente. No entanto, é importante lembrar que adaptações literárias para o audiovisual frequentemente fazem uso desses recursos a fim de criar uma experiência mais visual e emocional para o espectador, muitas vezes sem levar em conta as dimensões narrativas e semânticas.



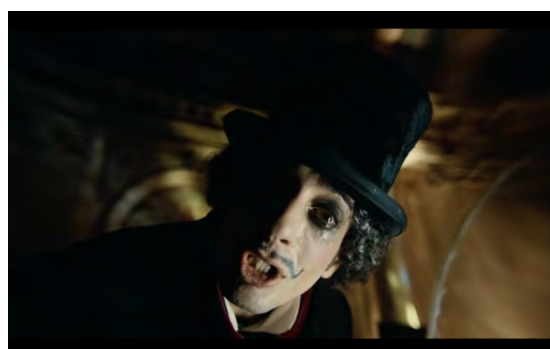
Fotograma 76 - Percepção offline (memória/sonho) do narrador-personagem [Sequência 2]

Na Sequência 3, “Ópera”, descrita anteriormente, em que o espaço cênico é apresentado e o narrador autodiegético explica seus motivos para escrever o livro e o porquê do título pretensamente descontraído, a maioria dos planos é em contra-plongée com lentes de menor distância focal e maior profundidade de campo, sublinhando a relação entre o narrador e o espaço da representação. Há duas focalizações internas na sequência: a primeira assumindo o ponto de vista do narrador no diálogo com os amigos e a segunda na renderização da imaginação do narrador, que vê o poeta do trem cercado de paparazzis (percepção off-line), após subentender que o rapaz poderia apossar-se da autoria do livro.



Fotogramas 77 e 78 - Focalizações internas da Sequência 3

O microcapítulo “Do livro”, foi dividido em duas sequências (Sequências 4 e 5) na decupagem por haver uma clara marcação de mudança de níveis narrativos na minissérie: até aqui o narrador faz exposição e sumarização; virá, agora, a narração da memória. A Sequência 4 começa com um plano detalhe bem próximo de uma folha de papel escrita à mão, da qual só se lêem algumas sílabas de palavras, sombras se desenhavam nesse papel, a sombra de uma mão, de uma pena, logo em seguida a pena entra em foco e a lente realiza mudanças de foco entre pena e papel, até aparecer o plano do narrador-Casmurro, choroso, com a pena na mão. A sequência utiliza bastante o recurso de filmar o ato literal da escrita, uma alusão ao processo de adaptação literária. Como já foi destacado, quando o narrador interpela diretamente os espectadores por meio da câmera, não deixa de sublinhar o original escrito: “É o que vais entender lendo”. A insistência em manter essa literalidade estrita faz o narrador soar estranho e não contribui favoravelmente para um efeito reflexivo; afinal, o espectador está vendo e escutando, não lendo. Por outro lado, pode ser interpretado como uma referência ao texto-fonte e um convite à leitura do romance, um incentivo para que o espectador explore também o original literário.



Fotogramas 79 e 80 - Começo do microcapítulo “Do livro” [Sequência 4]

O “criado” do qual o narrador fala aparece apenas como sombra na parede. Aqui Dom Casmurro informa que a casa em que mora é própria e declara para a câmera: “eu a fiz construir como uma reprodução da casa em que me criei, na antiga Rua de Mata-cavalos, dando-lhe o mesmo aspecto daquela outra que... desapareceu”, os planos do narrador são intercalados por planos em contra-plongée do teto abobadado pintado com nuvens, ambos filmados com a “lente Dom-Casmurro). A história da reprodução da casa de Mata-cavalos no Engenho Novo é uma metonímia do que o narrador faz com Capitu no romance: ele manda destruir a casa original de Mata-cavalos, sobre a qual “hão de perguntar-me por que razão, tendo a própria casa velha, na mesma rua antiga, não impedi que a demolissem e vim reproduzi-la nesta”, a resposta

é que toda a casa lhe “desconheceu”; diz ele “Tudo me era estranho e adverso. Deixei que demolissem a casa, e, mais tarde, quando vim para o Engenho Novo, lembrou-me fazer esta reprodução” (MACHADO DE ASSIS, 1992, p 941). O narrador manda destruir a casa original porque não lhe parece mais a mesma de sua juventude, depois manda reconstruí-la de acordo com suas lembranças “de memória”. Não é isso mesmo que o narrador faz com Capitu? Condena-a ao exílio e conseqüente morte precoce e escreve o romance para “restaurá-la” e “recompô-la” de acordo com suas memórias. O livro é o processo mesmo de “reconstrução” levado a cabo pelo narrador autodiegético.

O “aí vindes outra vez, inquietas sombras”, referência a Fausto, presente no romance traz uma mudança de tom, pela primeira vez um pouco menos farsesco. Certamente as “inquietas sombras” aqui renderizadas materialmente como sombras em uma parede são alucinações do narrador-personagem. Nesse ponto o problema da focalização começa a se complicar. Uma vez que não há referência clara de “realidade”, é mais coerente considerar a totalidade da diegese como internamente focalizada? Afinal, o espaço habitado é onírico e anti-ilusionista e a forte referência teatral e operística coloca o mundo diegético como espetáculo. Será que faz sentido dividir as temporalidades? Ou seja, colocar como memória e imaginação tudo o que é analepse ou, uma vez que “passado”, “presente” e “memória/imaginação” se imbricam e coexistem, não faz sentido fazer essa divisão? Talvez esta faça sentido em termos de diferenciar narração e dramatização. É interessante observar que no plano detalhe do papel que pega fogo a câmera foca na palavra “Otelo”, uma sutil alusão à referência intertextual.



Fotograma 81 - As “inquieta sombras” do narrador-personagem [Sequência 4]

Na Sequência 5 do primeiro episódio, segunda parte do microcapítulo “Do livro”, ocorre a primeira instância das que aqui serão denominadas *sequências poéticas*. Nas sequências poéticas o fluxo narrativo é temporariamente interrompido e o quadro é convocado a cumprir outra função, que pode ser chamada poética, ou ainda estético-sensorial. Regidas pela lógica do desejo, desejo de “Recuperar o que foi e o que fui” e “Atar as duas pontas da vida”, ou seja, recuperar o “tempo perdido” por intermédio da memória, a temporalidade é regida pelas emoções que o narrador-Casimiro projeta ou deseja projetar nesses momentos. Essas sequências poéticas suspendem temporariamente a narração, para expressar as emoções e sensações das personagens, mais especificamente de Bentinho/Casimiro.

Uma vez que não cumprem função narrativa propriamente dita, qual a função dessas sequências? Elas estão a serviço do narrador e de seu relato, avalizando seu sentimentalismo e pretensão romantismo?

Embora em uma narrativa em que o tempo-espaco diegético já é por si só intrincado seja difícil fazer uma clara distinção entre tempo de discurso e tempo narrativo e declarar peremptoriamente que o fluxo narrativo foi interrompido, essa caracterização parece se mostrar útil na investigação da estrutura narrativa e da estética de *Capitu*. As sequências poéticas destacam-se para fora do tempo narrativo; não avançam, textualmente, a narrativa; não dizem respeito, precisamente, nem ao tempo “presente”, nem ao tempo “passado” na diegese.

Portanto, é justo dizer que são relativas a um terceiro “tempo” ou temporalidade, a que se pode chamar “sensorial”.

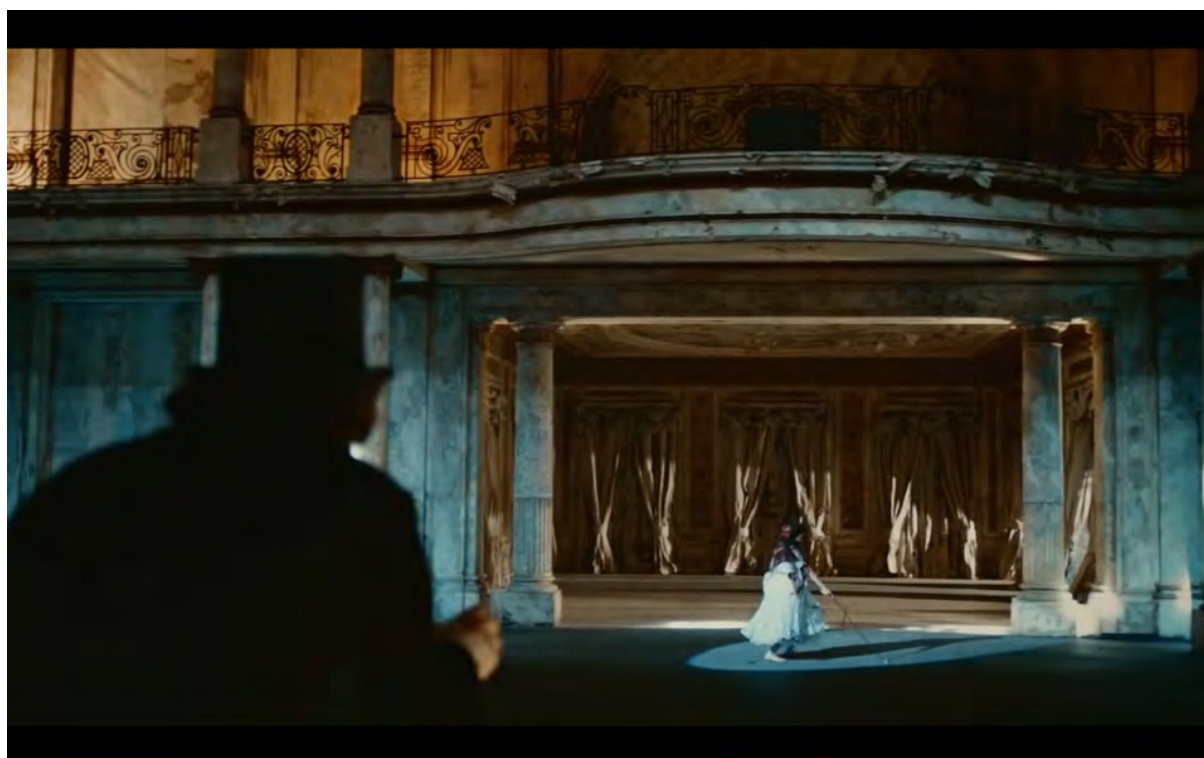
A diferenciação operada por Seymour Chatman (1990) entre descrição e narração é particularmente útil para essa investigação. Para Chatman (1990, pp. 509), a descrição não tem duração interna (*story-duration*) à narrativa, ou seja, independentemente do tempo cronológico de transmissão (*discourse-duration*), nada de significância narrativa acontece. O teórico invoca o exemplo das usuais (no cinema clássico hollywoodiano) *establishing sequences*, uma panorâmica de uma paisagem ou um plano aberto do horizonte de uma grande cidade, com seus prédios e automóveis etc. Por mais que esses planos ou sequências possam ser dinâmicos, tanto em movimentos de câmera quanto movimentos internos ao quadro, nada narrativamente relevante aconteceu até então. Ainda que essas sequências também cumpram algum tipo de função narrativa, como estabelecer – presente no próprio nome – o local da ação, elas não cumprem os requisitos operantes (escolha, risco, consequências, irreversibilidade) necessários para serem consideradas narrativas. Não estão conectadas a nenhuma cadeia de eventos, são alheias ao tempo narrativo, portanto, sua função é descritiva.

É possível concluir que as sequências poéticas de *Capitu* cumprem uma função descritiva, uma vez que não estão diretamente conectadas ao fluxo narrativo, são primordialmente ilustrativas. Embora aqui se discorra sobre um tipo de interrupção do fluxo narrativo, é necessário distinguir tais interrupções das interrupções utilizadas como recurso reflexivo, que servem à função de exibir o aparato fílmico. As interrupções do fluxo narrativo, no caso das sequências poéticas da minissérie, servem para sublinhar e intensificar emoções. Logo, o pêndulo está se movendo na direção oposta à do distanciamento, promovendo maior engajamento emocional do espectador, em ondas de emoção que vão e voltam no ritmo interior do narrador-personagem e dos intervalos narrativos. O tempo/duração do discurso dilata-se ou acelera, numa modulação que é guiada pela sensação e torna-se parte estrutural da estética pictórico-sensorial em *Capitu*. O efeito de “tempo em suspenso” é materializado dessas duas formas distintas e até antagônicas: o vagar de um tempo dilatado por meio de planos detalhe, texturas, planos abstratos, “subjetivas” filmadas com câmera na mão, complementados por iluminação difusa em tons pastéis combinada com refletores direcionais diretos que geram um efeito “glow” – em alguns momentos, no limite do superexposto – e, na banda sonora, trilha suave, leves sons de ambiente que remetem a idílios paradisíacos (vento macio, rumorejar de folhas); no outro registro, o ritmo acelera, tanto na encenação, como na câmera e na música. Os atores bailam, rodopiam, valsam, acompanhados pela câmera, que também “dança” em

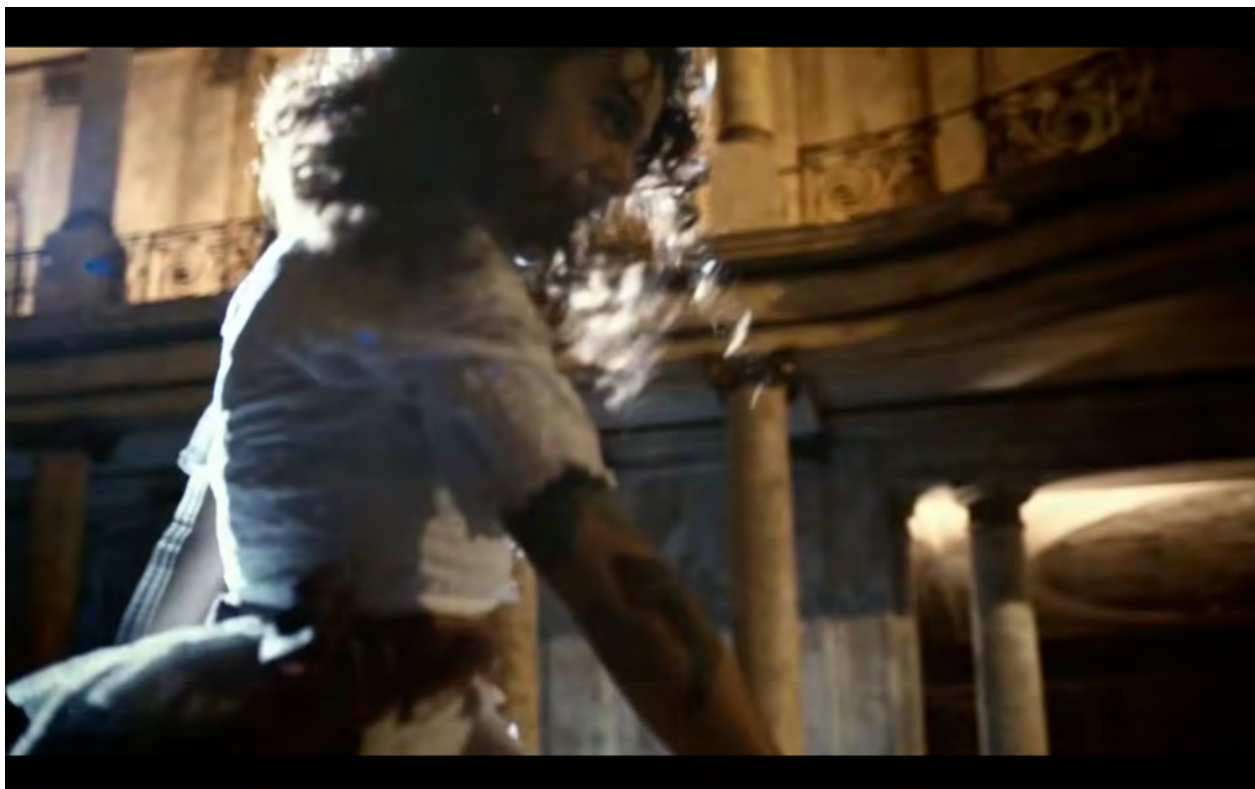
travellings em eixos circulares, “serpenteia” seguindo os desenhos de giz de Capitu no chão, volta e flutua em compasso com os movimentos da personagem-título.



Fotograma 82 - Trilha de giz riscada pela personagem-título [Sequência 5]



Fotograma 83 - Capitu risca o chão com giz [Sequência 5]



Fotograma 84 - Câmera “dança” com Capitu

Anteriormente já foram destacados os *tableaux* criados pela *mise-en-scène* de *Capitu* e sua tendência estética neobarroca. Da mesma forma, em termos de estrutura basilar da narrativa, momentos em que o tempo narrativo é interrompido, servindo à função descritiva, também podem ser descritos como *tableaux*, de acordo com Chatman (1990), que recupera o termo de Kittay:

Narrative at the service of Description amounts to the tableau, to use Kittay’s term. In the tableau, act is “consecrated, memorialized and monumentalized, endowed with power. It is offered up with the varnish of surface... Rather than action putting description ‘in its place’, it is action that its taken from is dis-place and put, one might say nailed, in its place. It is action that has become an asyndetic act, like the stages of the passion of Christ, the representation of which (as when depicted on a stained-glass window) can singly and independently show his martyrdom. The tableau draws a frame around the act, to ask that meaning be ascribed to it. (CHATMAN, 1990, p. 530)

Em *Capitu*, a família de Bentinho é frequentemente enquadrada em planos gerais, usando lentes de pequena ou média distância focal, com grande profundidade de campo. Esses planos posicionam toda a parentela no quadro, a várias distâncias diferentes (geralmente, com Dona Glória no primeiro plano). À medida que os membros da família se movimentam, eles

constantemente reorganizam a composição do quadro por meio de seu posicionamento e movimento. Seus movimentos criam um efeito *tableau vivant*, explorando e acentuando a disposição e as relações entre os elementos e as pessoas dentro do enquadramento. Nessas cenas de *tableaux vivants* em movimento, a direção de fotografia utiliza as escravas de forma sutil e quase imperceptível. À medida que os membros da família se movimentam, as escravas passam a ocupar organicamente espaços periféricos e vazios na composição. Seus movimentos preenchem vazios na *mise-en-scène*, complementando as escolhas de enquadramento e posicionamento dos outros personagens. Essa técnica de incorporar as mulheres escravas em planos abertos permite que os *tableaux* enfatizem a dinâmica da família e explore quadros em camadas e em evolução, destacando a posição marginalizada das escravas.



Fotograma 85 - Composição em diferentes distâncias usando a profundidade de campo

O efeito *tableau* e o “assindetismo” incorporado por ele não estão presentes apenas em composições estáticas ou mais ou menos estáticas, mas também no que Chatman denomina descrições “dramatizadas”, contidas em si mesmas. Essas descrições “dramatizadas” até podem, secundariamente, servir à trama, mas sua conotação continua a ser descritiva.

As sequências que apresentam elementos visuais e sonoros excessivos são reservadas principalmente para os momentos em que o narrador-personagem se emociona com sua própria narrativa, seja por raiva, ciúmes ou mesmo alegria. Nesses momentos, o espaço e o

tempo são desconstruídos e apresentados por meio de uma edição extremamente rápida das imagens usando o excesso estilístico para refletir os estados emocionais subjetivos do protagonista. A edição rápida e desarticulada representa visualmente sua intensidade psicológica e agitação. Ao fragmentar a *mise-en-scène*, essas sequências colocam o espectador na perspectiva de Bentinho/Casmurro, suas emoções moldam a experiência de tempo e espaço. A escolha estilística enfatiza a subjetividade e a montagem torna-se uma projeção da paisagem interna do personagem, engendrando um expressionismo visual ligado à narração não-confiável do narrador-Casmurro. Visualmente excessivas, essas sequências ilustram o interesse em retratar a subjetividade do protagonista por meio de experimentos formais. As imagens editadas rapidamente refletem as emoções de Bentinho/Casmurro e transportam o espectador para sua experiência psicológica subjetiva por meio do excesso visual e da distorção temporal/espacial, reforçando a implicação de que os eventos são vistos pelas lentes de suas emoções e memórias. Os extremos e as “distorções” formais transformam em imagem os exageros e as obsessões afetivas do narrador-personagem; desse modo, essas sequências enfatizam o tema da paixão sobrepondo-se à razão.



Fotograma 86 - Capitu e Bentinho rodopiam e se fundem à paisagem

As sequências poéticas são, de modo mais amplo, subjetivas, uma vez que são regidas exclusivamente pelo narrador-personagem: projeções de suas memórias, ilustrações de

seu estado emocional, particularmente como espectador de suas próprias lembranças. *Capitu* realiza, de modo literal, a evocativa imagem proposta por Riedel (xxxx, p. 48) quando diz que “Como Proust, Machado tenta recapturar o tempo em *Dom Casmurro* quando o narrador muda de ator a espectador de sua própria vida”. É relevante destacar aqui que essas sequências são subjetivas na conotação mais abstrata que as liga ao ponto de vista do narrador-personagem em termos de origem simbólica e carga emotiva, mas não necessariamente são retratadas em códigos convencionados como significantes de um ponto de vista propriamente dito, ou ocularização, de um personagem específico – a câmera subjetiva, que adota a posição visual do focalizador. Uma dessas sequências parece estar focalizada por Prima Justina, a qual é visualizada em contraplanos que parecem posicioná-la como “observadora” da cena, como se “espionasse” os adolescentes por intermédio das lentes da câmera.



Fotogramas 87 e 88 - Momentos focalizados por Prima Justina?

Na sequência 5 do Episódio 1, em que figura a primeira sequência poética, os planos de travelling e tracking, com movimentos de câmera rápidos e rebuscados, deixam dúvidas sobre se a visualização da câmera é externa, com focalização zero, ou focalizada pelo personagem de maneira aproximada. Talvez especialmente nessas sequências seja produtivo

pensar o conceito de “subjativa indireta livre” cunhado por Pier Paolo Pasolini, que detalha um processo formalmente análogo ao discurso indireto livre da literatura no audiovisual. (Esse conceito será discutido em mais detalhes em sua relação com a minissérie mais à frente.)



Fotograma 89 - Capitu dança [Sequência 5]

Não há dúvidas de que as sequências poéticas têm forte apelo emocional, conjurando emoções com o *passé-partout* musical e seu poder evocativo, subconsciente e recombinante. Per Krogh Hansen (ALBER; HANSEN, 2014, p. 333-355), em seu artigo “Flow-Stopppers and Frame-Breakers: The Cognitive Complexities of the Film Musical Exemplified by Lars von Trier’s *Dancer in the Dark* (2000)”, suscita reflexões importantes sobre os filmes musicais. Embora *Capitu* não possa ser caracterizada formalmente como um musical, seguindo à risca as convenções do gênero, tais reflexões podem ser, em grande parte, aplicáveis à minissérie, que cultiva com o gênero, no mínimo, intensa proximidade. Hansen considera que o gênero musical opera em dois fluxos mentais muito diferentes, os quais ele denomina “fluxo cognitivo” (*cognitive flow*) e “fluxo emocional” (*emotional flow*), integrando estratégias narrativas e não-narrativas, que – é possível extrapolar – têm funções paralelas às da oposição entre narração e descrição cunhada por Seymour Chatman. Em sua argumentação, Hansen (2014) enfatiza que os atos musicais cumprem funções correspondentes ao que se considera estratégias líricas – ou poéticas? – que complementam as estratégias narrativas e integram um

todo textual, “suspendendo o tempo narrativo cronológico e introduzindo outro modo de representação – atos que expressam emoções, caracterizam e desenvolvem personagens ou situações” (ALBER; HANSEN, 2014, p. 335). O autor reforça que apenas entendendo os recursos cognitivos distintos e por vezes opostos de narrativa e música será possível entender o gênero e a integração da função que “pode ser caracterizada como o ‘aspecto de interrupção do fluxo’, aludindo ao termo ‘showstopper’ que em performances teatrais descreve uma cena tão comovente ou impressionante que o show precisa ser interrompido até que a audiência se acalme” (p. 335). A diferença entre o uso convencional da música, ubíqua em toda a produção audiovisual, e o uso da música no gênero musical seria a sua centralidade e a frequente transposição da barreira que separa o que é diegético do que é extradiegético. A música extradiegética utilizada em narrativas de outros gêneros não é audível para os personagens e não penetra a diegese. Ou seja, essa estratégia efetuará um tipo de metalepse, nos termos de Genette (1972).

Para Hansen (2014), a resposta emocional dos espectadores teria sido negligenciada nos estudos de cinema, e a música, de modo geral, considerada subserviente à narrativa, sua estrutura e fluxo, na esmagadora maioria dos filmes e gêneros. Os processos construtivos da narrativa estruturariam o fluxo mental/cognitivo; e os modos líricos, a montagem rítmica etc. seriam considerados “interrupções” do fluxo narrativo. Autores como Marie-Laure Ryan, citada pelo autor, argumentam que a música seria, essencialmente, uma “virtualização” do tempo, uma abstração temporal que suspende o tempo cronológico, uma forma de se libertar do espaço-tempo que faz parte da existência humana comum. De tal forma que, o que caracterizaria a narração do musical seria tentar integrar os dois fluxos distintos – um marcado pela temporalidade, pela progressão; o outro, por um tipo de atemporalidade ou de suspensão do tempo cronológico – da narrativa e da musicalidade, muitas vezes contrastando-os.

No que concerne à especificidade de *Capitu*, essa integração de temporalidades distintas e de um fluxo narrativo/cognitivo e um fluxo emocional que “interrompe” esse fluxo narrativo (sequências poéticas), muitas vezes na forma de números musicais e de dança, outras vezes no trabalho de câmera motivado por uma sensibilidade extratemporal, dá vazão à subjetividade do narrador-personagem ao mesmo tempo que pressupõe a presença de uma instância autoral distintiva. As convergências com o gênero musical aqui delineadas não podem deixar de incluir um de seus aspectos mais fundamentais: o musical é por definição antirrealista, mesmo que o gênero muitas vezes proponha um tipo de negociação em que o fluxo narrativo esteja submetido a convenções e padrões “realistas” de representação e os números musicais estejam “justificados” diegeticamente como sonhos, projeções etc., ou mesmo que o

contraste entre números musicais e representação “realista”, como no caso do próprio *Dançando no escuro* (Lars Von Trier, 2000), seja um recurso retórico que reforça a crueza e desolação devastadora da realidade retratada, materializando um escapismo desesperado.



Fotograma 90 - Sombras de Capitu e Dom Casmurro se misturam em sequência poética

O antirrealismo de *Capitu* manifesta-se em um conjunto homogêneo de representação, marcado por excessos, e cuja temporalidade propõe imbricações e espirais. Contudo, diferenciar tempo narrativo e tempo discursivo, contrastes na construção temporal e funções distintas na estrutura narrativa ainda sinaliza uma via profícua da análise narratológica. Concluindo, o que foi esboçado até aqui em direção à caracterização das assim denominadas sequências poéticas talvez possa ser entendido, do ponto de vista específico da adaptação, como a reiteração ritmada de uma analogia formal a uma descrição utilizada pelo próprio narrador ao descrever a imperscrutável duração de sua contemplação dos famigerados “olhos de ressaca” de Capitu: “Quantos minutos gastamos naquele jogo? Só os relógios do céu terão marcado esse tempo infinito e breve” (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 843). De qualquer forma, esse tipo de imagem sensorial e seu poder de engajamento emocional e evocação sentimental configura-se como uma das forças positivas da construção narrativa/estética e do estilo de direção da minissérie.

Em alguns microcapítulos parece imperar a função descritiva ou fluxo emocional: o microcapítulo “Na varanda” (Sequência 12 do Ep. 1) reveza entre o tempo “narrativo” e a “sequência poética”, mais poético/emocional do que narrativo e os diálogos servem como apoio para as imagens altamente sensoriais e evocativas do idílio amoroso dos personagens. Com muitos supercloses e imagens de foco um tanto anuviado, com certa indefinição das figuras e objetos na imagem, muitas vezes a imagem resultante é bem abstrata, evocando, também, a abstração temporal. São momentos em que aparecem mais fortemente as figurações “impressionistas” e os movimentos de câmera volantes em que a câmera “dança” com os personagens. Em relação à focalização, embora o ângulo não seja consistente com o ponto de vista de Bentinho, as imagens etéreas e “encantadas” de Capitu parecem corresponder à sensação subjetiva do personagem. Os dois adolescentes aparecem constantemente escondidos por objetos que obscurecem pontos da imagem, presumivelmente arbustos, folhagens, o que parece indicar, como comentado anteriormente, que o ponto de vista é de Prima Justina, que aparece no contraplano observando-os. Porém, o narrador Casmurro também aparece observando-os e sua sombra aparece junto às dos personagens.

Isso indicaria que a focalização é compartilhada pelo narrador e Prima Justina? Ou a focalização interna seria do narrador, mas a visualização/ponto de vista da câmera corresponde à da prima? Ou, pelo contrário, a visualização é também do narrador-Casmurro e os planos da Prima são apenas indicações de que ela os observa? A câmera hipermóvel e “dançante” poderia corresponder a um estilo subjetivo indireto livre do narrador cinematográfico?

O tempo “em suspenso” parece ser “interrompido”, ou seja, voltar a ser cronológico dentro do tempo narrativo quando o narrador fala, a música é interrompida bruscamente ou cortada, marcando a diferença entre descrição e narração.

Na sequência seguinte (Sequência 13) há uma mistura ou integração das duas funções, uma vez que há alguma progressão narrativa. Porém, essa progressão, predominantemente, é executada ao ritmo e ao estilo das sequências poéticas, em um tempo ao menos semidilatado na coreografia térrea que ritualiza o recurso do desenho de giz no chão nos movimentos rebuscados e ostensivos da atriz Leticia Persiles, simbólicos do jogo infantil entre os adolescentes, mas também claramente referindo-se intertextualmente a um filme de estilo e sentido opostos, *Dogville*, como já comentado anteriormente.



Fotograma 91- Coreografia de Bentinho e Capitu no cenário de giz [Sequência 13]

Não parece haver indicações suficientes de que a referência a um pólo emotivo oposto representado por *Dogville* seria uma forma de aprofundar, por contraste, a construção da sequência idílica. A conclusão, *a fortiori*, é que se trata de um jogo de referência pós-moderna pop, que funciona mais como trivía (o espectador tem a satisfação de reconhecer a referência) do que como associação significativa. Na função narrativa, há uma pequena mudança no que diz respeito à ação, já que no livro Bentinho surpreende Capitu escrevendo no muro e aqui ele já está presente em cena porque participa da dança que simboliza os modos evasivos e cheios de ambiguidades e segundas intenções da Capitu menina. Na minissérie predominam os zenitais com os personagens deitados no chão tornado paisagem com desenhos de giz.

Um dado narratológico notável: o narrador joga um lenço que Capitu pega, exemplo clássico de metalepse. Embora seja razoável argumentar que a minissérie toda é metaléptica porque personagens e narrador estão sempre no mesmo ambiente, suas sombras até se misturam em certos momentos, como na sequência anterior, são poucas as instâncias em que de fato interagem, aqui o lenço “faz a passagem” do nível narrativo superior para a história narrada. Os adolescentes são interrompidos por Pádua, pai de Capitu, o qual será apresentado na próxima sequência, que começa com um flashback cuja função narrativa é claramente sumarizante,

constituindo um tipo de “resumo geral” ou “apresentação” de personagens que se repete ao longo da narrativa.

O microcapítulo “O administrador interino” (Sequência 14) começa com esse flashback sumarizante e explicativo da condição social e da relação de dependência (implícita) entre dos Pádua para com os Santiago, correspondente ao Capítulo XVI, “O administrador interino”, em que são usadas imagens de arquivo combinadas com animação e encenação dos atores. Depois, a narrativa retorna para a cena em que Capitu e Bentinho são surpreendidos no muro por Pádua, com o diálogo do final do Capítulo XV, e, finalmente, termina com um trecho que pertence ao Capítulo XIII.

A visão que Bentinho tem de Capitu parece ser uma percepção off-line, uma vez que repete parte de uma sequência já vista antes, com Capitu no mesmo vestido rendado das sequências poéticas, acendendo velas, num tipo de altar. Seu figurino é bem diferente do que veste na cena que se passa no “presente” do tempo narrativo. Essa Capitu “cigana” parece fazer parte de uma percepção de sonho ou projeção/imaginação. Depois do que parece ser uma câmera subjetiva online de Bentinho, em que ele vê Capitu e sua mãe, aparece o plano com a Capitu “cigana”, uma possível projeção de Bentinho sobre a Capitu de carne e osso.



Fotograma 92 - Capitu “cigana” em seu altar

Alguns elementos cênicos substituem descrições do livro, como o amor pelos pássaros de Pádua, que aparece metonimicamente em um pássaro de mentira pousado em seu braço e sombras de várias gaiolas com pássaros. O microcapítulo subsequente (Sequência 15) é puramente narrativo, uma curta sequência com um só diálogo, em que Capitu “ofende” Dona Glória chamando-a “Beata, Carola, Papa-missas”, que é o título do microcapítulo e não corresponde ao título de nenhum capítulo do livro, mas o diálogo está no Capítulo XVIII, “Um plano”. Consiste em uma sequência construída formalmente por meio do clássico plano e contraplano.

O “beata, carola, papa-missas” de Capitu invoca o próximo microcapítulo “Dona Glória” (Sequência 16), que começa com uma “apresentação” sumarizante descrevendo Dona Glória, conforme comentado acima, que corresponde ao Capítulo VII do livro, intitulado “D. Glória”. Posteriormente, volta ao tempo narrativo “presente” e a sequência narrativa continua e volta ao diálogo de Bentinho e Capitu da sequência anterior, intercalado pela narração direta de Dom Casmurro, em plano detalhe com a lente homônima, imagens de arquivo e planos push in da família em “modo estátua”.

A intercalação das imagens em stop motion de papéis rasgados que compõem a abertura e marcam os microcapítulos em cortes muito rápidos cria um efeito de descontinuidade e também sublinha as emoções (raiva, sanha vingativa) de Bentinho. Depois, Bentinho e Capitu encontram-se em outro ambiente, representando, provavelmente, a sala da casa de Capitu, quando passa o “negro das cocadas”, cantando seu pregão. Capitu, à janela, observa-o tristemente, a que se segue o diálogo entre a menina e o “escravo de ganho” e, subsequentemente, a ida de Bentinho até o negro para comprar as cocadas.



Fotogramas 93 e 94 - A fúria de Bentinho expressa pela montagem

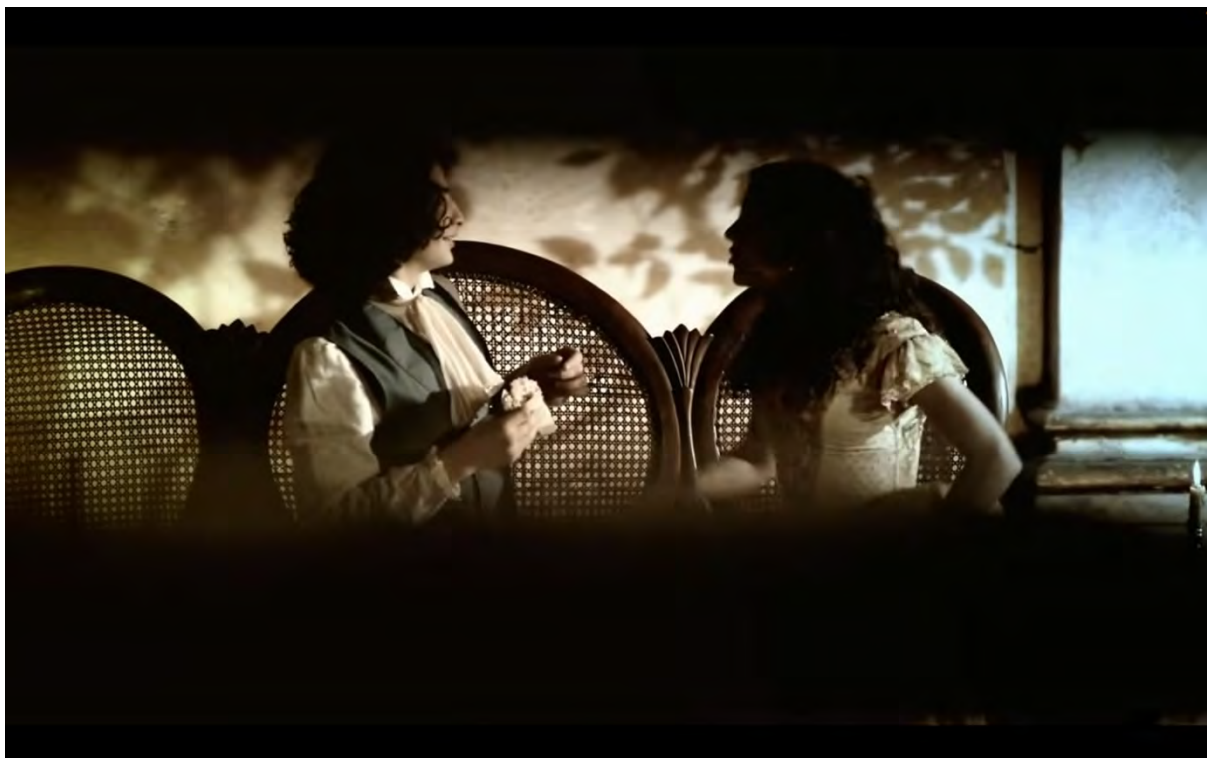
Conforme comentado antes, a passagem é importantíssima, pois representa metonimicamente a diferença social entre os dois adolescentes, expressa não só na triste

negativa de Capitu ao oferecimento do doce e o desembaraço de Bentinho, para comprar os doces para ambos, que encapsula bem a dinâmica desigual de poder entre eles, como pela letra da música: “Chora, menina, chora. Chora porque não tem vintém”. A cena tem um lirismo marcante, com destaque para cenografia e fotografia e para a voz límpida do ator/cantor que interpreta o negro escravizado. A sequência termina com Bentinho e Capitu de volta à “namoradeira” em que estavam antes, com o personagem ainda cantando ao fundo.



Fotogramas 95 e 96 - Capitu e o “negro das cocadas” [Sequência 16]

Na sequência seguinte (Sequência 17), o narrador-Casmurro é “espectador” do diálogo dos dois adolescentes. Em alguns momentos, a câmera está bem estabelecida como POV do narrador-Casmurro, que observa o seu eu jovem e a namorada, intercalado com planos e contraplanos em close up que podem ser atribuídos ao narrador cinematográfico.



Fotograma 97 - O narrador assiste à conversa de seu eu e Capitu adolescentes

Nas próximas sequências, a focalização é deslocada para o narrador cinematográfico, com exceção de uma percepção off-line de Bentinho adormecido (portanto, seu sonho), ou do narrador, que projetaria uma figura assustadora em José Dias, de acordo com as emoções que deseja imprimir ao momento. Na última sequência do Episódio 1 (Sequência 21), há um jogo visual de “labirinto de espelhos”, reiterando o tema, e o final da sequência, clara percepção off-line de Bento/narrador, que aqui parece ser compartilhada, já que ambos reagem à visualização imaginária traduzida em imagens de arquivo de grandes multidões aplaudindo e, na banda sonora, aplausos e a trilha triunfante.

Das 21 sequências do Episódio 1 de *Capitu* determinadas e analisadas, a maioria correspondendo a um dos microcapítulos da minissérie, onze sequências apresentam algum tipo de visualização interna direta (VID), conforme definição de Manfred Jahn (2021), desenvolver uma sequência apresenta visualização interna aproximada (VIA) e as sequências restantes (nove sequências) são constituídas por visualizações externas (VEA ou VEB) em que o ponto de vista da câmera não está associado a nenhum dos personagens. As operações de adaptação mais utilizadas são a transformação e a concretização, seguidas pelo deslocamento. Dessas análises, é possível depreender que o trabalho de câmera é marcado por visualizações atreladas aos

personagens, especificamente o narrador-protagonista, e que há um esforço no sentido de buscar equivalências estéticas e semânticas para significados presentes no texto.

Já no Episódio 5, último episódio, a proporção de visualizações internas diminui em relação às visualizações externas, fato que pode ser atribuído à maior presença de eventos dramatizados, narrados “diretamente” por meio de diálogos entre os personagens. As visualizações internas diretas diminuem possivelmente também como marcação de uma maior distância entre narrador cinematográfico, extradiegético, e narrador-personagem, intradiegético. Também é possível estabelecer uma clara correlação entre a visualização externa e a operação de concretização, mais próxima de uma representação mimética do texto do que qualquer outra. Nesse episódio, observa-se também maior ocorrência das operações de extrapolção e ampliação, no cotejo com o primeiro episódio.

O Episódio 5 começa com uma sequência (Sequência 1) que se refere aos capítulos CIV, “As pirâmides”; CV, “Os braços” e ao começo do CVI, “Dez libras esterlinas”. Uma das poucas – nessa escala, a única – sequências em que há mais pessoas em cena, com muitos figurantes representando os presentes no baile. A cena é grandiosa e tem a lente mais aberta e a maior profundidade de campo creio que da minissérie toda. O clima é de grandiosidade e a fotografia funciona muito bem nesse sentido. Há um toque bem-humorado de anacronismo, em que os convidados usam fones de ouvido contemporâneos, inclusive o Casmurro-narrador, como se a música viesse deles. O narrador está presente no meio da cena e conversa com a câmera enquanto se veem os dois personagens principais dançando ao fundo. Já se viu a projeção da imaginação de Bentinho, que vê um dos homens do baile como o “peralta da vizinhança”, imaginado por ele em sua primeira grande crise de ciúmes. A trilha muda para um instrumental típico de suspense/thriller. Há algumas instâncias de focalização interna aproximada no esquema focalizador-objeto-focalizador. A câmera gira vertiginosamente em 360° ao redor do casal. Bentinho passa a imaginar a Capitu adolescente dançando ali no baile com outro, em clara percepção off-line, projeção delirante de seus ciúmes. Comparecem a um jantar com Escobar e Sancha.



Fotograma 98 - Capitu e Bento chegam ao baile [Sequência 1]

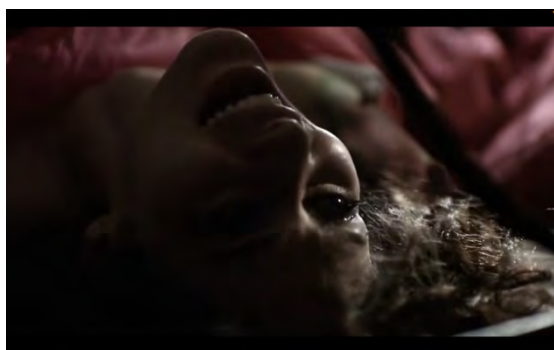
No próximo baile, a trilha é de música eletrônica típica dos anos 2000, as luzes pulsam como um estrobo numa boate moderna. A câmera faz giros ainda mais rápidos, alternando entre a Capitu adulta e a Capitu adolescente. O trabalho de câmera é ainda mais vertiginoso, parece ter sido feito, pelo menos em parte, com câmera na mão ou steadicam. Em alguns momentos, lembra a sequência correspondente à mesma cena no *Capitu* de 1968. O efeito é parecido, com a diferença de que no filme de Saraceni não há representação tão explícita das projeções da imaginação do personagem. O trecho é claramente um delírio de Bentinho. A câmera volante, que no primeiro episódio tinha um efeito lírico representativo do idílio amoroso e resultava em planos sensoriais e plásticos, aqui tem efeito vertiginoso e angustiante. Ainda assim, esse trecho pode ser designado como “sequência poética”, uma vez que existe para representar o estado emocional e os delírios ciumentosos do personagem.



Fotogramas 99 e 100 - Sequência poética expressando os ciúmes e delírios paranoicos de Bento

Há uma cena de caráter erótico, descrever em que uma imagem de arquivo de um mar revolto representa um orgasmo. Existe certo interesse – uma tanto fora de lugar – de representar a vida íntima do casal, talvez por Machado ser um autor considerado “pudico”, ainda mais se levados em conta os entraves impostos pela época. No recente filme *Capitu e o*

capítulo (2021), dirigido por Júlio Bressane e lançado nos cinemas brasileiros apenas em julho de 2023, esse interesse praticamente domina a narrativa, dando a impressão de ser o cerne da adaptação, em que Capitu aparece como o estereótipo da mulher “fogososa”. O fascínio por imaginar ou ler nas entrelinhas essa faceta da relação entre Bentinho e Capitu emerge como um tipo de vício próprio deste início de século, às voltas com suas obsessões.



Fotograma 101 e 102 - O orgasmo de Capitu simbolizado pela quebra de ondas

A sequência seguinte (Sequência 2) tem como referentes os capítulos sequenciais CVI, “Dez libras esterlinas”; CVII, “Ciúmes do mar”; e o começo do CVIII, “Um filho”. A sequência começa com uma animação do espaço, em que uma nebulosa tem o claro formato de um olho, que vai se aproximando. Bentinho e Capitu, na penumbra, o marido questiona a esposa por não estar ouvindo sua explanação astronômica.; pega em flagrante distração, ela responde com uma revelação a seu favor: juntou dez libras esterlinas. A montagem alterna entre a cena do casal e o narrador, focado pela “lente Dom Casmurro”, que fala para a câmera. Muda para uma cena em que Bentinho e Escobar entram em um elevador panorâmico, com vista para a ponte Rio-Niterói e carros passando, o que marca mais um dos anacronismos por contraste da minissérie. O narrador-Casmurro “rega” flores de plástico enquanto fala. Imagem de arquivo de um bebê. O narrador-Casmurro “fura” o dedo em uma das rosas de plástico e o sangue pinga na lente da câmera. O recurso é uma boa adaptação dos recursos autoconscientes do livro, que chamam atenção do leitor. Uma vez que falar olhando diretamente para a câmera, no ano de 2008, ainda mais na televisão, não é inteiramente capaz de “quebrar a quarta parede”, a originalidade do truque destaca-se como um recurso reflexivo interessante.



Fotograma 103 - Bento e Escobar no elevador panorâmico



Fotograma 104 - Narrador fura o dedo nas flores de plástico e pinga sangue na lente [Sequência 2]

Na Sequência 3, que tem como referente o Capítulo CVIII, “Um filho”, há o uso do esquema focalizador-objeto-focalizador, estabelecendo uma visualização interna aproximada.

É utilizado novamente o recurso de “congelar” os atores enquanto a câmera se move, aqui girando em 360° ao redor do grupo que rodeia o padre com o bebê na pia de batismo, em uma imagem que lembra – com ironia – imagens bíblicas. Pode-se destacar aqui a aproximação com o barroco. Há, também, nessa sequência, uma demarcada metalepse, em que acontece a rara interação direta entre narrador e personagens: o narrador puxa a perna de Tio Cosme, que sobe as escadas.



Fotograma 105 - O narrador- Casmurro puxa a perna de Tio Cosme, que sobe a escada. [Sequência 3]

Na sequência que tem como referentes os capítulos CIX, “Um filho único”, e CX, “Rasgos da infância” (Sequência 4), os destaques da focalização são: o momento em que Bentinho pergunta a Capitu sobre o “pregão das cocadas” e ouve-se ao fundo o pregão como cantado no primeiro episódio pelo ator que interpreta o vendedor; e uma imagem de Capitu, que parece ser uma miragem ou projeção. A primeira só pode ser uma focalização interna de Bentinho, uma memória ou alucinação auditiva, ou seja, sua percepção off-line; e, na segunda, a câmera subjetiva, iluminação e enquadramento apontam para uma focalização interna do narrador, que interage com um “fantasma” de Capitu, levantando o véu que ela leva sobre si. Aqui talvez fique mais difícil apontar metalepse, já que essa Capitu alucinatória/fantasmática parece claramente deslocada da diegese interna à história que o narrador conta – mesmo considerando que esses níveis narrativos não ficam tão claramente demarcados.



Fotograma 106 - Capitu femme fatale, como vista pelo narrador-personagem [Sequência 4]

No romance, o narrador confessa no Capítulo CXIV que também tinha esquecido o pregão, tornando frívola a sua condenação de Capitu por não lembrar. Mas essa confissão não aparece aqui. No campo metaléptico, ou alusivo à metalepse, há interpelações diretas aos “leitores” e “leitora”, ainda que soem estranhos os termos. Chama atenção, como apontado anteriormente, que não tenham sido adaptados os termos a uma audiência televisiva, o que enfraquece o teor reflexivo da comunicação direta com os narratários. John Gledson destaca o fato de que Machado, ao se dirigir diretamente aos leitores, usa sempre a terceira pessoa do plural quando ofende ou critica os leitores, para que assim cada leitor individual possa sentir que ele se refere a outros leitores, não a si; e, pelo contrário, quando é lisonjeiro ou quer manipular quem lê, usa a segunda pessoa do singular, indicando proximidade e singularidade.

Na sequência subsequente (Sequência 5), em contraste, introduz-se novo recurso reflexivo: o narrador “fala ao telefone”, com um telefone celular na mão. Do outro lado, ouve-se um som agudo distorcido, típico de ligações telefônicas em animações e comédias: o narrador presumivelmente “fala” com um espectador “insatisfeito” que o questiona. Ou seja, o narrador “conversa” com um narratário projetado. Esse recurso pode ser considerado uma referência aos pedidos do narrador no romance, ao solicitar dos leitores a “colaboração” para identificar erros

e emendá-los na próxima edição, assim como à brincadeira com os públicos participantes de vários tipos de produção televisiva que recebem ligações de espectadores.



Fotograma 107 - O narrador-Casmurro atende a ligação de alguém que presume-se ser um espectador

O microcapítulo “A catástrofe” (Sequência 10) alterna a narração *onscreen* do narrador-Casmurro com uma sequência poética que “ilustra” o ocorrido, de maneira simbólica e muito plástica. O ator Pierre Baitelli dança entre tecidos semitransparentes que fazem as vezes de ondas, nas quais ele “nada” coreografadamente. Há muitos planos desfocados e abstratos, repletos de *flare* nas lentes, em que pouco se distingue o ator do tecido azul, ou se vê sua figura desvanecida através do tecido azul. Há muitas abstrações e exploração das superfícies, texturas e da característica pictórica dessa combinação de tecido e luz: o estudo da cinética da luz, a coordenação temporal da montagem, a música e a amplificação do tema da água. Esses planos criam imagens de alta complexidade visual, investigando ritmos de cor, forma e movimentos que evocam imagens virtuais.



Fotogramas 108 e 109 - Escobar (Pierre Baitelli) dança entre ondas de tecido [Sequência 10]



Fotogramas 110 e 111 - Balé "aquático" de Escobar [Sequência 10]



Fotograma 112 - Pierre Baitelli na sequência poética do afogamento de Escobar [Sequência 10]

Em termos de focalização, surgem dúvidas: será que essa sequência pode ser considerada internamente focalizada? Afinal, a dança-afogamento se passa no plano da “realidade” ou na imaginação do narrador? É o narrador cinematográfico em sua capacidade de instância narrativa superior “mostrando” Escobar se afogando? Ou o espectador está, mais uma vez, testemunhando uma percepção subjetiva (percepção off-line) do narrador-Casmurro?

Em *Capitu*, é muitas vezes difícil precisar o que é “real” e o que é imaginação, sonho, projeção, já que a *mise-en-scène* e a construção formal gerais são antirrealistas. A ambiguidade da narração/focalização parece ser a chave desse problema.

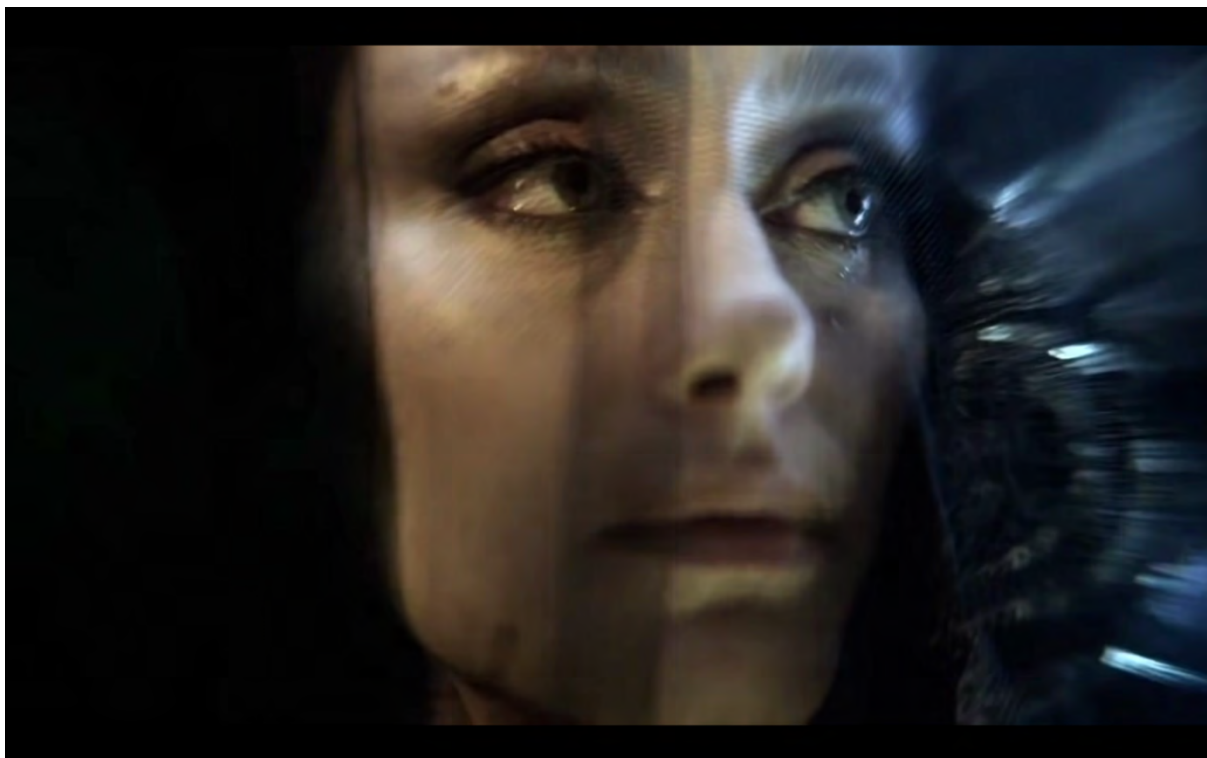
A sequência seguinte, que consiste no microcapítulo “O enterro”, tem como referentes os capítulos CXXII e CXXIII, “O enterro” e “Olhos de ressaca”. Constitui uma representação puramente visual do conteúdo dos capítulos: não há qualquer tipo de narração verbal ou escrita, nem diálogos. Solução interessante e acertada, já que a maior parte do Capítulo CXXII e todo o Capítulo CXXIII são basicamente descrições de cena. Há, claro, muito destaque para os olhos, principalmente os de Capitu, que são enquadrados várias vezes em planos detalhe, a triangulação Bentinho-Capitu-Escobar – ou quadrangulação, se Sancha for levada em conta – é representada visualmente tanto em enquadramentos, como na montagem. O esquema focalizador-objeto-focalizador indica uma visualização interna aproximada. Porém, a cena toda, em um fundo infinito branco, lembra muito uma atmosfera de sonho ou, mais

especificamente, de memória deturpada; enfim, uma percepção subjetiva, o que indicaria uma percepção off-line do narrador-personagem. A análise parece demonstrar, mais uma vez, que se deve buscar algum tipo de solução teórico-classificatória para emendar a dúvida sobre a focalização em vários trechos. E, para isso, o conceito de subjetiva indireta livre pode apontar um caminho interessante.



Fotograma 113 - Enterro de Escobar [Sequência 11]

No microcapítulo “O discurso” (Sequência 12), o plano da câmera posicionada “no lugar do defunto” pode também ser considerado um recurso metaléptico, já que chama atenção para a câmera, embora não de forma tão contundente que se faça autoconsciente. É reiterada a já conhecida interpelação direta na segunda pessoa. Essas interpelações podem, talvez, ser classificadas como recursos semirreflexivos: por um lado, o narrador fala olhando diretamente para a câmera e na segunda pessoa; por outro, fala sempre se referindo aos narratários como “leitores”, ou “leitora” e “leitor”. Mas a somatória sintática da câmera e da interpelação acaba sendo pouco demarcada no sentido de exibir o dispositivo. Praticamente toda a sequência foi filmada com a “lente Dom Casmurro”, parecendo ser o efeito de desfoque e distorção centrípeta uma representação visual do estado emocional abalado e do desequilíbrio de Bento. A focalização fica novamente um tanto ambígua, já que os eventos se passaram “de verdade” mas a perspectiva parece influenciada pela visão subjetiva de Bentinho.



Fotograma 114 - Capitu no microcapítulo “O discurso” [Sequência 12]

Na próxima sequência (Sequência 13), aparece um novo tipo de metalepse não observado até então: Michel Melamed, caracterizado como Bentinho e não como o narrador-Casmurro olha diretamente para a câmera e fala como se conversasse com o espectador, assim como o narrador o faz. Os níveis narrativos misturam-se. Até o momento os personagens estavam em um nível interno à trama e o narrador em um nível superior, com o narrador cinematográfico acima dele; agora, o Bentinho personagem está “se transformando” no narrador-Casmurro e se transpondo para o nível narrativo superior. A sequência termina com a música “La Passerella d’Addio”, de Nino Rota, composição final da trilha de *8 e 1/2*, uma das grandes referências cinematográficas de reflexividade. A câmera posicionada no “lugar do defunto”, nessa sequência e na anterior, assim como o narrador que circula no subterrâneo que aqui pode ser entendido como ele estando “a sete palmos” aparentemente também acena para o defunto-autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas*.



Fotograma 115 - Bento fala diretamente com a câmera, demarcando o começo da transição para Casmurro [Sequência 13]



Fotograma 116 - Câmera posicionada no “ponto-de-vista” do caixão [Sequência 13]



Fotograma 117 - O narrador posicionado no subterrâneo [Sequência 13]

Figuram na Sequência 13 praticamente só planos fechados e pouca profundidade de campo, como na sequência anterior, reforçando e intensificando uma sensação de sufocamento e um *crescendo* de angústia e desequilíbrio mental, prenunciando uma tragédia à frente. O clima geral corresponde ao estado mental e às paranoias de Bento. Mas, curiosamente, em um trecho em que predomina a função sumarizante da narração, parece haver uma focalização interna aproximada de Capitu, no esquema focalizador-objeto-focalizador, quando ela chora ao olhar o retrato de Escobar no jornal. Igualmente, no microcapítulo “Um dia...” (Sequência 14), a função sumarizante e um longo período no tempo narrativo é descrito em pouco tempo de discurso. Na sequência, há alguns flashbacks (analepses) e cenas “ilustrativas” do que está sendo narrado. Há, também, uma instância adicional de percepção off-line de Bentinho, que alucina um pequeno caixão quando Ezequiel cai no chão na rua, prestes a ser deixado no internato. Essa cena equivale ao trecho: “Levei-o a pé, pela mão, como levava o ataúde do outro.”, representado visualmente por uma alucinação do personagem, que também aponta para a deterioração de seu estado mental. Na maioria dos planos, o rosto de Bentinho não aparece. Interpretando semanticamente, pode-se concluir que os enquadramentos representam visualmente a distância emocional e a frieza do personagem. Os sobreenquadramentos também indicam distanciamento e a fotografia, em geral, destoa muito da luz translúcida e cores quentes do primeiro episódio, em enquadramentos com sombras e fundo mais escuro, paleta de cores mais fechada e fria, iluminação mais contrastada,

movimentos de câmera etc. A trilha também acompanha essa tendência, mais sombria e perturbadora.

Nas sequências seguintes, “Uma ideia” e “O dia de sábado”, o narrador e sua metáfora, literalmente, ganham asas (o narrador veste uma traquitana cênica com asas negras). Os planos zenitais indicam o ponto de vista do narrador, que “voa” sobre o cenário. Na Sequência 16, esses planos são complementados com um verdadeiro “pouso” do narrador-que-vira-Bento no colo da mãe, coroando a metáfora com uma ululante referência à Pietá, de Michelangelo.



Fotogramas 118 e 119 - O narrador ganha asas (da imaginação?) [Sequência 15]



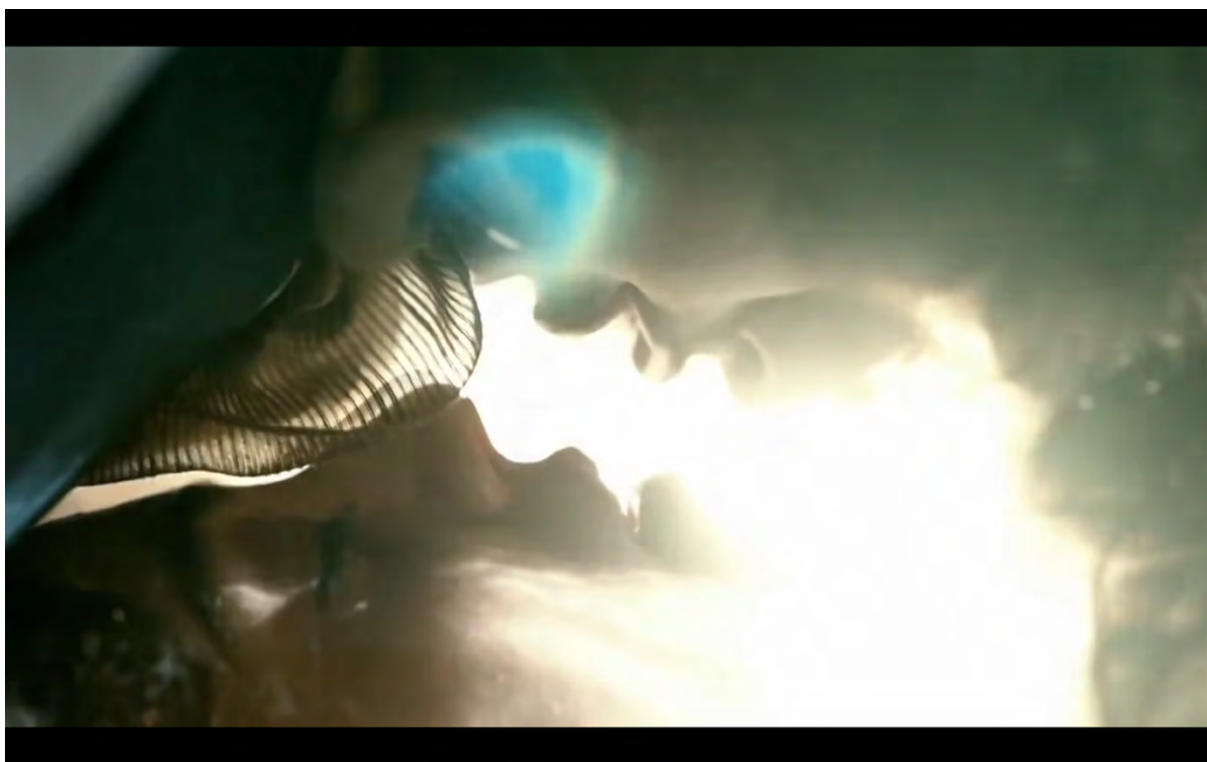
Fotogramas 120 e 121: Zenital com visualização interna do narrador-personagem [Sequência 16]



Fotogramas 122 e 123 - O narrador filma e sua visualização interna Direta é representada [Sequência 16]

Há uma série de sequências entre os microcapítulos “Otelo” (Sequência 17) e “Volta da igreja” (Sequência 22) que se desenrolam em fórmula parecida, mais ou menos baseada no esquema plano-contraplano clássico. A forma lembra mais o estilo de minisséries mais convencionais da Rede Globo, como *Os Maias*, também dirigida por Luiz Fernando

Carvalho, porém, com estilo naturalista que contrasta com trabalhos posteriores, como *Hoje é dia de Maria e Capitu*. A sequência “Otelo” é o ápice do descontrole e fúria de Bento, que se constrói também em um *crescendo* desempenhado pelo ritmo da montagem e pela trilha. “Volta da igreja” reformula o formato de narração até aqui. Bento e o narrador-Casmurro interconectam-se na narração, com Bento mais uma vez narrando diretamente, como começou a fazer apenas a partir da sequência 13, renunciando sua transformação em Dom Casmurro. O narrador-Casmurro e a lente homônima retornam, interrompendo o estilo narrativo mais convencional das sequências anteriores. Aparecem planos do primeiro capítulo como “lembranças”, percepção off-line do personagem.



Fotograma 124 - Lembrança (percepção offline) de Bento, do romance adolescente com Capitu [Sequência 22]



Fotograma 125 - Lembrança (percepção offline) do casamento de Bento e Capitu [Sequência 22]

No microcapítulo subsequente, “A solução” (Sequência 23), volta-se com ênfase ao estilo antirrealista de antes, com destaque para a despedida no “navio”, cuja fotografia *chiaroscuro* e cenografia abstrata, em que a câmera, do ponto de vista do personagem, simula o movimento do navio no qual Bento sai. Bento já está quase completamente transformado no Casmurro quando se dirige à câmera, narrando, com a diferença de que parece menos “velho” nessa caracterização do que na do narrador-Casmurro. Com voz aveludada, sem a rouquidão de sua versão casmurra, demarca-se aqui que os dois estão convergindo para o mesmo.

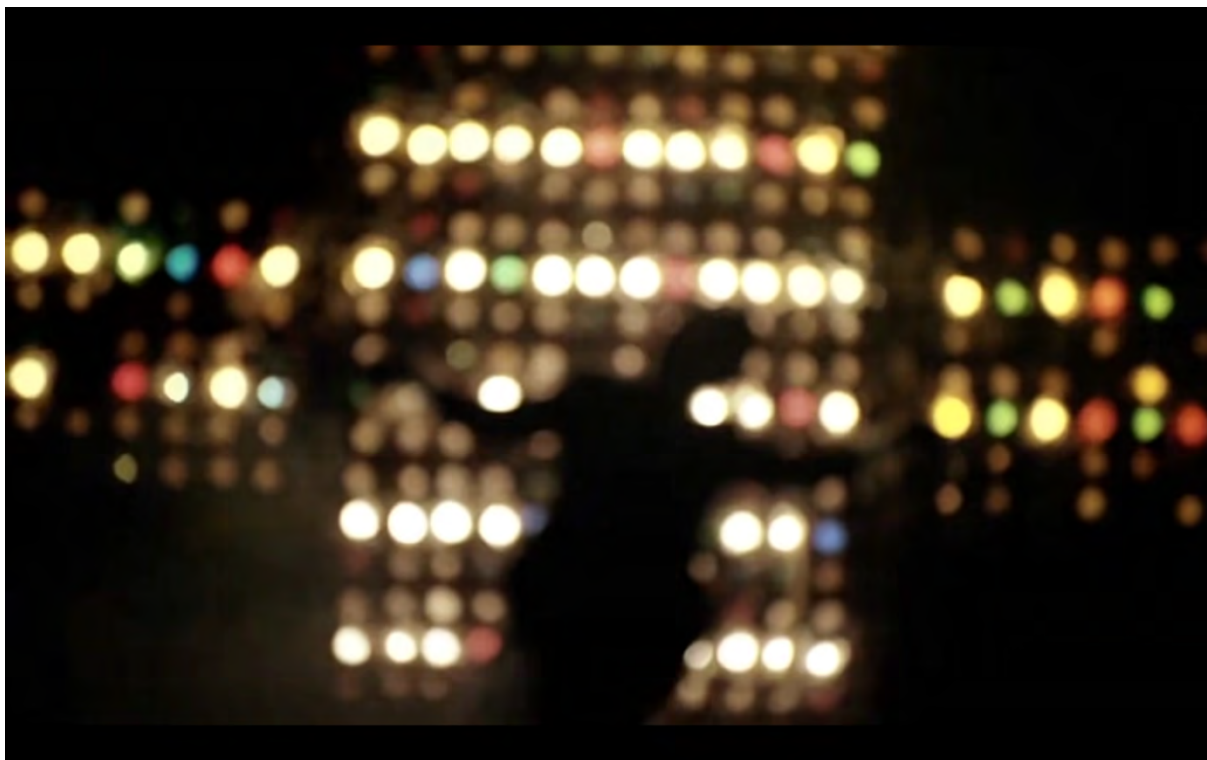


Fotograma 126 - José Dias se despede de Bento no porto [Sequência 23]

Voltam planos mais poéticos e expressivos de emoções, alongados pela *mise-en-scène* e a trilha. Pode-se dizer que aparecem novamente as denominadas sequências poéticas, ausentes dos microcapítulos mais miméticos. Com o uso do desfoque e de composições pictóricas, o clima é emotivo, sentimental, o que cria um desencontro entre a carga emocional dos planos e o tom quase displicente do narrador-Casmurro em sua narração para a câmera. Essa dissonância resulta em boa representação dialética da frieza do personagem – especialmente para com os seus dependentes. O contraste entre a seriedade do assunto e o tratamento dado é reforçado ainda mais na Sequência 24, “Uma santa”, sequência cômica, cujo cerne está na sátira da igreja católica, ironizando sua natureza corrupta e hipócrita.



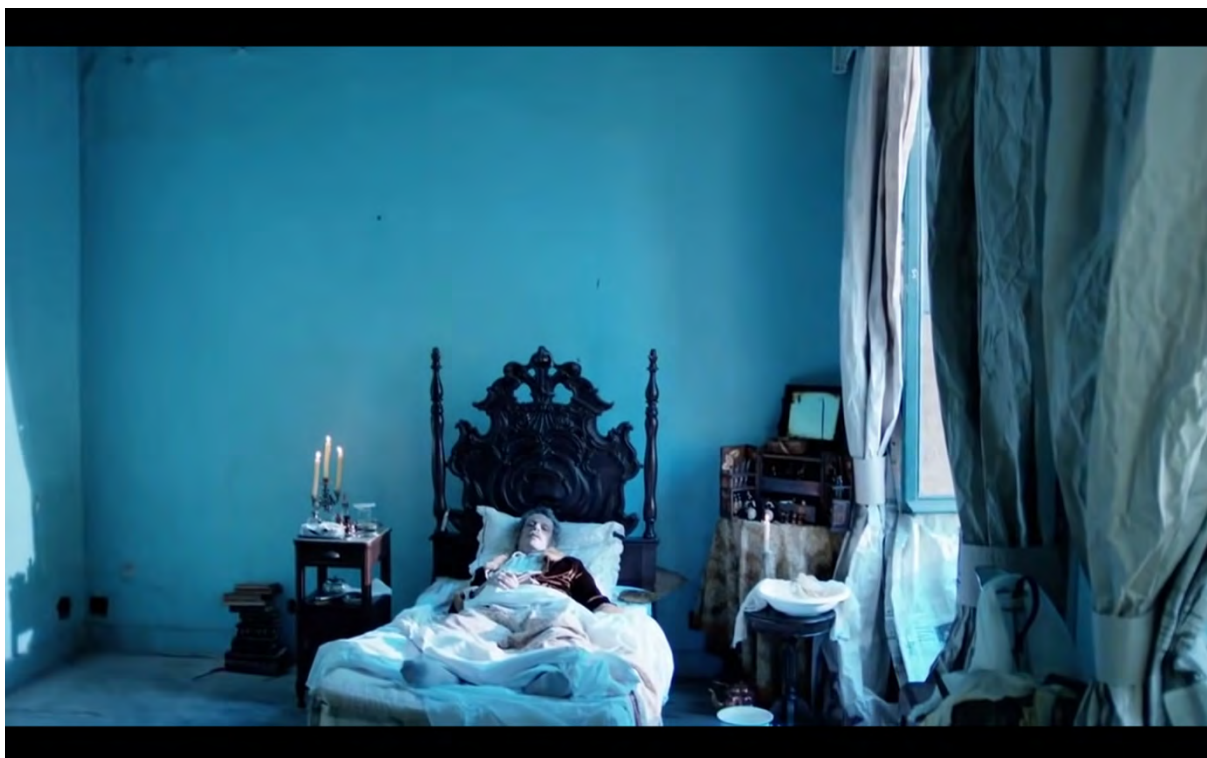
Fotograma 127 - Bento se transformando cada vez mais no Dom Casmurro que narra a história [Sequência 23]



Fotograma 128 - Voltam as sequências poéticas após longo trecho de representação no modo dramático [Sequência 23]

Interpõe-se novamente o modo narrativo mimético, nas duas sequências seguintes, “O último superlativo” e “O regresso”, com a forte presença de diálogos, intercalados com a narração direta do narrador intradieético. “O último superlativo” (Sequência 25), sequência narrativa, na qual figuram os últimos momentos e a morte de José Dias, é a única sequência em

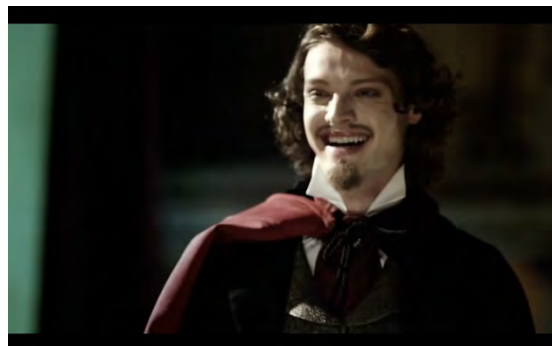
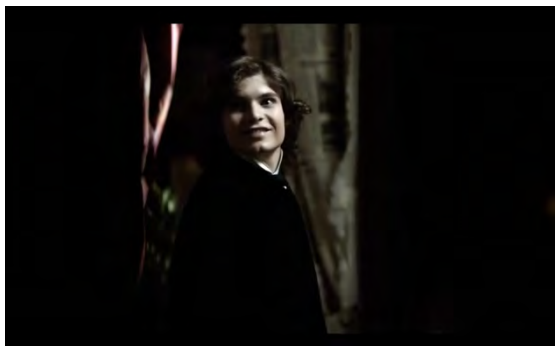
um ambiente fechado que não parece ser o Automóvel Clube, ou pelo menos é em um espaço separado daquele em que se passa a maior parte da narrativa, enfatiza as condições em que vivia o agregado, em um infame “quartinho” de serviçal, provido de uma janela que o moribundo pede que Bentinho abra para que ele possa desfrutar do ar e da vista. O cenário é opressivo, com paredes apertadas, diferente dos amplos espaços, marcados por divisões “simbólicas” que espacializam as casas de Matacavalos e da Glória.



Fotograma 129 - José Dias em seu leito de morte [Sequência 25]

O microcapítulo “O regresso” narra a volta de Ezequiel ao Brasil, a morte de Capitu e revela os hábitos de encontros com prostitutas de Dom Casmurro. Sua frieza em relação à morte do filho, transparente na frase “Jantei bem e fui ao teatro”, é uma das chaves interpretativas de sua narração. Afinal, um homem que se pinta tão sentimental e “puro”, poderia tratar com tamanha displicência a morte do único filho? Ainda que não fosse seu, o menino cresceu adorando-o e ele ao menino – até a paranóia em relação à paternidade se instalar. Destaca-se a visualização interna de Bento, alucinando (percepção off-line) que vê Escobar, em rápidos planos sobrepostos pela animação em stop motion de papéis rasgados, quando olha para Ezequiel. A escolha de não escalar o mesmo ator para os dois papéis (Escobar e Ezequiel) aponta para uma desautorização do discurso do narrador, uma vez que, se a intenção fosse reforçar a suposta semelhança, o mesmo ator, Pierre Baitelli, poderia ser também o

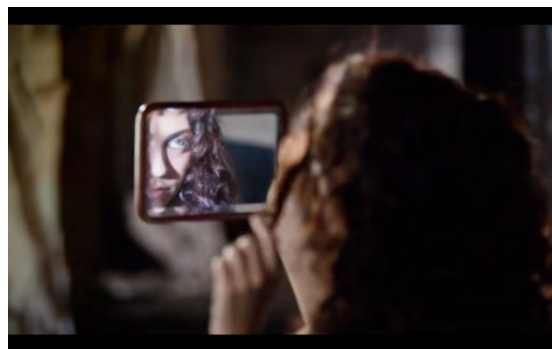
intérprete de Ezequiel. A cena da morte de Capitu é poética e ouve-se nela a trilha que marca o idílio amoroso dos adolescentes: “Elephant gun”, da banda Beirut.



Fotogramas 130 e 131 - Bento alucina Escobar ao olhar para Ezequiel [Sequência 26]

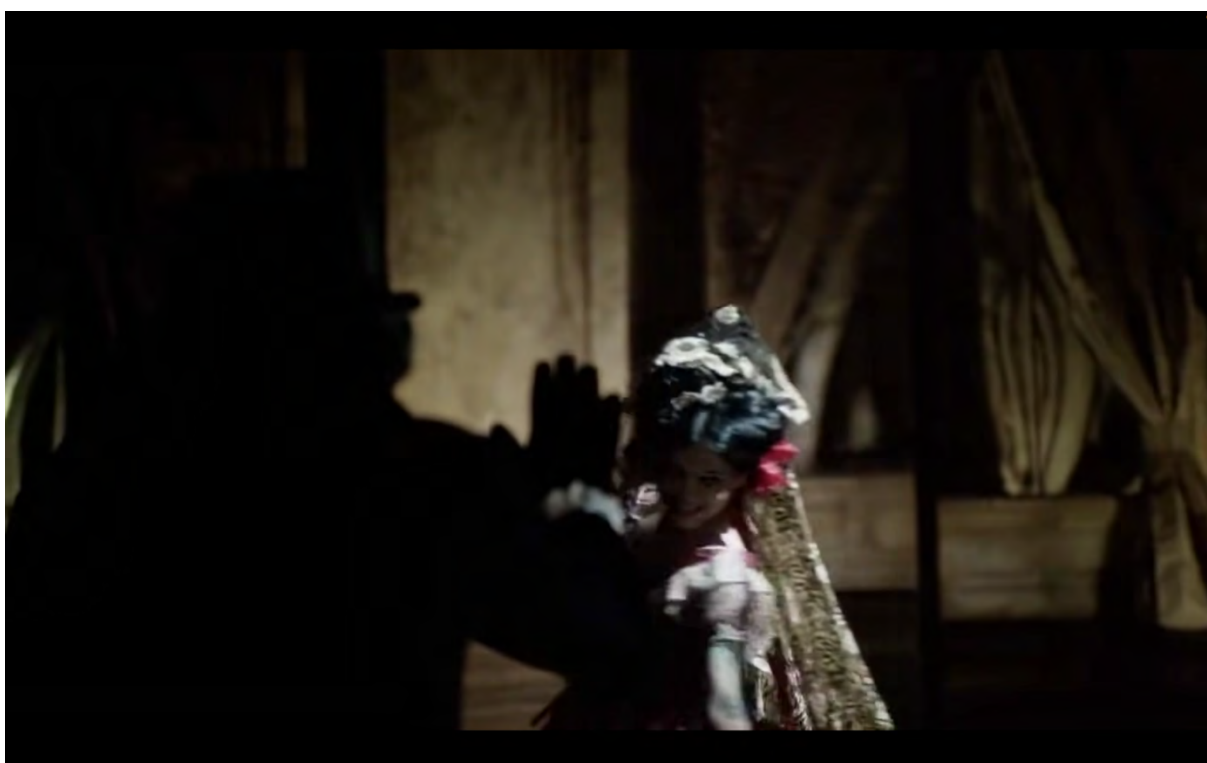
As últimas sequências fortalecem novamente os recursos metalépticos e poéticos da narração, contrastando a quase totalidade de visualizações internas na penúltima sequência (Sequência 27) com a visualização externa marcante da última (Sequência 28). O microcapítulo “E bem, e o resto?” (Sequência 27) estrutura-se por uma mistura de metalepse e percepção off-line, em que o ator se “descaracteriza” em frente ao espelho e “volta a ser” o Bentinho adolescente, atando, assim, no simbólico espelho, reflexivo, tanto literal quanto conceitualmente, “as duas pontas da vida”. O narrador-Casmurro faz um último passeio pela própria memória, como em um museu.

De novo, o espelho volta como símbolo máximo da representação e da elusiva memória. Capitu só existe nesse plano, ou seja, “dentro” do espelho, na projeção do narrador-personagem. A tênue separação entre os planos não existe mais. Tudo é subjetividade. Tudo é memória. Tudo é projeção do desejo. É o ator Michel Melamed, intérprete de Bento (adulto) e Dom Casmurro, que se descaracteriza, “desfazendo” o personagem à medida que tira a maquiagem, até que se olha no espelho e vê o Bentinho adolescente (percepção offline). Há retratos de Escobar e Dona Glória sobre a penteadeira. Ouve-se uma voz que chama “Bentinho” e, com um truque de espelho, o menino se vira e a câmera faz um leve movimento e quem o espectador vê olhar para trás é o narrador-Casmurro, plenamente caracterizado novamente. Os efeitos de tableaux vivants voltam no congelamento dos atores quando as luzes se apagam, formando uma espécie de “museu de cera”.



Fotogramas 132 e 133 - Simbolismo dos espelhos [Sequência 27]

Visualmente, há referência à icônica sequência de abertura de *Persona*, de Bergman, em que um menino “acaricia” uma tela com imagens dos rostos das personagens que se materializam diante dele em sua superfície. Nesse instante, estende a mão como se buscasse, pelo tato, conectar-se com as imagens, como se elas representassem a própria realidade. Quando o narrador tenta “tocar” a Capitu menina de sua memória, a quem ele e a câmera veem por um espelho, a câmera está posicionada atrás dele, de quem se vê apenas a silhueta, como a do menino do começo do filme. Acontece o mesmo quando ele tenta “tocar” a Capitu adulta, que também aparece como imagem em um espelho.



Fotogramas 134 e 135 - Referência ao início de *Persona*, de Bergman [Sequência 27]

Esses planos fixam melancolicamente as metáforas da relação entre realidade e representação e imagem e desejo que perpassam toda a trama, além de fixar, literalmente, as outras personagens no plano da memória. O narrador como que passeia pela memória uma última vez, pela qual vai passando como que em um museu, em que os personagens

fantasmáticos de seu passado são “reanimados” pelo tempo em que as luzes permanecem sobre eles, depois “congelam” e ficam nas sombras, recolocados em seus devidos lugares na memória do narrador-protagonista. O fato de os planos no espelho serem vistos por trás, “revelando” o espelho, já é uma conexão com a próxima sequência, que “revelará” de vez o caráter ilusório, espectral, da narrativa, puro reflexo da mente do narrador-protagonista.



Fotograma 136 - Personagens da família “congelam” pela última vez no museu das memórias de Dom Casmurro [Sequência 27]



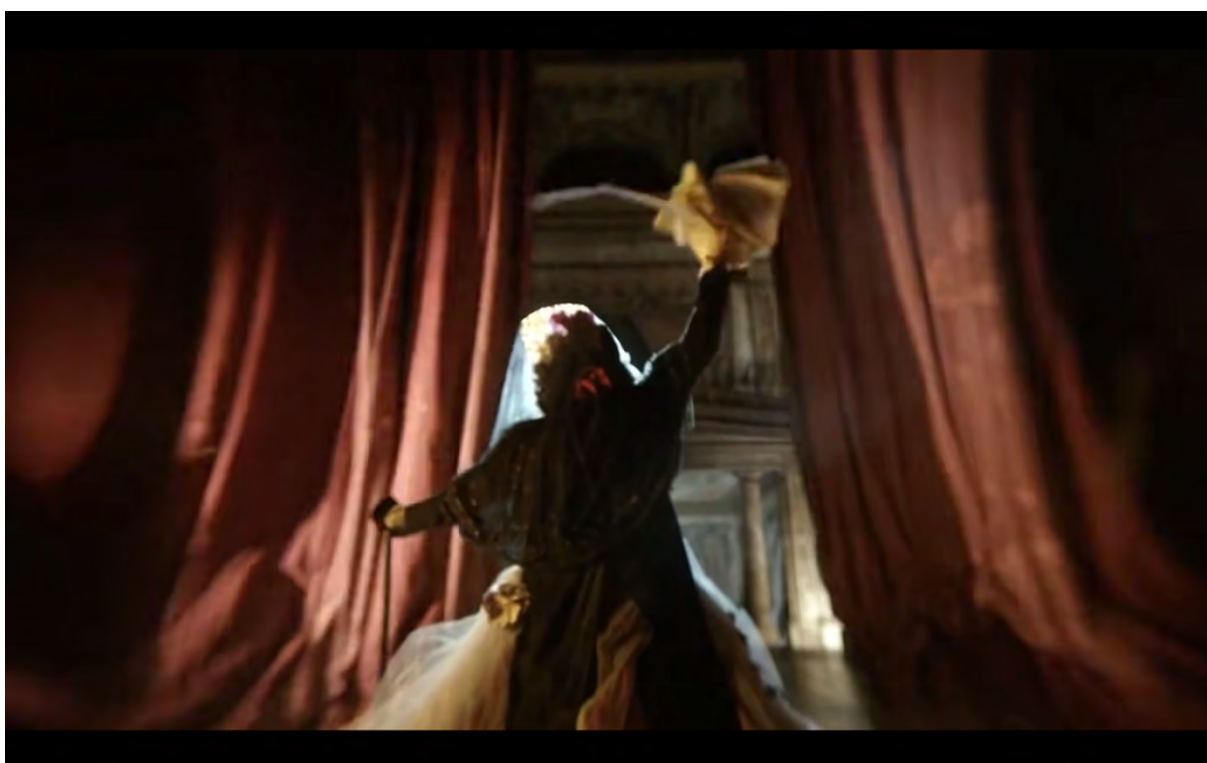
Fotograma 137 - O narrador tenta tocar a Capitu adulta [Sequência 27]

A próxima sequência (Sequência 28) refere-se ainda ao Capítulo CXLVIII “E bem, e o resto?” do romance, porém está separada em um microcapítulo chamado “Final”. A visualização é toda externa exatamente porque o público deve ver o “verdadeiro” Dom Casmurro: um amálgama de todos os personagens, que, afinal, também são ele. *Capitu c’est moi, Escobar c’est moi, Dona Glória c’est moi... etc.*



Fotograma 138 - O narrador-Casmurro caracterizado como pot-pourri de todas as personagens [Sequência 28]

Aqui seria tudo metalepse: a “revelação” do discurso da representação, ou da representação como discurso construído. Coroa a metáfora da vida do narrador como representação/ópera: não há vida, somente representação. Mas está tudo bem, afinal, como disse o próprio diretor: “o que temos são as aparências”. O narrador está caracterizado com um *mash-up* – ou remix, para dar um toque de Stam (2019) à descrição – dos acessórios e trejeitos que caracterizavam cada um dos personagens, coroando a clara implicação de que tudo e todos são fruto da imaginação e das memórias altamente parciais e subjetivas do narrador. O apoteótico “Vamos à história dos subúrbios!” é declamado com entonação alegre-maníaca, coroando, também, a conotação de loucura e obsessão do narrador-personagem. Após a festiva exortação, ele é enquadrado em plano mais aberto e de costas. Com a própria construção arquitetônica do espaço fazendo as vezes de plateia, entra a abertura de “Juízo final”, de Nelson Cavaquinho, enquanto o narrador-personagem acena animadamente até as cortinas se fecharem e, imediatamente, cessa o movimento e “desaba” como um boneco títere que foi repentinamente abandonado pelo titereiro.



Fotogramas 139 e 140 - O narrador se despede: “Vamos à história dos subúrbios!” [Sequência 28]

Voltam as imagens do começo, na mesma ordem, bird’s eye view, se aproxima do trem, visão “subjetiva” do trem e imagens do final do século XIX/início do século XX de trens e plataformas. A última imagem, do último plano, é de um sol que se põe visto da frente do trem, com a aparente promessa de que “o sol há de brilhar mais uma vez”. O tom é festivo,

carnavalizado mesmo, como se deixasse implícito um “já chegamos até aqui, por que não nos divertir?”. Para recuperar a análise de Corrêa (2023), soa mesmo um tanto cínico, quase como um “nada mais importa, vamos mergulhar na ilusão”.

Será *Capitu*, realmente, um elogio à ilusão? Se embarcar fundo na ilusão é o horizonte possível na resposta aos enigmas que Machado formulou mais de cem anos antes de *Capitu*, o que isso atesta sobre o contexto cultural e sócio-histórico de produção da minissérie?

2.3.1 “Talvez a narração me desse a ilusão...”: a narração não-confiável em *Capitu*

O narrador não-confiável de *Capitu* afigura-se como nova configuração de narrador não-confiável no audiovisual, distanciando-se de modelos considerados clássicos, como *Stage Fright*, filme de 1950, dirigido por Alfred Hitchcock. Já foram aqui destacados alguns aspectos dessa narração, como a caracterização e o modo de atuação do narrador-personagem. A construção narrativa da minissérie realiza-se em uma configuração reformulada de narração não-confiável.

Capitu representa o narrador não-confiável, sem recorrer à separação radical de uma instância narradora superior para desautorizar o personagem e sua versão, bem como sem colocar som e imagem em contradição – o que configuraria uma narração parcialmente não-confiável para Chatman (1990). Constrói-se o significado por meio de elementos internos: *mise-en-scène*, figurino, caracterização, estilo de atuação; e externos, como câmera, montagem, trilha, efeitos visuais, sem codificar com precisão o que é “subjetivo” e o que é “objetivo”.

O recurso de colocar a presença física ou presumida do narrador como indicativo de não-confiabilidade é uma estratégia incomum, mesmo que talvez possa ter sido precedida por estratégias do teatro moderno. No audiovisual, o filme *Spider* (2002), dirigido por David Cronenberg, possivelmente apresenta a estratégia narrativa de representação da não-confiabilidade que mais se aproxima daquela empreendida em *Capitu*, em que o protagonista, interpretado por Ralph Fiennes, assiste, presente em cena, às suas confusas memórias de infância, prenunciadas como origem de seu trauma e adoecimento mental resultante. Entretanto, filme e minissérie diferenciam-se no fato de que *Spider* apresenta um tipo de “framing narrative” (traduzida literalmente, uma narrativa de enquadramento, melhor entendida como metadiegesse), que é a saída do personagem principal do manicômio e sua tentativa de reintegração à sociedade. Em registro naturalista, a instância narrativa superior, ou narrador cinematográfico, finalmente fornece a versão “real” das lembranças que se contradizem na trama, resolvendo e explicando o mistério e o trauma. Na minissérie, as pistas da narração não-confiável apresentam-se desde o início, assim como a indicação de que a representação é “controlada” pelo narrador-personagem, ou ao menos compartilhada entre ele e o narrador cinematográfico, porém sem ancoragem realista/naturalista, como “framing narrative”, e nem uma resposta corretiva, inequívoca e absoluta, que ordene o mundo diegético à imagem e semelhança do “mundo real”.

Em casos como o de *Stage Fright*, que motiva discussões acaloradas sobre ser ou não um caso de narração não-confiável, uma das interpretações mais aceitas é a de que o narrador cinematográfico “empresta” o controle narrativo ao protagonista, Johnny, de modo que o famoso “flashback mentiroso” possa ser atribuído ao personagem, que tem sua versão falseada finalmente “corrigida” pelo narrador cinematográfico ao final da trama. Ainda que a sequência final de *Capitu* possa ser, talvez, vista como a “revelação” definitiva do caráter enganoso da narrativa, controlada pelo narrador-Casmurro, pode-se argumentar que a indicação é clara desde o começo, posicionando o microcapítulo “Final” como arremate da não-confiabilidade que é o fio condutor de toda a estrutura narrativa.

Sarah Kozloff (1988, p. 50) postula que é mais fácil para o espectador aceitar um narrador-personagem como a força primária que controla a narração se um *voice-over* seu é superposto à sequência de abertura, antes que o personagem “de carne e osso” apareça. Na sequência de abertura de *Capitu*, não apenas ouve-se a voz do narrador-protagonista como também o primeiro plano em que ele aparece é filtrado pela “lente Dom Casmurro”, que distorce a imagem, recurso estético apontado por diversos autores como indicador de não-confiabilidade. A especificidade de *Capitu* reside no registro altamente antirrealista mantido pela narrativa e a aplicação totalizante da metáfora da representação, que, ao fim e ao cabo, não busca para si qualquer tipo de afirmação de coerência com o mundo real. Só a representação importa e as vozes do narrador autodiegético e do narrador cinematográfico, extradiegético, confundem-se em uma só.

Volker Frenz (2008), em seu livro *Don't believe his lies – The Unreliable Narrator in Contemporary American Cinema*, inventariou “condições suficientes” para que uma obra audiovisual seja considerada não-confiável. As condições de “coerência estética” ou traços estilísticos relevantes para a presente análise são as seguintes:

- narrador cinematográfico que desautoriza o narrador-personagem, em que narrador autodiegético é posicionado de forma desfavorável;
- sequência de títulos altamente auto-consciente;
- traços estilísticos contraditórios, que envolvem autoconsciência, comentários retrospectivos em *voice-over*, reflexividade, intertextualidade e autorreferencialidade;
- contradições do personagem, que são caracterizadas por idiossincrasias, comportamento estereotipado, doença mental, comentários problemáticos e disparidade entre ações e palavras; e, finalmente,
- contradições entre o narrador e outros personagens que o contradizem.

É possível observar imediatamente que a maioria desses sinais de narração não-confiável aplica-se a *Capitu*:

- A sequência de títulos é autoconsciente, com a animação em *stop motion* constituída por colagens, já anunciando a intertextualidade, a fragmentação e a estratégias narrativas descontínuas.
- A sequência de abertura já começa com o *voice-over* do narrador sendo acompanhado por montagem rápida de gravações do começo do século XX, fotografias, animação e efeitos visuais que simulam a escrita.
- Já dentro do trem, o narrador e o poeta destacam-se anacronicamente dos usuários contemporâneos do trem, a “lente Dom Casmurro” gera uma imagem distorcida e o narrador-personagem, caracterizado de forma estereotipada, com referências da *commedia dell’arte* e da ópera bufa.
- Narrador-Casmurro olha diretamente para a câmera e continua a narração, se dirigindo diretamente ao espectador implícito posicionado no ponto de vista da câmera.

Ferenz destaca a concepção de David Bordwell (1986) de autoconsciência, que pode ser definida pela questão “Qual é o grau de consciência da narração sobre estar se dirigindo a uma audiência?” e complementa, afirmando que, na narração não-confiável, essa autoconsciência pode ser atribuída à sensação intensa de que um personagem específico produz a narração, ou seja, origina o discurso. Signos da presença do narrador podem prenunciar ou codificar seu estatuto não-confiável e recursos reflexivos são alguns dos signos possíveis: “Techniques such as gestures towards the audience, a voice-over commentary, frequent repetition of story information, or unconventional camera angles can all contribute to a higher level of self-consciousness” (FERENZ, 2008, p. 85).

O espectador depara-se não com um mundo ficcional “autômono”, mas com um personagem ficcional que apresenta um mundo ficcional mediado por ele. A “lente Dom Casmurro” pode ser interpretada como realização literal e formal da ideia de mediação, aqui levada ao paroxismo pela reiteração da analogia no campo visual.

Como já exposto ao longo da análise, *Capitu* tem como uma de suas características estruturantes a relação intertextual com outras artes e outros textos, sejam eles teatrais, musicais, pictóricos ou audiovisuais. A intensa referencialidade e autorreferencialidade, que têm lá suas implicações menos positivas, certamente posicionam a minissérie como detentora

de um alto grau de intertextualidade. Ferenz (2008, p. 87) comenta que a noção de intertextualidade frequentemente indica um “sentido de confusão pós-moderna”. Há uma imposição paradoxal na ideia de intertextualidade, segundo ele, uma vez que, ao mesmo tempo em que referências explícitas a outros textos quebram convenções de um mundo ficcional hermeticamente fechado, elas também aproximam as experiências de personagens e espectadores reais por compartilharem referências semelhantes. Ferenz argumenta que o narratário/espectador não pode simplesmente apreciar a referência indulgentemente em um ato de pura contemplação, porque as citações que referenciam uma realidade extrafílmica perturbariam precisamente esse modo de apreciação, em outras palavras, o contrato fílmico que estabelece regras de coerência interna e autonomia do mundo ficcional.

Capitu, ao que tudo indica, demonstra o contrário: mostra que a evocação de um repertório cultural compartilhado pode ser um elemento que intensifica certas características imersivas, conjurando um tipo de engajamento emocional do espectador. Tal tipo de engajamento faz uso precisamente de associações preexistentes, sem prejuízo para a experiência contemplativa, levando em conta que, nesse caso, o estatuto da representação já está dado de antemão e, portanto, estabilizado em sua condição de pura fabricação.

Já em termos de reflexividade, a relação complica-se um pouco, como exposto anteriormente. *Capitu* talvez esteja mais bem classificada em uma tradição de antirrealismo carnavalesco, resultado de um coeficiente de reflexividade intermediário. A obra apresenta fatores considerados reflexivos, como a comunicação – mais ou menos – direta com o público, o reconhecimento do *status* de representação e a utilização de recursos estéticos, de *mise-en-scène* e de montagem que interrompem o fluxo narrativo e reforçam traços de estilo. Conforme já foi argumentado, tais estratégias servem menos a propósitos de distanciamento e estranhamento do que a um propósito de apreciação estética pela via do engajamento emocional e prazer visual.

Os elementos constitutivos da construção audiovisual em si não estão centralizados e em debate. A representação é a resposta e não a pergunta que coloca em jogo seu estatuto. *Capitu* poderia ser localizada em um intervalo de transição, ou meio-termo, que tem em um dos pólos a total transparência e convenções que invisibilizam a mediação do filme hollywoodiano clássico e, no outro, a reiterada e intensa exposição do próprio aparato e a tematização e problematização do processo mesmo de *écriture* fílmica, como é o caso da obra de Jean-Luc Godard e de adaptações como *Tristram Shandy: a Cock and Bull Story* (2005). Adaptado do romance autoconsciente e não-confiável *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, escrito e publicado entre 1759 e 1767 por Lawrence Sterne, uma das grandes referências de

Machado de Assis, o filme é um exemplo de adaptação que cimeta na reflexividade fílmica e em analogias formais a estrutura narrativa que busca convergir com a estética do romance-fonte, seu hipotexto.

A estrutura de “filme dentro do filme”, ou metadiegesse, tematiza o processo mesmo de adaptação, em movimento parecido com o de *Le mépris* (1953), de Jean-Luc Godard, ou o de *Adaptation* (2002), dirigido por Spike Jonze e roteirizado por Charlie Kaufman, que se baseou em suas próprias dificuldades e descaminhos na tentativa de adaptar o livro de não-ficção *The Orchid Thief* (1988). Esse cotejo entre uma adaptação e sua produção pode ser visto também, em uma versão bem mais amenizada e sutil, com baixo coeficiente de reflexividade, no filme inglês dirigido por Karel Reis, *The French Lieutenant's Woman* (1981), adaptado por Harold Pinter do romance homônimo, de autoria de John Fowles. *The French Lieutenant's Woman* lida com um romance-fonte cuja reflexividade é paródica: baseia-se na paródia de romances vitorianos e comentários sobre a época. A adaptação encontra como solução o seguinte expediente: a história do romance, passado na Inglaterra vitoriana, é contada em paralelo ao romance entre os dois atores principais do filme adaptado do romance, cujo envolvimento entrelaça-se com – e, de certa forma, o é causado pelo – envolvimento dos personagens na adaptação em que estão trabalhando. Uma história complementa e aprofunda a outra, além de trazer temas modernos e atualizar a narrativa. O livro, que parodia e comenta os valores vitorianos de um ponto de vista moderno, usa recursos próprios da escrita literária para fazer os comentários. No filme, o comentário vem dessa narrativa paralela do *affair* dos dois atores que formam o par romântico. É difícil determinar se o enredo da narrativa vitoriana é um *framing device* para a narrativa contemporânea ou vice-versa. As narrativas correm bem paralelas, mas o enredo vitoriano tem mais tempo de tela; então, talvez seja a narrativa contemporânea o *framing device*. O filme funciona bem, mas certamente não rompe com o modelo realista/naturalista e parece haver um esforço consciente para não “quebrar demais a quarta parede”: quando os atores estão inseridos na trama vitoriana, o espectador está imerso na trama vitoriana, assim como quando o espectador está imerso na trama “behind the scenes”, ele está imerso na trama “behind the scenes”. Não se vê, por exemplo, os atores entrando e saindo dos personagens e nem cenas sendo interrompidas pelo diretor etc.

Comparado a uma experiência bem mais radical como a adaptação de *Tristram Shandy*, o filme resulta bem pouco reflexivo. Não se vê muito o set “desmontado” e muito menos detalhes da produção de um filme, equipamentos, etc. A própria câmera nunca é vista. O “filme dentro do filme” é muito mais uma narrativa paralela, sem que seja tematizado como investigação do fazer de um filme em si. Curiosa também é a escolha por terminar a trama do

filme secundário em um *happy end* do casal, principalmente considerando que uma das técnicas modernistas do livro é propor três finais diferentes, um deles com participação do próprio autor. Talvez a escolha pelo *happy end* primasse pelo efeito contrastante com o final frustrado e meio melancólico do casal formado pelos atores do filme de época.

Voltando à narração não-confiável de *Capitu*, a caracterização visual e o estilo de atuação do narrador-Casmurro já são imbuídos de signos de derrisão, somados às contradições que podem ser recuperadas no próprio romance, *Dom Casmurro*. A minissérie reforça e explicita ironias implícitas, tornando-as incontornáveis, e investe na intensificação das contradições e contrastes entre conteúdo e tom da narração. Os comentários do narrador, sem o verniz de gentileza e razoabilidade, deixam transparecer o substrato propriamente cínico do Dom Casmurro em quem se transformou o Bentinho da adolescência.

Os sinais que Vera Nünning (1998) enumera como característicos de narradores homodiegéticos não-confiáveis proliferam-se pelo percurso narrativo: profundo envolvimento emocional, obsessão, perturbações mentais ou assombrações. Esses sinais podem ser identificados no texto, segundo Nünning, por sinais como exclamações, elipses, perguntas retóricas, padrões de repetição e fluxo narrativo interrompido. Apresenta-se, contudo, como já aventado, um dilema que diz respeito à codificação do narrador não-confiável nas estratégias narrativas e no estilo de *Capitu*: a estética e o estilo de direção da minissérie coincidem com outras obras de seu diretor-autor que não são estruturadas por um narrador não-confiável, como *Hoje é dia de Maria* e sua mais recente incursão televisiva, *IndependênciaS*.

Até que ponto é possível separar estratégias narrativas da autorreferencialidade e da marca autoral do diretor? A estética do diretor simplesmente “coincidiu” positivamente com códigos que podem ser associados ao narrador não-confiável? Ou, pelo contrário, a narração não-confiável norteia as estratégias narrativas do diretor, que busca sempre uma representação afinada com o conceito?

É fácil estabelecer um padrão de continuidade de estratégias narrativas entre *A Pedra do Reino* e *Capitu*, casos em que ambos os livros-fontes são estruturados por narradores não-confiáveis, Quaderna e Dom Casmurro, respectivamente. Portanto, aqui caminha-se em terreno sólido. Mas a estabilidade é logo perdida na comparação com a fábula regionalista de *Hoje é dia de Maria*, cuja narração é focalizada externamente. Essa pergunta relativiza algumas interpretações da narração não-confiável e levanta questões que podem e devem ser investigadas. Mas a atual pesquisa não se propõe respondê-las, atendo-se ao escopo da obra em questão e levando ao pé da letra as indicações intratextuais.

O contraste mais gritante entre a não-confiabilidade do narrador-Casmurro de *Capitu* e o narrador de *Dom Casmurro* talvez seja a orientação crítica deste, comparada à falta de direcionamento histórico-social e político daquele. Se a narração não-confiável é, de fato, uma narrativa escrita *contra* seu narrador, quem é, em cada caso, o “alvo” da ironia?

Em *Dom Casmurro*, como argumenta brilhantemente Roberto Schwarz e John Gledson, entre tantos que seguiram seus passos, como José Miguel Wisnik, o narrador representa um tipo social, herdeiro de uma ordem em declínio, inconformado com a perda simbólica de sua classe, levada a cabo pela abolição da escravidão e a ascensão social de uma burguesia liberal. A contradição interna entre ideias liberais e ideais iluministas importados da Europa e relações de classe desumanizantes e violentas representa as contradições da nascente nação brasileira – contradições essas ainda não superadas de todo até esta altura do novo milênio.

As prerrogativas de classe personalizadas em Bento Santiago e Brás Cubas impõem-se a praticamente todos os personagens que os circundam, submetidos à volubilidade e imprevisibilidade de seus caprichos. *Capitu* é a representante de uma condição que Machado de Assis conhecia bem e tematiza em quase todos os romances da primeira fase: a agregada que tem no casamento acima de sua condição de origem a única perspectiva de ascensão social. O destino de *Capitu* é o destino reservado às mulheres em uma ordem patriarcal: o da total submissão e impossibilidade de escolha sobre si. Todas as figuras que orbitam ao redor de Bento Santiago estão no campo gravitacional de seus desmandos, cujo centro de gravidade é o poder de classe. Em resumo, o narrador estabelece-se, a contragosto, como foco da crítica social que tem como escopo toda uma classe e, ultimamente, os modos de funcionamento do país.

Em *Capitu* o narrador é estabelecido inambiguamente como alvo da crítica. Porém, o âmbito alcançado por essa crítica, por mais que passe por relações específicas do momento em que foi escrito o romance, é deslocado no tempo e no espaço para um não-lugar, um ambiente diegético concêntrico e autocontido, descolado de qualquer momento sócio-histórico específico. Ainda que, paradoxalmente, os anacronismos “atualizem” a história, não há posicionamento claro ou implícito no embate com uma realidade contemporânea.

Nesse sentido, *Capitu* difere também do carnavalesco da sátira menipeia. O viés político, tanto do “realismo enganoso” de Machado, quanto da carnavalização proposta por Bakhtin, estão ausentes da minissérie. A clave escolhida é a de um universo estético fabricado por relações anacrônicas entre passado e presente, sem, contudo, engendrar relações concretas, fincadas em qualquer tipo de relação dialética com seu tempo histórico – a não ser as que perpassam o campo estético/poético da narrativa. Em outras palavras, o “realismo enganoso”

de Machado é contrastado por um antirrealismo encerrado na diegese propositalmente estetizada da representação como ilusão.

Se, como propõe Chatman (1990), uma narração cuja ironia é explícita consiste em narração apenas parcialmente não-confiável, *Capitu* caberia nessa classificação?

As estratégias narrativas de *Capitu* certamente distanciam-se de protótipos literários em que a ironia é implícita, como propõe Chatman, o que é indiscutivelmente o caso de *Dom Casmurro*, cuja ambiguidade suscita leituras divergentes e cuja não-confiabilidade depende de um gesto interpretativo para realizar-se plenamente.

A narração parcialmente não-confiável é exemplificada por Chatman em casos em que há um conflito entre o canal visual e o sonoro. Em *Capitu* esse tipo de ironia, explícita e estável, pode ser observada em várias sequências, com imagens, muitas vezes complementadas pela trilha sonora, que desautorizam o narrador-Casmurro, como é o caso da dissonância entre sua descrição de sua mãe, “boa criatura”, e, finalmente, “uma santa!”, com a trilha irônica que a associa à realeza britânica. Ou, ainda, no microcapítulo “Um amigo por um defunto, no episódio 4, o caso das projeções de fotografias de escravizados enquanto Bentinho e Escobar falam de seus “negócios”, imprimindo forçosamente as imagens da miséria humana de que sua “prosperidade” necessitava e dependia. A personagem é elogiada por Escobar, que percebe sua juventude. Durante esse momento, a edição combina fotografias de escravos da época com a música congoleza “Kyrie Eleison”, que faz referência ao ato penitencial da religião católica e exalta o papel do guia espiritual, seguida imediatamente pelo microcapítulo “Ideias aritméticas”, no qual Escobar calcula a soma dos aluguéis das propriedades de D. Glória e a música “Money”, da banda Pink Floyd começa a tocar.

Em outros momentos, o tom emotivo ou melancólico das imagens e da trilha é atravessado por comentários sardônicos do narrador, que rebaixa os temas e avalia cínica e maliciosamente os motivos dos outros personagens, quando não os seus próprios. Um exemplo desse tipo de entonação e comentário irônico pelo estilo de atuação aparece no microcapítulo “Na varanda”, em que o narrador comenta que Capitu “fez-se cor de pitanga” passando a língua pelos lábios de forma obscena. Outro exemplo está no microcapítulo “Dona Glória”, no momento em que o narrador-Casmurro enumera alguns presentes que mãe dera a Capitu, sublinhando com muito vigor que um dos presentes era “uma cruz de **oooouro**”.

Ainda assim, o narrador cinematográfico não se distancia totalmente da versão e das emoções do narrador, que são frequentemente reforçadas por trilha e principalmente pelas denominadas sequências poéticas, que necessariamente precisam contar com a adesão total, ou quase, do narrador extradiegético, o qual invoca uma variedade de recursos narrativos e

estéticos na consubstanciação das sensações do narrador-personagem. Ainda menos presente é qualquer instante “revelador”, a impactar o espectador com uma verdade unívoca que desdiz ou complementa a narração intradieética.

Na construção narrativa de *Capitu*, a versão do narrador autodieético é, ao mesmo tempo, desautorizada e autenticada pelo narrador cinematográfico. Desautorizada, por todos os claros sinais de não-confiabilidade do discurso. E autenticada, pelo fato de a única realidade passível de ser acessada ser aquela criada e controlada pelo narrador, criador da representação que é, nesse contexto, a única verdade possível, a verdade das aparências geradas pelo desejo ou pelo medo. As projeções do narrador-personagem são a única realidade da representação, que, sem versão alternativa que “corrija” o curso da narração, consistem no mundo diegético em si. Entretanto, as pistas de que o narrador não é confiável e de que seu relato deve ser lido a contrapelo devem ser atribuídas a uma instância narrativa superior, o narrador cinematográfico.

O jogo da representação ganha um duplo *status*, ou uma dupla leitura, polifônica, na qual reside a ambiguidade. É possível que o conceito de narração parcialmente não-confiável não dê conta da ambiguidade e da imbricação das instâncias narrativas extra e intradieéticas, que às vezes se confundem no processo narrativo, sem limites claros entre elas e também entre narração e focalização. No esforço de compreender a natureza complexa da estrutura narrativa, o conceito de subjetiva indireta livre pode apresentar interpretações produtivas.

2.3.2 Subjetiva indireta livre ou o discurso indireto livre no audiovisual

A subjetiva indireta livre foi, ao longo da análise, se fortalecendo como estratégia interpretativa da estrutura narrativa de *Capitu*. O discurso indireto livre no cinema, ou a subjetiva indireta livre foi primeiro teorizada pelo cineasta, poeta e escritor Pier Paolo Pasolini, em 1965, em seu ensaio “Cinema de poesia”, e posteriormente discutida pelo teórico francês Gilles Deleuze. O conceito de discurso indireto livre é, há muito, bem estabelecido na teoria literária. Porém, é um conceito relativamente novo – e ainda pouco explorado – nos estudos de cinema.

O crítico e teórico Ismail Xavier, em seu artigo “O cinema moderno segundo Pasolini”, esclarece a visão do diretor italiano acerca desse recurso:

Na literatura, o discurso indireto livre permite uma imersão na vida interior da personagem (ou em seu estilo próprio de linguagem, de sensibilidade) sem uma sinalização clara do limiar da interiorização; ou seja, sem que se determine, com toda segurança, quando passamos de visão exterior, digamos objetiva, para a visão mediada pela vivência da personagem que tem sua maneira de ver, sentir e “dizer” a situação (o escritor engendra um estilo capaz de dar forma a esta vivência, mantendo-a mesclada com o relato mais objetivo de um narrador externo). Pasolini vê algo de semelhante quando os cineastas modernos se utilizam do comportamento idiossincrático da câmera para, a própria observação do mundo objetivo, sinalizar a vivência da personagem, seu estilo de olhar, sem que se estabeleça com clareza a fronteira entre o que é visão exterior e interior. (XAVIER, 2014, p. 77)

Parece haver um consenso entre estudiosos de cinema que trataram direta ou indiretamente do discurso indireto livre no audiovisual sobre o caráter ambíguo desse tipo de discurso, que confunde as vozes narrativas do narrador cinematográfico com a do personagem, tornando impossível distinguir se o processo narrativo do narrador cinematográfico, extradiegético, está sendo ou não “dominado” por um personagem intradieético. Ou seja, se a narração está na “voz” do personagem ou na “voz” despessoalizada do conjunto de recursos e elementos que se denomina narrador cinematográfico. Nas palavras de Xavier, a ambiguidade do processo está “na ausência de marca referencial entre a ‘visão objetiva’ e a visão do personagem” (XAVIER, 2014, p. 78), que caracterizaria o estilo do olhar do filme moderno.

Pasolini vê o estilo indireto livre cinematográfico, ao qual ele dá o nome de subjetiva indireta livre, fazendo alusão à câmera subjetiva, como constitutivo do cinema de poesia, ou da emergência do poético no cinema. A função estilístico-formal da subjetiva indireta livre seria, segundo o diretor italiano, espelhar e reiterar a visão de mundo do personagem e desestabilizar a relação entre imagem e real, que é – sempre – mediada.

A estratégia de representação do mundo diegético do ponto de vista subjetivo do personagem é comumente chamada de focalização interna, a qual, para Pasolini, seria impossível realizar plenamente pelo cinema que “não tem a faculdade de interiorização ou abstração”. A solução de Pasolini é precisamente “contaminar” o estilo do narrador cinematográfico com a interioridade do personagem e sua experiência.

A experiência interior do personagem “domina” os recursos narrativos do narrador cinematográfico. Sem reafirmar a visão de Pasolini de que a focalização interna completa seria irrealizável, é possível distinguir a subjetiva indireta livre, ou o estilo indireto livre na linguagem audiovisual, pela instabilidade e pela oscilação entre “objetivo” e “subjetivo” que rege a experiência do espectador.

Para Deleuze (2010, p. 217), o discurso indireto livre no cinema é a representação da percepção de uma outra percepção pela “consciência” da câmera, baseado no conceito de

Jean Mitry de semissubjetividade da imagem cinematográfica. A discussão de Deleuze não será aprofundada aqui, embora seja destacada a ideia de que a câmera estabelece uma “consciência” semissubjetiva que acompanha e representa aquela do personagem.

Nick Browne acredita que “uma combinação de autoridade narrativa e identificação espectral produz uma perspectiva que se sobrepõe à do ponto de vista ótico representado” (BURGOYNE, p. 86) e François Jost argumenta que, em uma narrativa, muitas vezes não está claro se quem narra é o narrador cinematográfico ou o personagem focalizador (BURGOYNE, p. 93). Ou seja, focalização interna e narração são confundidas.

As descrições narrativas e a focalização interna confluem e são combinadas. Tanto as estratégias visuais e sonoras usadas para a focalização interna – como a própria câmera subjetiva (planos subjetivos/POV), contraplano vinculado à perspectiva de um personagem, no esquema focalizador-objeto-focalizador, câmera no nível dos olhos, *voice-over*, flashback etc. –, quanto aquelas comumente associadas à focalização externa ou à zero focalização – como movimentos de câmera rebuscados, *slow motion*, superimposições, montagem rápida, música extradiegética etc. – podem ser usadas pelo discurso indireto livre. Potencialmente, tais recursos poderão sinalizar esse tipo de discurso quando não for possível decidir se eles representam o discurso do personagem/focalizador ou o do narrador cinematográfico. Como já destacado, tal como no discurso indireto livre, o principal marcador da subjetiva indireta livre é a ambiguidade.

Em *Capitu*, como observado na análise, há grande quantidade de visualizações internas diretas, ou seja, planos subjetivos, indiscutivelmente focalizados internamente, assim como o que Jahn (2021) chama de “percepção offline”, que são representações diegéticas de sonhos, imaginação, alucinações. Não seria exagero argumentar simplesmente que a diegese de *Capitu* é focalizada internamente, pois, da forma como o mundo diegético é organizado, a representação é em geral, construída por memórias, projeções e alucinações do narrador-personagem. Entretanto, não se pode deixar de reconhecer que essa interpretação empobrece a discussão; e que, à luz do que se investiga ultimamente, seria incompleta e não daria conta de toda a estrutura narrativa de *Capitu*.

Conforme o exposto anteriormente, o estatuto da representação é um dado da diegese da minissérie. Sabe-se, *a priori*, que é pura fabricação e o narrador-personagem é apresentado com sinais claros de não-confiabilidade, que vão se intensificando. Mas quem dá essas pistas ao espectador? Quem controla a forma como o narrador é representado, a *mise-en-scène*, a câmera?

Se o processo narrativo fosse totalmente “controlado” pelo narrador-personagem, cedido a ele pelo narrador cinematográfico, submetido à sua visão de mundo, não haveria sinais tão claros de um narrador não-confiável, pois não é assim que o narrador vê a si, ele se autofalsifica e tenta, também, convencer o narratário de sua verdade. Portanto, há uma outra instância narrativa, desautorizando o seu discurso. Mas seu discurso também não é desautorizado o tempo todo. Muitas vezes a câmera, mesmo não sendo subjetiva, ou demarcada claramente como focalizada internamente, está identificada com o narrador e seu relato. Frequentemente o narrador-Casmurro é o centro emocional da narração e o narrador cinematográfico está afetivamente investido de forma que fica indistinguível do personagem.

Na primeira sequência poética (Sequência 5, Ep. 1) já é possível observar esse amálgama de narrador-personagem e narrador cinematográfico: a câmera “dança” com Capitu e mostra a trilha de giz em pela qual Dom Casmurro segue por visualizações externas, ao mesmo tempo, o ritmo de filmagem, os movimentos de câmera, a trilha sonora, a montagem, etc nesse momento estão identificados com o personagem; até mesmo na forma simbólica com que Capitu o “conduz” desenhando o chão, o narrador cinematográfico está “contaminado” pela visão do narrador-personagem sobre a astúcia da menina em conduzi-lo ao casamento com ela. Essa identificação afetiva, ou o espelhamento das emoções do personagem, aparece nas sequências poéticas, mas não só. Aparece também em momentos de raiva, em que a montagem literalmente “rasga” a imagem, na iluminação cênica, na trilha sonora, no trabalho de câmera.

O discurso indireto livre controla o grau de distanciamento do narrador para com o personagem, podendo tanto aumentar a empatia do leitor quanto ironizar o personagem. No caso de *Capitu*, parece cumprir, alternadamente, ou mesmo contraditoriamente, as duas funções. O narrador-Casmurro é tanto o alvo da ironia quanto o diapasão emotivo da narrativa.

Para Schlomith Rimmon-Kenan, o discurso indireto livre ajuda a reconstruir e a estabelecer a atitude do autor implícito quanto ao personagem. Todavia, considera que o caso mais interessante de um discurso combinatório pode ser precisamente aquele em que é impossível para o leitor decidir entre a atitude irônica e a atitude empática (RIMMON-KENAN, 2002, p.117). O fato de que o narrador-personagem não é nem totalmente autoconsciente, nem completamente imerso na narrativa, atuando ao mesmo tempo como narrador e como espectador, cria uma ironia dramática. Há pistas contraditórias sobre quem gera partes específicas do discurso: a subjetividade do narrador-personagem ou os comentários e interpretação do narrador cinematográfico. A semissubjetividade do estilo indireto livre mescla essas vozes e sua polifonia gera um tipo de ambiguidade que está na estrutura narrativa mesma, não no conteúdo, enriquecendo as possibilidades da representação artística. Rimmon-Kenan

(2002, p.119) também chama atenção para a relação entre o discurso indireto livre e a polifonia do dialogismo intertextual de Bakhtin, considerando que esse tipo de discurso espelha o fenômeno mais abrangente da transtextualidade.

A poética desse tipo de discurso questiona a própria natureza da representação em sua qualidade mimética, que cria a necessidade de transparência, separação radical de funções e reconciliação de qualquer incongruência. O estilo indireto livre não deixa de ser, também, uma metonímia do funcionamento geral da imagem mediada: nem totalmente “objetiva”, nem totalmente “subjetiva”. Como na literatura, sujeito e objeto confundem-se. Um ser humano não é capaz de pensar em si mesmo e ao mesmo tempo assumir o lugar de outro que o vê. Mas a natureza da entidade narrador cinematográfico permite a visão simultânea “de dentro” e “de fora”. Se o discurso indireto livre diferencia o cinema moderno, Ismail Xavier enfatiza que essas estratégias são marcadas por um cotejo com a realidade que questiona a norma burguesa por meio da alteridade e de uma visão coletiva do mundo, como observado no cinema do próprio Pasolini e de outros cineastas, como o brasileiro Glauber Rocha.

Esse elo histórico-dialético não se faz presente em *Capitu*, que evita o confronto e se realiza pela via do conforto, do escapismo autoindulgente. Se não se propõe ao embate com uma dimensão própria do real, também não se faz de rogada e investe alegremente nos prazeres da mistificação, sem qualquer disfarce ou senso de decoro burguês. A narração subjetiva indireta livre da minissérie questiona a natureza da representação com uma resposta já na ponta da língua: só ela, a narrativa, importa.

2.3 O espelho de Capitu: reflexividade, antirrealismo e anti-ilusionismo

A construção visual de *Capitu* é marcada por reflexos e duplos reflexos em superfícies, espelhos, objetos côncavos etc. Simbolicamente, as associações diversas com a tensão entre realidade e ilusão, entre ser e parecer, assim como com o ponto de vista e suas distorções e, mais amplamente, com o olhar, reforçam temáticas presentes no romance e representam metafórica e metonimicamente temas recorrentes.



Fotograma 141- Maria Fernanda Cândido como a Capitu adulta: duplicidade e reflexos

Será possível observar um alto coeficiente de reflexividade no âmbito da estrutura narrativa de *Capitu*? Ou, em outras palavras, a minissérie pode ser considerada reflexiva?

Em termos de adaptação, a reflexividade é concebivelmente uma característica intuitiva no audiovisual, pois pode ser aplicada a todas as artes e não é considerada exclusiva da literatura (mesmo que outros conceitos narratológicos não sejam necessariamente exclusivos da literatura, eles geralmente são presumidos como tal). No entanto, a reflexividade vem com seu próprio conjunto de debates e sua parcela de controvérsia. O primeiro debate é, naturalmente, a eterna tensão entre ilusionismo e reflexividade, um denominador comum não

apenas da literatura e do cinema, mas também do teatro, da pintura e, em menor escala, da música. Em resumo, praticamente todas as formas e expressões de arte existentes cultivaram em alguma medida a dialética ilusionismo *versus* reflexividade.

Embora a reflexividade, sem dúvida, exista e floresça em ambas as artes, literatura e audiovisual, cada uma tem seu próprio conjunto de códigos a partir dos quais pode se desenvolver, como afirma Robert Stam:

Reflexive strategies, while equally available to literature and film, have distinct materials to work with in the two media. Literature is a purely verbal medium, while the “unattainable text” of cinema forms a multitrack sensorial composite. [...] Both media share a common nature as discourse, *écriture*; both are textual and intertextual; both can foreground their constructed nature; and both can solicit the active collaboration of their reader/ spectator. (STAM, 1985, p. xii)

Stam destaca as semelhanças entre elas, sendo a mais óbvia o fato de ambas serem predominantemente *narrativas* e *representacionais*. As potencialidades das duas artes para estratégias reflexivas são um terreno fértil para investigar as múltiplas intertextualidades, inerentes ou não, e para explorar os esquemas de interseção uma entre elas. Além disso, ao analisar adaptações, um bom parâmetro é perguntar de que maneira algumas estratégias reflexivas podem ser paralelas no filme; se um trabalho específico faz paralelo a essas estratégias de sua fonte literária e, o mais importante, como e por que isso é feito e quais são as implicações para o produto resultante, seus significados e seu diálogo com a fonte e vários outros textos e referências culturais.

E de que modo a reflexividade funciona como dispositivo retórico no diálogo entre cinema e cultura?

Robert Alter (1975) destaca a natureza complexa e multifacetada da construção narrativa na obra de Cervantes e na subsequente tradição cervantina. Ao aninhar níveis narrativos, representações, umas dentro das outras, a obra chama atenção para a representação como construção e induz à reflexão sobre sua natureza.

A analogia de Alter compara a ambiguidade com que Cervantes concebe a representação da realidade. A reflexividade funciona como um espelho dentro de uma pintura refletindo o objeto (ou, no caso de *As meninas*, de Velázquez, o próprio pintor) da pintura.

A reflexividade questiona visões miméticas da arte, exhibe seu status de ficção e, ao se voltar sobre si mesma, a arte reflexiva revela seus próprios mecanismos criativos. Stam (2008) discute como o cinema, apesar de sua aparente modernidade tecnológica, tem

majoritariamente promovido uma estética ilusionista e retrógrada. Apesar de experimentações iniciais de cineastas como Méliès, Keaton e a vanguarda francesa, o cinema clássico de ficção manteve, em geral, uma estética mimética semelhante ao romance realista do século XIX. O cinema também assumiu a função social do romance como escola da vida e modelo de comportamento. Em seu modo dominante, tornou-se receptáculo das aspirações miméticas abandonadas pelas outras artes, como aponta Stam (2008).

Para a tradição althusseriana da crítica de cinema, a reflexividade seria uma “obrigação política” de esquerda, uma vez que o “realismo” seria reacionário por definição, já que, ao tentar reproduzir a “realidade”, o único horizonte possível seria expressar a ideologia subjacente a noções burguesas de realidade. O teórico americano, Robert Stam, combate essa noção destacando, em primeiro lugar, que existem muitas definições diferentes de “realismo”, desde definições formais, que identificam conjuntos de convenções e códigos amplamente aceitos como “verossímeis”, até definições de cunho social e político, em que certas aspirações e projetos buscam retratar a realidade de um local, de um grupo, de certo momento histórico, exemplificando que essas duas tendências podem se unir em um mesmo movimento artístico, como foi o Cinema Novo no Brasil.

Stam conclui que seria um erro considerar reflexividade e realismo como termos necessariamente antitéticos. Muitos textos combinam, em diferentes medidas, realismo, no sentido de um interesse ou preocupação com a realidade observável, e técnicas reflexivas. Eles retratam as realidades cotidianas de suas conjunturas sociais, ao mesmo tempo em que também lembram seus leitores ou espectadores da artificialidade de sua mimese.

Stam considera o realismo e a reflexividade como “tendências interpenetrantes capazes de coexistir no mesmo texto” e sugere como parâmetro um “coeficiente” de reflexividade. Ele também enfatiza o potencial das estratégias reflexivas para atender às aspirações realistas, conforme previsto pelo dramaturgo alemão Bertold Brecht, tendo como objetivo a “representação verdadeira” da sociedade e não o poder ilusionista. Brecht diferenciou o realismo como “expor a rede causal da sociedade”, o que pode ser obtido por uma estética modernista, do realismo como “regras bem testadas” e “leis estéticas eternas”. Stam entende, portanto, que realismo na visão brechtiana “não competia com o realismo em si, mas com um conjunto de convenções historicamente determinado”.

Como “um conjunto de convenções historicamente determinado”, o realismo-naturalismo dominante no cinema segue muito semelhante ao romance mimético do século XIX, enquanto na literatura as estratégias reflexivas e as inovações estilísticas têm sido mais frequentes, especialmente no estilo narrativo e na narração. O cinema geralmente organiza a

narrativa de forma “transparente”, de certa forma reafirmando a arte como uma janela para o mundo.

A narração cinematográfica clássica é caracterizada pela focalização zero e por uma estética que torna o narrador cinematográfico “invisível”, ocultando, assim, sua mediação e contando a história de modo supostamente objetivo. O problema, portanto, não é que o filme não tenha recursos reflexivos suficientes para acompanhar o modernismo literário, e sim que os estilos e as convenções cinematográficas mais disseminados são de orientação transparente e privilegiam o poder ilusionista.

Apesar da desvalorização histórica da reflexividade pelos críticos literários, Robert Alter considera o que ele chama de gênero autoconsciente no romance “a outra grande tradição”, traçando uma longa trajetória desde o *Dom Quixote* de Cervantes até os romances do século XX, como *Lolita*, com autores como Fielding e Sterne tendo importância fundamental no desenvolvimento do gênero. A partir desse ponto de vista, Stam continua a expandir essa tradição, incluindo a reflexividade no cinema como um prolongamento direto dela. A propósito da construção narrativa, ele afirma que “além dos paralelos temáticos, os romances autoconscientes e os filmes autoconscientes compartilham estratégias narrativas e retóricas fundamentais” (STAM, 1985, p. 138).

Essas estratégias são, ao mesmo tempo, específicas e não específicas da mídia. Elas não são específicas da mídia quando apresentadas em termos narratológicos gerais: representação e discussão do aparato e seus significantes; descontinuidades narrativas; intrusões autorais; digressões ensaísticas; virtuosismos estilísticos. Mas podem ser específicas tanto nos meios materiais utilizados quanto no campo semântico em que se encontram, nos códigos e convenções a serem subvertidos e no contexto histórico da evolução de cada uma.

Adotando a definição mais ampla, esses termos podem ser usados de forma intercambiável tanto na literatura quanto no cinema; a maioria das estratégias, se não todas, podem ser paralelas ou de alguma forma encontradas analogias formais de uma mídia para a outra. No entanto, dada a natureza intrínseca da reflexividade, as estratégias autoconscientes só podem ser implementadas no mesmo meio a que se referem; o meio e a mensagem são inextricavelmente interdependentes – “O meio é a mensagem”, literalmente. Stam foi ao longo do tempo percebendo a complexidade que as novas mídias, e a expansão da indústria cultural puseram para a forma reflexiva. Sem abrir mão da busca por estéticas radicais, as encontra em estratégias performáticas de artistas que se infiltram nos mais diversos meios, como, por exemplo, povos originários que tomaram posse de sua própria narrativa produzindo audiovisual e artistas que criam usando o remix como técnica. Um exemplo brasileiro bem recente do uso

político da técnica do remix é o curta-metragem *O que há em ti* (2020), do diretor Carlos Adriano, que utiliza imagens das tropas brasileiras no Haiti remixadas com um jovem que enfrentou verbalmente o então presidente Jair Bolsonaro.

Como a reflexividade é necessariamente autorreferencial, ela só existe quando uma forma de arte examina a si mesma. A etimologia da palavra sugere exatamente isso: uma reflexão, no sentido de uma imagem espelhada e de contemplação cuidadosa. Toda obra de arte reflexiva compartilha questionamentos ontológicos essenciais sobre a arte em si e por si mesma; no entanto, as reflexões sobre a forma devem ser compostas de modo autorreferencial. Para concluir, essas estratégias transmitem um senso do mundo ficcional como uma construção autoral, direcionando a atenção para o aparato da arte por meio do qual a obra foi criada.

A autoconsciência assumirá características distintas, circunscritas pela forma de arte e seu aparato. Ao ostentar sua própria ficção, essas obras colocam-se ostensivamente contra um pano de fundo de tradição e convenção.

Machado de Assis inscreve-se na tradição cervantina da literatura, “a outra grande tradição”, segundo a definição de Robert Alter, do gênero autoconsciente no romance. Machado estiliza a ilusão com a sua narrativa autoconsciente, tematizando constantemente o próprio processo narrativo por meio de estratégias reflexivas. A reflexividade de Machado, portanto, posiciona-o no pólo oposto ao ilusionismo: o anti-ilusionismo. Alguns de seus procedimentos e técnicas e, conforme visões mais recentes sobre sua obra, a crítica social embutida em seus mais célebres romances, levou a categorizações do autor como “realista”. Essas pistas estão no próprio enredo: A relação de Capitu com os Santiago era baseada na dependência e na amizade com Bentinho. No entanto, ela também tinha opiniões críticas sobre seus vizinhos e protetores. A personagem, encantadora em sua capacidade de se mover naturalmente em um ambiente social diferente do seu, mantendo as regras e compreendendo sua posição sem abrir mão da autonomia. Capitu representava a modernidade que começava a se infiltrar na cidade, encantando e seduzindo, mas também alvo da desconfiança do conservadorismo da elite. Bentinho, por outro lado, era o representante da elite patriarcal e conservadora na alegoria da trama. Sua insegurança e dependência dos outros o levaram a desenvolver ciúmes, especialmente em relação a Capitu e Escobar (SCHWARZ, 1997). Essa interpretação revela a presença de um narrador não-confiável, ou “enganoso”, que usa recursos literários para convencer o leitor implícito de seu ponto de vista conservador e ressentido. A história e os personagens funcionam como alegorias que refletem o panorama socioeconômico da época e os impactos da modernidade nos costumes provincianos da cidade, especialmente nas relações da família Santiago com seus vizinhos e agregados.

Como apontado anteriormente, o termo “realismo” pode se referir a conceitos diametralmente opostos, uma vez que há enorme proliferação de diferentes “realismos”. Fazendo a devida distinção, há bases factuais para apontar um “realismo” na obra do romancista, no que se refere ao esforço para retratar a realidade local, social e histórica do país, engendrando sofisticada crítica ao descompasso entre ideias “avançadas” e práticas atrozes. Por outro lado, em termos formais, o escritor destaca-se precisamente pela experimentação e inovação, rejeitando convenções artísticas que em seu tempo eram vistas como mais “verossímeis”.

Machado de Assis foi, por diversas vezes acusado de ser politicamente alienado e neutro demais, ou “em cima do muro”, em relação a tópicos como o sistema escravocrata. Gledson e Schwarz demonstraram com rigor que Machado imbricou como ninguém suas críticas e posições políticas, ou filosóficas, na sua ficção. Em sua cuidadosa historiografia da crítica machadiana ao longo das décadas, Hélio de Seixas Guimarães sintetiza da seguinte maneira a argumentação de Gledson:

O realismo *sui generis* de Machado de Assis comportaria a dimensão social, psicológica e até satírica, e Gledson procura dar conta desse espectro amplo com o recurso à expressão “realismo enganoso” (“deceptive realism”, no original). Assim, no seu projeto crítico, a ficção revelaria encobrendo o funcionamento da sociedade, exigindo que o crítico, entendido como um leitor privilegiado, decifre o “método alegórico” empregado por Machado. Tratando de *Dom Casmurro*, mas num procedimento que pode ser estendido para a obra de maneira geral, a decifração do método alegórico “requer que o leitor enxergue o paralelismo entre o âmbito privado do romance (cuja ação é limitada a duas ou três famílias) e a história pública do Segundo Reinado”. Dessa maneira, sob a intriga e o desastre amoroso de Dom Casmurro está “o retrato da história brasileira” num período marcado pelas convulsões do patriarcalismo, alegorizada pelo percurso do narrador-personagem. (GUIMARÃES, 2017, p. 226)

Tanto a crítica de John Gledson como a de Roberto Schwarz pressupõem a exigência de que o leitor participe ativamente do processo. No cotejo estabelecido por Guimarães, ele reforça que ambos os autores admitem que, para decifrar o “método alegórico” machadiano (GLEDSON apud GUIMARÃES, 2017, p. 226), é imprescindível estar atento e disposto a fazer uma leitura a contrapelo e a posicionar-se, uma vez que as relações entre texto e quadro histórico-social não estão explícitas. Esta participação é decisiva e, portanto, “o realismo machadiano resulta de um gesto interpretativo” (GUIMARÃES, 2017, p. 226). O que todas as leituras da estrutura ficcional machadiana (em sua fase madura) aqui convocadas têm em comum é atribuir um papel fundamental à colaboração ativa dos leitores, seja pela

perspectiva da intertextualidade e da reflexividade, da narração não-confiável e até mesmo para o posicionamento do autor como realista, culminando no que Gledson denomina “realismo enganoso”. Conforme avalia Hélio de Seixas Guimarães (2017, p. 242), com muita propriedade, “as interpretações recentes e as divergências entre elas evidenciam, de maneira muito aguda, a necessidade da construção de figuras machadianas cada vez mais complexas e nuançadas, para caucionarem a interpretação da obra”.

Como já sublinhado nessa tese, o tratamento dos narradores de Machado como não-confiáveis – dado revelado em primeira mão por Caldwell, apesar de seu estudo ser anterior ao uso dessa terminologia – não só transforma a perspectiva crítica, política e moral dos romances, como também é um dado narratológico determinante.

As narrativas reflexivas chamam atenção para sua artificialidade e seus mecanismos, resistindo ao uso de uma linguagem transparente e discreta, prescrita pelo conjunto de normas vigente. Esses romances destacam seus próprios artifícios e mecanismos, como em um exemplo notável em *Dom Quixote*, de Cervantes, em que ele interrompe abruptamente o confronto entre Dom Quixote e o cavaleiro de Biscaia de maneira semelhante a um *freeze-frame*, deixando os dois personagens congelados com as espadas em punho. Essa pausa, dissimuladamente desencadeada pela “falta de fontes”, seguida pela retomada da história após a descoberta de um pergaminho que retrata a mesma batalha, conscientemente suspende a ilusão narrativa (STAM, 2008). Tanto Alter como Stam enfatizam que essas estratégias afastam o público dos personagens e eventos da história, levando-o a reconhecer os instrumentos que orquestraram essas construções ficcionais – seja caneta, pincel ou câmera.

O conceito de Jorge Luis Borges de “magia parcial”, inerente à arte autoconsciente, captura a dialética do prazer simultâneo de ocultar e revelar. Essa natureza dupla manifesta-se não apenas durante a criação de obras artísticas, mas também durante sua recepção.

Não muito diferentes da interrupção da luta pelo narrador de *Dom Quixote*, são as interrupções do narrador de *Dom Casmurro*, que em certo momento interrompe o fluxo narrativo e se desculpa: “... Perdão, mas este capítulo devia ter sido precedido de outro, em que contasse um incidente, ocorrido poucas semanas antes, dous meses depois da partida de Sancha” (ASSIS, 1992, p. 931). O narrador até cogita retificar a “omissão” em sua escrita, mas, segundo ele, “custa muito alterar o número das páginas; vai assim mesmo, depois a narração seguirá direita até o fim” (idem). A ideia de um narrador-personagem “omisso”, que até se esquece de um capítulo que deveria vir antes de outro e ainda tem preguiça de mudar a ordem, compartilhando a hesitação no próprio texto, revela-se especialmente divertida para os leitores

atentos ao jogo, quase uma piscadela do autor implícito. Robert Stam reforça a importância da colaboração ativa do leitor no romance:

Romancistas autoconscientes como Machado solicitam a colaboração ativa dos leitores. Eles veem seus textos como indefinidos, cheios de lacunas, como esquemas em aberto que precisam ser preenchidos pela atividade complementar da imaginação dos leitores. Machado quebra a barreira que separa o escritor do leitor, fazendo com que seu narrador Dom Casmurro solicite a ajuda do leitor na localização de erros estilísticos, por exemplo, ou pedindo-lhe que corrija seus erros para uma edição posterior. O mesmo narrador conta-nos que não se incomoda com livros que tenham omissões; ele simplesmente fecha seus olhos e imagina tudo que não estava no livro. Ele, então, convida seus leitores a fazer o mesmo: “É assim que eu preencho as lacunas de outros homens; da mesma forma que você poderá preencher as minhas.” (STAM, 2008, p. 172)

Inserções bem-humoradas desse tipo estão muito ligadas à tradição cervantina: há no próprio *Dom Quixote* referências à impressão do livro. Essas pistas são fundamentais, já que a estrutura temática de *Dom Casmurro* está submersa na aparente casualidade do relato e dos comentários e pode ser descoberta precisamente nas “lacunas” do narrador, assim como nas referências intertextuais diversas e no substrato das ironias do autor implícito.

A luta “pausada” – ou o distante antepassado do *freeze-frame* – em *Dom Quixote*, também pode se relacionar ao recurso utilizado em *Capitu*, de “congelar” a ação dos personagens. Em *Dom Quixote*, o autor “pausa” uma luta porque carece de mais fontes sobre ela, continuando a narração vários capítulos depois, após uma circunstância fortuita em que encontra por acaso manuscritos que descrevem nada menos que essa mesma luta. Em *Capitu*, as personagens paralisam, muitas vezes em momentos de grande dramaticidade, ora intensificando a emoção ou antecipação do desenrolar da trama, ora funcionando como elemento cômico. Nesses planos em que as personagens ficam de fato imóveis, interrompidas no meio do gesto, como estátuas barrocas, são, literalmente, fixados a contradição e o paradoxo de se parar no meio da ação, de ver-se pessoas imobilizadas, não pela ação da montagem, mas dos atores em cena.



Fotograma 142 - Gestos dos atores “congelados” em operação oposta ao freeze-frame

Há aí a já mencionada relação com os *tableaux*. Entretanto, há uma outra relação a ser investigada: esse recurso chama atenção para a sua própria condição de discurso construído, sim, mas seria ele um recurso reflexivo? Ou, pelo contrário, por chamar atenção para os gestos dos atores e não para os recursos – audiovisuais – do próprio aparato, diverge a atenção do meio em que esse discurso é produzido?

A localização da minissérie em uma escala de reflexividade, ou a determinação de seu coeficiente de reflexividade, parece passível de uma investigação aprofundada. Embora boa parte dos pesquisadores que vêm escrevendo sobre *Capitu* tenham o *parti pris* de que a minissérie é reflexiva, por utilizar alguns recursos comumente associados à reflexividade – olhar direto para a câmera, narrativa fragmentada, montagem rítmica, uso de imagens de arquivo, *found footage* e fragmentos de outros filmes –, é mesmo possível assumir de princípio que *Capitu* é reflexiva ou, usando a terminologia de Stam, tem um alto coeficiente de reflexividade?

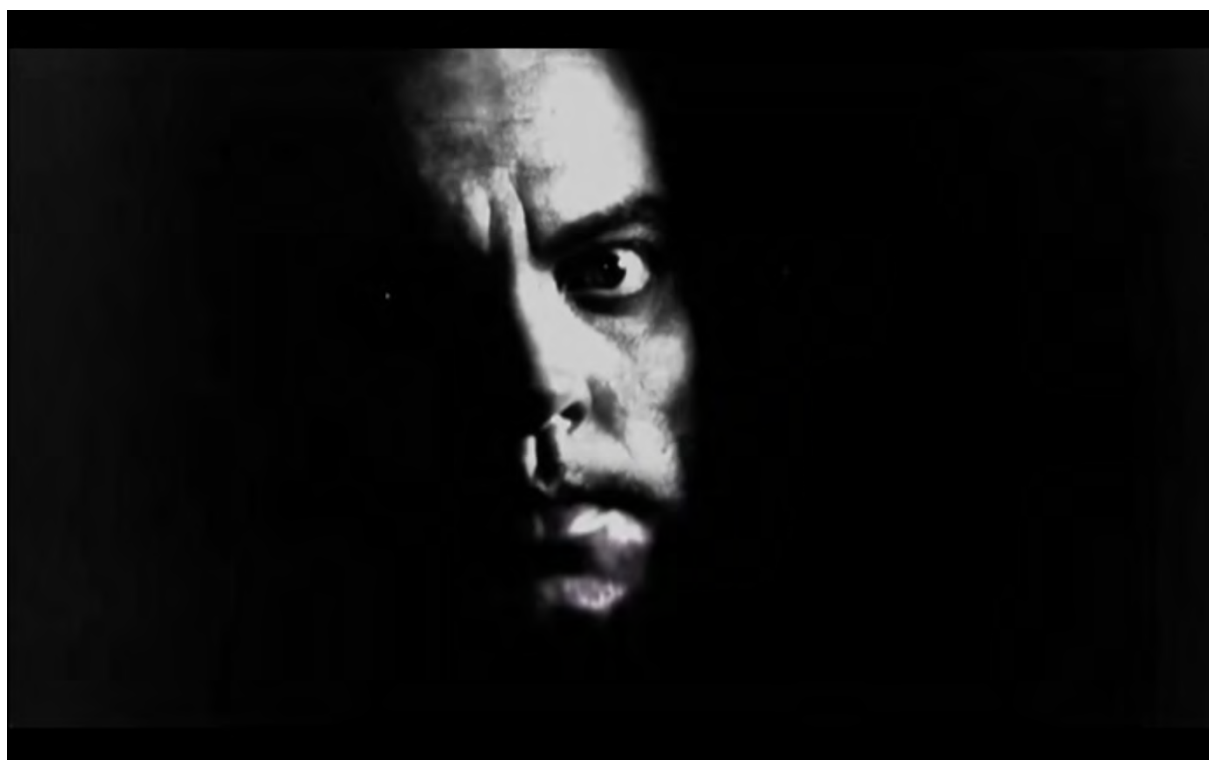
É possível afirmar que recorrer à quebra da quarta parede, ou dirigir-se diretamente à câmera, há muito deixou de ser um recurso de estranhamento brechtiano no cinema, tornando-se parte de um conjunto de práticas pós-modernas mais ou menos comuns no *mainstream* de ficção, desde filmes como *Ferris Bueller's Day Off* (1986), comédia adolescente de John Hughes, a uma mega produção multimilionária do universo Marvel como *Deadpool*

(2016), dirigido por Tim Miller. Mesmo que o discurso direto para a câmera não seja ainda comum na ficção televisiva, ou pelo menos na ficção sério-dramática televisiva, o recurso é, obviamente, utilizado em outros gêneros de programa não-ficcionais e há muito vem sendo usado em ficções de comédia da televisão voltadas para um público amplo e totalmente naturalizadas como parte de um esquema convencional de *mise-en-scène* ficcional televisiva.

Considerando o tom burlesco do narrador, a interação direta com a câmera parece mais natural do que, por exemplo, se atores que interpretam personagens em momentos sério-dramáticos das memórias olhassem para a câmera. Na segunda parte do Episódio 5, último episódio da minissérie, Michel Melamed, caracterizado como Bento e não como Casmurro, volta-se para a câmera, no que parece marcar na estrutura narrativa a sua transformação. (Essa sequência será discutida em mais detalhes adiante). Curiosamente, o narrador, ao dirigir-se diretamente ao público, chama-o de “leitor”, não de “espectador”; ele declara “é o que vais entender lendo”, não “assistindo”. Essas escolhas, somadas ao fato de que o “aparte” é um recurso extremamente comum e pouco associado a peças reflexivas na dramaturgia, parecem depor contra a ideia de que o narrador-Casmurro seria marcador de uma construção propriamente reflexiva. A ida de Bento Santiago ao teatro, do Capítulo CXXXV, “Otelo”, é substituída por uma ida ao cinema, em que Bento assiste ao *Otelo* de Orson Welles. As imagens de Bento, que rasga “paredes” e queima seu ingresso com fúria assassina, são intercaladas por imagens do filme, mais especificamente do assassinato de Desdêmona, compondo uma escalada tonal que é realizada pelo ritmo da montagem e pela trilha. Esse recurso pode ser considerado reflexivo, nem tanto pela citação – afinal, a referência é ao cinema, não à televisão –, mas porque o recurso de montagem parece criar um efeito que aponta para o dispositivo, lembra a montagem rítmica de Eisenstein. Nessa sequência, Bento fala sem olhar para a câmera, mas se dirige um pouco a si mesmo e, algum tanto, ao público.



Fotograma 143 - Bento assiste ao *Othello* de Orson Welles (1951) no cinema



Fotograma 144 - Orson Welles no papel de Otelo



Fotogramas 145 e 146 - Imagens do narrador em edição paralela com o filme Othello (1951)

O uso de elementos anteriormente, ou mesmo contemporaneamente, associados à reflexividade, ou a efeitos de desfamiliarização e estranhamento, talvez fique mais bem compreendido na conexão com o pós-moderno e sua voragem canibalística de gêneros e

recursos estéticos diversos. Sobre o recurso à narração *onscreen* e olhar direto para a câmera e sua relação com o pós-moderno, a autora Christina Degli-Esponti avalia que:

Unlike the narrator in modernist cinema, the postmodern narrator is uncertain and often looks at the audience through the camera lens. His/her knowledge of the story is ambiguous, ironic, and unpretentious and attempts to engage the spectator who is now cautious of the communicative game set up by the film. Where once [...] irony was used as a distancing device, in postmodern cinema it becomes a way of questioning truth and artificiality. (DEGLI-ESPONTI, 1998, p. 5)

O narrador-Casmurro de *Capitu*, conforme anotado antes, olha e narra para a câmera sem que este seja um recurso de distanciamento e, sim, um recurso comunicativo cuja ironia é dirigida ao conceito de verdade na representação. Há, indiscutivelmente, a orientação no sentido de acentuar a artificialidade do discurso narrativo e empreender um ataque ao ilusionismo. Paradoxalmente, o anti-ilusionismo de *Capitu* manifesta-se em uma estética do excesso, barroca, teatral, lúdica e operística, ou seja, uma estética que radicaliza outro tipo de “ilusão”.

O anti-ilusionismo se dá precisamente pela via do antirrealismo. Nesse caso, o efeito é alcançado pela oposição à estética naturalista, que busca a verossimilhança e a mais perfeita transparência do aparato. A estética deliberadamente falsa abre espaço para a fabulação e para um mundo imaginário que tem muito de encanto e magia, por mais que trate de temas sérios em vários momentos. A escolha da ludicidade, ou seja, de um tipo mais prototípico de realismo mágico, como caminho de realização por Luiz Fernando Carvalho encontra seu ápice em trabalhos como *Hoje é dia de Maria* e *A Pedra do Reino*, mas ainda se faz muito presente em *Capitu*, até mesmo por motivos de autorreferencialidade do diretor-autor.

Muito mais que tematizar o próprio processo de produção – audiovisual – *Capitu* parece tematizar o processo de produção da escrita, ou seja, o processo artístico do romance-fonte, via já consagrada na adaptação de literatura para o audiovisual. O aparato da câmera é evidenciado nas escolhas estéticas de lentes, ângulos, movimentos de câmera, sobre enquadramentos. Mas essas escolhas estéticas cumprem função majoritariamente narrativa, espelhando o estado mental do narrador-personagem e engendrando analogias imagéticas que imprimem sentidos mais ou menos ocultos ou reforçam aqueles já enunciados pelo texto.

Em suas vastas análises das relações entre reflexividade, realismo e magia na literatura e no cinema, Robert Stam caracteriza uma vertente que é anti-ilusionista mas não é

reflexiva. Essas obras são classificadas pelo teórico de forma mais elástica como tipos de “realismo mágico”. No entanto, não necessariamente estão incluídas na classificação mais estrita que o binômio tem como movimento artístico, principalmente na literatura e nas artes plásticas.

Stam (2008) traz à tona novamente a “intertextualidade” de Julia Kristeva e o “dialogismo” e a “carnavalização” de Mikhail Bakhtin para relacioná-los à “antropofagia” cultural do modernismo brasileiro, que pregava a canibalização das técnicas e estéticas europeias como forma de reciclá-las e transformá-las em matéria-prima para novas sínteses, originais e anticoloniais, propriamente brasileiras. Esse “realismo mágico” à brasileira, proposto por Stam, englobaria – ou engoliria? continuando a metáfora antropofágica – desde Mário de Andrade a Glauber Rocha, passando pela muito bem-sucedida adaptação de *Macunaíma* realizada por Joaquim Pedro de Andrade em 1968. A magia carnavalesca desses textos estaria tanto em sua construção narrativa estética quanto no “mundo virado às avessas” que representam.

Enquanto o ilusionismo busca a homogeneidade narrativa, genérica e retórica, o anti-ilusionismo dá espaço para a polifonia e a heterogeneidade de referências, muitas vezes anacrônicas, os marcadores de tempo e espaço podem ser completamente abstratos ou irreconciliáveis. Como mostram esses exemplos que Stam aponta na cultura brasileira, as estratégias discursivas da arte carnavalesca são marcadas pela liberdade de invenção e pela rejeição à verossimilhança.

Essa caracterização da arte carnavalesca parece ser, em várias frentes, mais adequada a *Capitu* do que a de uma obra propriamente reflexiva. Há um sentido geral de carnavalização no conjunto de *Capitu*, que encena não só um narrador-showman farsesco e bufo, como diversos personagens caricaturais e alegóricos, como Tio Cosme e Prima Justina, os dois padres que alegorizam a hipocrisia e estroinice da “santa igreja” e mesmo o “imperador”, que aparece em um devaneio de Bentinho caracterizado como bufão. Sintomaticamente, a minissérie termina com o narrador-personagem caracterizado de “todos ao mesmo tempo” que, além dos sentidos já apontados em termos de personagens, é também uma imagem carnavalesca, superabundante, polifônica, contraditória, excessiva. Ao som de “Juízo final”, samba de Nelson Cavaquinho e com o gestual exagerado, é possível imaginar os andares vazios do Automóvel Clube como a plateia imaginária, não só de uma ópera, mas também de um solitário desfile de carnaval. A importância da trilha, da dança, a artificialidade ostentosa de cenários e caracterização, o tom jocoso, a montagem rítmica, as inserções anacrônicas de imagens em preto-e-branco – que por si já têm associações cômicas pelo descompasso temporal

da velocidade das câmeras antigas –, tudo concorre para uma representação que pode ser descrita como carnavalesca em vários aspectos.

Há um tipo de magia intrínseca a essa forma de representação e, mais que isso, essa magia parece ser, ao menos em parte, o cerne de um mundo diegético que funciona em uma outra lógica, uma lógica fantástica, uma lógica cujo canto de sereia está justamente em se saber que a sereia não é real, mas, ainda assim, escolher acreditar em sua canção. Como o anverso de uma ficção desmistificadora, *Capitu* se reafirma uma ficção declaradamente mistificadora.

Se boa parte dos trabalhos de Luiz Fernando Carvalho na televisão buscava seus temas em um repositório da tradição mítica e folclórica brasileira – pode-se dizer que, alçados, talvez, à condição de mitos em seu próprio direito como figuras literárias representativas de um certo conjunto de associações simbólicas – Capitu e Bento-Dom Casmurro cristalizaram-se em figuras alegóricas na representação de *Capitu*. Em uma das sequências mais reflexivas da narrativa (Sequência 16 Ep. 5, “O dia de sábado”), vê-se o narrador com uma câmera filmadora nas mãos, “filmando”, e subsequentemente um plano subjetivo do ponto de vista do narrador, um plano zenital em que o narrador-protagonista está munido de uma traquitana que o faz “alado”, com enormes asas negras, e a câmera subjetiva movimenta-se de modo que ela “pousa” no colo de Dona Glória, que no próximo plano está com Bento no colo *à la* “Pietà”. O narrador porta uma câmera digital, como se ele mesmo estivesse filmando, talvez o recurso mais indicativo de uma narração subjetiva “dominada” pelo olhar do narrador – que, em tese, seria o mesmo da câmera. Ainda assim, o fluxo da atenção e ênfase não está na exposição do próprio artifício (filmagem), mas na realização fantástica do encontro com a figura materna.



Fotograma 147 - Referência à Pietà, de Michelangelo

Eli Carter (2018) lista as principais características associadas ao neobarroco em associação com a estética de Luiz Fernando Carvalho. De acordo com o autor, o neobarroco combina a visualidade e o dinamismo da forma barroca do século XVII com a expressão tecnológica e pós-moderna do fim do século XX. Carter enumera as três principais características da lógica neobarroca associadas ao trabalho do diretor-autor: 1 - uma relação reflexiva com a ilusão criada; 2 - engajamento jocoso com um espectador que reconhece a representação como performance; 3 - uma tendência à representação virtuosista do espetáculo. A noção de uma lógica neobarroca, em que a reflexividade está limitada ao estatuto da representação e não ligada à tematização do próprio processo ou a efeitos brechtianos de distanciamento aqui pode ser aplicada a um certo tipo de realismo mágico afinado aos impulsos carnavalescos. Tal abordagem tem a vantagem de elaborar com muito mais exatidão a dinâmica representacional de *Capitu* do que os epítetos de reflexiva ou metalinguística, tantas vezes empregados por estudos acadêmicos centrados na minissérie.

Entretanto, há de se fazer uma ressalva importante: tanto o conceito de carnavalização de Bakhtin, ligado à sátira menipeia, quanto o conceito aberto de realismo mágico proposto por Stam estão ligados a impulsos revolucionários e certa combatividade política, caracterizando-se, no mais das vezes, como meios alegóricos e satíricos de crítica social e política. Esta é uma bifurcação que separa *Capitu* desse conjunto. O tempo-espço

híbrido de *Capitu*, em vez de funcionar como abstração simbólica que reforça o lastro no contexto histórico-social, abstrai o universo diegético e projeta-o em uma cosmologia mítica distante, próxima da fábula. Se a miríade de referências, estética visual e estrutura temporal costumam passar o passado e o presente, o caráter geral da representação desobriga e desencoraja associações com uma realidade sociopolítica específica, seja ela histórica, seja ela na continuidade contemporânea, em suas marcas, consequências e paralelos.

3. Narração não-confiável no cinema e na literatura

3.1 Quem é o narrador não-confiável? Protótipo literário x Protótipo filmico

Desde que foi inicialmente teorizado no âmbito da narratologia por Wayne Booth, em 1961, o conceito de narrador não-confiável, vem sendo tópico de discussão na teoria literária. Quando o termo passou a ser utilizado também na teoria do cinema, o debate só aumentou, em volume e em polêmicas. Abordagens narratológicas diferentes definem o conceito a partir de variados prismas, desde a intenção do autor à resposta cognitiva do narratário.

O que todas essas discussões têm em comum é o reconhecimento de que o conceito de narrador não-confiável tem grande relevância para a teoria da narrativa. O conceito provou-se excepcionalmente produtivo, mas desafiante, no âmbito da evolução mais ampla da teoria literária. Apesar da sua essência intuitiva, a delimitação teórica da não-confiabilidade e a sua caracterização prática têm-se baseado em diversas tradições críticas e teóricas. O enquadramento pré-estruturalista e retórico de Wayne Booth, em *The Rhetoric of Fiction*, deu origem ao termo, situando a qualidade afetiva e experiencial da narração não-confiável e a sua relação com a ironia e a participação do leitor.

Ao longo da evolução da teoria literária, a definição e aplicação do conceito de narrador não-confiável mostrou-se um esforço esclarecedor mas controverso, exigindo o envolvimento de um vasto leque de perspectivas críticas. Nos últimos anos, a não-confiabilidade narrativa tem despertado grande interesse teórico. Sua evolução histórica, as mudanças na percepção, na produção e no uso de narradores confiáveis e não-confiáveis vêm sendo examinadas, assim como técnicas autorais e as expectativas dos leitores em relação a narradores confiáveis e não-confiáveis em diferentes períodos e gêneros literários.

Os conceitos de narrador e mediação por meio de elementos específicos são frequentemente mal compreendidos na narrativa audiovisual. A questão é complexa, pois, mesmo que a narratologia se proponha a desenvolver conceitos aplicáveis a ambas as linguagens, as especificidades do meio não podem ser desconsideradas. Assim, a aplicação mecânica de modelos de narração de personagens e não-confiabilidade derivados principalmente de discursos verbais/literários na narratologia clássica pode ser problemática ao lidar com a linguagem audiovisual. No entanto, enfatizar apenas as diferenças e desconsiderar

as principais semelhanças entre a narração literária e a narração audiovisual também não é produtivo.

Há desafios ao aplicar conceitos narratológicos literários à análise de filmes. Muitos estudiosos do cinema consideram a teoria literária problemática para analisar o sistema semiótico distinto do cinema e argumentam que as ideias narratológicas desenvolvidas para textos verbais precisam ser adaptadas para estudar com eficácia a narrativa audiovisual. Sem dúvida. As diferenças entre os meios provavelmente contribuem para aplicações imprecisas de conceitos como o de narrador não-confiável nos estudos de cinema. Entretanto, com uma adaptação cuidadosa e consciente das especificidades, a narratologia literária pode fornecer estruturas produtivas para analisar as estratégias narrativas audiovisuais. Uma das questões mais relevantes para o conceito de narrador não-confiável é: narradores intradieéticos audiovisuais podem ter um poder discursivo comparável ao de um narrador literário?

Gregory Currie (1995, p 22-23), refletindo o mesmo argumento utilizado por muitos, considera que o conceito de um personagem no controle total do discurso cinematográfico dificilmente será aceito por espectadores, porque, na literatura, é mais ou menos natural aceitar que alguém que viveu ou testemunhou eventos possa escrevê-los e organizá-los, porém, no caso de filmes, teria de se imaginar que todo o aparato cinematográfico foi controlado por uma só pessoa. É preciso fazer uma distinção importante entre o ato abstrato e cognitivo da narração cinematográfica e o processo físico e técnico de captação visual e sonora e de montagem de um filme.

Quando se discute teoricamente as atividades de um narrador cinematográfico, está-se referindo a um princípio de organização abstrato capaz de editar e adicionar trilhas sonoras, não por causa de equipamentos materiais, mas por meio da realização de atos de construção simbólicos e de criação de sentido. Mesmo que um personagem não possa literalmente editar uma filmagem, isso não o torna retoricamente menos capaz de atuar como narrador cinematográfico.

Confundir essas facetas gera um argumento falho contra o fato de os personagens terem qualidades narratórias. O problema específico do meio audiovisual é que, devido às tradições do gênero mimético, os personagens não têm a capacidade de mediar literalmente os processos audiovisuais – somente um narrador cinematográfico abstrato pode. No entanto, ao descrever a atividade desse agente, não se deve confundir sua função abstrata com a realização física real da obra.

Mesmo com vários níveis narrativos, alguns ou todos com narradores-personagens, a instância narrativa de cada nível pode ter a mesma força autoral sobre aquele nível. As

ferramentas retóricas que o autor implícito utiliza na trama, direta ou indiretamente, consubstanciam essas narrativas. Faz-se necessário na análise audiovisual diferenciar técnico e abstrato, mesmo que o conjunto de elementos técnicos seja a substância mesma que forma o nível retórico, ou seja, o discurso.

O meio expressivo da literatura é quase sempre transparente – por isso mesmo autores como Machado de Assis utilizavam elementos gráficos como forma de inovação e experimentação. Já o audiovisual não pode ser separado de seu aparato. Em decorrência disso, há muita confusão entre discurso e as ferramentas da dimensão material desse discurso. É preciso distinguir o “quem” e “o quê” da mediação na representação narrativa. São lados de uma mesma moeda: de um lado, há a atividade de agentes retóricos abstratos – o narrador-personagem e o narrador cinematográfico – que respondem à questão “quem faz a mediação?”; do outro, estão as ferramentas do código do meio e sua realização material. Esses dois âmbitos formam a mediação. A representação narrativa depende da combinação dessas facetas – o “quem” retórico dos narradores e o “o quê” do específico fílmico. Embora inseparáveis na prática, a distinção desses dois aspectos proporciona clareza analítica sobre a natureza da mediação no discurso narrativo audiovisual.

O gabinete do Dr. Caligari (Robert Wiene, 1920) costuma ser considerado o primeiro exemplo cinematográfico de narrador não-confiável; porém, provavelmente nenhum exemplo é mais citado que o referido *Stage Fright*, de Alfred Hitchcock. Fracasso de público e crítica, as respostas negativas ao filme levaram Hitchcock a se arrependar publicamente em entrevistas de ter “enganado o público daquela maneira”. Em *Stage Fright*, o personagem Johnny atua como um narrador não-confiável que engana o público por meio de um flashback fabricado. Alguns teóricos atribuem o engano ao personagem de Johnny, argumentando que ele controla as imagens como um “narrador não-confiável” que “prevalece sobre o narrador cinematográfico” e é “responsável” pelas “imagens mentirosas” (CHATMAN, 1990, 131-132). No outro pólo do debate, alguns teóricos atribuem o engano mais ao narrador cinematográfico do que ao personagem. David Bordwell (1985) argumenta que a narração do filme é enganosa em si mesma ao apresentar sem críticas o relato de Johnny como verdade objetiva. Chatman concorda que a câmera “deturpa” os fatos ao alinhar-se com o personagem, mas Bordwell afirma que esses narradores de personagens são absorvidos pelo processo narratório geral do filme, que eles não produzem. Currie (1995, p. 27) argumenta, ainda, que Johnny não edita de fato as imagens no mundo diegético para convencer os personagens e os espectadores de sua inocência; e afirma também que os espectadores não presumiriam que Johnny compilou o clipe.

Em suma, esses estudiosos atribuem a não-confiabilidade ao dispositivo do narrador cinematográfico e não ao personagem. Eles argumentam que os personagens existem dentro da história e não manipulam tecnicamente os dispositivos cinematográficos, mesmo que a subjetividade seja transmitida por meio de seu ponto de vista.

O debate ilustra as dificuldades em atribuir a narração não-confiável audiovisual ao narrador-personagem ou à instância narrativa cinematográfica. Algumas correntes presumem que as diferenças específicas do meio impedem que os personagens assumam totalmente as atribuições de narradores. No entanto, os personagens podem servir como narradores com controle retórico a partir do momento em que se entende a narração cinematográfica como uma combinação abstrata de elementos (cinematografia, edição etc.).

Há uma distinção importante entre a narração verbal de Johnny, os dispositivos visuais da narração cinematográfica e as escolhas retóricas do autor implícito. O narrador cinematográfico apresenta a versão de Johnny diretamente, na transição entre os níveis narrativos, representando suas palavras por meio da linguagem audiovisual. A mentira funciona em dois níveis – enganar Eve diegeticamente e enganar o público por meio da crença na “verdade” cinematográfica. É fundamental separar Johnny, o narrador cinematográfico e a agência retórica do autor implícito ao “montar” metaforicamente a sequência.

Não se deve confundir a mediação técnica das ferramentas audiovisuais com os dispositivos retóricos. O autor implícito utiliza as ferramentas técnicas do meio para realizar e transmitir a narrativa, mas essas ferramentas não são o discurso. Por esse motivo, não faz sentido responsabilizar um personagem em um filme pelo processo de realização material, alegando que “o personagem sozinho produz esse segmento em qualquer sentido narratologicamente relevante dessa palavra, já que todas as ferramentas cinematográficas – edição, iluminação, música de comentário – trabalham para representar sua mentira” (CHATMAN, 1990, p. 132).

Não por acaso, o debate sobre a narração não-confiável no audiovisual continua na mesma velocidade da proliferação de usos de recursos expressivos no meio. Alguns teóricos enfatizam as semelhanças com a literatura; outros, as diferenças e outros ainda afirmam, até hoje, que é impossível aplicar o conceito à narrativa audiovisual.

Parece produtivo trazer a esse debate as diferenças entre o protótipo literário e o polêmico protótipo fílmico da narração não-confiável. Matthias Brütsch, pesquisador suíço no campo da narratologia, em seu artigo “From Ironic Distance to Unexpected Plot Twists: Unreliable Narration in Literature and Film” (ALBER; HANSEN, 2014) argumenta que, no caso da narração não-confiável, as pesquisas narratológicas superestimaram as diferenças entre

narração literária e narração fílmica. Brütsch compõe um quadro comparativo entre os protótipos literário e fílmico da narração não-confiável, marcando as diferenças com categorias narratologicamente relevantes.

Uma dessas dissimilaridades é a ironia implícita *versus* ironia explícita, a primeira presente no protótipo literário e a segunda, no protótipo fílmico. Como já destacado anteriormente, Seymour Chatman (1990) considera que a presença de ironia implícita ou explícita diferencia narradores não-confiáveis de filtros falíveis. Para Brütsch, o conjunto de narrativas não-confiáveis prototípicas da literatura é irônico, enquanto o protótipo fílmico prescinde dessa qualidade.

O que Brütsch chama de protótipo fílmico refere-se a um conjunto de filmes que, embora sem consenso, provavelmente aparecem mais vezes nas definições de narração não-confiável no audiovisual. Suas características narrativas são: a narrativa apresenta os eventos do enredo de modo que a audiência faz inferências erradas sobre a realidade do mundo diegético, dos personagens ou desses eventos, com um *plot twist* final que revela essa “realidade”. A narração geralmente engana o espectador, restringindo-se ao ponto de vista de um só personagem e alinhando-o a ele. E no final da trama, o narrador cinematográfico desautoriza a versão desse personagem, reconstruindo para o espectador a versão correta dos fatos. Um exemplo desse protótipo seria, claro, o próprio *Stage Fright*. Outros exemplos são filmes como *Double Indemnity*, *The Usual Suspects*, *Fight Club* e *Spider*.

A longa lista de diferenças entre os protótipos literário e fílmico gera a impressão de que não há similaridade nenhuma entre esses dois protótipos. Brütsch pergunta se as diferenças entre os meios são realmente tão grandes que a forma narrativa mais próxima da não-confiabilidade na literatura é a adotada por esses filmes (ALBER; HANSEN, 2014, p. 103). Brütsch elabora um quadro comparativo do protótipo literário e protótipo fílmico (ALBER; HANSEN, 2014, p.100-101) aqui reproduzido e traduzido, com suas legendas explicativas.

	protótipo literário	protótipo filmico
engana o leitor/espectador	não	sim
distância entre leitor e narrador/ espectador e personagem	sim	não (há exceções)
distância entre leitor/ espectador e narrativa como um todo	não	sim
discrepância	entre a versão do narrador e a reconstrução do leitor	entre primeira e segunda versão
ironia (implícita vs. explícita)	sim	não
dinâmica/dramaturgia	continuidade	plot twist final
surpresa	não (ou mínima no começo)	sim
focalização/subjetividade	subjetividade → objetividade	objetividade → subjetividade

Figura 1 - Quadro comparativo. Fonte: ALBER; HANSEN, 2014, p. 100-101)

- **Engano:** No protótipo literário, o leitor não é enganado (ou apenas no início), mas, ao contrário, reconhece ilusões ou equívocos por parte do narrador. No protótipo filmico, o espectador, assim como o personagem principal, é enganado até o final surpreendente.
- **Distância entre as instâncias narrativas:** No protótipo literário, há uma distância entre o leitor e o narrador, mas nenhuma entre o leitor e o texto narrativo como um todo. No protótipo filmico, não há distância entre o espectador e o personagem, mas implicitamente entre o espectador e o texto narrativo como um todo, que se torna explícita na revelação final.
- **Discrepância:** No protótipo literário, há uma discrepância entre a versão do narrador da história e o entendimento e a reconstrução do leitor dessa mesma trama. No protótipo filmico, há uma discrepância entre a versão da história transmitida inicialmente pela narração e a que ela revela no final.
- **Ironia:** a constelação narrativa no protótipo literário é irônica, pois um significado implícito pode ser interpretado de forma diferente do explícito. No protótipo filmico, não há essa duplicidade irônica (de qualquer forma, em uma primeira exibição), já que a reconstrução da versão alternativa é explicitamente realizada pela narração filmica.
- **Dramaturgia:** No protótipo literário, a discrepância é estabelecida no início e permanece até o final. No protótipo filmico, a discrepância se torna aparente somente no momento em que é finalmente revelada.
- **Surpresa:** no protótipo literário, não há efeito surpresa (ou apenas um pequeno efeito). No protótipo cinematográfico, toda a estrutura dramática é orientada para a reviravolta/*plot twist* final na trama.
- **Focalização/Subjetividade:** No protótipo literário, embora o ponto de vista seja restrito, o leitor, ao projetar a falta de confiabilidade e baseando-se em seu próprio conhecimento, é capaz de adquirir uma perspectiva mais ampla. A dinâmica é, portanto, da subjetividade para a subjetividade. No protótipo filmico, verifica-se no final que o espectador estava restrito à experiência do personagem central de uma maneira muito mais fundamental do que a princípio do que parecia ser o caso. A dinâmica é, portanto, da objetividade para a subjetividade.

O autor propõe buscar em filmes específicos as qualidades narrativas associadas ao protótipo literário, dividindo em algumas categorias os filmes que considera se aproximarem

do protótipo literário e por quê. A mais sugestiva dessas categorias é a de comentário irônico por parte da narração fílmica impessoal. Após comentar que a ironia sobre personagens que parecem avaliar mal as situações ou interpretar erroneamente, em geral, é explícita porque esses personagens são desautorizados pelo narrador cinematográfico – geralmente na discrepância entre canal sonoro e canal visual – e que exemplos de um segundo sentido implícito são raros.

O comentário irônico do narrador cinematográfico estaria presente em representações mais ambíguas, em que uma leitura irônica é possível, mas não explícita, ou seja, está implícita. Brüttsch cita como exemplo o filme *Natural Born Killers* (Oliver Stone, 1994), que suscitou intensos debates na crítica sobre sua posição em relação à violência, com alguns defendendo que é uma representação satírica da violência, um discurso contrário à exploração da violência pela mídia sensacionalista; e outros argumentando que o filme glamouriza a violência e portanto seria um discurso afirmativo, ou, no mínimo, contraditório.

É possível que o enfoque excessivo no cinema *mainstream* hollywoodiano – ou “off-hollywood”, mas ainda assim parte de um grupo muito seletivo de cineastas “alternativos” sucesso de bilheteria, como Paul Thomas Anderson ou Michel Gondry – tenha reduzido muito o escopo de investigação da narração não-confiável no cinema. Outro ponto a ser observado é a pouca relevância atribuída às produções televisivas.

A questão de narrativas audiovisuais poderem ou não ser narradas em “primeira pessoa” continua a ser repisada por diversos críticos. Per Krogh Hansen elabora uma resposta interessante no que concerne à narração não-confiável:

One might claim that cases like these are more adequately described - in the modern tongue of narratology - as 'unreliable focalization', but this of course depends on how one understands third-person narration: whether it is characterized by 'someone' (the extradiegetic narrator) telling about the incidents and characters, or whether it is the third person per se who narrates through the means of free indirect discourse, covert narration, etc. Many third-person narrations have restricted the focalization to one character, and insofar as the extradiegetic narrator does not show any superior knowledge (signs of omniscience) or delegates the perspective to other characters, it makes good sense to consider this mode as 'covert first-person narration' or 'third person proper' insofar as the extradiegetic narrator does not have any or only little significant function. In cases like these, we might very well observe unreliable reporting or judgment of the narrated events. (HANSEN, 2021, p. 2)

Brüttsch (2014, p. 109), por sua vez, traz como exemplo de narração em primeira pessoa no audiovisual *mockumentaries*, como *Man bites dog* (1992), falsos documentários em que há um personagem intradieético que “dirige” o filme que o espectador vê, e, portanto, a

autoria das imagens é presumida como dele. Assim, as inconsistências, contradições, fatos e avaliações errôneas podem ser todos atribuídos a ele.

3.2 Narração não-confiável no audiovisual: entraves e perspectivas teóricas

O fato de que a narração não-confiável, especialmente em sua versão audiovisual, continua a suscitar debates acalorados sugere que se trata de um campo fértil para novas investigações e perspectivas. Parece haver uma certa tendência a discussões muito específicas de conceituação, que acabam se afastando muito do corpo a corpo com as obras efetivas.

A proposta de Matthias Brütsch de procurar características do protótipo literário em obras que não necessariamente foram classificadas como narração não-confiável vislumbra análises produtivas. Se o protótipo de filmes mais reiteradamente associados à narração não-confiável for adotado como parâmetro, permanecem muito poucas obras e o potencial analítico e teórico sai prejudicado.

Uma coleção minúscula de filmes é o que sobra quando se aplica, por exemplo, o critério proposto por Volker Ferenz e Per Krogh Hansen: apenas narrativas que se reportam a uma representação realista/naturalista regida pelo contrato visual e códigos convencionados pelo cinema clássico poderia ser propriamente não-confiável. Em outras palavras, somente se a narrativa partir de um conceito muito específico de realidade e construção diegética, ela poderá fazer parte da categoria de narração não-confiável. Por esse parâmetro, pouquíssimos filmes além daqueles já citados aqui constituiriam o *corpus* das investigações sobre a narração não-confiável.

Ferenz considera que, até os anos 1990, faltavam filmes que pudessem ser adequadamente caracterizados pela narração não-confiável. Com toda a razão, ele observa que as adaptações de várias obras com narradores não-confiáveis empreenderam enormes esforços para atenuar as ambiguidades de uma perspectiva em primeira pessoa e não-confiável, transformando dados incertos no enredo em fatos inequívocos (FERENZ, 2008, p. 3). O que o autor parece não perceber é que os mesmos filmes que ele lista como as únicas instâncias aceitáveis de narração não-confiável fazem parte desse mesmo esforço, “convencionalizando” as narrativas para um público que não está acostumado a ambiguidades e, por isso, precisa da orientação de uma instância narrativa superior “objetiva” que dê conta delas e explique tudo “tintim por tintim” nos termos do contrato “realista”.

Esse tipo de narrativa marcada pelo *plot twist* final não deixa pontas soltas. É como um quebra-cabeça que vem montado de fábrica. A prioridade é o efeito emocional do “choque”

sobre a plateia, que se compraz na ideia de que tudo voltou aos eixos, o mundo é coerente, há uma resposta unívoca para todas as perguntas incitadas ao longo da narrativa.

Seymour Chatman (1990) avalia que “o público de espectadores não está tão pronto para ironias narrativas quanto o público de leitores”. Ferenz (2008, p. 15) continua seu raciocínio sobre a narração não-confiável, comentando que “apenas no fim dos anos 1990 as condições socioculturais do cinema *mainstream* eram adequadas para que esse grande salto na narrativa de ficção eventualmente acontecesse”. Ele avalia que narradores não-confiáveis quase inevitavelmente provocam questões complexas relativas a ideias contemporâneas sobre a (não) confiabilidade da memória etc. Pós-modernismo e construtivismo psicológico fazem parte desse conjunto teórico que se popularizou recentemente. Conclui que, de certo modo, pode-se dizer que foi necessária a intensa discussão do conceito de “pós-moderno” para que a indústria adotasse o então “ultrapassado” dispositivo narrativo modernista (FERENZ, 2008, p. 13).

O autor declara que é difícil pensar em outra estratégia narrativa que, nos limites do cinema hollywoodiano, mantenha recursos tradicionais e realistas de *storytelling* e, por outro lado, incorpore temas e dispositivos narrativos que desafiam sua própria estética e base ideológica. Bom ponto. Mas por que manter a pesquisa sobre narradores não-confiáveis nos limites do cinema hollywoodiano?

Ferenz e Hansen estabelecem as estratégias propostas por Tamar Yacobi (1981) para a naturalização de ambiguidades e inconsistências textuais como base para a classificação de narração não-confiável. Para Yacobi, o conceito de um narrador-não confiável pode ser entendido como um “mecanismo de integração” que ajuda a resolver contradições textuais ou discrepâncias entre a evidência textual e o conhecimento de mundo do leitor. Esse conceito levaria a uma síntese em um nível mais alto, apelando para o autor implícito ou real como o ponto de referência final do qual dependem os “julgamentos de confiabilidade” do leitor.

Da mesma forma, Yacobi conclui que a hipótese da não-confiabilidade de um narrador reconcilia as incongruências textuais ao propor uma tensão deliberada entre o ponto de vista do narrador e o do autor implícito que criou o narrador para seus próprios fins. Yacobi (2000) discute diferentes “mecanismos de integração” que os leitores podem usar para dar sentido a estranhezas ou inconsistências em um texto narrativo. Ele descreve cinco desses mecanismos:

- mecanismo “genético” explica as incongruências textuais em termos dos fatores causais que produziram o texto, de características pessoais de seu autor a erros tipográficos;
- mecanismo genérico dita ou permite divergências estilísticas da vida real com base nas convenções do gênero;
- mecanismo existencial reconcilia as inconsistências atribuindo-as às normas do mundo ficcional representado, como na ficção científica;
- mecanismo funcional dá sentido às divergências em termos dos objetivos textuais a que elas servem, como objetivos estéticos, temáticos ou retóricos;
- mecanismo perspectival, ou hipótese do narrador não-confiável, integra os elementos discordantes atribuindo-os às peculiaridades do narrador por meio do qual o mundo fictício é filtrado.

As deficiências do narrador (incompetência, desonestidade etc.) são manipuladas para vários fins, como a ironia. A narração não-confiável opera por meio de uma hipótese inversa de congruência entre o narrador e o autor implícito, para fins retóricos diversos.

Para Yacobi (2000, p. 714), os leitores optam por essa hipótese sempre que ela integra melhor as inconsistências textuais para uma determinada interpretação.

Ferenz argumenta que muitos filmes descritos por alguns críticos como narração não-confiável são mais bem entendidos de acordo com os princípios de Yacobi. E Hansen (2021) considera essa análise correta.

Sem dúvida, a popularização do termo narrador não-confiável tem inspirado classificações incautas de filmes como *O vingador do futuro* (1990), passando por *Matrix* (1999) e chegando ao horror psicológico contemporâneo de *Last Night in Soho* (2021). Contudo, a análise individual aprofundada é útil precisamente para separar o joio do trigo. Da mesma forma que algumas obras são mais bem entendidas pelos códigos de gênero, ou, ainda, por um estilo autoral do diretor etc., outros podem ser mais bem analisados em suas estratégias narrativas quando o conceito de narrador não-confiável não se restringe a meia-dúzia de filmes.

Especialmente desconcertante é a insistência em um “gênero” chamado “filmes de arte” europeus ou americanos, o que automaticamente excluiria qualquer filme associado à ideia de “filme de arte” da categoria de narração não-confiável. Tanto Ferenz como Hansen citam *L'année dernière à Marienbad* (1961), de Alain Resnais, como exemplo de “filme de arte” erroneamente caracterizado como narração não-confiável, o que é, no mínimo, curioso, já que

o filme parece ser um candidato especialmente adequado para a categoria, que mereceria uma análise aprofundada sob esse prisma.

Volker Ferenz cita especificamente a “subjetividade indireta livre” do chamado “cinema de arte” como argumento para a impossibilidade de estabelecer a narração não-confiável, fiando-se, mais uma vez, na concepção de que só um narrador-personagem que é “corrigido” pelo narrador cinematográfico no discurso narrativo pode ser categorizado como narrador não-confiável. Como a análise aqui realizada sugere, o estilo subjetivo indireto livre de *Capitu* pode ser uma estratégia narrativa que contribui para a interpretação geral como narração não-confiável, não só em termos de recursos formais, como também na insinuação de ambiguidades, o que, conforme argumentou Brüschi (2014), aproxima narrativas audiovisuais do protótipo literário. Alguns dos exemplos menos convincentes de Ferenz são os filmes *Mulholland Drive* e *Lost Highway*, de David Lynch, cujas focalizações internas são quase inescapavelmente atribuíveis a seus respectivos protagonistas.

Mesmo que o mecanismo de integração chamado por Yacobi de genético seja sugestivo no sentido de resolver uma questão anteriormente apontada aqui: se os recursos formais de *Capitu* devem ou não ser associados com rigor à não-confiabilidade do narrador somente, levando em consideração as marcas estilísticas reiteradas por seu diretor-autor, que utiliza recursos parecidos em narrativas focalizadas e narradas de outras maneiras. Ainda assim, o esquema de análise com mais possibilidades de acerto continua sendo aquele que se baseia em informações e sugestões intrafílmicas, deixando para um segundo movimento as questões que forem levantadas por apreciações extrafílmicas.

CONCLUSÃO

E bem, e o resto?

E BEM, E O RESTO?

Agora, por que é que nenhuma dessas caprichosas me fez esquecer a primeira amada do meu coração? Talvez porque nenhuma tinha os olhos de ressaca, nem os de cigana oblíqua e dissimulada. Mas não é este propriamente o resto do livro. O resto é saber se a Capitu da Praia da Glória já estava dentro da de Mata-cavalos, ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente. Jesus, filho de Sirach, se soubesse dos meus primeiros ciúmes, dir-me-ia, como no seu cap. IX, vers. 1: "Não tenhas ciúmes de tua mulher para que ela não se meta a enganar-te com a malícia que aprender de ti". Mas eu creio que não, e tu concordarás comigo; se te lembras bem da Capitu menina, hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca. E bem, qualquer que seja a solução, uma cousa fica, e é a suma das sumas, ou o resto dos restos, a saber, que a minha primeira amiga e o meu maior amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me... A terra lhes seja leve! Vamos à "História dos Subúrbios". (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 944)

Agora, por que a dificuldade em adaptar a obra de Machado, especialmente os narradores autoconscientes e não-confiáveis para meios audiovisuais?

Talvez porque pouca atenção foi dada à forma, que é crucial para o rendimento estético da narrativa. O resto é saber se é plausível a hipótese de que narradores autoconscientes e não-confiáveis são o cerne mesmo de suas narrativas e, por isso, as adaptações devem forçosamente buscar uma estrutura narrativa que se aproxime desta, sob pena de não sustentarem um diálogo produtivo com o hipotexto. E bem, qualquer que seja a solução, uma coisa fica, e é suma das sumas, ou o resto dos restos, a saber, narradores autoconscientes e não-confiáveis apresentam um desafio formidável para adaptadores, especialmente nos planos imagéticos e sonoros.

Paráfrases à parte, desde o início e no curso desta pesquisa, o objetivo central foi investigar com toda a profundidade possível duas adaptações do romance *Dom Casmurro*, *Capitu* (1968) e *Capitu* (2008), no esforço de responder questões relativas à adaptação e, mais especificamente, à adaptação audiovisual do narrador autoconsciente e não-confiável sob os prismas da teoria da adaptação e da narratologia.

Tendo como referência autores como Robert Stam, Ismail Xavier, Gérard Genette, Mikhail Bakhtin, Wayne Booth, Seymour Chatman, Manfred Jahn, Robert Burgoyne, para citar

apenas alguns, foi possível desenvolver um método de análise que parece se mostrar adequado quando da investigação de operações da adaptação e análise da estrutura narrativa materializada no discurso audiovisual. Buscou-se levar em conta simultaneamente o caráter formal das ferramentas de construção do discurso audiovisual e a função desses recursos no âmbito retórico dessa construção; em outras palavras, interligar técnica, estética e ética. No outro campo, o da teoria literária, foi fundamental recorrer a pesquisadores e críticos que se dedicaram a compreender e teorizar o rico universo machadiano, entre eles: Helen Caldwell, Roberto Schwarz, John Gledson, Silviano Santiago, Hélio de Seixas Guimarães, José Luiz Passos, João Cezar de Castro Rocha. Sem esses estudos em suas diferenças e convergências (e a pressuposta imersão integral na obra de Machado de Assis) não seria possível construir uma base sólida de interpretação da obra machadiana e, mais especificamente, de *Dom Casmurro*, para fundamentar o cotejo com filme e minissérie. Destaca-se aqui também a proposta inovadora de Maria Luisa Nunes, que, em 1983, empreendeu uma análise narratológica dos romances machadianos. Seu livro *The Craft of an Absolute Winner*, que se saiba, nunca foi publicado no Brasil e continua sendo a única investigação do fôlego de um livro completo sobre a obra de Machado no campo da narratologia. As análises tiveram como método a segmentação do filme e do primeiro e último capítulo da minissérie em sequências numeradas, que foram pormenorizadas nas unidades sintáticas de planos, para identificar tipos de focalização/visualização e, posteriormente, sua função semântica, primeiro, no conjunto menor da sequência e, em seguida, no conjunto geral da obra. Observar narração e focalização em cada sequência possibilitou uma análise mais detida e mais clara das funções de cada plano e sequência e a soma dessas partes como operação retórica de construção de discurso.

Na análise de *Capitu* (1968), observou-se que a maioria das sequências foi construída por zero-focalização ou focalização externa no personagem de Bentinho, com visualizações externas dominando o campo visual e, no outro campo, o sonoro, tentativas de estabelecer uma focalização plural, ou polissêmica, que também incluísse Capitu e em determinado ponto, Escobar. Embora o uso desses recursos posicione o filme na periferia de uma tradição mais modernista, ao contrário do que grande parte do estilo sugere, essa semimodernidade não resgata o filme das profundezas do pouco prestígio que vem recebendo ao longo de décadas. O fato de que o interesse em sua análise parte quase que exclusivamente de estudiosos de teoria literária e literatura comparada, reforça a ideia de que o único interesse real é o romance e sua relação com o filme. Ao mesmo tempo, a ausência de estudos especificamente audiovisuais mais detidos também supõe a possibilidade de descobertas

relevantes, mesmo que na investigação mais profunda dos fatores que efetivamente causaram o desajeito da adaptação em seu diálogo com o romance.

A minissérie *Capitu* (2008) está no oposto do espectro, atraindo desde sua exibição uma grande atenção de críticos e um interesse continuado de pesquisadores não só do audiovisual como também de áreas como artes cênicas e artes plásticas. O processo de pré-produção muito particular de seu diretor-autor e as qualidades estéticas e plásticas do trabalho das equipes de arte e cinematografia, além do primoroso trabalho de preparação de atores, bastante evidente na encenação de *Capitu*, granjeia o interesse. Contudo, um conjunto restrito de artigos com abordagens bem preliminares de uso da narratologia como instrumental de análise da minissérie mostrou-se insuficiente para responder as perguntas que esta pesquisa propõe.

Capitu (2008) estrutura-se por estratégias narrativas antirrealistas e intertextuais, pela ironia explícita voltada para um narrador-personagem triplamente corporificado, com o narrador ao mesmo tempo narrando, assistindo e interagindo com suas memórias em um espaço de representação que propõe em si próprio metáforas presentes no texto, como da vida como uma ópera e da alma humana como uma casa. Rica em recursos visuais e de montagem, a *mise-en-scène* da minissérie propõe um jogo de representação para o qual a resposta é ela própria. A vida é representação e a representação é a vida.

A focalização de *Capitu* (2008) é, de certa maneira, dada de antemão como interna, já que o narrador-personagem circula pelo espaço da memória e do desejo/projeção/imaginação. O corpo a corpo com o objeto demonstrou a necessidade de buscar algum tipo de solução teórico-classificatória para emendar dúvidas sobre a focalização em vários trechos. E, para isso, o conceito de subjetiva indireta livre despontou como um caminho interessante. As estratégias narrativas variam e a presença de duas vozes aparentemente contraditórias, mas também imbricadas, criando ambiguidades, sugere que o conceito de discurso indireto livre no audiovisual, ou subjetividade indireta livre, é uma via produtiva de análise da construção narrativa. A presença de muitos planos que indicam subjetividade por um consenso dos códigos convencionados, como câmera subjetiva e percepção offline, acumulam-se em visualizações internas diretas ou aproximadas, que demarcam intenso controle narrativo por parte de um narrador-focalizador. A instância narrativa superior, ou narrador cinematográfico, muitas vezes confunde-se e incorpora as qualidades e emoções do focalizador, indicando a ambiguidade característica da subjetiva indireta livre. Na mesma medida em que o narrador-personagem é ironizado, e bem estabelecido como narrador não-confiável, sua história ganha contornos dramáticos que mobilizam as emoções de espectadores e, até certo ponto,

reafirmam, ou adotam a versão do narrador sobre seu eu adolescente puro e cheio de ternura, que enfraquece a visão mais crítica da falta de escrúpulos e até crueldade do Bento adulto e do Dom Casmurro. Se sabe, Bentinho já apresentava o substrato paranóico e ciumento que estavam ali desde o começo do namoro, para o olhar mais atento, afinal, o ciumento da Glória já estava dentro do romântico de Mata-cavalos, como a fruta dentro da casca.

O nível de autoconsciência do narrador é intermediário, não se fazendo tão presente quando entendido no contexto. Por sua vez, as indicações de não-confiabilidade são claras desde a primeira sequência e, de certa forma, constroem com os espectadores um outro tipo de relação, diferente da relação estabelecida entre narrador-personagem e leitores do romance, baseada na ironia explícita e na codificação visual da desautorização do narrador. O coeficiente de reflexividade não é alto porque o enfoque não está na tematização do próprio processo – audiovisual – de realização, mas no processo da escrita.

O processo narrativo como temática, no romance, está perfeitamente justificado nas motivações pessoais do narrador-personagem: narrar o passado na tentativa de restaurá-lo de alguma forma é o único consolo da culpa e falência emocional e moral de Bento Santiago. A minissérie ensaia um pouco essa mesma relação quando coloca o narrador-personagem presente nas cenas que rememora e até mesmo “filmando” um momento específico de uma das últimas sequências. Entretanto, continua sempre no limite de uma representação que apenas sugere a agência narrativa do personagem nesse sentido.

Pensando perspectivas não exploradas, será que algum dia surgirá um Casmurro diretor audiovisual de sua própria história, realizando no âmbito da linguagem do meio audiovisual a relação metalinguística do romance? Como se estabeleceria esse personagem como narrador-focalizador? Ele apareceria em cena ou estaria sempre por trás das câmeras? Afinal, a presença do diretor-narrador como personagem em cena significaria que há outra instância narrativa que o filma? Ou não? O narrador cinematográfico exerceria essa função como outra “voz” paralela à da narração em primeira pessoa?

O filme *David Holzman's diary* (Jim McBride, 1967) pode apresentar um caminho interessante de investigação desse tipo de estrutura narrativa.

A representação mais lírica, que marca principalmente os momentos nostálgicos da adolescência, alinha e identifica o espectador com esse mesmo narrador, o qual angaria simpatia e engendra um fluxo emocional que ameniza e até romantiza o tom. Os *Leitmotivs* compostos por Tim Rescala e a canção “Elephant gun”, também um *Leitmotiv* do amor adolescente, muitas vezes marcam esses momentos. O aspecto poético de *Capitu* (2008) fortalece o apelo emocional e estético, sendo, talvez, o ponto de maior interesse para o sucesso da minissérie, somado à

riqueza de referências artísticas intertextuais. O anverso desta característica é a “atualização” estetizante da narrativa, que parece não dar conta de um cotejo com realidades sócio-históricas e, portanto, não dialoga de maneira relevante com o aspecto realista do romance-fonte.

As análises parecem demonstrar que uma relação mais próxima dos – e análoga aos – elementos narrativos presentes na estrutura do romance, nos limites do escopo da presente pesquisa, são um indicativo de diálogo produtivo e de adaptação mais bem-sucedida. Nesse caso, a lacuna estética a que se refere Robert Stam é inversamente proporcional à adoção de estratégias narrativas formais consonantes com as do romance-fonte.

O perspicaz comentário sobre adaptações de romances autoconscientes muitas vezes priorizarem o enredo (*fábula/story*) em detrimento da trama/discurso (*syuzhet/discourse*) possivelmente pode ser ampliado para adaptações de romances com narradores não-confiáveis, que são, muitas vezes, submetidos a outros princípios formais de organização. O que explicaria, por exemplo, a insatisfação com as adaptações do romance *Lolita*, ambas organizadas por outros tipos de narração e focalização? O *Lolita* de Kubrick é provavelmente seu filme de menor sucesso, tendo, curiosamente, descartado as propostas do roteiro altamente reflexivo e subjetivizado do próprio Nabokov, que propunha inclusive uma aparição sua.

As duas adaptações possuem o mesmo nome, *Capitu*, aparentemente diminuindo a importância de *Dom Casmurro* com o título alternativo, mas com estratégias narrativas muito diferentes. Nenhum dos dois realmente concede a *Capitu* a prerrogativa da narração. Em *Capitu* (1968) há a tentativa de estabelecer uma focalização plural que incluísse *Capitu*, o resultado é uma narração que intercala focalização externa e interna de Bentinho e zero-focalização, com algumas dessas focalizações internas (flashbacks) “compartilhadas” com *Capitu*. Em *Capitu* (2008) pode-se dizer que o narrador-personagem possui preponderância sobre a narrativa, focalizada internamente e de forma subjetiva indireta livre pelo narrador cinematográfico, contudo, esse narrador-focalizador é questionado e ironizado. A mais recente adaptação de *Dom Casmurro*, *Capitu e o capítulo*, também leva o nome da “primeira amada do coração” do personagem-título do romance. Essa mudança pode ser atribuída a discursos influenciados pela crítica especializada, que a partir de Caldwell desconfia da versão de *Casmurro*? Qual o efeito desse deslocamento? Até o presente domina a função de questionar ou ao menos adicionar mais ambiguidade ao discurso de *Dom Casmurro*, será que ainda aparecerão obras narradas e/ou focalizadas por *Capitu*?

O horizonte desta pesquisa é contribuir com a investigação das instâncias de narradores autoconscientes e não-confiáveis no audiovisual, com destaque para aqueles adaptados da literatura, e os processos de adaptação, correlacionando-os com os estudos

narratológicos e as relações entre os dois meios. Esse campo, um tanto inexplorado ainda no Brasil, parece oferecer uma via privilegiada para os estudos de adaptação e ser capaz de gerar novas perspectivas e debates produtivos.

Porém, com o perdão do gracejo, será que esta pesquisadora é (não) confiável?

REFERÊNCIAS

- ALBER, Jan; HANSEN, Per Krogh (eds.). *Beyond Classical Narration: Transmedial and Unnatural Challenges*. Berlin; Boston: De Gruyter, 2014.
- ALTER, Robert Bernard. *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley: University of California Press, 1975.
- ANDRINGA, Els. Point of View and Viewer Empathy in Film. In: PEER, Willie van; CHATMAN, Seymour (eds.). *New Perspectives on Narrative Perspective*. Albany, NY: SUNY Press, 2001. p. 133-157.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006 [1964]
- AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto & Grafia, 2006.
- _____; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.
- _____. et al. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papirus, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. *Os problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- BALOGH, Anna Maria. *Conjunções – disjunções – transmutações da literatura ao cinema e à TV*. São Paulo: Annablume; ECA-USP, 1996.
- _____. *O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas*. São Paulo: Edusp, 2002.
- BENEDITO, Renata Batista. *Capitu no cinema: do roteiro ao texto fílmico*. 2012. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2012.
- BERNARDET, Jean-Claude. A TV não funciona. In: _____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995. p. 173-203.
- BLACK, D. A. Genette and film. Narrative level in the fiction cinema. *Wide Angle* 8(3/4) p. 19-26, 1986.
- BOOTH, Wayne C. *A Rhetoric of Irony*. Chicago: University of Chicago Press, 1975.
- _____. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1983 [1961]
- BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- BOUCINHAS, André. O segredo de Escobar. *Piauí*, São Paulo, v. 105, jun., 2015.
- BRANIGAN, Edward. *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin: De Gruyter, 1984.

_____. Narrative Comprehension and Film. Londres: Londres, 1992.

BRITO, João Batista de. O ponto de vista no cinema. *Revista Graphos: Revista da Pós-Graduação em Letras, João Pessoa*, v. 9, n. 1, jan/jul 2007.

BRÜTSCH, Mathias. From ironic distance to unexpected plot twists: unreliable narration in literature and film. In: ALBER, Jan; HANSEN, Per Krogh (eds.). *Beyond Classical Narration: Transmedial and Unnatural Challenges*. Berlin; Boston: De Gruyter, 2014.

BULHÕES, Marcelo. Para além da “fidelidade” na adaptação audiovisual – o caso da minissérie televisiva *Capitu. Galáxias* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, São Paulo, v. 12, n. 23, jun. 2012. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/issue/view/489/showToc>

BURGOYNE, Robert. The Cinematic Narrator: The Logic and Pragmatics of Impersonal Narration. *Journal of Film and Video*, Champaign, v. 42, n.1, p. 3-16, 1990.

CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1993.

BUTLER, Jeremy G. *Television Style*. New York; Londres: Routledge, 2010.

CALDWELL, Helen. *O Otelô Brasileiro de Machado de Assis*. São Paulo: Ateliê, 2008.

CARTER, Eli Lee. *Reimagining Brazilian Television: Luiz Fernando Carvalho's Contemporary Vision*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2018.

CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008a.

_____. Depoimento. In: DINIZ, Julio. *Machado de Assis (1908-2008)*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Contraponto, 2008b.

_____. *Projeto: Capitu – Visão do diretor*. Disponível em: <http://luizfernandocarvalho.com/projeto/capitu/#visaododiretor> Acesso em: 25 jul. 2020.

CARVALHO FILHO, Aloysio de. O processo penal de Capitu, In: _____ et al. *Machado de Assis na palavra de Peregrino Junior, Candido Mota Filho, Eugenio Gomes e Aloysio de Carvalho Filho*. Salvador: Progresso, 1959. p. 89-121.

CHATMAN, Seymour. Parody and Style. *Poetics Today: International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, Durham, n. 22, p. 25-39. 2001.

_____. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1990.

_____. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1978.

COLLAÇO, Fernando M. *Luiz Fernando Carvalho e o processo criativo na televisão: a minissérie Capitu e o estilo do diretor*. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP. 2013.

CORPAS, Danielle. De *Capitu* a *Três mulheres*: notas sobre Paulo Emílio Sales Gomes. *REB – Revista de Estudios Brasileños*, n. especial, 2017.

CURRIE, Gregory. Unreliability Refigured: Narrative in Literature and Film. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Oxford, v. 53, n. 1, p. 19-29, 1995.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Virgílio Ferreira*. São Paulo: Ática, 1978.

DEGLI-ESPOSTI, Cristina (ed.). *Postmodernism in the Cinema*. New York; Oxford: Berghahn, 1998.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2010.

FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Nobel, 2007.

FELDMAN, Ilana. *A Pedra do Reino: a ópera mundi de Luiz Fernando Carvalho*. *Revista Cinética*, São Paulo, jul 2007. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/pedradoreinoilana.htm>. Acesso em: 18/fev/2022.

FERENZ, Volker. *Don't Believe His Lies – The Unreliable Narrator in Contemporary American Cinema*. Trier: WVT – Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2008.

_____. *Fight Clubs, American Psychos and Mementos: The Scope of Unreliable Narration in Film*. *New Review of Film and Television Studies*, v. 3, n. 2, p. 133-159.

FLUDERNIK, Monika. *Towards a 'Natural' Narratology*. London: Routledge, 1996.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. *Revista da USP*, São Paulo, n. 53, mar/maio, 2002.

GAUDREAU, Andre; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Ed. UnB, 2009.

GENETTE, Gérard. *Nouveau discours du récit*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

_____. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

_____. *Machado de Assis: impostura e realismo – uma reinterpretação de Dom Casmurro*. São Paulo: Cia das Letras, 2019.

GOMES, Paulo Emilio Sales; TELLES, Lygia Fagundes. *Capitu*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Literatura em televisão: uma história das adaptações de textos literários para programas de TV*. 1995. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995.

_____. *Machado de Assis, o escritor que nos lê*. São Paulo: Ed. Unesp, 2017.

HAMBURGER, Esther I. *Da política e da poética de certas formas audiovisuais*. 2008. Tese (Livre-Docência) – CTR-Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

_____. Políticas da representação. *Contracampo*, Niterói, v. 8, n. 0, p. 49-60, 2003.

HANSEN, Per Krogh. Reconsidering the Unreliable Narrator. *Semiotica*, v. 165, n. 1 p. 227–246, 2007.

_____. When Facts Become Fiction: On Extra-Textual Unreliable Narration. In: ANDERSSON, Greger; SKALIN, Lars-Ake. *Fact and Fiction in Narrative: An Interdisciplinary Approach*. Örebro: Örebro University Library, 2005, p. 283–307.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Champaign; Urbana: University of Illinois Press, 2001.

_____. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

HÜHN, Peter et al. (eds.). *Handbook of Narratology*. Berlin: De Gruyter, 2014.

_____. et al. *Point of View, Perspective, and Focalization: modeling mediation in narrative* (Narratologia 17). Berlin: De Gruyter, 2009.

JAHN, Manfred. *A Guide to Narratological Film Analysis*. Cologne: English Department, University of Cologne, 2021.

_____. Windows of Focalization. Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept. *Style*, Cologne, v. 30, n. 2, p. 241-267, 1996.

JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

KLARER, Mario. Putting Television “Aside”: Novel Narration in *House of Cards*. *New Review of Film and Television Studies*, v. 12, n. 2, p. 203-220, 2014.

KOZLOFF, Sarah. *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1988.

LOTZ, Amanda. *The Television Will Be Revolutionized*. New York: New York University Press, 2007.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Ed. SENAC, 2000.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. v. 1 e 2.

MAMBROL, Nasrullah. Post-Modern Use of Pastiche and Parody. *Literariness: Literary Theory and Criticism*, 5 abr 2016.
<https://literariness.org/2016/04/05/postmodern-use-of-parody-and-pastiche/>

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: Ed. SENAC, 2001.

MEISTER, Jan C. et al. (eds.). *Narratology Beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity* (Narratologia 6). Berlin: De Gruyter, 2005.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1977.

_____. Gênero e estilo das *Memórias póstumas de Brás Cubas*. *Colóquio/Letras*, Lisboa, 8, 1972, p. 12-20.

_____. Machado em perspectiva. In: SECCHIN, Antônio Carlos; ALMEIDA, José Maurício G. de; SOUZA, Ronaldes de Melo e (orgs.). *Machado de Assis: uma revisão*. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998.

MUECKE, Douglas Colin. *Ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NAREMORE, James. *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.

NEPOMUCENO, Mariana Maciel. *O elogio da ilusão: Capitu de Luiz Fernando Carvalho*. 2015. 108f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.

NUNES, Maria Luisa. *The Craft of an Absolute Winner: Characterization and Narratology in the Novels of Machado de Assis*. Westport: Greenwood Press, 1983.

NÜNNING, Ansgar. Reconceptualizing Unreliable Narration. In: PHELAN, James; RABINOWITZ, Peter J. (eds.). *A Companion to Narrative Theory*. Oxford: Blackwell, p. 89-107, 2005.

NÜNNING, Vera. *Unreliable Narration: Studies on the Theory and Practice of Unreliable Narration in Narrative Literature in the English Language*. Trier: WVT, 1998.

OLIVEIRA, Christiane M. Duplos reflexos: entre o cinema e a televisão. *Symposium*, Recife, n. 2, p. 90-95, 2000.

OLIVEIRA, Fernando. Globo veta “ousadias” em próxima novela das 21h, de Benedito Ruy Barbosa. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/colunistas/fernando->

oliveira/2015/10/1695146-globo-veta-ousadias-em-proxima-novela-das-21h-de-benedito-ruy-barbosa.shtml. Acesso em: fevereiro de 2023.

OLSON, Greta. Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators. *Narrative*, v. 11, n.1, p. 93-109, 2003.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PASOLINI, Pier Paolo. Cinema de poesia [1965]. In: _____. *Empirismo eretico*. Milão: Garzanti, 2000 [1972].

PASSOS, José Luiz. *Machado de Assis: o romance com pessoas*. São Paulo: EDUSP; Nankin, 2007.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac; Instituto Itaú Cultural, 2003.

PHELAN, James. *Living to tell about it. A rhetoric and ethics of character narration*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2005.

_____. Why Narrators Can Be Focalizers and Why it Matters. In: PEER, Willie van; CHATMAN, Seymour (eds.). *New Perspectives on Narrative Perspective*. Albany, NY: SUNY Press, 2001. p. 51-64.

_____; RABINOWITZ, Peter J. (eds.). *A Companion to Narrative Theory*. Oxford: Blackwell, 2005.

PUCCI JR., Renato Luiz. A microssérie Capitu: adaptação televisiva e antecedentes fílmicos. In: XX ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 2011, Porto Alegre.

PUCCI JR., Renato Luiz. Particularidades narrativas da microssérie *Capitu*. In: BORGES, Gabriela; PUCCI JR., Renato; SELIGMAN, Flávia (org.). *Televisão: formas audiovisuais de ficção e de documentário*. São Paulo: Faro e São Paulo, 2011. V. I.

RIEDEL, Dirce Cortes. *O tempo no romance machadeano*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.

RIGGAN, William. *Picaros, Madmen, Naïfs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*. Norman: University of Oklahoma Press, 1981.

RIMMON-KENAN, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Routledge, 2002.

RYAN, Marie-Laure. The Pragmatics of Personal and Impersonal Fiction. *Poetics* n. 10, 1981.

SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança [1968]. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 27-46.

SANTOS, Uziel M. dos. *De Dom Casmurro a Capitu: processo e produto de uma adaptação*. 2014. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2014.

SANTOS, Bárbara da Silva. *Dom Casmurro à luz das telas: ensaios sobre recriações audiovisuais do romance machadiano*. 2020. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de Dom Casmurro. In: _____. *Duas meninas*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Editora 34, 2012.

SENNA, Orlando. Preto-e-branco ou colorido: o negro e o cinema brasileiro. *Revista de Cultura Vozes*, v. 73, n. 3, p. 211–226, 1979.

SILVA, Márlcio Barcellos P. da. *Procedimentos paródicos e distanciamento irônico em Papéis avulsos, de Machado de Assis*. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

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

_____. Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. In: _____. RAENGO, Alessandra (eds.). *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2005. p. 1-52.

_____. Beyond fidelity: The dialogics of adaptation. In: NAREMORE, James (ed.). *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.

_____. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 51, p.19-53, jul/dez, 2006.

_____. *World Literature, Transnational Cinema and Global Media: Towards a Transartistic Commons*. London; New York: Routledge, 2019.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

WISNIK, J. M. Machado Maxixe: o caso Pestana. *Teresa, [S. l.]*, n. 4-5, p. 13-79, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116360>. Acesso em: 10 ago. 2022.

XAVIER, Ismail. *Alegoria, modernidade, nacionalismo* (doze questões sobre cultura e arte). Seminários, Rio de Janeiro: Funarte/MEC, 1984.

_____. Melodrama ou a sedução da moral negociada. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 57, p. 81-90, 2000a.

_____. O cinema brasileiro nos anos 90 (entrevista). *Praga: estudos marxistas*, São Paulo, n. 9, p. 99, 2000b.

_____. O cinema moderno segundo Pasolini. In: KACTUZ; Flavio (Org.). *Pasolini ou quando o cinema se faz poesia política de seu tempo*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2014

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

_____. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

YACOBI, Tamar. Interart Narrative: (Un)Reliability and Ekphrasis. *Poetics Today: International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, Durham, n. 21, p. 711-749, 2000.

ZAMBERLAN, Cesar Adolfo. *Dom Casmurro sem Dom Casmurro*. 2007. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

Filmografia

A Pedra do Reino. CARVALHO, Luiz Fernando. DVD, cor. 2007. Duração: 240'. Português.

Capitu. CARVALHO, Luiz Fernando. DVD, cor. 2009. Duração: 300'. Português.

Capitu. SARACENI, Paulo César. 1968. Duração: 203'. Português.

Dom. GÓES, Moacyr. DVD, cor. 2003. Duração: 90'. Português.

E La Nave Va. Fellini, Federico. DVD, cor. 1983. Duração: 133'. Italiano.

Hoje é Dia de Maria. CARVALHO, Luiz Fernando. DVD, cor. 2005. Duração: 360'. Português

Lavoura Arcaica. CARVALHO, Luiz Fernando. DVD, cor. 2001. Duração: 130'. Português

Maria Antonieta. COPPOLA, Sofia. DVD, cor. 2006. Duração 122'. Inglês.

APÊNDICES

APÊNDICE A - QUADRO ANALÍTICO DE ADAPTAÇÕES

As categorias escolhidas para analisar as operações de adaptação são baseadas no trabalho e nas análises de Stam (2000, 2005, 2008) e no esquema mínimo do processo adaptativo sugerido por Brito (2006) com base nas operações descritas por Vanoye. Algumas categorias se sobrepõem, enquanto outras são condições de existência de categorias correlatas: para haver uma condensação, é preciso haver deslocamentos; para haver uma reacentuação, é preciso haver ampliação e amplificação; para que haja extrapolação, é necessário que haja adição. A divisão em categorias específicas pretende dar mais exatidão aos elementos predominantes na sequência em análise. Em geral, são usadas apenas as categorias predominantes e evita-se o uso repetitivo daquelas que são condição para a existência de outra. Categorias similares só são utilizadas quando há relevância semântica no uso de mais de uma categoria.

As categorias e os elementos narratológicos analisados são retirados do manual de Manfred Jahn (2021), em tradução livre, com algumas alterações e adaptações baseadas no trabalho de outros autores (Chatman, Hörste, Genette). Não necessariamente são registrados no quadro todos os enquadramentos, movimentos de câmera e outros elementos presentes em uma dada sequência, são destacados aqueles de maior relevância para a análise.

LEGENDA

Operações de adaptação do texto literário para o audiovisual

Redução - Elementos que estão no texto literário (romance, conto ou peça) e não estão no filme.

Adição - Elementos que estão no filme e não estão no texto literário.

Deslocamento - Elementos que estão em ambos, filme e texto literário, mas não na mesma ordem cronológica, ou espacial.

Concretização - Elementos do texto literário presentes no filme de maneira “inalterada” (considerando-se as diferenças obrigatórias de um meio para outro)

Simplificação - Uma transformação que consistiu em, no filme, diminuir a dimensão de um elemento que, no romance, era maior.

Ampliação - Uma transformação que consistiu em, no filme, aumentar a dimensão de um ou mais elementos do romance.

Condensação - Condensação de elementos que, no texto literário, se dão em momentos diversos da narrativa.

Amplificação - Elementos que ganham maior importância, intensidade ou relevância para a narrativa no filme, em relação ao romance.

Transformação - Elementos que, no romance e no filme, possuem significados equivalentes, mas têm configurações diferentes.

Atualização - Transformações de ordem temporal relativas ao tempo histórico do romance (narrativa se dá em outra “época”). Anacronismos.

Reacentuação - Recriação de elementos do texto literário dando ênfase a aspectos diferentes daqueles enfatizados no texto. Por exemplo, criar uma cena do ponto de vista de outro personagem.

Extrapolação - Criação de novos elementos a partir daqueles presentes no texto, extrapolando características, significados ou consequências.

Popularização - Transformação de elementos de difícil apreensão ou considerados “eruditos” em elementos mais amplamente difundidos na cultura, especialmente na chamada “cultura pop”.

Crítica - Recriação ou reconfiguração de elementos do texto literário a partir de um ponto de vista crítico. Pode incluir tanto críticas veladas como explícitas, ironia, questionamento, paródia, etc.

Transculturalização - Transformação de elementos pertencentes a uma cultura no texto literário em elementos de outra cultura no filme.

Análise narratológica/descrição dos elementos narrativos

1. Elementos visuais

1.1 Tipos de plano

- **Plano detalhe/super close-up (PD, SCU):** um objeto pequeno ou parte de um objeto mostrado em tamanho grande (uma boca, um batom). Recurso muito usado para ênfase, um plano detalhe mostra um objeto relevante para a trama - um anel, um número de telefone número de telefone em um envelope, a tela de contagem regressiva de um detonador de bomba, etc.
- **Primeiro plano/close-up (PP, CU):** visão completa, normalmente de um rosto humano. Às vezes, os termos semiclose-up ou plano curto são usados para se referir a um plano um pouco mais amplo, que mostra o terço superior do corpo de uma pessoa. Às vezes, usa-se **Primeiríssimo plano (P^oP)** para distinguir um plano muito próximo do rosto, com partes fora do enquadramento.
- **Plano médio (PM):** enquadra a metade superior do corpo de uma pessoa, mostrando sua postura corporal.
- **Plano americano (PA):** visão de três quartos de uma pessoa, enquadrando-a dos joelhos para cima.
- **Plano inteiro (PI):** visão completa de uma pessoa, por exemplo, uma garçonete equilibrando pratos.
- **Plano de conjunto (PC):** enquadra um cenário inteiro, um ambiente, um conjunto de pessoas ou objetos no cenário.
- **Plano geral (PG):** visão a distância de um objeto grande ou de um conjunto de objetos (por exemplo, edifícios, uma ponte). Geralmente usado para estabelecer um cenário, descrever lugares. As pessoas, quando presentes, são reduzidas a formas pequenas e indistintas.
- **Plano aberto/Grande plano geral/Plano geral extremo (XPG):** uma visão de uma distância considerável (por exemplo, o horizonte de uma cidade). Se for possível ver pessoas, elas são meros pontos na paisagem.

1.2 Movimentos de câmera

- **Pan:** a câmera examina uma cena girando em torno de seu eixo horizontal.
- **Whip pan/swish pan:** mesmo movimento do pan, com velocidade bem maior. Câmera desloca-se rapidamente, cria efeito de imagem “borrada”.
- **Tilt:** Câmera se movimenta no seu eixo vertical.
- **Tracking:** a câmera segue (rastrea) ou precede (puxa) um objeto em movimento.
- **Push in, pull back/dolly in, dolly out:** a câmera se move para perto ou longe de um objeto parado.
- **Travelling/Dolly:** plano feito em uma câmera montada sobre uma plataforma com rodas (um dolly). É usada para mover-se por um local, também para acompanhar movimentos de pessoas. Ex: travelling de alguém circulando por uma festa.
- **Grua/boom:** a câmera se move para cima ou para baixo em uma estrutura de grua.
- **Câmera na mão:** permite movimento livre em todas as direções, mas as imagens são afetadas por tremores e vibrações.
- **Steadicam:** uma câmera que se move livremente e que absorve bem os tremores e as vibrações, geralmente usando o estabilizador chamado steadycam.
- **Zoom:** a câmera se aproxima ou se afasta de um objeto (zoom in, zoom out) variando sua distância focal. É um movimento aparente porque apenas as lentes se movem. A maioria dos profissionais prefere movimentos reais da câmera.

1.3 Ângulos de câmera

- **Plongée, zenital:** o objeto é visto de cima (câmera olhando para baixo). Zenital ou plongée absoluto é a câmera no alto do cenário, um caso limite de zenital é a foto aérea/*bird's eye view* tirada de um avião, helicóptero ou drone.
- **Contra-plongée:** o objeto é visto de uma posição de baixo nível (câmera olhando para cima)
- **Ângulo oblíquo:** a câmera está inclinada para o lado, mostrando uma visão inclinada de um objeto. O ângulo oblíquo pode ser combinado com qualquer um dos outros ângulos.

1.4 Cortes e transições

- **Corte/corte direto/corte seco:** corte básico, mudança imediata para o próximo plano sem qualquer tipo de transição.
- ***Jump cut:*** deixar um intervalo (ou seja, deixar quadros de fora) em um plano contínuo. O intervalo fará com que a imagem salte. Os *jump cuts* tanto podem ser indicativos de edição descuidada ou podem ser usados intencionalmente para produzir um efeito (um exemplo de reflexividade, da escolha estilística de "mostrar o dispositivo").
- ***Dissolve:*** uma transição gradual criada pelo desvanecimento do plano atual e, ao mesmo tempo, introduzindo o novo plano (criando um breve momento de sobreposição).
- ***Fade out, fade in*** (para): o final de uma tomada é marcado por um *fade out* para uma tela vazia (geralmente preta) seguido de uma breve pausa; em seguida, um *fade in* introduz a próxima tomada. (Comparável, talvez, ao espaço em branco do final de um capítulo em um livro).
- ***Swish pan:*** Mesmo efeito do movimento de câmera, feito na edição. Em geral, sugere um movimento repentino (possivelmente, reativo) da câmera (tão rápida que apenas as linhas de velocidade podem ser vistas).
- ***Wipe:*** uma substituição suave e contínua da esquerda para a direita (ou de cima para baixo etc.) do plano atual pelo próximo. Lembra um pouco o ato de virar uma página. Atualmente, quase não é visto (não ironicamente), passou a ser sinônimo de clichês e uma certa *naïveté*.

2. Elementos sonoros

- **Som diegético:** ruído, fala ou música provenientes de uma fonte identificável na cena atual ("diegético" refere-se à diegese, ou seja, ao mundo narrado).
- **Som não-diegético:** ruído, fala ou música que não provém de uma fonte que se sabe estar localizada na cena atual. O som não-diegético geralmente estabelece clima emotivo e atmosfera; ele também pode ter uma função de comentário (CHATMAN, 1990, p. 134).
- ***Bleed-over*, som sobreposto:** som antecipado da próxima cena ou som atrasado em relação à cena anterior. Muito usado com transição sonora.
- **Voz over/*voice-over* (VO):** há dois significados principais: (1) representação da voz de um narrador não visível (narrador em voz-over); (2) representação do monólogo interior de um personagem (o personagem pode estar visível, mas seus lábios não se movem).
- **Som em off (OFF):** som diegético proveniente de uma fonte localizada na cena, mas não exibida no momento na tela.
- **Filtro:** som levemente distorcido que indica, por exemplo, a fala da parte remota de uma conversa telefônica.
- **Som ambiente (SA):** um som de fundo diegético, como o barulho de máquinas de escrever em um escritório ou o burburinho de vozes em um ambiente de trabalho.

3. Focalização

A focalização é um dos conceitos mais importantes da narratologia, seu papel em narrativas audiovisuais é ampla e intensamente discutido. Focalização refere-se às formas e aos meios de apresentar informações a partir da perspectiva e da percepção dos focalizadores.¹¹

Jahn (2021) considera que grande parte ou mesmo todo o fluxo de dados de um filme consiste em dados *perspectivados*.

Jahn formula como correspondente à focalização a seguinte pergunta:

Quem percebe o quê de qual ponto de vista?

3.1 Percepção online ou off-line

- **Percepção on-line (PON):** percepção comum
- **Percepção off-line (POFF):** percepção imaginária, como visões, sonhos e memórias.

3.2 Focalizador

O principal focalizador de um filme é o conjunto de todos os elementos comunicativos de um filme, cujo nome e conceito é extremamente disputado, Jahn (2021) chama-o dispositivo de composição fílmica (*filmic composition device - FCD*). O termo aqui adotado – assim como o texto como – não será o de Jahn, mas o termo criado por Chatman: narrador cinematográfico. O narrador cinematográfico visualiza, vê e ouve tudo o que se desenrola no aqui-e-agora diegético. Em qualquer momento, o narrador cinematográfico pode se aproximar, mudar para ou adotar a visão/audição de dois tipos de focalizadores secundários:

Focalizador interno (ou refletor): é um personagem cuja percepção orienta os dados audiovisuais no aqui-e-agora da estória (fábula).

Narrador-focalizador: é o narrador no sentido comumente usado no audiovisual, alguém que conta a história de sua perspectiva (geralmente uma voz não-diegética). Pode ou não ser personagem da história (homodiegético ou heterodiegético), não necessariamente é personificado, mas deve ser identificado como elemento minimamente distinguível do chamado narrador cinematográfico (que nunca pode ser personificado) e deve ter função específica.

¹¹ Autores como Jost, Kuhn e Schlickers diferenciam “ocularização” e “auricularização” e interpretam “focalização” em um sentido mais próximo do que foi proposto por Genette na revisão do próprio trabalho: como quantidade de conhecimento do narrador cinematográfico em relação aos personagens. Embora essas distinções possam ser importantes, para os fins desse quadro comparativo, os conceitos de focalização e focalizador abarcarão todas as distinções.

Um filme só pode ter um focalizador primário (um narrador cinematográfico), mas este pode delegar a focalização a qualquer número de refletores e narradores-focalizadores.

3.3 Perspectiva interna ou externa

O narrador cinematográfico tem duas opções principais para apresentar dados visuais:

- **Visualizações externas (VE):** mostram cenários, personagens e ações a partir de um ponto de vista externo exclusivo dessa entidade (ou seja, um ponto de vista não compartilhado por nenhum dos personagens)
- **Visualizações internas (VI):** mostram a visão de um focalizador/refletor interno da história sobre as coisas e os eventos. As visualizações internas utilizam preferencialmente posições de câmera chamadas de subjetivas ou semissubjetivas:
 - **Câmera subjetiva (POV):** POV vem de *point-of-view*, a câmera assume o ponto de vista do focalizador, como se fosse seus “olhos”.
 - **Plano Over the shoulder (OTS):** o narrador cinematográfico aproxima-se, mas não totalmente, da posição de visualização de um focalizador. Vemos seu ombro e vemos o que ele vê.
 - **Plano view-from behind (VFB):** o narrador cinematográfico afasta-se para mostrar a figura completa do focalizador e, ao mesmo tempo, mostra o que o focalizador vê.
 - **Plano POV reverso:** mostra o focalizador de frente e o objeto de sua percepção em close-up.

(Serão os dois últimos planos subjetivos ou semissubjetivos? esmo semissubjetivo parece um tanto forçado para esses dois casos, talvez em combinação com outros mais claramente subjetivos dêem esse sentido)

Jahn (2021) denomina planos em câmera subjetiva (POV) de visualização interna *direta* (VID), enquanto a câmera over-the-shoulder (OTS), a VFB e o POV inverso são visualizações internas *indiretas* ou (preferencialmente) *aproximadas* (VIA). Também considera visualizações internas as duas formas a seguir, que combinam um plano do rosto ou do corpo do focalizador com um com um contraplano do objeto percebido:

- **Correspondência de perspectiva do olho/eyeline match:** plano 1 enquadra um focalizador olhando para algo fora da tela; plano 2 enquadra o objeto observado. Mais

comumente, mas não necessariamente, usando um POV direto, a câmera “assume” o olhar do focalizador.

- **Contraplano de reação/reaction shot (FOF¹²):** mostra um focalizador reagindo com interesse, atenção, admiração, diversão, aborrecimento, horror etc., ao que se viu no plano anterior ou que será mostrado no próximo.

Jahn (2021, p. 11-12) esclarece que:

O rosto ou a atitude corporal do refletor deve ser reconhecível como indicativo de algum estado ou atividade mental relevante para a percepção. Os espectadores geralmente realizam esse tipo de “leitura de mente” superficial como parte de uma competência socialmente adquirida, hoje denominada “teoria da mente”. Naturalmente, a “leitura da mente” é apenas uma inferência provável, e a FCD pode explorar quaisquer erros para seus próprios fins. Os pensamentos, sentimentos e emoções de um refletor também podem ser representados por efeitos visuais como a colorização, movimentos de câmera, *slow motion*, distorção psicodélica, entre outros. Outros canais podem fornecer sons e vozes não-diegéticos (ouvidos mentalmente) (exemplo: Psicose), música e títulos (Annie Hall). Como o FCD também é um focalizador, seus próprios dados também podem aparecer de forma distorcida ou filtrada (como em filmes underground).

¹² Se refere a focalizador-objeto-focalizador

3.4 Tipos de focalização

Jahn define os principais tipos de focalização fílmica segundo as seguintes características: (1) visualização externa ou interna, (2) presença ou ausência de personagens na cena, (3) ponto de vista do focalizador e objeto percebido. É possível distinguir três modos típicos de focalização (e diversos submodos quando se inclui o status on-line/off-line, tipos de plano, canal sonoro etc.)

- **Visualização externa (VE)**¹³: o narrador cinematográfico se posiciona livremente para mostrar o cenário e a ação da estória (fábula) a partir de um ponto de vista externo. É possível distinguir duas variantes: na variante A (VEA), não há personagem na cena; na variante B (VEB), há um ou mais personagens na cena, mas nenhum deles é definido como focalizador.
- **Visualização interna aproximada (VIA)**: câmera por sobre o ombro (OTS), contraplano de reação, *eyeline match* e planos ou sequências similares, correlacionados com a percepção de um focalizador e *aproximados* desta.
- **Visualização interna direta (VID)**: adotando a posição de um focalizador, o narrador cinematográfico usa a câmera subjetiva (POV) para assumir a posição daquele.

¹³ Corresponde à “focalização zero”

4. Narração

Alguns filmes usam instâncias narradoras verbais; quando presentes, são diferenciados, primeiramente, por estarem visíveis na tela ou não:

- **Narrador fora da tela (*offscreen*):** é o narrador em *voice-over* (VO): uma voz de narrador invisível que conta ou comenta o que se passa.
- **Narrador na tela (*onscreen*):** um narrador que está fisicamente presente na tela, falando com o (ou um) público, filmado no ato de produzir seu discurso narrativo.

O narrador pode estar temporariamente fora da tela ou permanentemente fora da tela; ou, ao contrário, pode estar temporariamente na tela ou permanentemente na tela (não é uma configuração provável na ficção). Essas definições não abrangem narradores de textos escritos: inserções, intertítulos, histórias de fundo introdutórias escritas ou perspectivas finais (prolepses) sobre os destinos futuros dos personagens etc.

Um narrador pode ser personagem da história ou não (homodiegético ou heterodiegético):

O narrador **homodiegético** também aparece como um personagem no nível da ação. O narrador-personagem que conta sua própria história em primeira pessoa é chamado **autodiegético**. Ambos costumam se dividir entre eu-narrador (narrating-I) e o eu-que-experimenta (experiencing-I), com raras exceções, o eu-narrador costuma estar em um tempo posterior ao do do eu-que-experimenta.

O narrador **heterodiegético** não é personagem da história. Esse narrador muitas vezes possui conhecimento e autoridade absolutos que lhe permitem saber tudo sobre o mundo da história e seus personagens, inclusive seus pensamentos e motivos inconscientes.

Como na literatura, narradores secundários estão situados no aqui-e-agora do nível do discurso (trama), geralmente posterior ao aqui-e-agora do nível da história (fábula).

QUADRO - CAPITU (1968)

Sequência	Operações de adaptação	Análise Narratológica	Referente Literário
1	Não há	Sequência de títulos	Não há
2	Transformação Concretização	<p>Dolly in PA-PM Steadicam em eixo circular e ao mesmo tempo se aproximando do casal PM + PP = VEB Inserção de texto com citação</p> <p>Música OFF Começa uma narração VO (a única do filme) que continua no próximo plano</p>	<p>A citação pertence ao Capítulo CI no qual o narrador afirma que a citação pertence à primeira epístola de S. Pedro.</p> <p>O diálogo pertence ao Capítulo C, porém acontece entre Bentinho e José Dias, não entre os dois recém-casados.</p>
3	Extrapolação Reacentuação	<p>Tracking (steadicam ou câmera na mão) + Zoom in PC-PM =VEB FOF = VIA POFF Personagens “olham” e reagem a um <i>flashback</i> que antecede a reação, pode ser uma visualização interna aproximada dessa memória e por isso uma percepção <i>off-line</i>. Pode ser um dado de reflexividade. Continua o VO Diálogo SA</p> <p>Música OFF</p>	<p>Baseia-se no Capítulo CII. O <i>flashback</i> é de uma cena que aparece no Capítulo XIV.</p>

QUADRO - CAPITU (1968)

Sequência	Operações de adaptação	Análise Narratológica	Referente Literário
4	Transformação Simplificação	<p>Steadicam + <i>travelling</i> + Tracking = VEB Talvez VIA (Intenção parece ser emular um POV, que seria VID, mas não tem tal efeito)</p> <p><i>Bleed-over</i> OFF SA</p>	<p>Capítulo XV, com diferença de que Bentinho e Pádua parecem ter chegado quase juntos, flagrando Capitu escrevendo no muro, no livro ambos observam o muro e se dão as mãos antes da chegada do pai.</p>
5	Deslocamento Simplificação Condensação	<p><i>Travelling</i> + Zoom in = VEB FOF = VIA</p> <p>VO - Diálogos da adolescência que fazem um tipo de <i>flashback</i> enquanto os personagens são retratados adultos em ações corriqueiras, não fica claro se a intenção é revelar que essas memórias estão sendo lembradas por Bentinho enquanto está calado (POFF) ou se são uma condensação de um <i>flashback</i> que só se realiza no canal sonoro e uma representação visual neutra.</p>	<p>A cena do beijo que se passa no Capítulo XXXIII foi deslocada para os dois já casados, a referência aos “olhos de ressaca” (modificada) é do Capítulo XXXII e os diálogos em <i>flashback</i> são do Capítulo XLIV.</p>

QUADRO - CAPITU (1968)

Sequência	Operações de adaptação	Análise Narratológica	Referente Literário
6	Condensação Deslocamento Extrapolação Amplificação Adição	PD PG Zenital + zoom in <i>Travelling</i> = VEB POV = VID Letreiro indicando passagem de tempo Música diegética <i>Bleed-over</i>	Condensação e deslocamento de diálogos e situações do romance; extrapolação de elementos para criar ações e diálogos, muitos foram adição total. Capítulos referenciados são: XIII, CV, CVIII, CIV.
7	Extrapolação Ampliação Deslocamento	Câmera na mão + <i>Travelling</i> = VEB FOF = VIA POV = VID PC + PD = VEB Música diegética + SA	Há deslocamento, ampliação e extrapolação do que nos Capítulos CV e CVIII é sumariado pelo narrador.
8	Deslocamento Transformação	PC Pan + <i>travelling</i> + <i>Tracking</i> = VEB <i>Jump-cut</i> Diálogo	Desloca para um diálogo entre Bentinho e Escobar o Capítulo CVIII com adições e mudanças.
9	Deslocamento Extrapolação	Zoom in = VEB Música SA (barulho do mar)	Desloca o diálogo dos Capítulos CVI e CVII, “Dez libras esterlinas” e “Ciúmes do mar” para um momento em que Capitu já está grávida, extrapola-o para uma conversa sobre o enxoval do bebê.

QUADRO - CAPITU (1968)

Sequência	Operações de adaptação	Análise Narratológica	Referente Literário
Sequências que contêm focalização interna (visualização interna direta)			
Sequências que contêm focalização interna aproximada (visualização interna aproximada)			
10	Adição	PG + PC = VEB Música SA	Não há
11	Deslocamento Condensação Amplificação	VEB Música diegética	Desloca no tempo algumas cenas e as condensa, principalmente transformando em diálogo o monólogo do narrador. Salto temporal de alguns anos. Refere-se aos Capítulos CVI, CVII, CX e CXII.
12	Adição Extrapolação	VEB	Não há. Se baseia na menção do narrador de que um dia foi ao teatro sem Capitu porque esta estava doente.
13	Transformação Adição	Zoom out + zoom in = VEB FOF = VIA Música diegética	Expande um pouco a partir dos Capítulos CXIII e CXV, a principal diferença é que o filme mostra Bentinho no teatro, ouvindo uma música que remete aos ciúmes de Bentinho quando Capitu fica “distante” (“onde irá seu pensamento?”), A câmera mostra-o reagindo com angústia.

QUADRO - CAPITU (1968)

Sequência	Operações de adaptação	Análise Narratológica	Referente Literário
Sequências que contêm focalização interna (visualização interna direta)			
Sequências que contêm focalização interna aproximada (visualização interna aproximada)			
14	Ampliação	PC + PM + PI = VEB FOF = VIA	Amplia e faz pequenas mudanças sobre o Capítulo CXVI.
15	Deslocamento Transformação Condensação	PC + PA + PI + PM = VEB Música + SA	É uma junção de elementos dos Capítulos CXVII e CXVIII, com algumas alterações importantes. Trilha tem função bem importante de criar um clima ominoso que prenuncia a morte de Escobar.
16	Deslocamento Transformação Ampliação Adição	PC + <i>travelling</i> + PM = VEB FOF = VIA	Ampliação do Capítulo CXVIII, “A mão de Sancha”, com elementos do Capítulo LXXXIII e adições.
17	Adição Deslocamento	PC + PM = VEB	Adição de uma cena inexistente com adaptação de um trecho do Capítulo CVI e uma alusão a uma fala de Capitu no Capítulo XVIII.
18	Ampliação Amplificação Adição	<i>Jump cut</i> + zoom in + FOF = VIA PG + PC + PI + PA = VEB	Expansão do Capítulo CXXI com algumas alterações e adição dos planos da praia.

QUADRO - CAPITU (1968)

Sequência	Operações de adaptação	Análise Narratológica	Referente Literário
19	Ampliação Transformação Adição Amplificação	<p><i>Travelling</i> + PC + PM = VEB PM + CU + PD = VIA Zoom in + VO = VIA</p> <p>VO de monólogo interno</p>	Ampliação dos Capítulos CXXII, CXXIII, CXXVI, CXXVII e CXXVIII. Há adições importantes, como o diálogo entre os dois escravos e a maior ênfase na reação de Bentinho ao encontrar Capitu em Casa.
20	Transformação Adição	<p>Zoom in + FOF = VIA</p> <p>Música</p>	Nos Capítulos CXXXI e CXXXII o narrador comenta da semelhança de Ezequiel com Escobar, que vai incomodando-o progressivamente, mas a cena de Bentinho observando o menino e do gesto parecido com o de Escobar não existe. A trilha gera um tom dramático e exagerado, de grande choque. Bem diferente do livro, em que é paulatino.
21	Transformação Adição Amplificação Reacentuação	<p>PC + <i>Tilt</i> PM = VEB CU + zoom in + FOF + POFF = VID</p> <p>Música Diálogos em VO (POFF)</p>	No Capítulo CXXXV Bentinho de fato vai ao teatro ver Otelo, mas o personagem alucinando Capitu na atriz que faz Desdêmona e a si mesmo como Otelo na peça é adição do filme. O tom é também bem mais dramático e exaltado que no romance.

QUADRO - CAPITU (1968)

Sequência	Operações de adaptação	Análise Narratológica	Referente Literário
21			Bentinho tira da peça a ideia de se matar, no texto o personagem já se decidiu e comenta que a peça mostrou que Capitu é quem deveria morrer.
22	Deslocamento Transformação	PC + PM = VEB	No romance, o Capítulo CXXXIV se dá antes da ida ao teatro. Não há descrição da ida à farmácia, apenas menção a ter comprado substância que chama de “morte no bolso”. Aqui, um breve diálogo com o farmacêutico expressa o fato de que a substância é mortal.
23	Deslocamento Transformação Amplificação	PC + PM = VEB PD + FOF = VIA	Baseia-se nos Capítulos CXXXIV e CXXXV, com elementos dos capítulos CXXXII e CXLVIII.
24	Transformação Adição	PC + pan + PM = VEB FOF = VIA	Baseia-se nos capítulos CXXXVI e CXXXVII. Os diálogos são bem parecidos As maiores diferenças são que no romance Bentinho não chega a dizer o nome de Escobar e Bentinho diz “Ouça, Capi-

QUADRO - CAPITU (1968)

Sequência	Operações de adaptação	Análise Narratológica	Referente Literário
24			tu” quando ela já está saindo, como se fosse mudar de ideia. O monólogo final termina com “A terra nos seja leve!”.
25	Adição	Pan + PC + zoom in + CU = VEB Música	Última sequência do filme, mostra Capitu andando com Ezequiel de mãos dadas, a música e o zoom in no rosto de Capitu parecem prenunciar dramaticamente sua trágica morte. Não há equivalente no livro.

QUADRO - CAPITU (2008) EP. 1

Sequência	Operações de adaptação	Análise Narratológica	Referente Literário
Sequências que contêm focalização interna (visualização interna direta)			
Sequências que contêm focalização interna aproximada (visualização interna aproximada)			
1	Não há	Sequência de abertura/ créditos em <i>stop motion</i> em estilo <i>collage</i> . Música de abertura <i>Bleed over</i>	Não há
2	Transformação Concretização (VO + texto escrito) Atualização Deslocamento	XPG <i>bird'seyevew</i> + imagens de arquivo + trem = VEB POFF = VID Música <i>Voice-over</i> Inserções escritas	Capítulos I e IX. Um trecho do Capítulo IX, "A ópera" é dito pelo personagem Dom Casmurro, que fala olhando diretamente para a câmera.
3	Transformação Concretização Adição	<i>Contra plongée</i> + grua + PG = VEB POV = VID POFF = VID Música Narrador <i>onscreen</i>	Capítulo I, em que o narrador explica o título do livro, aqui o narrador <i>onscreen</i> explica olhando para a câmera, para um espectador implícito, extra diegético. É adicionada a cena da imaginação do narrador com poeta do trem recebendo os louros de seu trabalho, em percepção <i>off-line</i> .
4	Concretização Transformação	PG <i>contra-plongée</i> + <i>tilt</i> = VEB FOF = VIA POFF = VID	Capítulo II, "Do livro", Narrador explica porque quer escrever o livro. Fala da casa que mandou construir em Engenho Novo igual à da infância, em Matacavalos. Intenção de atar as duas pontas da

QUADRO - CAPITU (2008) EP. 1

Sequência	Operações de adaptação	Análise Narratológica	Referente Literário
4			vida, restaurar na velhice a adolescência. Fala também da idéia de escrever uma “História dos Subúrbios”. Quadros na parede incitam a escrever livro sobre o seu passado.
5	Transformação Atualização	PI pan + <i>travelling</i> = VEB	Representação puramente visual da nostalgia do narrador pela adolescência. Música anacrônica traz atualização do tema.
6	Concretização Adição	PC + <i>Push in</i> + PM = VEB POV = VID Atores imóveis = <i>table- au vivant</i> <i>Bleed over</i> Música	Corresponde aos Capítulos III e IV, com a adição de dois planos puramente visuais que “ilustram” sobre quem é a conversa no outro ambiente. Uso da projeção como cenário. Efeito de congelamento da imagem feito “ao contrário” (não pausa a imagem, mas atores)

QUADRO - CAPITU (2008) EP. 1

Sequência	Operações de adaptação	Análise Narratológica	Referente Literário
7	Simplificação Transformação Deslocamento	PM + imagens de arquivo + animação = VEB Cor sépia Imagens de arquivo = anacronismo <i>Voice-over</i> Música	Corresponde ao Capítulo V, “O agregado” e usa recursos muito parecidos com os da sequência 1. O efeito do final da sequência é típico dos primeiros cinemas. Efeito cômico.
8	Concretização Deslocamento	PG + PC + PM = VEB POV = VID <i>Contra-plongée</i> <i>Voice-over</i> Música Diálogo	Volta para o diálogo interrompido do Capítulo III do livro, no qual não há interrupções do diálogo. “Ilustra” novamente com cenas da proximidade de Bentinho e Capitu e um <i>tableau vivant</i> de Capitu e D. Fortunata representando o deslamente pós enchente. <i>Contra-plongée</i> usado sempre com D. Glória, para estabelecer sua posição de poder sobre todos e também o pedestal em que o filho a coloca.
9	Transformação Deslocamento	PC + PM + PP = VEB <i>Voice-over</i> Música	Novo “aparte” para apresentar Tio Cosme, interrompendo o diálogo de “A denúncia”. Aqui o “congelamento” dos atores é usado para efeito cômico.

QUADRO - CAPITU (2008) EP. 1

Sequência	Operações de adaptação	Análise Narratológica	Referente Literário
10	Concretização Deslocamento Condensação	PC + PM + PP + <i>travelling</i> + pan + <i>tilt</i> = VEB POV = VID <i>Contra-plongée</i> Música Efeitos sonoros Diálogo	Volta ao diálogo de “A denúncia”, depois de duas interrupções. Inclui também o Capítulo IV, “Um dever amaríssimo!”. Muitos <i>contra-plongées</i> , principalmente de D. Glória, representando sua posição de poder na família. Bastante profundidade de campo, com camadas de personagens até o fundo.
11	Concretização Atualização	PM + PP + animação = VEB Sobreposição de imagens <i>Voice-over</i> Narrador <i>onscreen</i>	Equivale ao Capítulo VIII do livro, “É tempo”. Não aparece nem aqui, nem no microcapítulo “Ópera”, a teoria do tenor italiano ou o conteúdo dos Capítulos IX e X, importantes chaves interpretativas da narrativa.
12	Concretização Transformação Ampliação Amplificação	PI + PA + PM + PP = VEB PD + PI + <i>tracking</i> + swish pan = VIA POV = VID Música Narração <i>onscreen</i> Diálogo	Corresponde ao Capítulo XII, “Na varanda” e expande-o tanto em ação e imagens representativas muito sensoriais, como também em intensidade e carga emocional/sentimental. Tempo em suspenso.

QUADRO - CAPITU (2008) EP. 1

Sequência	Operações de adaptação	Análise Narratológica	Referente Literário
Sequências que contêm focalização interna (visualização interna direta)			
Sequências que contêm focalização interna aproximada (visualização interna aproximada)			
13	Concretização Transformação	PC + PI + PM zenital+ PP + PD = VEB <i>Voice-over</i> Narração <i>onscreen</i> Diálogo	Corresponde aos capítulos XIII, XIV e XV do livro. Mais uma vez há momentos em que o tempo narrativo parece suspenso para expressar emoções e sensações.
14	Concretização Deslocamento Condensação Transformação	PC + PM + PP = VEB POV = VID POFF = VID Imagens de arquivo = anacronismo <i>Voice-over</i> Música Diálogo	Começa com um <i>flashback</i> correspondente ao Capítulo XVI, “O administrador interino”, com imagens de arquivo combinadas com animação e encenação dos atores. Narrativa retorna para o diálogo presente no final do Capítulo XV, e, finalmente, termina com um trecho que pertence ao Capítulo XIII. Tragicômico.
15	Concretização	PM + PP = VEB Plano/ contraplano Diálogo	Sequência curta com um só diálogo, em que Capitu “ofende” D. Glória chamando-a “Beata, Carola, Papa-missas”, título do microcapítulo que não corresponde ao título de nenhum Capítulo do livro. O diálogo está no Capítulo XVIII, “Um plano”. Clássico plano e contraplano.

QUADRO - CAPITU (2008) EP. 1

Sequência	Operações de adaptação	Análise Narratológica	Referente Literário
16	Transformação Reacentuação Atualização Deslocamento Concretização Transculturalização	PD + PC + PM = VEB FOF = VIA <i>Contra-plongée</i> Música Diálogo <i>Voice-over</i> Narração <i>onscreen</i> Canto <i>onscreen</i>	Microcapítulo começa com “aparte” descrevendo D. Glória, corresponde Capítulo VII do livro, intitulado “D. Glória”. Destaque para a repetição dos <i>contra-plongées</i> . Volta ao diálogo do Capítulo XVIII, “Um plano”, intercalado por narração direta e termina com a cena do “negro das cocadas”, que canta seu pregão até o fim da sequência, em que os dois voltam a sentar-se no banco onde estavam.
17	Concretização	PP + PC = VEB POV = VID Diálogo Narração <i>onscreen</i> Música	Embora as duas sequências anteriores fossem referentes ao Capítulo XVIII, “Um plano”, apenas esse microcapítulo tem esse nome.

QUADRO - CAPITU (2008) EP. 1

Sequência	Operações de adaptação	Análise Narratológica	Referente Literário
Sequências que contêm focalização interna (visualização interna direta)			
Sequências que contêm focalização interna aproximada (visualização interna aproximada)			
18	Transformação	PD + PA = VEB Narração <i>onscreen</i> Música	Sequência curta que intercala entre imagens do Bentinho adolescente e super <i>closes</i> (distorcidos pela lente) do narrador. Corresponde ao Capítulo de mesmo nome do microcapítulo: “Mil Pai-Nossos e mil Ave-Marias”. Termina com um encontro com Prima Justina, que no livro está já no capítulo seguinte.
19	Concretização	PM = VEB Plano/contraplano Diálogo Música	Sequência de diálogo, correspondente ao Capítulo XXI, “Prima Justina”, câmera atém-se ao clássico esquema plano/contraplano.
20	Transformação Adição	PM + PP = VEB POFF = VID Montagem “zootrópica” (efeito circular) Narração <i>onscreen</i> Música	Consiste, em sua maior parte, de narração direta <i>onscreen</i> , com o narrador em primeiro plano e Bentinho adolescente ao fundo, corresponde ao Capítulo XXII, “Sensações alheias”

QUADRO - CAPITU (2008) EP. 1

Sequência	Operações de adaptação	Análise Narratológica	Referente Literário
21	Concretização Transformação Reacentuação Amplificação	$PC + PI + PP = VEB$ $POFF = VID$	Diálogo de Bentinho com José Dias, presente no Capítulo XXIII, "Prazo dado", mesmo nome do microcapítulo. Reacentua para que Bentinho seja mais ameaçador e investe visualmente no jogo de espelhos.

QUADRO - CAPITU (2008) EP. 5

Sequência	Operações de adaptação	Análise Narratológica	Referente Literário
1	<p>Transformação Ampliação Amplificação Atualização Popularização</p>	<p>PG + PC + PM = VEB <i>Swish pan</i> + PP + Steadicam + FOF = VIA POFF = VID Imagem de arquivo</p> <p>Música Efeitos sonoros Narração <i>onscreen</i> Narração <i>off</i> Diálogo</p>	<p>Sequência que se refere aos Capítulos: CIV, “As pirâmides”; Capítulo CV, “Os braços”; e ao começo do Capítulo CVI, “Dez libras esterlinas”. Uma das poucas (ou a única?) sequência em que há mais pessoas em cena, com muitos figurantes representando os presentes no baile. A cena é grandiosa e tem a lente mais aberta e a maior profundidade de campo provavelmente da minissérie toda. Câmera vertiginosa e muitas imagens “borradas” e mais ou menos abstratas. A trilha aqui é fundamental para estabelecer o clima emocional e o desequilíbrio do personagem.</p>
2	<p>Transformação Concretização Atualização</p>	<p>PG + PC + PM + PP = VEB Animação Imagem de arquivo <i>M e t a l e p s e</i> (reflexividade?)</p> <p>Música Diálogo Narração <i>onscreen</i> <i>Voice-over</i></p>	<p>Sequência que tem como referentes os Capítulos: CVI, “Dez libras esterlinas”; CVII, “Ciúmes do mar”; e o começo do Capítulo CVIII, “Um filho”. O narrador Casmurro “fura” o dedo em uma das rosas de plástico e o sangue pinga na lente da câmera. Recurso é uma transformação</p>

QUADRO - CAPITU (2008) EP. 5

Sequência	Operações de adaptação	Análise Narratológica	Referente Literário
Sequências que contêm focalização interna (visualização interna direta)			
Sequências que contêm focalização interna aproximada (visualização interna aproximada)			
2			equivalente dos recursos autoconscientes do livro, que chamam a atenção do leitor.
3	Concretização Transformação	PC + PM + PP = VEB FOF = VIA Metalepse <i>Voice-over</i> Narração <i>onscreen</i> Música Diálogo	Sequência que tem como referente o Capítulo CVIII, “Um filho”. Há uso do esquema focalizador-objeto-focalizador. Recurso de “congelar” os atores enquanto a câmera se move, aqui girando em 360° ao redor do grupo que rodeia o padre com o bebê. Metalepse em que o narrador interage diretamente com um personagem.
4	Concretização Transformação Adição	PC + PM + PP + PD = VEB POFF = VID Metalepse <i>Voice-over</i> Narração <i>onscreen</i> Diálogo Música	Sequência que tem como referentes os Capítulo CIX, “Um filho único”, e CX, “Rasgos da infância”. Bentinho pergunta a Capitu do “pregão das cocadas” e ouve-se ao fundo o pregão como cantado no capítulo 1 pelo ator. Focalização interna de Bentinho, uma memória ou alucinação auditiva, ou seja, percepção <i>off-line</i> . Adição de fala para Ezequiel, que substitui o trecho: “Ezequiel aproveitou a

QUADRO - CAPITU (2008) EP. 5

Sequência	Operações de adaptação	Análise Narratológica	Referente Literário
4			música para pedir-me que desmentisse o texto, dando-lhe algum dinheiro.”
5	Concretização Transformação	$PI + PM + PP = VEB$ Diálogo Narração <i>onscreen</i> Música	Sequência equivalente ao Capítulo CXII, “As imitações de Ezequiel”. O simbolismo de Capitu como sedutora, traiçoeira, parece amplificado aqui. Seus braços se enrolam sobre Bentinho com o vagar de uma cobra que se enrola ao redor de sua vítima, aos pouquinhos.
6	Concretização Transformação Amplificação Extrapolação	$PC + PM + PP = VEB$ Metalepse Imagens de arquivo Diálogo Narração <i>onscreen</i> Efeitos sonoros	Refere-se ao Capítulo CXII, “Embargos de terceiros”. Novo recurso reflexivo é usado aqui: o narrador “fala ao telefone”, com um celular na mão, presumivelmente “fala” com um espectador (?) que o questiona. O narrador “conversa” com um narratário.

QUADRO - CAPITU (2008) EP. 5

Sequência	Operações de adaptação	Análise Narratológica	Referente Literário
Sequências que contêm focalização interna (visualização interna direta)			
Sequências que contêm focalização interna aproximada (visualização interna aproximada)			
7	Concretização	$PC + PI + PM = VEB$ Diálogo <i>Voice-over</i> Música	<p>Refere-se aos Capítulos CXVI e CVII do livro. Simbolismo do espelho e profundidade de campo. Planos abertos, com lentes de menor distância focal. Forma mais “tradicional”, baseada em diálogos e <i>voice-over</i>.</p>
8	Transformação Atualização	$PG + PC + PP = VEB$	<p>Refere-se ao Capítulo CXVII, “Amigos próximos”. Sequência curta, a maior parte passada em uma externa na praia onde os personagens, trajados como no século XIX, dividem espaço com figurantes de biquíni e sunga e bicicletas modernas.</p>
9	Concretização Transformação	$PG + PC + PM + PP + PD = VEB$ $POFF = VID$ Projeção Imagens de arquivo Narração <i>onscreen</i> Diálogo Efeitos sonoros Música	<p>Tem como referente o Capítulo CXVIII, “A mão de Sancha”. Muita profundidade de campo e <i>mise-en-scène</i> espaçada. Menos cortes e mais circulação dos atores pelo espaço. Lentes abertas. Bentinho e Escobar olham o “mar” que é uma projeção no chão. Parece haver uma focalização interna de Bentinho em que ele alucina Sancha, seus braços e depois</p>

QUADRO - CAPITU (2008) EP. 5

Sequência	Operações de adaptação	Análise Narratológica	Referente Literário
9			a família de Escobar toda. Planos representativos das triangulações entre os casais.
10	Transformação Ampliação Extrapolação	PG + PI + PM + PP +PD = VEB POFF = VID Imagens de arquivo Narração <i>onscreen</i> Música Efeitos sonoros Diálogo	Tem como referente o Capítulo CXXI, “A catástrofe”, alterna entre a narração em tela de Casmurro e uma sequência poética que ilustra simbolicamente o acontecimento. O ator Pierre Baitelli dança entre tecidos semitransparentes, representando ondas, em uma coreografia aquática. Planos desfocados e abstratos mostram a fusão do ator com o tecido azul, enquanto exploram as superfícies, texturas e elementos pictóricos dessa combinação de tecido e luz, gerando imagens visualmente complexas, explorando ritmos de cor, forma e movimento que evocam sensações de imagens virtuais.

QUADRO - CAPITU (2008) EP. 5

Sequência	Operações de adaptação	Análise Narratológica	Referente Literário
11	Transformação Amplificação Ampliação	PC + PI + PA + PP + PD = VEB FOF = VIA POFF = VID Música	<p>Tem como referentes os Capítulos CXXII e CXXIII, “O enterro” e “Olhos de ressaca”. Representação puramente visual dos capítulos, não há narração verbal ou escrita. Solução interessante e acertada, já que a maior parte do Capítulo CXXII e todo o Capítulo CXXIII são basicamente descrições de cena. Muito destaque para os olhos, principalmente os de Capitu, enquadrados várias vezes em planos detalhe, a triangulação Bentinho-Capitu-Escobar é representada visualmente tanto em enquadramentos, como na montagem. Pode ser uma percepção subjetiva (percepção <i>off-line</i>) do narrador-personagem. Talvez a solução para emendar as dúvidas sobre a focalização seja o conceito de subjetiva indireta livre.</p>

QUADRO - CAPITU (2008) EP. 5

Sequência	Operações de adaptação	Análise Narratológica	Referente Literário
12	Transformação	<p>PI + PM + PP + PD = VEB Metalepse</p> <p>Narração <i>onscreen</i> <i>Voice-over</i> Música Efeitos sonoros Diálogo</p>	<p>Refere-se aos Capítulos CXXIV e CXXV, “O discurso” e “Uma comparação”. O plano da câmera posicionada “no lugar do defunto” pode também ser considerado um recurso metaléptico, já que chama a atenção para o dispositivo, além da já conhecida interpelação direta na segunda pessoa. A ênfase nos olhos continua. Praticamente toda filmada com a “lente Dom Casmurro”, o efeito de desfoque e distorção centrípeta como representação visual do estado emocional abalado e desequilíbrio de Bentinho.</p>
13	Transformação Extrapolação Atualização	<p>PM + PP + PD = VEB- FOF = VIA Metalepse Imagens de arquivo</p> <p>Narração <i>onscreen</i> <i>Voice-over</i> Música Efeitos sonoros Diálogo</p>	<p>Tem como referentes os capítulos: CXXVI, “Cismando”; CXXVIII, “Punhado de sucessos”; e CXXIV, “A D. Sancha”. Novidade narrativa aqui: Michel Melamed, caracterizado como Bentinho e não como o narrador Casmurro, olha diretamente para a câmera e fala como se con-</p>

QUADRO - CAPITU (2008) EP. 5

Sequência	Operações de adaptação	Análise Narratológica	Referente Literário
13			<p>versasse com o espectador. Os níveis narrativos se misturam. Bentinho personagem está “se transformando” no narrador Casmurro. Praticamente só planos fechados e pouca profundidade de campo, como na sequência anterior. Parece haver uma focalização interna aproximada de Capitu, no esquema focalizador-objeto-focalizador, quando ela chora ao olhar o retrato de Escobar. Trilha de 8 e ½.</p>
14	<p>Transformação Deslocamento Atualização Popularização</p>	<p>PC + PM + PP = VEB POFF = VID Imagens de arquivo Analepse</p> <p>Narração <i>onscreen</i> <i>Voice-over</i> Música Efeitos sonoros Diálogo</p>	<p>Tem como referentes os Capítulos: CXXX, “Um dia...”; CXXI, “Anterior ao anterior”; e CXXXII, “O debuxo e o colorido”. Há alguns <i>flashbacks</i> e cenas “ilustrativas” do que é narrado. Percepção <i>off-line</i> de Bentinho, que alucina um pequeno caixão quando Ezequiel cai no chão da rua. Equivale ao trecho: “Levei-o a pé, pela mão, como levava o ataúde do outro.”, representado vi-</p>

QUADRO - CAPITU (2008) EP. 5

Sequência	Operações de adaptação	Análise Narratológica	Referente Literário
14			<p>sualmente através de uma alucinação, que também aponta para a deterioração mental. O rosto de Bentinho quase não aparece, enquadramentos representam visualmente sua distância emocional e frieza. Sobreenquadramentos também indicam distanciamento. Fotografia destoa muito do 1º capítulo: enquadramentos, paleta de cores, iluminação, movimentos de câmera, etc. Trilha também acompanha essa tendência.</p>
15	<p>Transformação Extrapolação Amplificação</p>	<p>PM + PP + PD = VEB PG zenital = VID Metalepse</p> <p>Narração <i>onscreen</i> <i>Voice-over</i> Música Efeitos sonoros</p>	<p>Refere-se ao Capítulo CXXXIII, “Uma idéia”. Sequência curta, mas interessante, em que o narrador e sua metáfora, literalmente, ganham asas (o narrador veste um tipo de traquitana com asas negras). Os planos zenitais indicam o ponto de vista do narrador, que “voa” sobre o cenário.</p>

QUADRO - CAPITU (2008) EP. 5

Sequência	Operações de adaptação	Análise Narratológica	Referente Literário
16	Transformação Extrapolação	PM + PP + PD = VEB PG zenital = VID Metalepse Narração <i>onscreen</i> <i>Voice-over</i> Música Efeitos sonoros Diálogo	<p>Outro microcapítu- lo curto, tem como referente o Capítulo CXXXIV, “O dia de sábado”. Os planos zenitais agora são complementados com um verdadeiro “pouso” do narrador-que-vira-Bentinho no colo da mãe. A referência à Pietá, de Michelangelo, é bem ululante. O narrador porta uma câmera, como se ele mesmo estivesse filmando, talvez o recurso mais indicativo de uma narração “dominada” pelo olhar do narrador – que, em tese, seria mesmo da câmera?</p>
17	Transformação Extrapolação Reacentuação	PG + PI + PM + PP +PD = VEB Imagens de <i>Otelo</i> = Metalepse Montagem rítmica Narração <i>onscreen</i> <i>Voice-over</i> Música Efeitos sonoros	<p>Refere-se ao Capítulo CXXXV, “Otelo”. A ida ao teatro do capítulo é substituída por uma ida ao cinema, onde Bentinho assiste ao <i>Otelo</i> de Orson Welles. As imagens do filme e de Bentinho, que rasga “paredes” e queima seu ingresso com fúria assassina são intercaladas por imagens do filme, mais especificamente do assassinato de Desdêmona, num</p>

QUADRO - CAPITU (2008) EP. 5

Sequência	Operações de adaptação	Análise Narratológica	Referente Literário
17			crescendo que é acompanhado pelo ritmo da montagem e pela trilha. Esse recurso pode ser considerado reflexivo? Afinal, a referência é ao cinema, não à TV, mas, por outro lado, o recurso de montagem parece criar um efeito que aponta para o dispositivo. Lembra a montagem rítmica de Eisenstein.
18	Concretização	PC + PI + PM + PP + PD = VEB Diálogo <i>Voice-over</i> Música	Microcapítulo curto que se refere ao Capítulo CXXXVI do livro, “A xícara de café”. Forma narrativa mais convencional, sério-dramática.
19	Concretização	PC + PM + PP = VEB Diálogo <i>Voice-over</i> Música	Microcapítulo curto que se refere ao Capítulo CXXXVII do livro, “Segundo impulso”. Segue a mesma forma do microcapítulo anterior, esquema plano-contraplano clássico.

QUADRO - CAPITU (2008) EP. 5

Sequências que contêm focalização interna (visualização interna direta)

Sequências que contêm focalização interna aproximada (visualização interna aproximada)

Sequência	Operações de adaptação	Análise Narratológica	Referente Literário
20	Concretização	<p>PC + PM + PP = VEB</p> <p>Diálogo Música</p>	<p>Microcapítulo curto que se refere ao Capítulo CXXXVIII do livro, “Capitu que entra”. Segue a mesma forma do microcapítulo anterior, esquema plano-contraplano clássico. Forma sério-dramática que lembra mais o estilo de minisséries mais convencionais da Rede Globo, como Os maias, também dirigida por Luiz Fernando Carvalho, porém, com estilo naturalista que contrasta com trabalhos posteriores como Hoje é dia de Maria e Capitu.</p>
21	Concretização	<p>PG + PC + PM + PP = VEB</p> <p>Diálogo Narração <i>onscreen</i> Narração <i>off</i> Música Efeitos sonoros</p>	<p>Refere-se ao Capítulo CXXXIX, “A fotografia”. Mesma fórmula do anterior, o estilo mais convencional mesmo na externa, em vez de cenários e figurantes que contrastam com os personagens, vê-se uma paisagem que poderia ser “de época”. Não retrata o cerne capítulo: o olhar convergente de Capitu e Bentinho para filho e depois para o retrato de Escobar.</p>

QUADRO - CAPITU (2008) EP. 5

Sequência	Operações de adaptação	Análise Narratológica	Referente Literário
22	Concretização Transformação	<p>PC + PM + PP = VEB POFF = VID</p> <p>Diálogo Narração <i>onscreen</i> Narração <i>off</i> Música Efeitos sonoros</p>	<p>Sequência também curta que se refere ao Capítulo CXXXX do livro, “Volta da igreja”. Importante destacar aqui que Bentinho continua narrando diretamente, como começou a fazer apenas a partir da sequência 13, renunciando sua transformação em Dom Casmurro. O narrador Casmurro e a lente homônima voltam a aparecer, interrompendo o estilo mais convencionalmente “narrativo” das sequências anteriores. Aparecem planos do primeiro capítulo como “lembranças”, percepção <i>off-line</i>.</p>
23	Transformação Ampliação Amplificação	<p>PG + PC+ PM + PP + PD = VEB POV = VID Metalepse</p> <p>Narração <i>onscreen</i> <i>Voice-over</i> Música Efeitos sonoros</p>	<p>Tem como referente literário o Capítulo CXXXXXI, “A solução” e parte do Capítulo CXXXXXII, “Uma santa”. Volta-se com ênfase ao estilo antirrealista de antes, com destaque para a despedida no “navio”, em que a câmera, do ponto de vista do personagem, simula o movimen-</p>

QUADRO - CAPITU (2008) EP. 5

Sequência	Operações de adaptação	Análise Narratológica	Referente Literário
23			<p>to do navio no qual Bentinho sai. Bentinho quase transformado no Casmurro quando se dirige à câmera, com a diferença de que parece menos “velho”, estão convergindo para o mesmo. Planos poéticos e expressivos de emoções, alongados pela <i>mise-en-scène</i> e trilha. Desfoque e composições pictóricas. Clima emotivo, sentimental, cria desencontro entre a carga emocional e o tom displicente do narrador em sua narração para a câmera. Boa representação da frieza do personagem – especialmente para com os seus dependentes?</p>
24	Concretização	<p>PC + PM + PP = VEB</p> <p>Diálogo Música</p>	<p>Refere-se ao Capítulo CXXXII, “Uma santa”. Sequência cômica, em que o cerne está na sátira da igreja católica, ironizando sua natureza corrupta e hipócrita. Destaque para os últimos planos, filmados em uma superfície refletiva, em que o movimento de câmera revela a imagem de uma</p>

QUADRO - CAPITU (2008) EP. 5

Sequência	Operações de adaptação	Análise Narratológica	Referente Literário
Sequências que contêm focalização interna (visualização interna direta)			
Sequências que contêm focalização interna aproximada (visualização interna aproximada)			
24			santa passando do reflexo de José Dias para o seu reflexo.
25	Concretização	PC + PM + PP + PD = VEB Diálogo Narração <i>onscreen</i> <i>Voice-over</i> Música Efeitos sonoros	Refere-se ao Capítulo CXXXXII, “O último superlativo”. Sequência mais convencionalmente narrativa na qual figuram os últimos momentos e morte de José Dias.
26	Concretização Transformação Extrapolação Condensação	PC + PM + PP = VEB POFF = VID Metalepse Diálogo Narração <i>onscreen</i> <i>Voice-over</i> Música Efeitos sonoros	Sequência relativa aos Capítulos: CXXXXV, “O regresso”; CXXXXVI, “Não houve lepra”; e CXXXXVII, “A exposição retrospectiva”. Microcapítulo que narra a volta de Ezequiel ao Brasil, a morte de Capitu e revela os hábitos de encontros com prostitutas do narrador. Sua frieza em relação à morte do filho, transparente na frase “Jantei bem e fui ao teatro” é uma das chaves interpretativas de sua narração. Visualização interna de Bentinho, que vê Escobar, em rápidos planos sobrepostos pela animação em <i>stop motion</i> , quando olha para Ezequiel. A escolha de não escalar

QUADRO - CAPITU (2008) EP. 5

Sequência	Operações de adaptação	Análise Narratológica	Referente Literário
26			o mesmo ator para os dois papéis (Escobar e Ezequiel) aponta para uma desautorização do discurso do narrador. A cena da morte de Capitu é poética e ouve-se a trilha que marca o idílio amoroso dos adolescentes: “Elephantgun”, da banda Beirut.
27	Transformação Ampliação Amplificação	$PM + PP + PD = POFF = VID$ $VEB = VID$ Metalepse Narração <i>onscreen</i> Música <i>onscreen</i> e <i>offscreen</i> (intra e extradieética) Efeitos sonoros	Refere-se ao Capítulo CXLVIII “E bem, e o resto?” Mistura de metalepse e percepção <i>off-line</i> , ator se “descharacteriza” em frente ao espelho e “volta a ser” o Bentinho adolescente, atando, assim, no simbólico espelho, reflexivo tanto literal quanto conceitualmente, “as duas pontas da vida”. Faz um último passeio pela própria memória, como em um museu, de novo o espelho volta como símbolo máximo da representação e da elusiva memória. Capitu só existe nesse plano, ou seja, “dentro” do espelho, na projeção do narrador-personagem. A tênue sepa-

QUADRO - CAPITU (2008) EP. 5

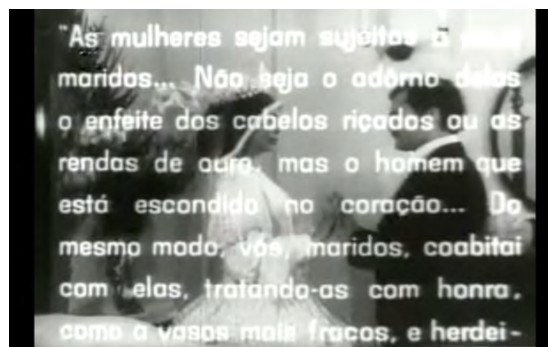
Sequência	Operações de adaptação	Análise Narratológica	Referente Literário
27			<p>ração entre os planos não existe mais, tudo é subjetividade, tudo é memória, tudo é projeção do desejo.</p>
28	<p>Deslocamento Transformação Ampliação</p>	<p>PG + PC + PI + PP = VEB</p> <p>Metalepse</p> <p>Narração <i>onscreen</i> Música (extradiegetica)</p>	<p>Refere-se ainda ao Capítulo CXLVIII “E bem, e o resto?” Porém, está separada em um microcapítulo chamado “Final”. A visualização parece toda externa exatamente porque o público deve ver o “verdadeiro” Dom Casmurro: um amálgama de todos os personagens, que, afinal, também são ele. Capitu <i>c’est moi</i>, Escobar <i>c’est moi</i>, D. Glória <i>c’est moi...</i> etc Aqui seria tudo metalepse: a “revelação” do discurso da representação. Coroa a metáfora da vida do narrador como representação/ópera, não há vida, somente representação. Mas está tudo bem, afinal, o que temos são as aparências.</p>

APÊNDICE B - DECUPAGEM *CAPITU* (1968)

Sequência 1 - 0:00 a 2:37

Sequência de títulos

Sequência 2 - 2:37 a 3:34



Câmera:

Dolly in

Steadicam fazendo eixo circular e ao mesmo tempo se aproximando do casal

Inserção de texto com citação

OFF

Trilha

Começa uma narração VO (a única do filme) que continua no próximo plano, poderia ser um bleed-over, mas no outro plano fica claro que Bentinho não está falando, então a voz não é diegética

Sequência 3 - 3:35 a 6:39

Tijuca

Câmera - tracking suave dos personagens, parece steadicam ou câmera na mão

A forma como a câmera se “comporta” dá a impressão de uma câmera focalizada por um outro personagem. Estão “sendo observados”. Seria proposital?



Capitu “puxa” um flashback que aparece rapidamente e depois volta para um plano dos dois rindo e olhando na mesma direção (quase que diretamente para a câmera), dá a impressão de que é um contraplano de reação, como se ambos estivessem “assistindo” à cena juntos. Seria esse um elemento semi-reflexivo?



VEB

Zoom in

Continua o VO, único desse tipo no filme. Seria o suficiente para estabelecer um narrador-focalizador? Não parece. Começa um diálogo repentinamente, aparentemente agora se ouve o diálogo diegético dos personagens, como parece ter sido redublado pelos atores e a imagem não permite observar bem o movimento dos lábios, pode gerar dúvidas, mas tudo indica que estão falando esse diálogo.

Bleed-over do flashback

Sequência 4 - 6:39 a 7:34

Steadicam - travelling

Tracking

A intenção aqui parece ser uma câmera subjetiva, mas o movimento de câmera não condiz com a aparente intenção porque não lembra a movimentação de um ser humano, acompanha com muita exatidão os movimentos de Pádua e depois o precede em movimento enquanto ele fala olhando direto para a câmera. Seria proposital? Seria uma forma de chamar a atenção para o dispositivo? Se a câmera ocupa o lugar de Bentinho, o olhar para a câmera é comum em POVs, parece mais um erro do que uma escolha estilística. Não acho que dê para colocar como VID, no máximo VIA.



Sequência 5 - 7:35 a 10:23

VEB

VO de Bentinho que parece ser a expressão do que ele está pensando no momento, diferente do primeiro que parece mais uma narração voltada para a comunicação com o espectador, já que fala na segunda pessoa.



Contraplano de reação (FOF) de Bentinho





Sequência 6 - 10:23 a 23:30

Visita de Escobar e Sancha + flashback

Tem um POV de Capitu, do rosto de Escobar, a câmera fica em contra-plongée, na posição em que Capitu está em relação a Escobar.

Flashback de Bentinho e Escobar, em que diálogos em OFF são combinados com imagens de personagens que parecem representar os dois, mas são sempre vistos à distância, o procedimento é parecido com o da sequência 05, com a diferença de que as imagens parecem ter relação mais direta com o diálogo que se ouve. É provável que seja uma solução para problemas técnicos, como a dificuldade de gravar som direto e quantidades limitadas de rolos de filme.





Sequência 7 - 23:30 a 33:05

O baile

Trabalho de câmera se destaca do resto do filme, bastante câmera na mão

Há contraplano de reação de Bentinho e também o que parece representar um POV dele, olhando para os braços de Capitu enquanto ela dança, em alguns momentos, quando a câmera está mais distante, usando zoom/distância focal mais longa funciona, em outros, em que a câmera na mão está próxima à personagem, o efeito lembra o documental e não fica coerente com uma câmera subjetiva, até poderia ficar, se fosse mais afinado ao estilo geral do filme e fizesse parte de uma linguagem construída de maneira mais experimental, como no cinema marginal, mas não é o caso, os códigos aqui estão num registro clássico. A única maneira de interpretar esses planos como subjetivos de Bentinho seria remediar como uma projeção de sua imaginação (então uma perspectiva off-line), mas, ainda assim, é difícil usar essa estratégia de interpretação pois ela não condiz muito com o resto da construção narrativa.







Sequência 8 - 33:07 a 35:29

Bentinho e Escobar passeiam no jardim botânico

**Sequência 09 - 35:30 a 39:45**

Dez libras esterlinas



Sequência 10 - 39:46 a 43:23**Piquenique no parque**

Predominância de planos mais abertos, plano geral e de conjunto, vários personagens enquadrados ao mesmo tempo, planos curtos, câmera reveza bastante entre os personagens, é a única sequência em que aparece D. Glória.





Sequência 11 - 43:24 a 47:15**Ciúmes do mar + partitura do pregão das cocadas**

Desloca no tempo algumas cenas e as condensa, principalmente transformando em diálogo o monólogo do narrador, como no caso dos “ciúmes do mar” que agora é Capitu quem pergunta a Bentinho se ele está com ciúmes do mar. Há uma clara passagem de tempo, já que Ezequiel, que aparece bebê na última sequência, aqui aparece crescido, já com uns 5 anos de idade.



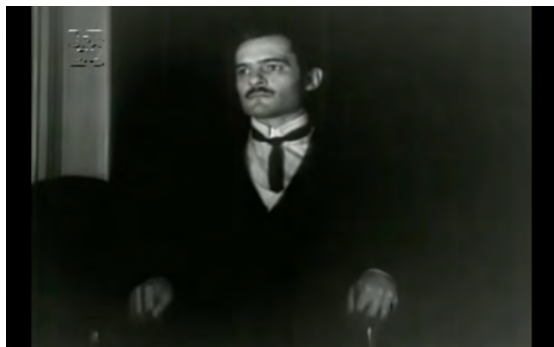
Sequência 12 - 47:16 a 48:43

Capitu doente



Sequência 13 - 48:44 a 55:37**Bentinho vai ao teatro + encontro com Escobar na porta + Dúvidas sobre dúvidas**

Essa sequência é importante porque a presença de Escobar na sua casa e o comportamento “estranho” deste vai, mais para frente, ser a “prova” de que Capitu o traía com o amigo.





Sequência 14 - 55:38 a 58:44**Filho do homem**

A única coisa que cabe destacar é um contraplano de reação de Bentinho, rindo das travessuras do filho, que imita José Dias.



Sequência 15 - 58:44 a 1:01:10**Passeio na praia**

Extrapolação do capítulo CXVII, onde há o breve comentário de Bentinho sobre os pequenos quem sabe se apaixonarem no futuro e o importante diálogo com Sancha, em que ela diz que as duas crianças até estavam se parecendo, ao que ele responde que é porque Ezequiel imita os gestos dos outros. É importante porque, em breve, a suposta semelhança de Ezequiel com Escobar será a “prova cabal”, a smoking gun de Bentinho. Traz também elementos do Capítulo CXVIII alterados, da volta para casa de Capitu, Bentinho, José Dias e Prima Justina, que passam pela praia onde veem o mar forte e Bentinho comenta da ressaca. No filme, os quatro amigos é que andam pela praia e Sancha comenta agourentamente que “Vai haver ressaca”, entra uma trilha ominosa e Escobar é filmado olhando para o mar, prenunciando seu afogamento. Fotografia chama a atenção pelo apuro estilístico, bem maior que em outras sequências, a locação com certeza fez diferença nisso também.





Sequência 16 - 1:01:10 a 1:09:19**A mão de Sancha + Retrato de Escobar**

Há um travelling interessante que faz a transição do diálogo de Bentinho e Sancha para o de Escobar e Capitu, passando de uma janela à outra através da fachada. O diálogo que se dá no livro entre Bentinho adolescente e o pai de Sancha, em que o garoto concorda que Capitu se parece com a falecida mãe de Sancha e Gurgel conclui que “Na vida há dessas semelhanças assim esquisitas” (uma das muitas pistas de que a famigerada semelhança de Ezequiel com Escobar, mesmo que real, pode ser pura coincidência) aqui é deslocado para um diálogo entre Sancha e José Dias, o que faz com que ele perca sua relevância, já que a associação se faz muito tênue. Na cena do Bentinho no escritório, o filme substitui por planos de visualização interna aproximada de Bentinho (plano de Bentinho, plano detalhe dos objetos e contraplano de reação) com os retratos de Sancha, Escobar e Capitu o que se passava no monólogo interior do protagonista (seu desejo pela mulher do amigo e a culpa que sente). No livro, Capitu não chega no escritório após as elucubrações do marido.







Sequência 17 - 1:09:20 a 1:12:30

Diálogo romântico no quarto ao acordar Capitu

Cena que não existe no livro, na manhã seguinte às “abominações” que Bentinho pensou na véspera (é assim que o narrador do romance se refere aos seus pensamentos “pecaminosos” sobre Sancha, diz que chamou-lhes “alucinações”), ele afirma para Capitu que nunca seria capaz de amar outra mulher, ao que ela responde “e essa ideia já te ocorreu?”. Há uma construção geral que alude muito ao romantismo, com Bentinho levando uma flor para Capitu e depois fazendo declarações, destoa gritantemente do estilo do livro e do tom mais sóbrio de Machado. O diálogo sobre os sapatos guardados é de um comentário do narrador no Capítulo CVI, em que ele comenta da característica mais frugal de Capitu e dos sapatos que guardou como lembrança sentimental. A troça de “carola, papa-missas” faz alusão à interjeição impulsiva de Capitu ao saber da ida de Bentinho para o seminário, se referindo à D. Glória.



Sequência 18 - 1:12:30 a 1:16:08

A morte de Escobar

Há uma sequência de jump cuts de Bentinho bem característica do cinema moderno, lembra a sequência inicial de *Vivre sa vie*, de Godard, destoa bastante do registro mais clássico do resto do filme. Parece cumprir função expressiva. Há mais um plano-objeto-contraplano de reação de Bentinho, aqui o zoom in parece cumprir uma função narrativa de indicar o estado mental e choque do personagem. Não parece haver nenhum outro plano que se aproxima da focalização interna na sequência. A quantidade de pessoas que estão lá para avisar da morte e a comoção generalizada contrastam bastante com o descrito no livro, seria uma forma de subjetivizar um pouco o evento? Já que para Bentinho é um evento tão trágico?

O primeiro plano é o único que mostra um vislumbre da cidade, com escravizados “de ganho” circulando.







Sequência 19 - 1:16:08 a 1:24:41

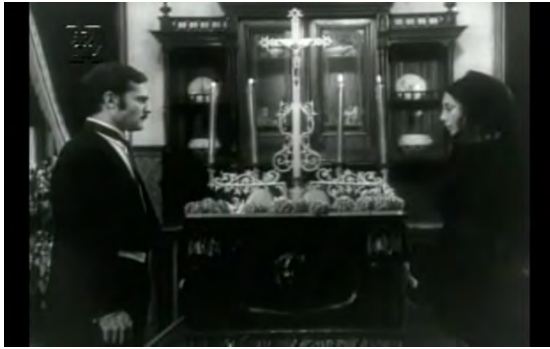
Enterro de Escobar

Há aqui a crucial observação de Bentinho das lágrimas de Capitu no enterro do amigo, a câmera foca em plano detalhe nos olhos de Capitu e, em seguida, volta para Bentinho, apesar de ambos de perfil e num plano de corpo inteiro, ele parece atônito. É uma expansão dos Capítulos CXXII, CXXIII, CXXVI, CXXVII e CXXVIII, curiosamente, o Capítulo CXXIV “O discurso” ficou de fora. Há adições importantes, como o diálogo entre os dois escravos. A reação de Bentinho ao ver Capitu e sua fúria com ela foram amplificados em relação ao romance. Não existe a figura da Prima Justina, que está presente no romance, e toda a ação se passa à noite, concentrando-se na cisma de Bentinho que evita Capitu e a censura por não ter ficado com Sancha. Não há menção ao discurso, inventário, lembranças de Escobar, notícias sobre a morte, testamento e mudança de Sancha. A câmera dá um zoom in em Bentinho para em seguida escutarmos um *voice-over* dele, método clássico de representar monólogos internos, por isso, faz mais sentido essa estratégia para conciliar, levando em conta o uso de um bem estabelecido código, do que tentar atribuir o VO a um narrador extradiegético. Interessante pensar que o monólogo interno pode se aproximar de uma renderização subjetiva, mas, por outro lado, é muito parecido com as prerrogativas do narrador onisciente na literatura, que, nesse caso, consistiria numa focalização zero. Porém, para o modelo da mediação de conhecimento, se o narrador tem o mesmo conhecimento que o personagem, é focalização interna.





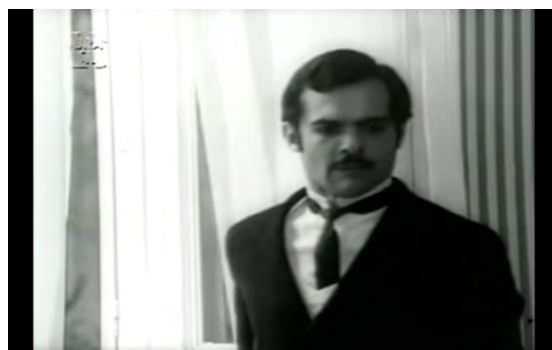




Sequência 20 - 1:24:41 a 1:25:12

Filho do homem

“Prova cabal” da traição de Capitu: Bentinho olha para Ezequiel brincando, pela janela, e nota o menino passando o dedo pela boca, como seu finado amigo fazia. A sequência é bem tensa e melodramática, apesar de curta. Mais uma vez o zoom in é usado, esse recurso parece fazer as vezes de um marcador de intensidade e emoção, aqui principalmente, em que a soma do zoom in mais trilha gera uma intensificação emocional muito pronunciada. O tom do filme vai se tornando cada vez mais dramático e intenso, encaminhando para um clímax que não existe no livro, que é anticlimático e focado nos processos mentais do narrador e na paulatina paranoia de Bentinho.



Sequência 21 - 1:25:13 a 1:30:58

Bentinho assiste Othello

Bentinho vai assistir à peça Othello e os atores da peça são Othon Bastos e Isabella, os mesmos que interpretam Bentinho e Capitu, ele passa a confundir a atriz com Capitu e a alucinar que a atriz reproduz diálogos que teve com a esposa. A atriz/Capitu parece falar diretamente com ele, a atriz (Isabella) olha diretamente para a câmera em algumas ocasiões em que fala. É a sequência mais interessante do filme, como assistimos e partilhamos da alucinação de Bentinho, é uma sequência propriamente focalizada internamente, nesse momento narrador cinematográfico e focalizador/personagem compartilham o mesmo conhecimento com o espectador. É também a única sequência em que há elementos reflexivos mais explícitos, uma vez que o mesmo ator interpreta dois personagens ao mesmo tempo e os atores olham diretamente para a câmera em mais de uma ocasião. Continua num crescendo de emoção e tensão até o fim da peça, pode ser considerado o clímax do filme. O filme indica que Bentinho tira da peça a ideia de se matar, o que no romance acontece antes da ida à peça. Há, inclusive, menção contrária sobre a conclusão de Bentinho ao assistir à peça: comparando com a sua situação, diz que “O último ato mostrou-me que não eu, mas Capitu devia morrer.”, e reflete sobre o que faria o Mouro se Desdêmona, que era inocente, fosse “tão culpada como Capitu”.







Sequência 22 - 1:30:58 a 1:31:39**Bentinho vai à farmácia comprar veneno**

No filme, a cena se passa depois da peça, no romance, antes. Bentinho já estava com a ideia de se matar antes de ver a peça.

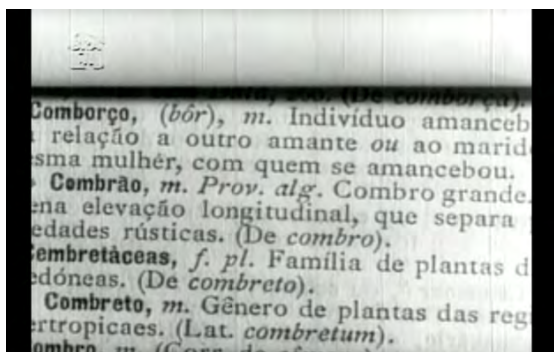


Sequência 23 - 1:31:40 a 1:35:20

Bentinho escreve cartas de “despedida” no escritório

Bentinho escreve suas “cartas de despedida” e coloca a palavra “comborço” se referindo a Escobar na carata para Capitu. No romance, o próprio narrador usa a palavra comborço no Capítulo CXXXII, quando fala do desconforto com Ezequiel pela suposta semelhança com Escobar, e

não tem o destaque que ganha no roteiro. Bentinho procura uma palavra no dicionário, câmera mostra então a página do dicionário onde está a palavra “comborço”. Na primeira carta, que Bentinho joga fora, ele lê em voz alta, como se fosse trecho da carta, parte do último parágrafo do romance: “que a minha primeira amiga e o meu maior amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando- se e enganando-me...”. Domingos entra com o café e Bentinho coloca o veneno na xícara de café.





Sequência 24 - 1:35:21 a 1:42:45**Bentinho tenta dar veneno a Ezequiel + discussão com Capitu**

Bentinho é interrompido por Ezequiel e aí pergunta se ele já tomou seu café, tenta dar o café com veneno ao menino, mas desiste. Ele abraça e beija Ezequiel, que se assusta e o chama de "papai". Bentinho diz ao garoto que ele não é seu pai. Nesse momento, Capitu entra. Bentinho repete o que disse. Capitu lhe pergunta se ele enlouqueceu. Bentinho repete novamente que Ezequiel não é seu filho. Discutem. Falam em separação. Ezequiel entra e os dois saem juntos. Bentinho pede a domingos que lhe prepare um banho e faz um monólogo sobre Escobar ter morrido, Capitu e Ezequiel (também morrerão) e finalmente ele também morrerá e conclui com: "Que a terra nos seja leve!". Há apenas um momento em que Bentinho olha para Ezequiel em que a câmera parece assumir o olhar de Bentinho.





Sequência 25 - 1:42:45 a 1:43:26**Sequência final**

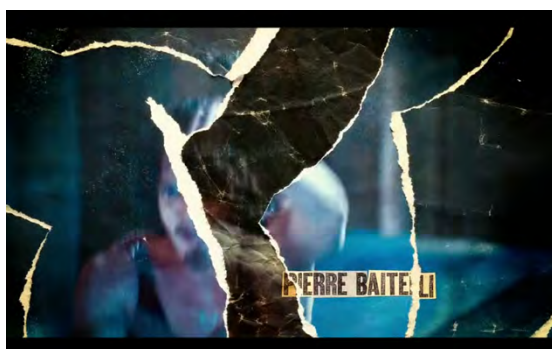
Última sequência do filme, mostra Capitu andando com Ezequiel de mãos dadas, a música e o zoom in no rosto de Capitu parecem prenunciar dramaticamente sua trágica morte. Não há equivalente no livro.



APÊNDICE C - DECUPAGEM *CAPITU* (2008)

Sequência 1: Créditos - 0:00 a 1:01

Sequência de créditos, abertura da minissérie, feita em animação *stop motion*, em uma estética que lembra as colagens, método artístico que teve suas origens e se popularizou no início modernismo.



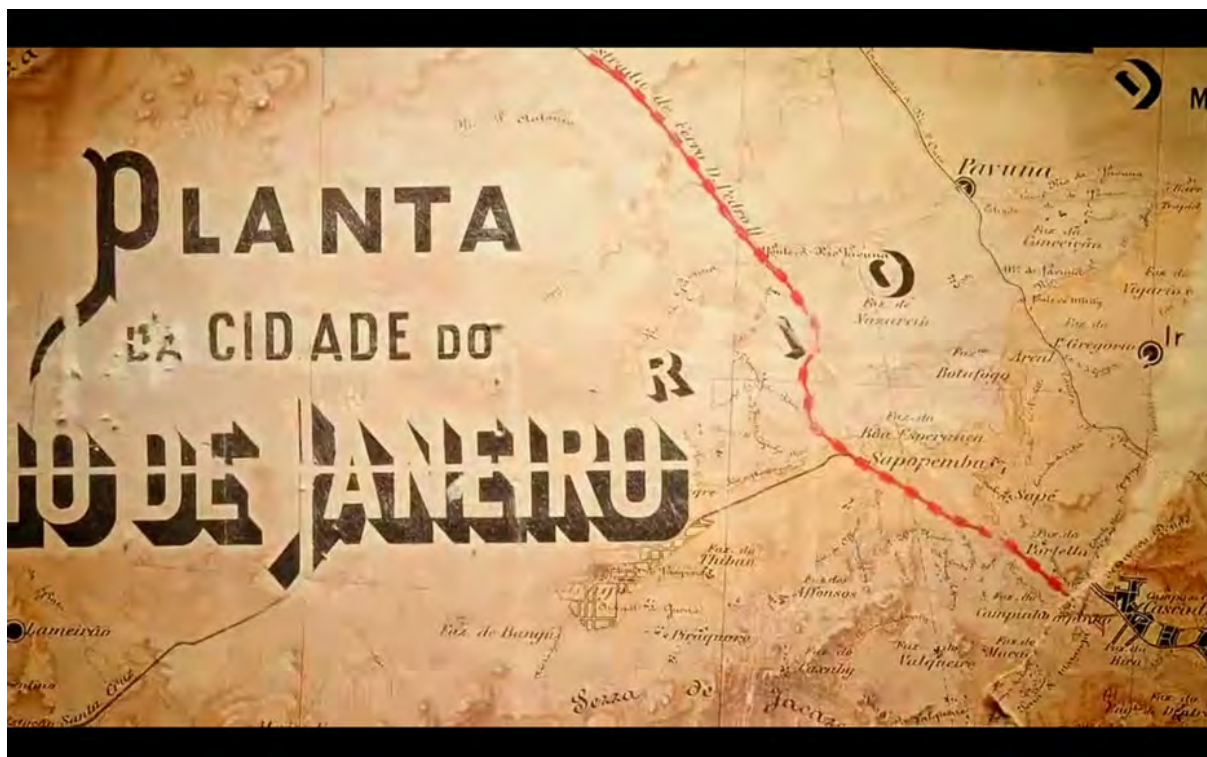
Sequência 02: No trem da central - 1:02 a 4:30

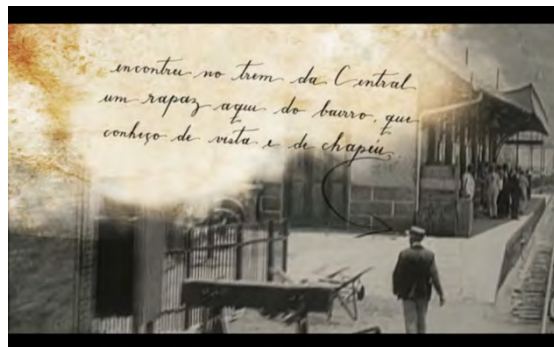
Ao som de Voodoo child, de Jimmy Hendrix, uma linha vermelha serpenteia entre os fragmentos de gravuras e mapas antigos da cidade do Rio de Janeiro. O mesmo recurso de animação utilizado na sequência dos créditos iniciais, apresenta retalhos de desenhos arcaicos, incluindo a Baía de Guanabara, barcos a vela, o Pão-de-Açúcar, além de recortes de mapas da cidade em tons amarelados de papel envelhecido. Sob o título "Mappa do Municipio", a sucessão de imagens é rápida demais para permitir uma compreensão clara dos nomes das localidades, como Campo Grande, Jacarepaguá, Guaratiba e Piedade. A linha vermelha avança sinuosamente, indicando o percurso da linha ferroviária que se estende desde a região central da cidade até um subúrbio específico do Rio de Janeiro, a música vai se intensificando, a cena muda para um plano bird's eye view panorâmico da cidade à noite. A câmera mostra uma grande quantidade de luzes dos carros no trânsito congestionado, e vai se aproximando de uma linha de trem que se estende ao longo do trajeto reto da câmera em movimento. Para aqueles familiarizados com a história original, é possível deduzir que a cidade retratada é o Rio de Janeiro. Em seguida, o trem, que antes se movia na mesma direção que a câmera, é enquadrado lateralmente em uma tomada ainda em zenital, seu exterior grafitado é claramente visível. Corta para imagens em preto e branco com a textura característica de filmes antigos, provavelmente do primeiro cinema. É mostrada a saída de um túnel ferroviário, vista a partir da frente de um trem em movimento, seguem-se planos da chegada a uma estação, com outros trens ao lado e pessoas na plataforma, vestidas com roupas de época. O corte seguinte, em continuidade com a cena anterior, alterna para a passagem de um trem por uma estação, do ponto de vista da frente do trem (do maquinista?) agora colorido, de volta para o Rio contemporâneo. O plano não parece assumir o ponto de vista de ninguém específico, parece mais o recurso pós-moderno de colocar a câmera do "ponto de vista" de objetos inanimados, muito popular em meados dos anos 2000, em séries como *Breaking bad*, por exemplo, há certo virtuosismo de posicionar a câmera em lugares surpreendentes, como o "interior de uma torneira" ou "na parte de trás da geladeira" – com aparatos cenográficos específicos que criam essas supostas posições, claro. A sequência ainda continua por alguns segundos, alternando entre as imagens em preto e branco e as imagens coloridas apresentadas até então. Na imagem em preto e branco da chegada à estação, uma névoa em tom sépia começa a se formar no canto da tela, surge um texto escrito à mão, que é narrado em *voice-over*: "encontrei no trem da Central um rapaz aqui do bairro, que conheço de vista e de chapéu". Uma seta é desenhada para unir a última palavra da frase com a imagem de um homem com chapéu caminhando em direção à plataforma. Essas intervenções seriam do

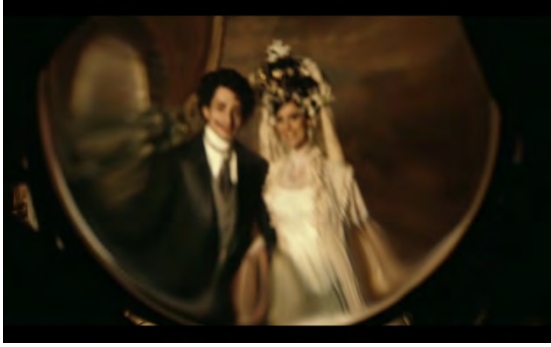
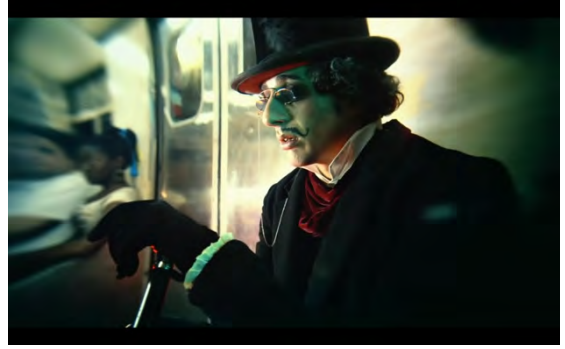
narrador-personagem ou indicam a presença intrusiva de uma instância narrativa superior ao protagonista (que ainda não vimos, mas cuja voz ouvimos)?

O curto plano de dentro do trem poderia indicar uma focalização interna, ou seja, assume o ponto de vista do personagem? O plano é muito curto para que se estabeleça essa relação e, em combinação com o próximo, parece melhor interpretado como uma maneira de estabelecer a localização + recurso estilístico. Bento e o rapaz estão no trem, vestidos em trajes de época ao lado de populares com roupas contemporâneas. A imagem é centrifugamente distorcida, em padrão de desfoque “aquoso”, como se a imagem passasse através de água a refratá-la: é a “lente Dom Casmurro”. A lente cria um efeito estético particular. Essa técnica parece ser uma forma de ressaltar a artificialidade da cena e reforçar o caráter performático dos personagens. Ao distorcer a imagem, a minissérie também cria uma atmosfera onírica e fantasmagórica, que pode ser interpretada como uma metáfora da relação entre passado e presente, ou entre realidade e ficção. Além disso, a combinação de elementos anacrônicos, atores com caracterização do século XIX com objetos e pessoas contemporâneas, reforça a ideia de que a história é um processo contínuo, em que o passado e o presente se entrelaçam. A composição visual da minissérie funciona como um dispositivo estético que propõe uma reflexão sobre as relações entre o passado, o presente e o futuro. A escolha estética deliberada do autor (ou diretor) implícito busca criar um universo ficcional próprio e distinto da realidade histórica. Essa opção estética tenta desconstruir a representação visual realista/naturalista, buscando desafiar as convenções narrativas e estéticas convencionais da TV. O uso da “lente Dom Casmurro” tem como objetivo ressaltar o caráter subjetivo da percepção do narrador, seu estado mental, ou seja, a narração não-confiável? A deformação da imagem pode ser vista como uma metáfora visual para a visão turva e distorcida do personagem (tem como referência visual olhos marejados por lágrimas, segundo a produção), que criaria também uma sensação de estranhamento e desconforto no espectador. Porém, segundo Renato Luiz Pucci Jr. (2012), mais do que qualquer justificativa de fundo psicológico, a composição é consistente com uma estética anti-ilusionista (o “*parecer real*”, segundo o autor) da minissérie. A análise de Pucci Jr. corrobora a minha visão de que interpretar a estética de *Capitu* como uma expressão visual da narração não-confiável seria ignorar o fato de que outras obras de Luiz Fernando Carvalho, que não possuem narradores não confiáveis, também possuem estéticas muito similares à de *Capitu*, sendo o exemplo mais recente a série *IndependênciaS* (2022), que faz uso de lentes com efeito distorcido muito similar ao de *Capitu*. Portanto, parece mais acertado atribuir certas características estéticas a uma marca estilística autoral do que à representação de elementos narrativos. Por outro lado, talvez mais importante do que o estilo ser parte de um conjunto

autoral, seja investigar o efeito geral desses recursos sobre a narrativa. Carvalho fez questão absoluta de manter o texto do romance inalterado, portanto, já de partida, se propôs a realizar um tipo de “ilustração visual” do texto de Machado. A minissérie utiliza recursos visuais que não existem no livro, como o sonho de Bento com a cena do casamento, que é uma adição do autor implícito para ilustrar a nostalgia do personagem. Esse plano é o único que pode ser considerado um plano subjetivo, focalizado internamente, com percepção off-line, por se tratar de sonho/lembança. Ao adicionar elementos visuais que não existem na obra, é possível criar novas camadas de significado e interpretação da história? Certamente. No entanto, é importante lembrar que adaptações literárias para o audiovisual frequentemente fazem uso desses recursos para criar uma experiência mais visual e emocional para o espectador, muitas vezes sem levar em conta as dimensões narrativas e semânticas.







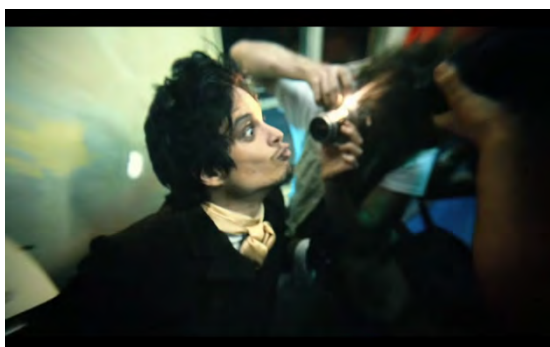
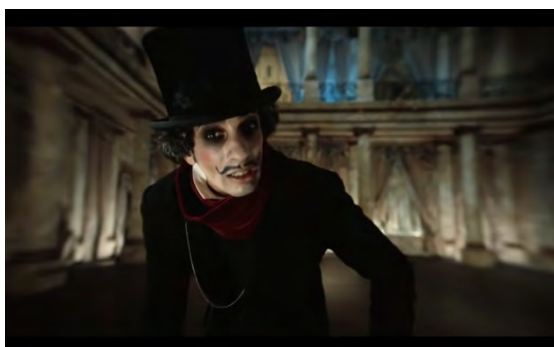
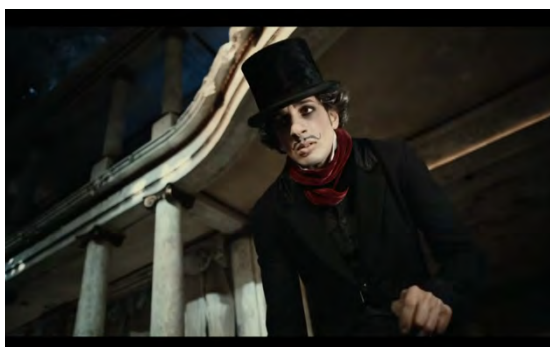
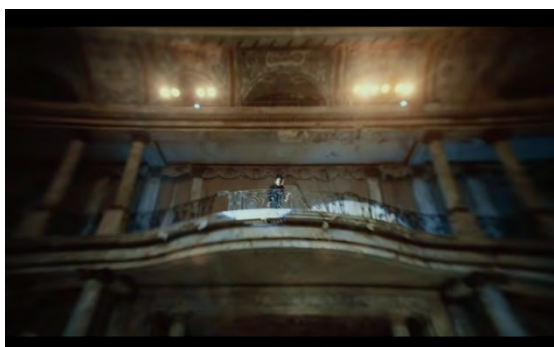
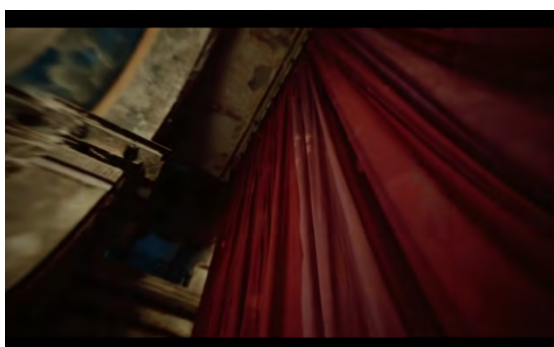
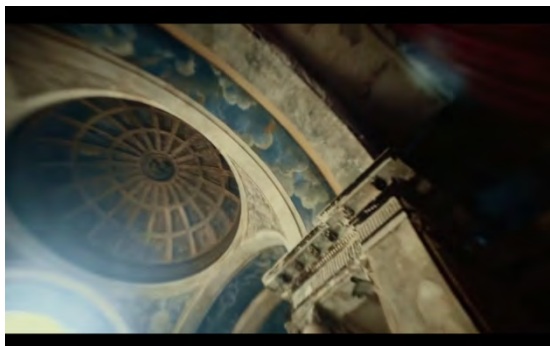


Sequência 3: “Ópera” - 4:31 a 6:56

Após a análise da sequência de abertura, o primeiro microcapítulo nomeado na minissérie é intitulado "Ópera". Na minissérie, há uma pequena mudança estrutural de ordem em relação ao romance. Enquanto no livro a narrativa segue do primeiro capítulo, "Do Título", para o "Do Livro", em que o narrador explica por que decidiu escrever a história, na adaptação televisiva esses dois trechos são intercalados pelo microcapítulo "Ópera". Esse capítulo, Capítulo IX, intitulado "A ópera" no romance, apresenta Bento escutando a cosmologia de Marcolini, um velho tenor italiano que afirma que a vida é uma ópera. Essa passagem foi eliminada na minissérie, assim como outras, mas a réplica de Bento a Marcolini é mantida, enunciada pelo narrador-personagem na sequência anterior, de que a vida pode ser uma ópera, uma viagem de mar ou uma batalha. Na adaptação, o microcapítulo "Ópera" é composto pela cena em que Bento é convidado pelos amigos para ir ao teatro, a explicação do título do livro e a imaginária sessão de fotografia do poeta no trem, com paparazzi e câmeras digitais. Esse trecho é importante porque é onde o narrador explica o porquê de ter dado o nome de Dom Casmurro a seu livro, o que, segundo Schwarz, é um dos vários episódios-ideia que compõem o ambiente reflexivo do romance. O autor destaca o processo de fixação do nome Dom Casmurro como uma ideologia estética e política, com implicações que vão além do nome em si, que a simpatia que o narrador conquista se deve em parte à sua demonstração de tolerância e aceitação da diversidade e indica a superioridade esclarecida de alguém que vive e deixa viver. O narrador utiliza a ideia de tolerância divertida diante da contingência como forma de poetizar o Brasil velho, da herança colonial, que esconde, também é uma forma de conservação do poder dos proprietários. Schwarz ressalta a qualidade pretensamente descontraída e desinteressada dos temas e ideias do capítulo, que, nas últimas quatro frases, “passam por um adensamento vertiginoso, cujo zigzague prefigura o ritmo e o alcance do que vem adiante”. O autor faz correlação entre autoria e a paternidade, sugerindo que a autoria é uma primeira variante do tema da paternidade no livro e que a mudança drástica para o tom ressentido, sarcástico e quase violento “Há livros que apenas terão isso de seus autores; outros nem tanto” é fundamental prefigura a caracterização do tipo social e da postura do narrador-personagem. O “não consulte dicionários”, no final do capítulo anterior, para o leitor mais atento, já anunciava o iníquo autoritarismo sob o verniz de *gentleman* esclarecido e simpático.

Há duas focalizações internas na sequência, a primeira assumindo o ponto de vista do narrador no diálogo com os amigos e a segunda na renderização da imaginação do narrador, que vê o

poeta do trem cercado de paparazzis (percepção off-line), após subentender que o rapaz poderia apossar-se da autoria do livro.

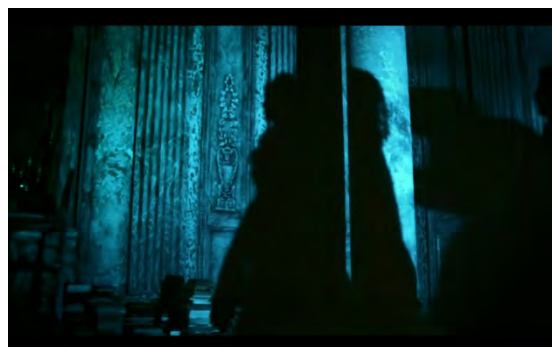
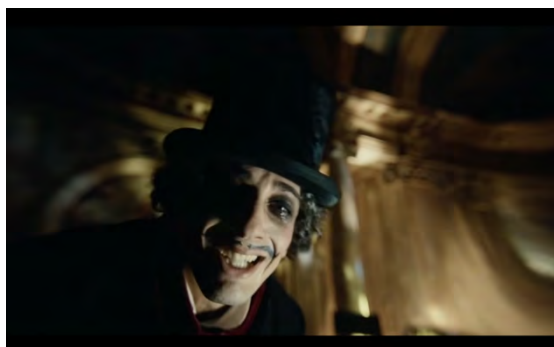


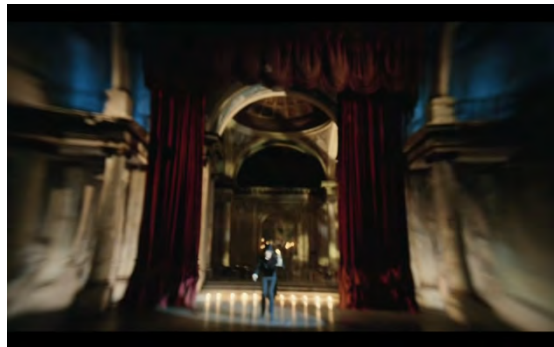
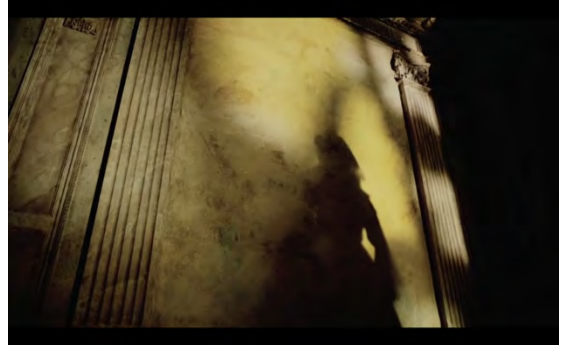
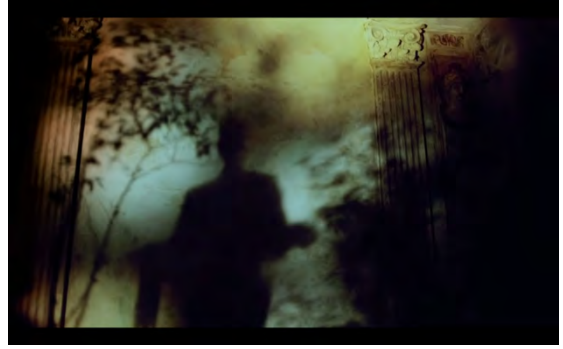


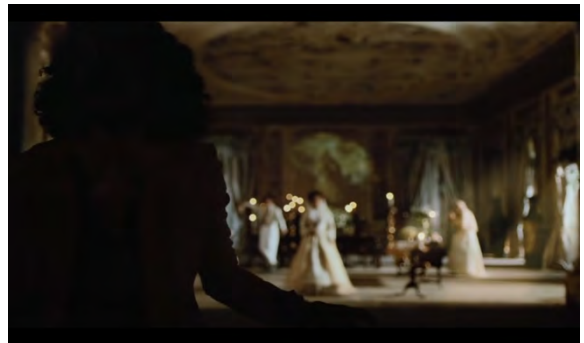
Sequência 4: “Do livro” - 6:57 a 12:53

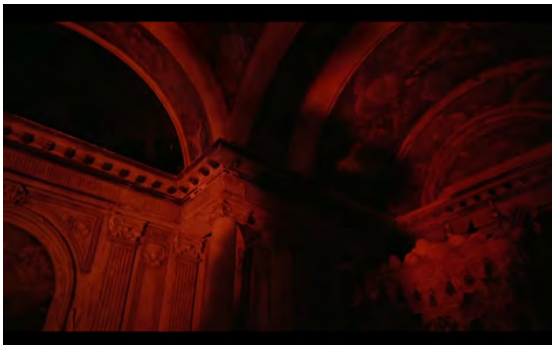
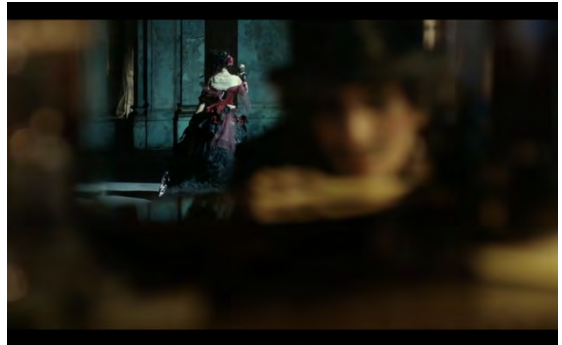
Usa bastante o recurso de filmar o ato literal da escrita, um clichê de adaptações literárias, por motivos óbvios. Interessante notar que quando o narrador interpela diretamente o espectador implícito a linguagem ainda é a da escrita: “É o que vais entender lendo”. A insistência em manter essa literalidade estrita faz o narrador soar estranho e não contribui favoravelmente para um efeito reflexivo, afinal, o espectador está vendo e escutando, não lendo. O “aí vindes outra vez, inquietas sombras”, referência a Fausto traz uma mudança de tom, pela primeira vez um pouco menos farsesco e mais sério. Certamente as “inquietas sombras” aqui renderizadas materialmente como sombras em uma parede são alucinações do narrador-personagem. Aqui a questão da focalização começa a se complicar, como não há referência clara de “realidade”, devemos considerar a totalidade da diegese como internamente focalizada? Afinal, o espaço habitado é onírico e anti-ilusionista e a forte referência teatral e operística coloca tudo como espetáculo. Será que faz sentido dividir as temporalidades? Ou seja, colocar como memória e imaginação tudo o que é analepse ou, uma vez que “passado”, “presente” e “futuro” se imbricam e coexistem não faz sentido fazer essa divisão? Talvez ela faça sentido em termos de diferenciar *tell* e *show*, ou seja, narração e dramatização.

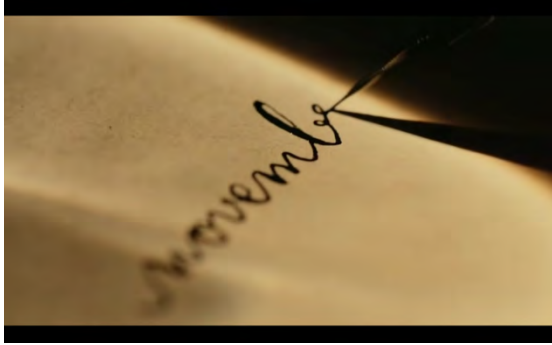
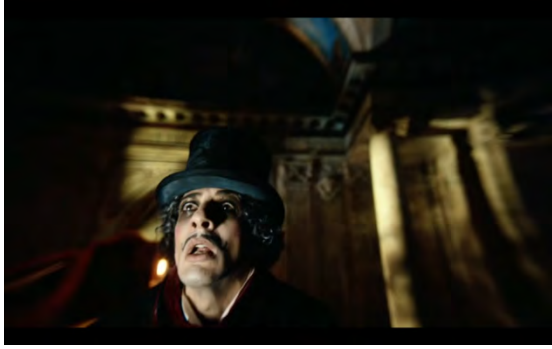
Interessante observar que no plano detalhe do papel que pega fogo a câmera foca na palavra “Otelo”.









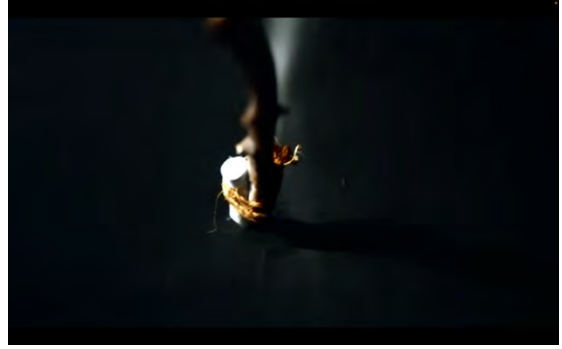


Sequência 5: “Do livro” (parte 2) - 12:54 a 14:02

Primeira sequência poética – suspensão do tempo narrativo

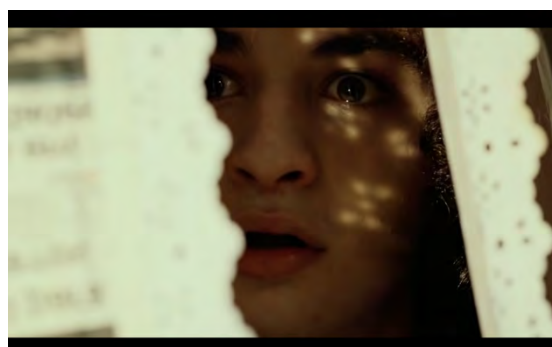
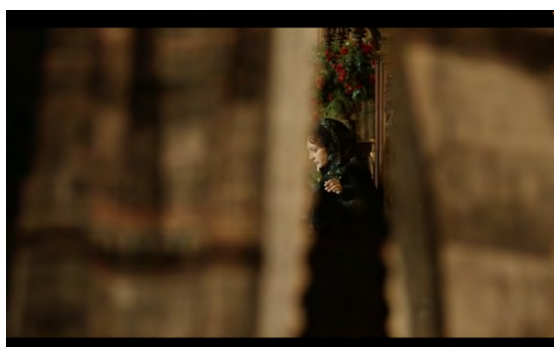
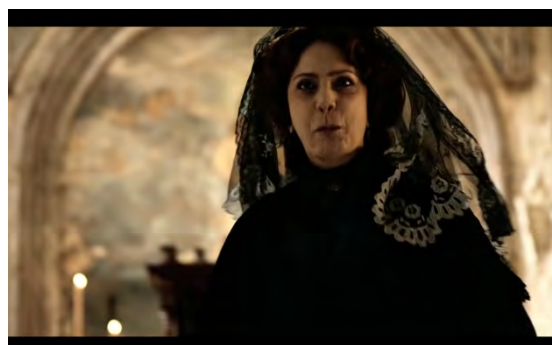
Forte apelo emocional – relacionar com o artigo que fala sobre música e emoção como outro tipo de forma narrativa. Não há câmera subjetiva e os planos de travelling e tracking, com movimentos de câmera rápidos deixam dúvidas se a visualização aqui é externa. Referência à comedia dell’arte? Parece uma referência teatral bem clara. Começa com cortinas abrindo e termina fechando.





Sequência 06: “A Denúncia” - 14:03 a 15:12

Primeira sequência em que aparece a família (e também as escravas). Curiosamente viu-se necessidade de ilustrar com planos de Capitu a referência que José Dias faz a “ali, na casa ao lado”, talvez para informar mais explicitamente quem não leu o livro. Há subjetivas de Bentinho que espia por detrás da cortina. Os turbantes das escravas parecem ser anacrônicos (pesquisar?). Há o recurso, aqui pela primeira vez, de os atores ficarem imóveis, como num *tableau vivant*, além de o próprio posicionamento dos atores já remeter a um *tableau*.





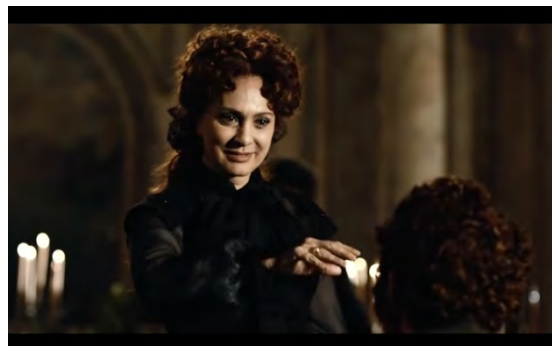
Sequência 07: “O agregado” - 15:12 a 15:51

Tipo de “flashback” que combina imagens do ator com imagens de arquivo, os mesmos utilizados na primeira sequência, com texto sendo escrito “à mão” na tela e efeitos de montagem.



Sequência 08: “A denúncia” (Parte 2) - 15:52 a 17:49

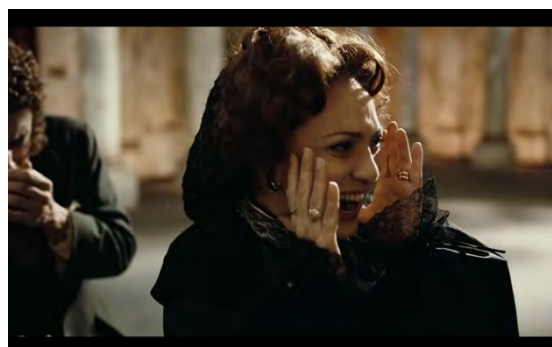
Continua, de onde parou, o diálogo do capítulo “A denúncia”, “O agregado” funcionou um pouco como um aparte, uma interrupção. Há, de novo, a “ilustração” das falas de D. Glória, mostrando os dois adolescentes brincando e rodopiando, misturados às projeções, com efeito que lembra pinturas impressionistas. Outra “ilustração” mostra Capitu e a mãe, presumivelmente após a enchente que depauperou os Pádua e “uniu” as famílias (tornando-os efetivamente dependentes dos Santiago. Continuam as subjetivas do ponto de vista de Bentinho. Escravas carregando os portais são uma boa solução para acentuar a presença delas nos espaços.





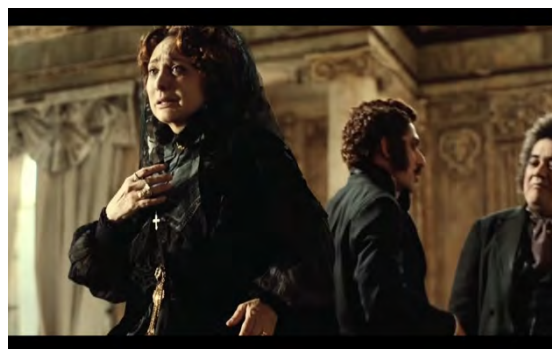
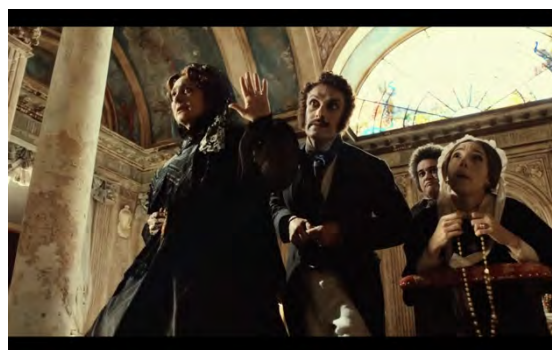
Sequência 09: “Tio Cosme” - 17:49 a 18:56

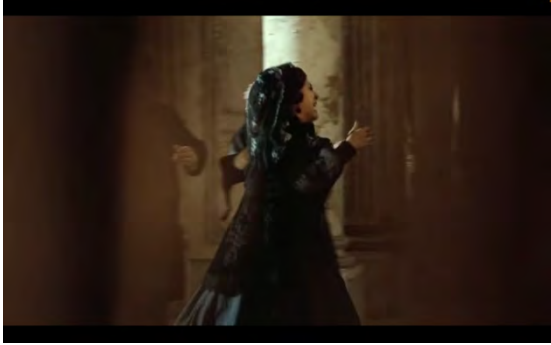
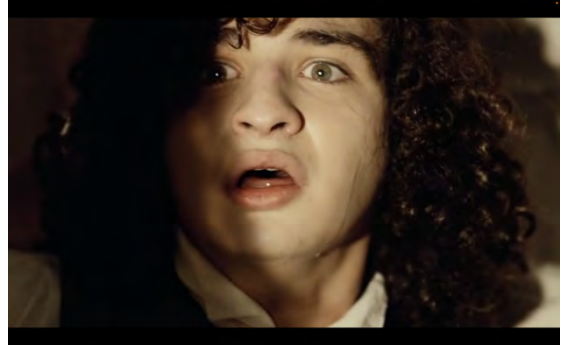
Mais um “aparte”, agora para apresentar o Tio Cosme, o que equivale ao Capítulo VI do livro. No livro todo o diálogo está contínuo no Capítulo III, “A denúncia”, aqui ele é interrompido duas vezes para apresentar os microcapítulos equivalentes aos Capítulos V e VI do livro. Há aqui o uso cômico do “congelamento” dos atores. Anteriormente havia sido usado como ênfase ao impacto de uma fala.



Sequência 10: “A denúncia” (Parte 3) - 18:57 a 21:26

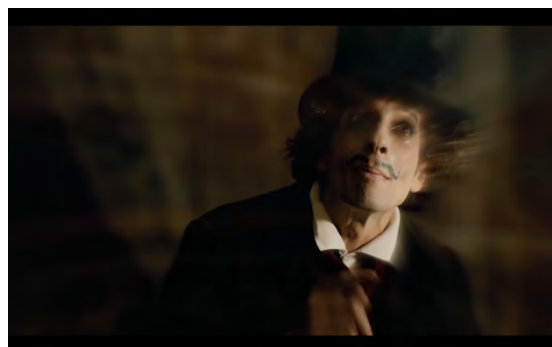
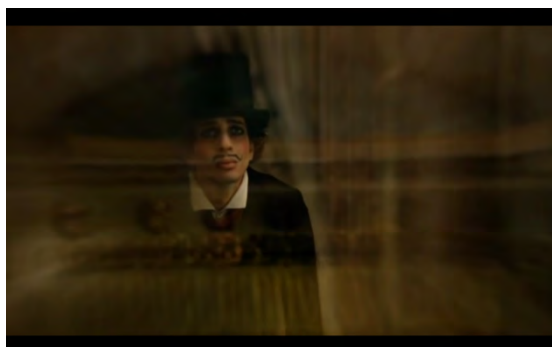
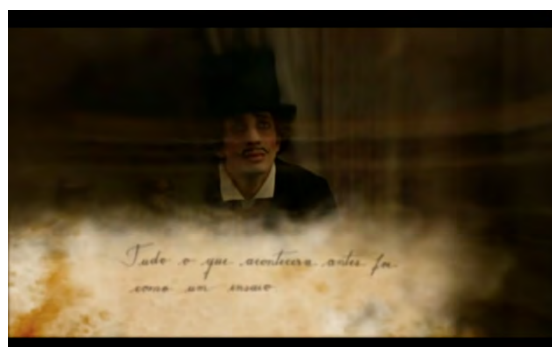
Volta ao diálogo de “A denúncia”, depois das duas interrupções. Continuam também os POVs de Bentinho, aqui bem estabelecidos pelo trabalho de câmera, em que sempre há “obstáculos” para o que está sendo visto, assim como contra-planos de seu rosto. A cena toda pode ser interpretada como focalizada por Bentinho, que testemunha escondido o diálogo de seus familiares com o agregado, mas interessante notar que a câmera não fica nem um pouco limitada a seu ponto de vista, com planos variando enormemente, talvez seja possível dizer que há focalização interna (Bentinho é quem assiste) mas a ocularização passa constantemente ao narrador cinematográfico que mostra a cena de vários ângulos e faz movimentos de câmera inconsistentes com uma pessoa. Uso dramático da interrupção repentina do diálogo e atores “congelados” no gesto, com movimentos de câmera e efeitos sonoros. Há planos significativos para demonstrar a posição subalterna do agregado, principalmente com D. Glória, como já estabelecido, por exemplo, na cena em que ele beija sua mão. Um exemplo desses planos é o de José Dias olhando de baixo para Tio Cosme, que lhe dá uma ordem.





Sequência 11: A ópera – 21:27 a 21:44

Sequência curta que utiliza, novamente, o recurso da animação com escrita “à mão”. Utiliza imagens sobrepostas e a “lente Dom Casmurro”. Combina narração em *voice-over* e narração direta do personagem na tela. Não aparece nem aqui, nem no microcapítulo “Ópera”, o primeiro microcapítulo, logo após a sequência inicial, a teoria do tenor italiano Marcolini da vida como uma ópera escrita por Deus, com música composta por Satanás, à qual o narrador diz subscrever. Essa definição aparece no Capítulo IX, “A ópera” e no Capítulo subsequente, “Aceito a teoria”, aparece a importante declaração do narrador: “Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque a minha vida se casa bem à definição.”. A ópera aparece como referência visual e sonora na adaptação, mas a ausência desse capítulo e desse trecho, considerados por muitos teóricos (Gledson, Rocha) como chave interpretativa importante chama a atenção, principalmente considerando a fala de Carvalho numa entrevista, que inclusive lembra o conteúdo do referido Capítulo X:





Sequência 12: “Na varanda” - 21:44 a 26:11

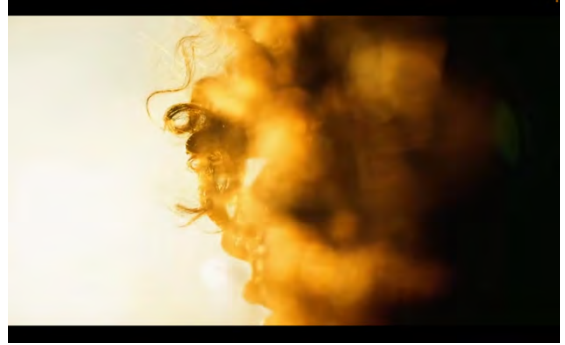
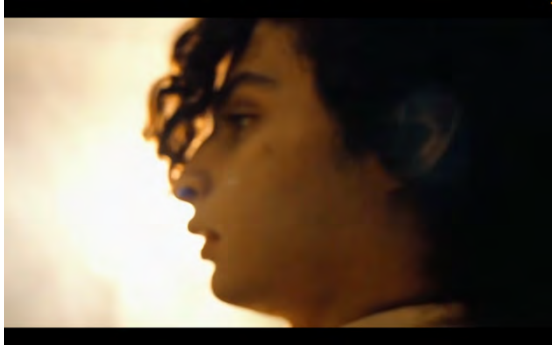
Reveza entre o tempo “narrativo” e a “sequência poética”, mais poética do que narrativa, os diálogos aqui servem como apoio para as imagens altamente sensoriais e evocativas do idílio amoroso dos personagens. Muitos super closes e imagens com o foco um tanto anuviado, com certa indefinição das figuras e objetos na imagem, muitas vezes a imagem ficam abstrata. Aqui aparecem mais fortemente as figurações “impressionistas” e os movimentos de câmera volantes em que a câmera “dança” com os personagens. Em relação à focalização, embora o ângulo não seja consistente com o ponto de vista de Bentinho, as imagens etéreas e “encantadas” de Capitu, parecem corresponder à sensação subjetiva do personagem. Os dois adolescentes aparecem constantemente escondidos por objetos que obscurecem pontos da imagem, presumivelmente arbustos, folhagens, o que parece indicar que o ponto de vista é de Prima Justina, que aparece no contraplano observando-os. Porém, o narrador Casmurro também aparece observando-os e sua sombra aparece inclusive junto às dos personagens, isso indicaria que a focalização é compartilhada pelo narrador e Prima Justina? Ou a focalização interna seria do narrador, mas a ocularização da prima? Ou, pelo contrário, a ocularização é também do Casmurro e os planos da Prima são apenas indicações de que ela os observa?

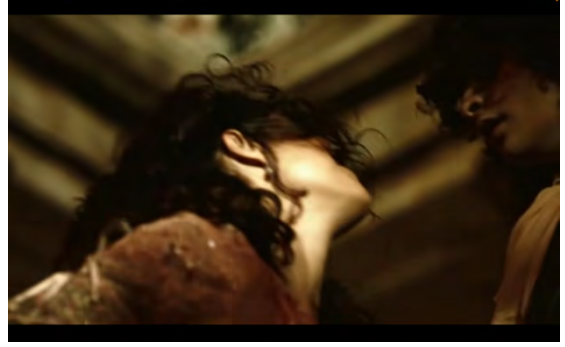
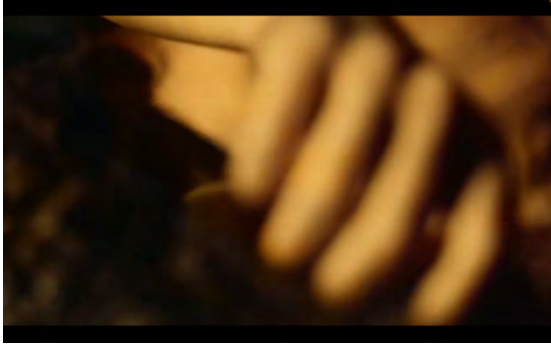
A câmera hipermóvel e “dançante” poderia corresponder a um estilo indireto livre do narrador cinematográfico?

O tempo “em suspenso” parece ser “interrompido” quando o narrador fala, como na diferença entre descrição e narração.

De qualquer forma, esse tipo de imagem sensorial e seu poder de engajamento emocional e evocação sentimental parece ser o forte ou um dos fortes do diretor.



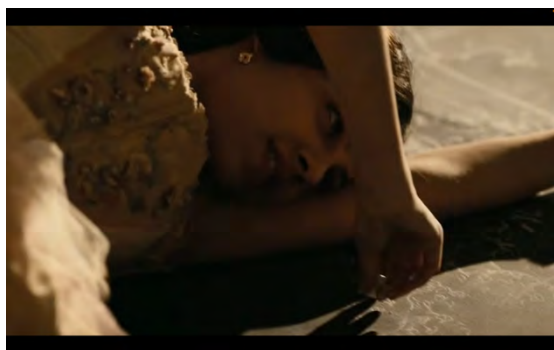
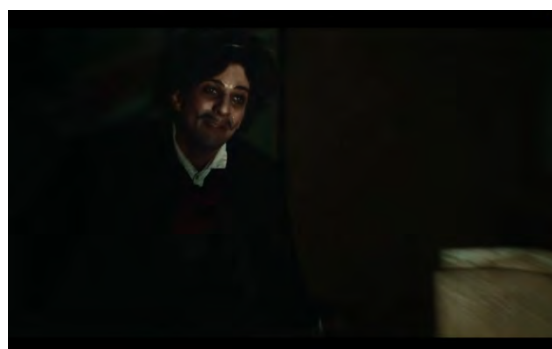
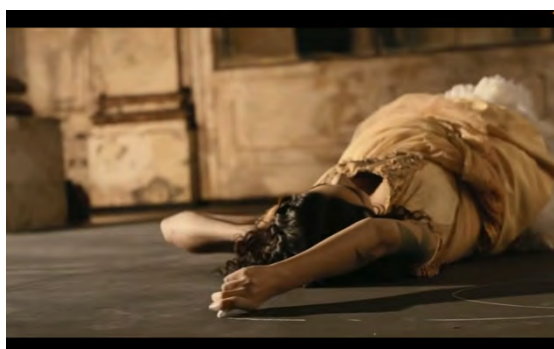
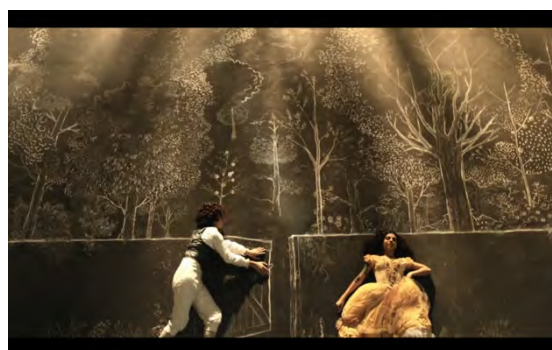
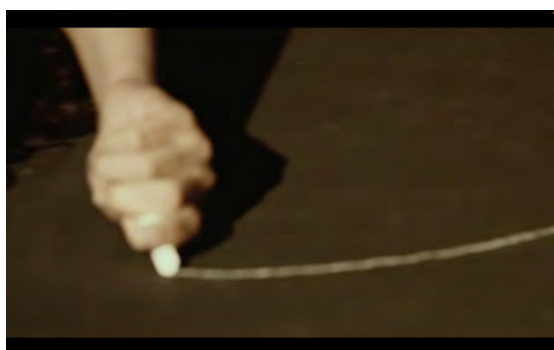


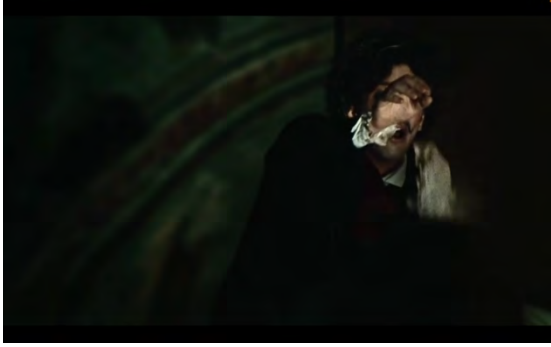
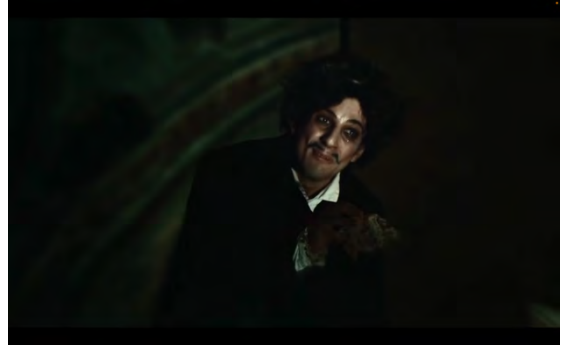




Sequência 13: “A inscrição” - 26:11 a 29:20

Os desenhos de giz no chão se tornaram icônicos da minissérie, numa clara referência ao *Dogville*, de Lars Von Trier, porém o sentido é quase oposto, enquanto no filme o cenário de giz indica um ambiente opressivo e obscuro, aqui é indicativo da poética e ludicidade do idílio amoroso. Há uma mudança no que diz respeito à ação, já que no livro Bentinho surpreende Capitu escrevendo no muro, aqui ele já está presente em cena. O narrador joga um lenço que Capitu pega, exemplo clássico de metalepse. Embora haja um caso a se fazer de que a minissérie toda é metaléptica, já que personagens e narrador estão sempre no mesmo ambiente, suas sombras até se misturam em certos momentos, são poucas as instâncias em que de fato interagem, aqui o lenço “faz a passagem” do nível narrativo superior para a história narrada. Predominam os zenitais com os personagens deitados no chão tornado paisagem com desenhos de giz.

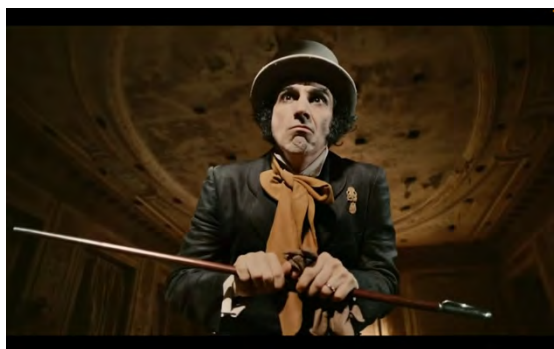






Sequência 14: “O administrador interino” - 26:11 a 31:50

Começa com um flashback correspondente ao Capítulo XVI, “O administrador interino”, em que são usadas imagens de arquivo combinadas com animação e encenação dos atores. Depois a narrativa retorna para a cena em que Capitu e Bentinho são surpreendidos no muro por Pádua, com o diálogo presente no final do Capítulo XV, e, finalmente, termina com um trecho que pertence ao Capítulo XIII. A visão que Bentinho tem de Capitu parece ser uma percepção off-line, já que faz parte de uma mesma sequência que já havia aparecido antes, com Capitu no mesmo vestido rendado das sequências poéticas, acendendo velas, num tipo de altar, seu figurino é bem diferente do que veste na cena que se passa na “realidade”. Essa Capitu “cigana” parece fazer parte de uma percepção de sonho ou projeção/imaginação. Depois do que parece ser uma câmera subjetiva online de Bentinho, em que ele vê Capitu e a mãe, aparece o plano com a Capitu “cigana”, como uma projeção de Bentinho sobre a Capitu de carne e osso. Alguns elementos cênicos substituem descrições do livro, como o amor pelos pássaros de Pádua, que aparece como um pássaro de mentira em seu ombro e sombras de várias gaiolas com pássaros.

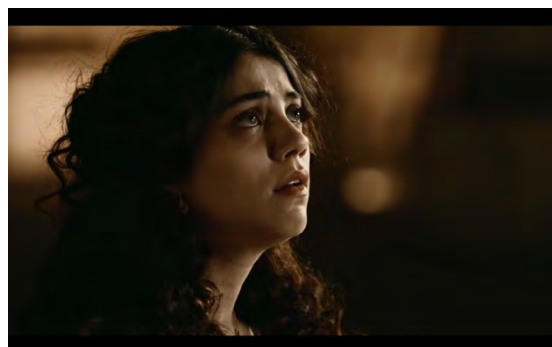






Sequência 15: “Beata, Carola, Papa-missas” - 31:50 a 32:29

Sequência curta com um só diálogo, em que Capitu “ofende” D. Glória chamando-a “Beata, Carola, Papa-missas”, que é o título do microcapítulo e não corresponde ao título de nenhum Capítulo do livro, mas o diálogo está no Capítulo XVIII, “Um plano”. Consiste numa sequência do clássico plano e contraplano.



Sequência 16: “Dona Glória” - 31:50 a 36:04

Microcapítulo começa com um “aparte” descrevendo D. Glória, correspondendo ao Capítulo VII do livro, intitulado “D. Glória”. Muitos planos detalhe na cena da matriarca sendo vestida pelas escravas enfatiza o trabalho destas, realizando basicamente todo o trabalho envolvido na sobrevivência e manutenção da vida (de luxos) de seus senhores. Os planos dão uma aura régia à figura de D. Glória, remetendo ao repertório imagético de ficções sobre a realeza, a trilha irônica escolhida, “God save the queen”, dos Sex Pistols, arremata a associação. A sequência continua e volta ao diálogo de Bentinho e Capitu da sequência anterior, intercalado pela narração direta do Dom Casmurro, em plano detalhe com a lente homônima, imagens de arquivo e planos push in da família em “modo estátua”. A intercalação das imagens em stop motion de papéis rasgados que compõem a abertura e marcam os microcapítulos em cortes muito rápidos cria um efeito de descontinuidade e também sublinha as emoções (raiva, vingatividade) de Bentinho. Depois, Bentinho e Capitu encontram-se num outro ambiente, representando, provavelmente, a sala da casa de Capitu, quando passa o “negro das cocadas”, cantando seu pregão. Capitu, à janela, o observa tristemente, a que se segue o entre a menina e o “escravo de ganho” e, subsequentemente, a ida de Bentinho até o negro para comprar as cocadas. Como comentado anteriormente, a passagem é importantíssima pois representa metonimicamente a diferença social entre os dois adolescentes, expressa não só na triste negativa de Capitu ao oferecimento do doce e o desembaraço de Bentinho, para comprar os doces para ambos, que encapsula bem a dinâmica desigual de poder entre eles, como pela letra da música: “Chora, menina, chora. Chora porque não tem vintém”. A cena tem um lirismo marcante, com destaque para cenografia e fotografia e para a voz límpida do ator/cantor que interpreta o negro escravizado. A sequência termina com Bentinho e Capitu de volta à “namoradeira” onde estavam antes, com o personagem ainda cantando ao fundo.

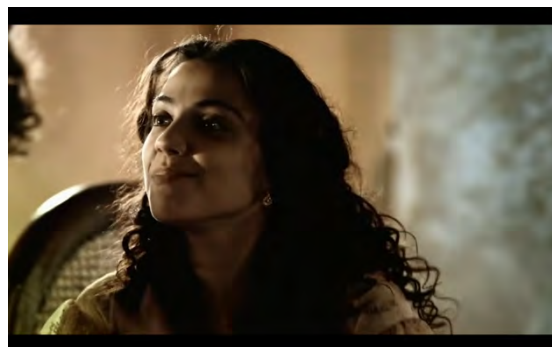
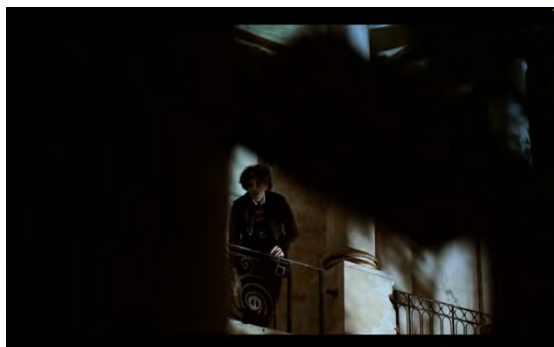






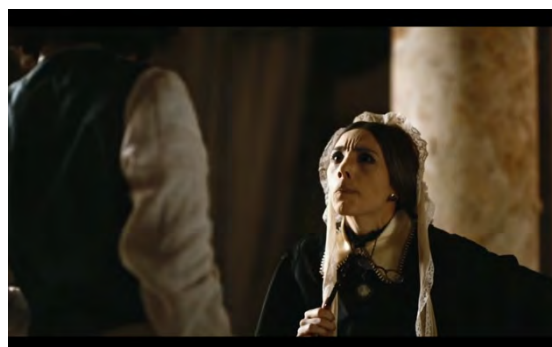
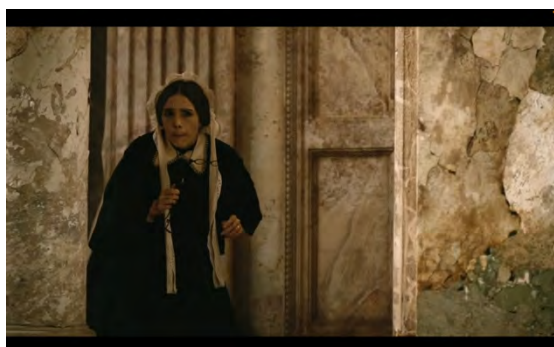
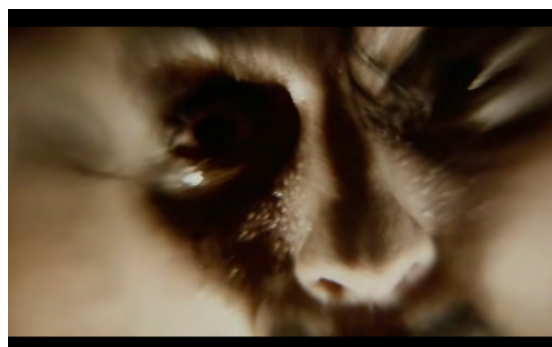
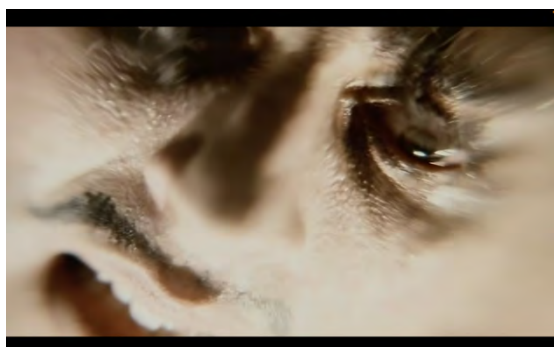
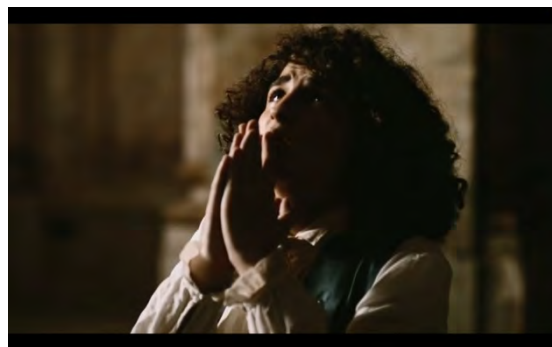
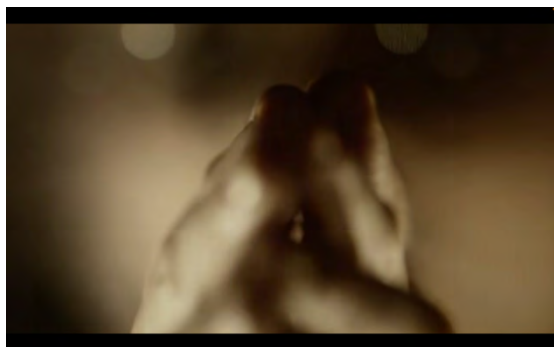
Sequência 17: “Um plano” - 36:04 a 37:52

Embora as duas sequências anteriores fossem referentes ao Capítulo XVIII, “Um plano”, apenas esse microcapítulo tem esse nome, provavelmente para dar mais clareza à trama. Em alguns momentos, a câmera está bem estabelecida como POV do narrador Casmurro, que observa o seu eu jovem e a namorada, intercalado com planos e contraplanos em close up que podem ser atribuídos ao narrador cinematográfico.



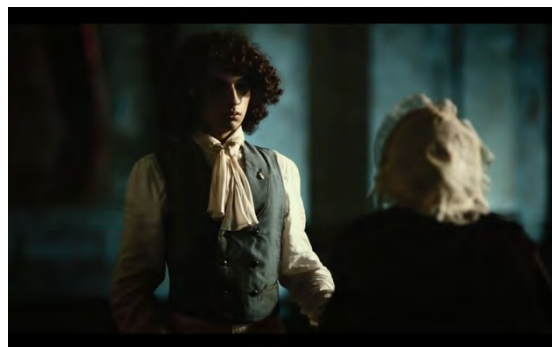
Sequência 18: “Mil padre-nossos e mil ave-marias” - 37:52 a 39:30

Sequência curta que intercala entre imagens do Bentinho adolescente e super closes (distorcidos pela lente) do narrador. Termina com um encontro com Prima Justina.



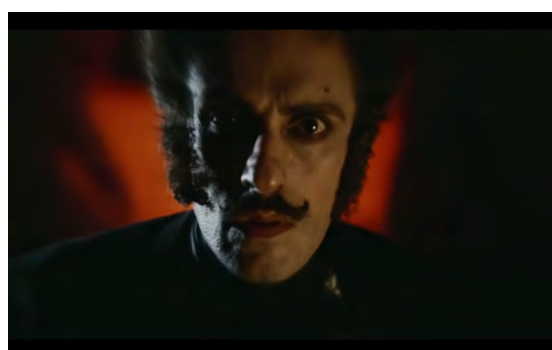
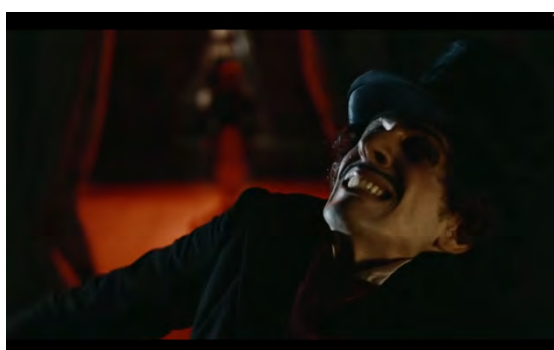
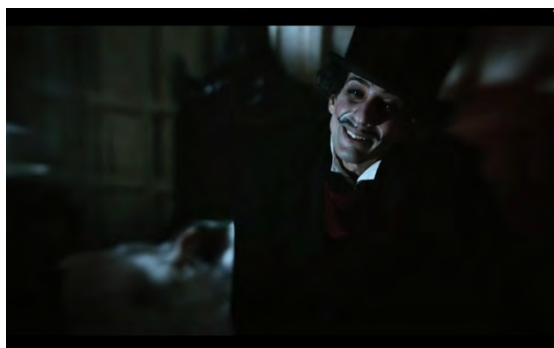
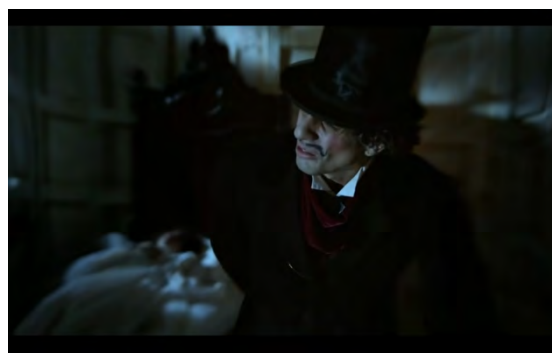
Sequência 19: “Prima Justina” - 39:31 a 41:46

Sequência de diálogo, correspondente ao Capítulo XXI, “Prima Justina”, câmera atém-se ao clássico esquema plano/contraplano.



Sequência 20: “Sensações alheias” - 41:46 a 42:57

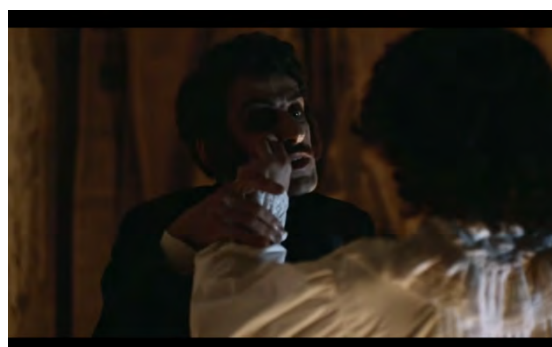
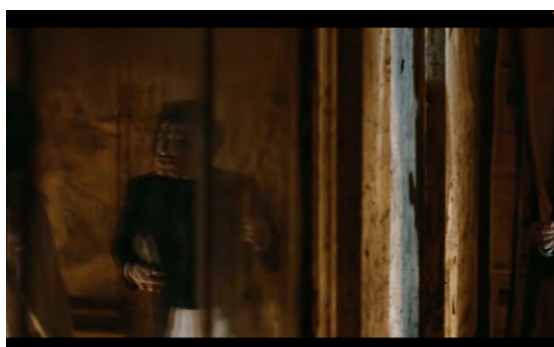
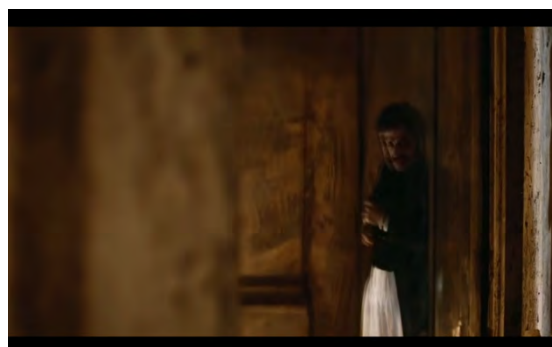
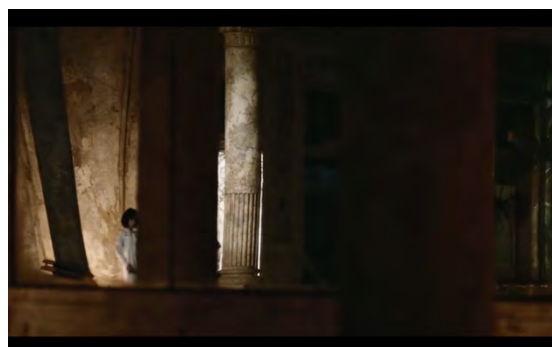
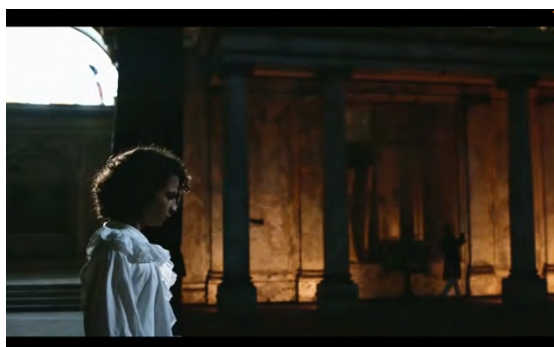
Consiste, em sua maior parte, de narração direta onscreen, com o narrador em primeiro plano e Bentinho adolescente ao fundo, corresponde ao Capítulo XXII, “Sensações alheias”. Os cortes dão um efeito zootrópico, mais uma referência a se observar? Primeiros cinemas e pré-cinemas. Adiciona uma aparição de José Dias e a repetição do mote Faustiano: “Aí vindes outra vez, inquietas sombras...?”, que já apareceu na sequência/microcapítulo “Do livro”. Parece haver uma percepção off-line subjetiva do narrador e/ou de Bentinho quando aparece o rosto de José Dias.





Sequência 21: “Prazo dado” - 42:57 a 44:35

Diálogo de Bentinho com José Dias, presente no Capítulo XXIII, “Prazo dado”, mesmo nome do microcapítulo. Reacentua para que Bentinho seja mais ameaçador e investe visualmente no jogo de espelhos. O horário da conversa parece ser a madrugada. Há aqui clara percepção off-line de Bentinho/narrador, visualizada em imagens de arquivo de grandes multidões aplaudindo e na banda sonora, aplausos e a trilha triunfante.



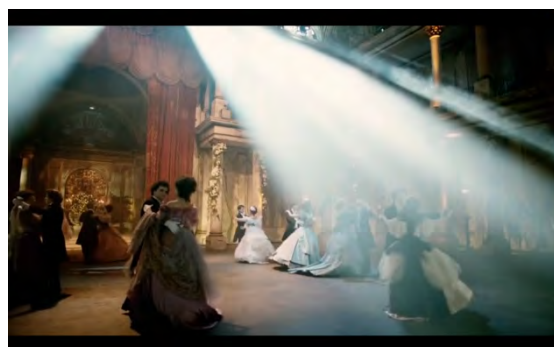
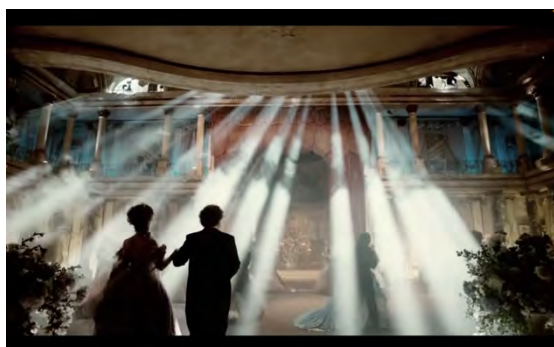
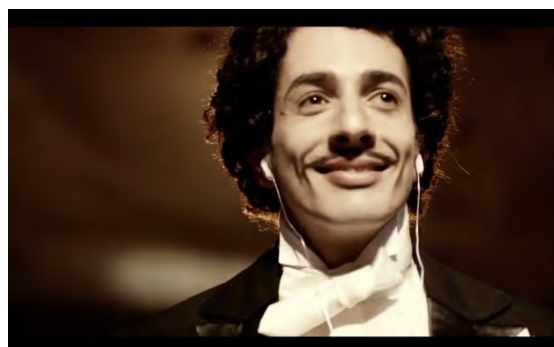
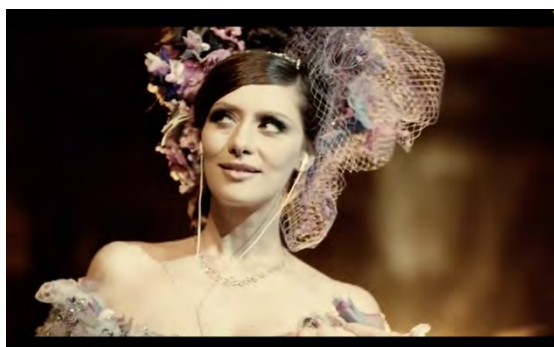
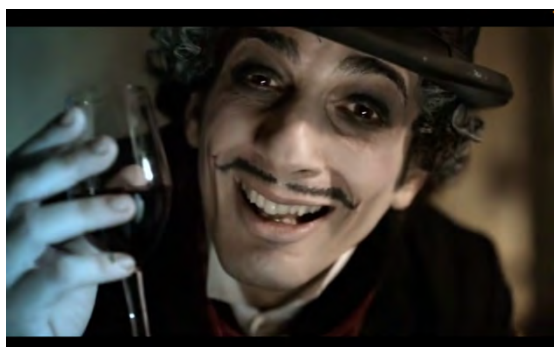
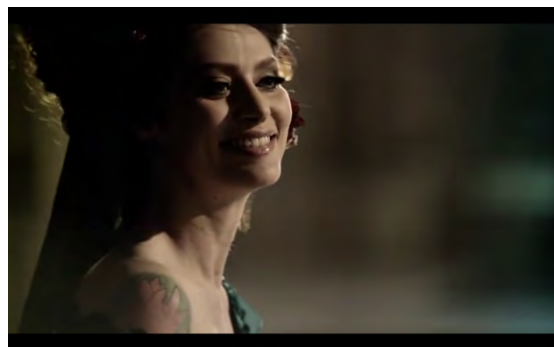
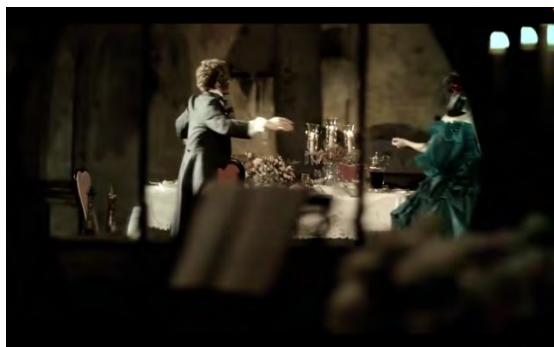


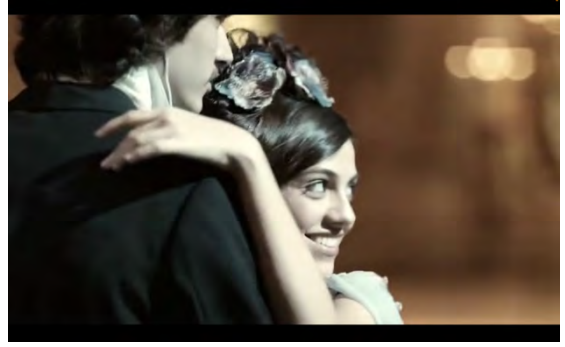
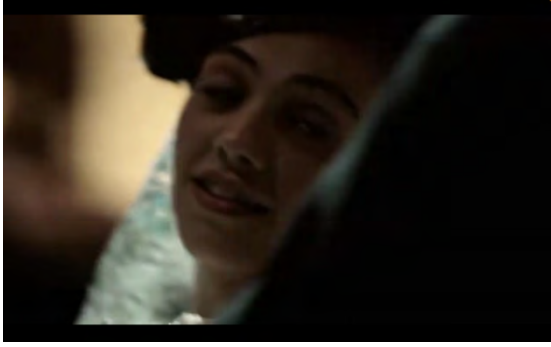
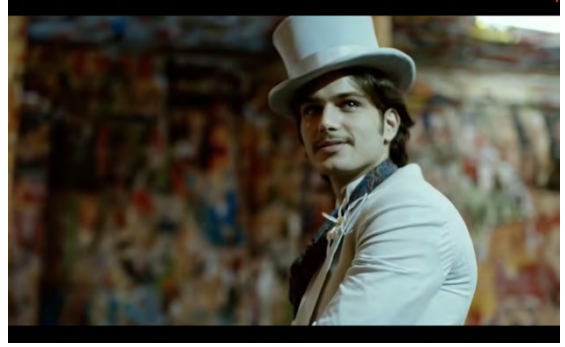
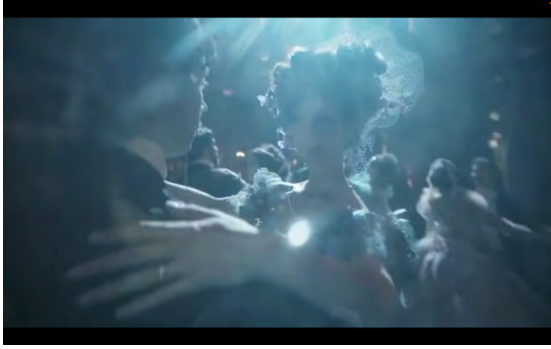
Episódio 05

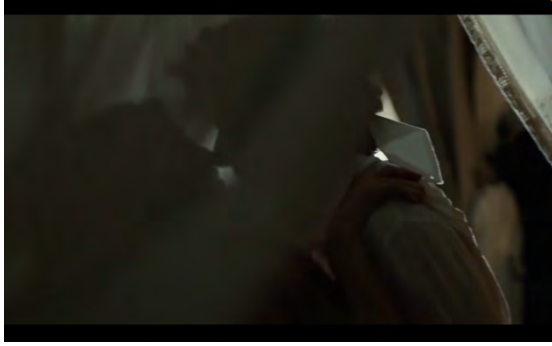
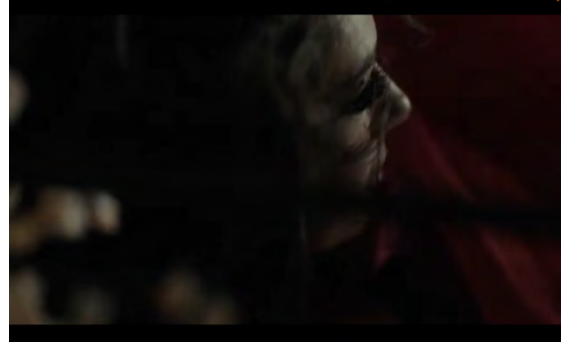
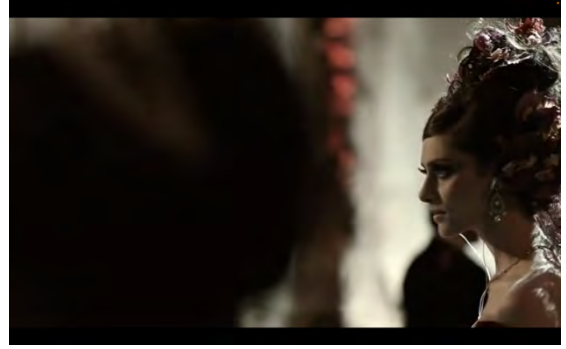
Sequência 01: “Os braços” – 0:00 a 6:45

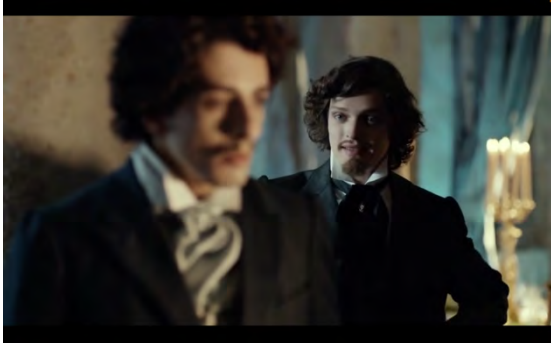
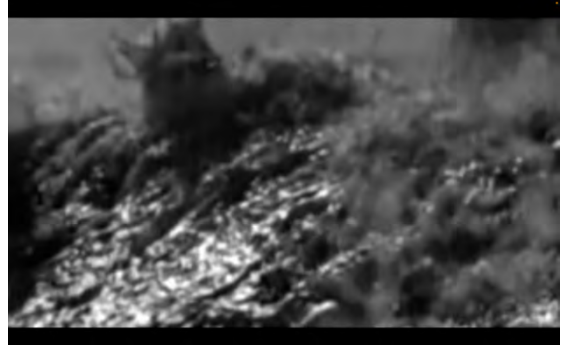
Sequência que se refere aos Capítulos: CIV, “As pirâmides”; Capítulo CV, “Os braços”; e ao começo do Capítulo CVI, “Dez libras esterlinas”. Uma das poucas (ou a única?) sequência em que há mais pessoas em cena, com muitos figurantes representando os presentes no baile. A cena é grandiosa e tem a lente mais aberta e a maior profundidade de campo creio que da minissérie toda. O clima é de grandiosidade e a fotografia funciona muito bem nesse sentido. Há um toque bem humorado de anacronismo, em que os convidados usam fones de ouvido contemporâneos, inclusive o Casmurro narrador, como se a música viesse deles. O narrador está presente no meio da cena e conversa com a câmera enquanto se vê os dois personagens principais dançando ao fundo. Já se viu a projeção da imaginação de Bentinho, que vê um dos homens do baile como o “peralta da vizinhança”, imaginado por ele em sua primeira grande crise de ciúmes. A trilha muda para um instrumental típico de suspense/thriller. Há algumas instâncias de focalização interna no esquema focalizador-objeto-focalizador. A câmera gira vertiginosamente em 360° ao redor do casal. Bentinho passa a imaginar a Capitu adolescente dançando ali no baile com outro, em clara percepção off-line, projeção delirante de seus ciúmes. Comparecem a um jantar com Escobar e Sancha. No próximo baile, a trilha é de música eletrônica típica dos anos 2000, as luzes pulsam como um estrobo numa boate moderna. A câmera faz giros ainda mais rápidos, alternando entre a Capitu adulta e a Capitu adolescente. O trabalho de câmera é ainda mais vertiginoso, parece ter sido feito, pelo menos em parte, com câmera na mão ou steadicam. Em alguns momentos lembra a sequência correspondente à mesma cena no Capitu de 1968, o efeito é parecido, com a diferença de que no filme de Saraceni não há representação tão explícita das projeções da imaginação do personagem. O trecho é claramente um delírio de Bentinho. A câmera volante, que no primeiro episódio tinha um efeito lírico que representava o idílio amoroso e resultava em planos sensoriais e plásticos, aqui tem efeito vertiginoso e angustiante. Ainda assim, esse trecho pode ser designado como “sequência poética”, uma vez que existe para representar o estado emocional e os delírios ciumentados do personagem. Há uma cena de caráter sexual em que uma imagem de arquivo de um mar revolto representa um orgasmo. Existe certo interesse, uma tanto fora de lugar, de representar a vida íntima do casal, talvez por Machado ser um autor considerado “pudico”, ainda mais considerando os entraves impostos pela época em si. No filme de Bressane, Capitu e o capítulo,

esse interesse quase que domina a narrativa, dando, inclusive, a impressão de ser o cerne da adaptação, em que Capitu aparece como o estereótipo da mulher “fogosa”. O fascínio por imaginar ou ler nas entrelinhas essa faceta da relação entre Bentinho e Capitu aparece como um tipo de vício próprio desse início de século, às voltas com suas obsessões.



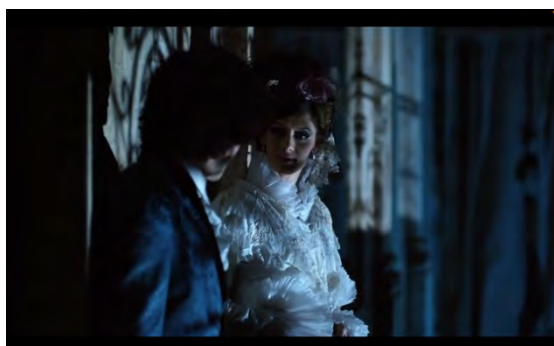


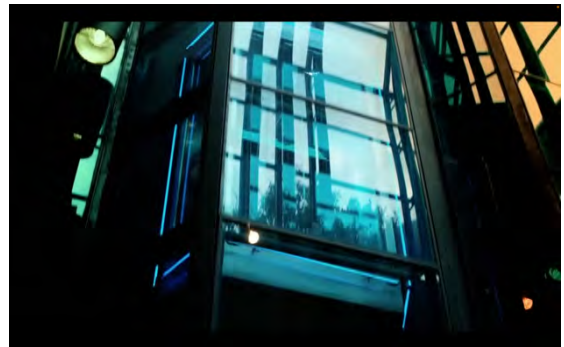




Sequência 02: Dez libras esterlinas - 6:46 a 11:03

Sequência que tem como referentes os Capítulos: CVI, “Dez libras esterlinas”; CVII, “Ciúmes do mar”; e o começo do Capítulo CVIII, “Um filho”. Sequência começa com uma animação do espaço, em que uma nebulosa tem o claro formato de um olho, que vai se aproximando. Bentinho e Capitu, na penumbra, o marido questiona Capitu por estar distraída e ela revela a surpresa das dez libras esterlinas que juntou. Alterna entre a cena do casal e o narrador, focado pela “lente Dom Casmurro”, fala para a câmera. Muda para uma cena em que Bentinho e Escobar entram em um elevador panorâmico, com vista para a ponte Rio-Niterói e carros passando, em mais um dos anacronismos da série. O narrador Casmurro “rega” flores de plástico enquanto fala. Imagem de arquivo de um bebê. O narrador Casmurro “fura” o dedo em uma das rosas de plástico e o sangue pinga na lente da câmera. O recurso é uma boa adaptação dos recursos autoconscientes do livro, que chamam a atenção do leitor. Uma vez que falar olhando diretamente para a câmera, no ano de 2008, ainda mais na televisão, não é inteiramente capaz de “quebrar a quarta parede”, a originalidade do truque se destaca como um recurso reflexivo interessante.



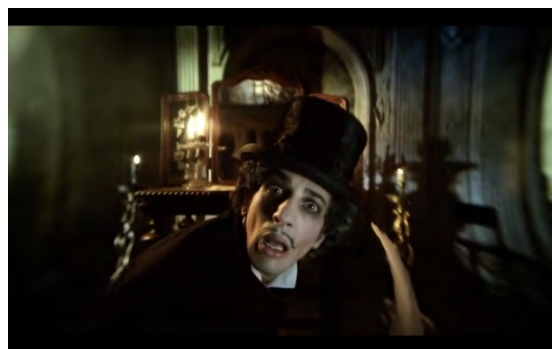
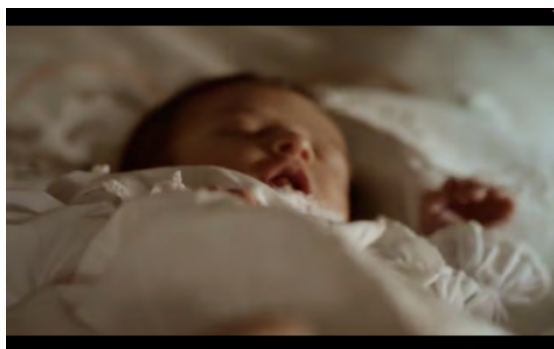
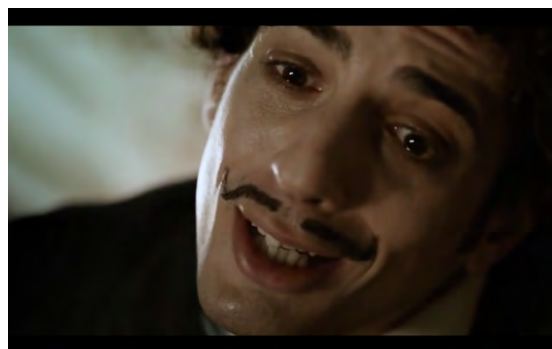
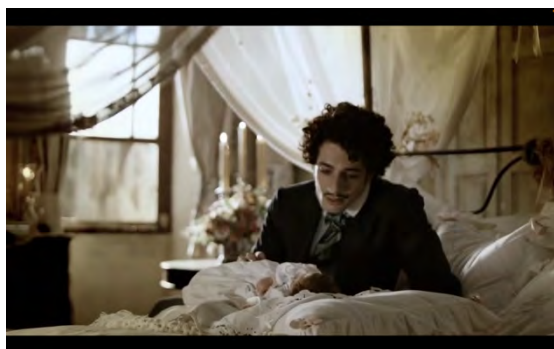






Sequência 03: “Um filho” - 11:04 a 13:34

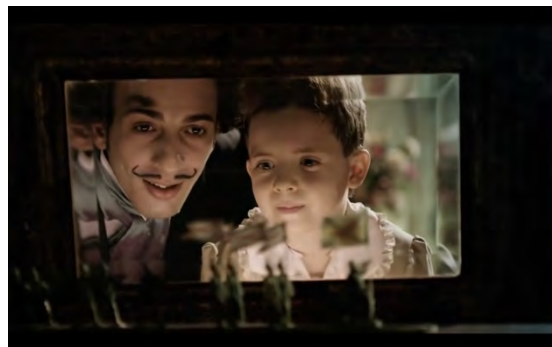
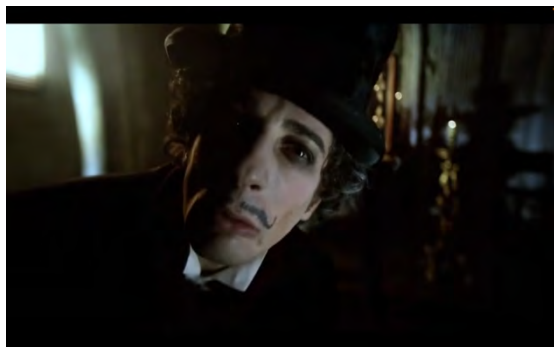
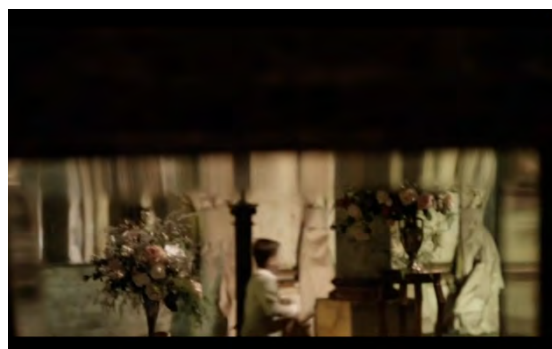
Sequência que tem como referente o Capítulo CVIII, “Um filho”. Há uso do esquema focalizador-objeto-focalizador. É utilizado novamente o recurso de “congelar” os atores enquanto a câmera se move, aqui girando em 360° ao redor do grupo que rodeia o padre com o bebê na pia de batismo, em uma imagem que lembra – com ironia – imagens bíblicas. Pode-se destacar a aproximação com o barroco. Há uma metalepse: o narrador puxa a perna de Tio Cosme, que sobe as escadas.

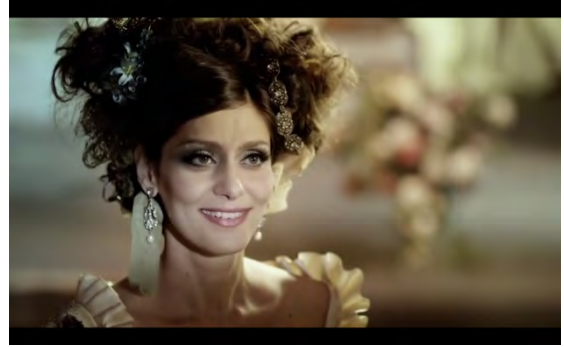
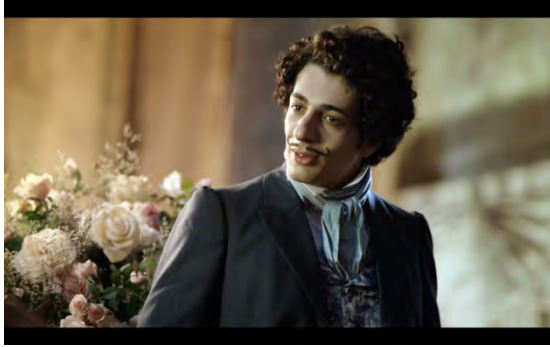




Sequência 04: “Um filho único” - 13:34 a 15:47

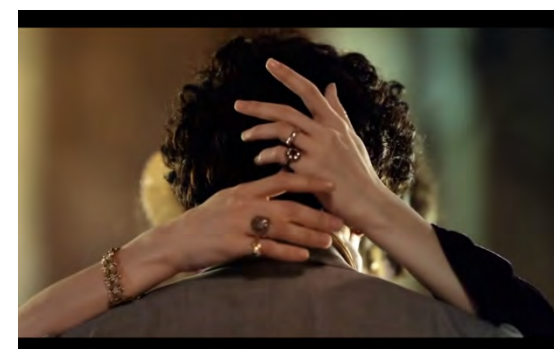
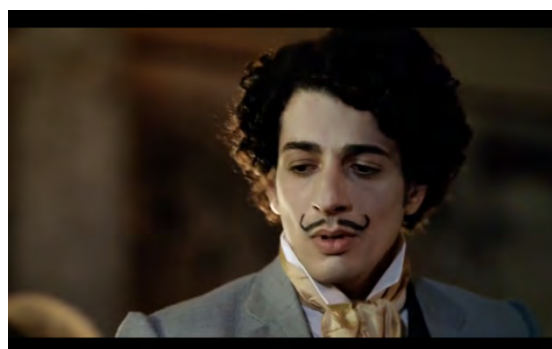
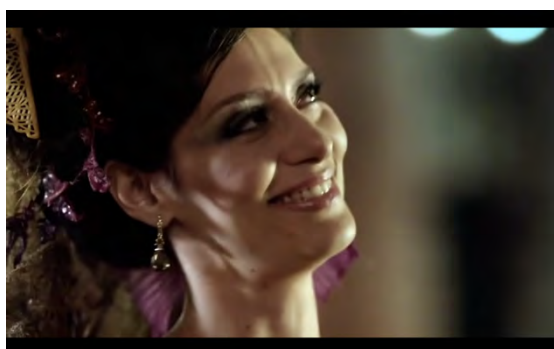
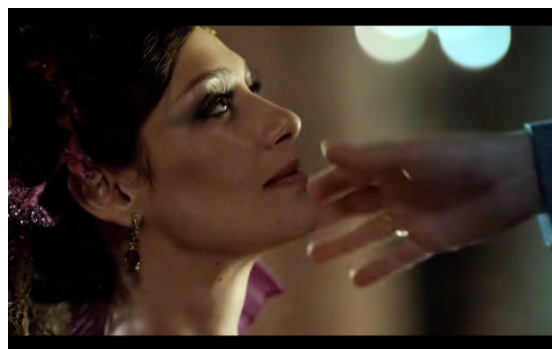
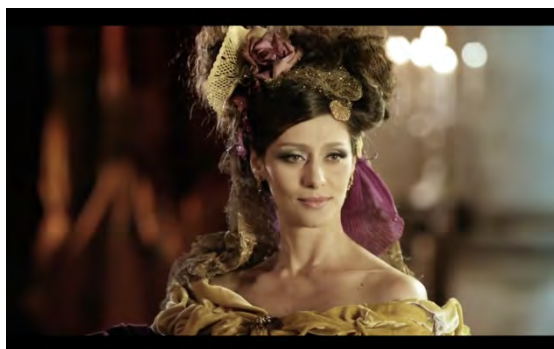
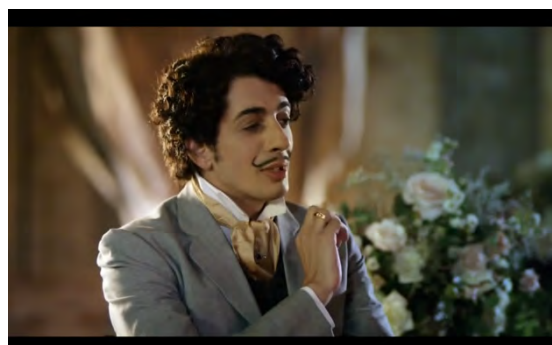
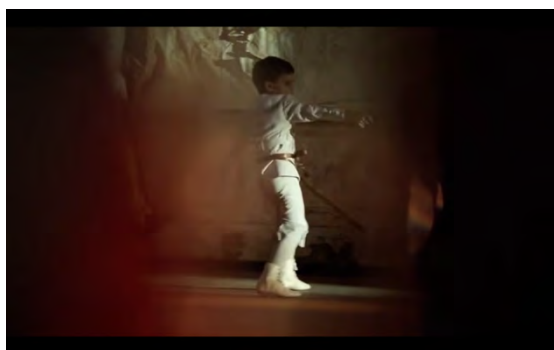
Sequência que tem como referentes os Capítulo CIX, “Um filho único”, e CX, “Rasgos da infância”. Os destaques aqui são o momento em que Bentinho pergunta a Capitu sobre o “pregão das cocadas” e ouve-se ao fundo o pregão como cantado no capítulo 1 pelo ator que interpreta o vendedor. Essa só pode ser uma focalização interna de Bentinho, uma memória ou alucinação auditiva, ou seja, sua percepção off-line. No livro, o narrador confessa no Capítulo CXIV que também tinha esquecido o pregão, tornando frívola a sua condenação de Capitu por não lembrar. Esta confissão não aparece aqui. Há uma imagem de Capitu que também é uma miragem ou projeção, a iluminação e enquadramento apontam para isso. Há interpelações diretas aos “leitores” e “leitora”, ainda parece estranho que os termos não tenham sido adaptados a uma audiência televisiva. John Gledson chama a atenção para o fato de que Machado, ao se dirigir diretamente aos leitores, usava sempre a terceira pessoa do plural quando ofendia ou criticava os leitores, para que assim cada leitor individual pudesse sentir que ele se referia a outros leitores, não a si, e, pelo contrário, quando é lisonjeiro ou quer manipular quem lê, usa a segunda pessoa do singular, indicando proximidade e singularidade. Há uma fala adicionada aqui, do menino Ezequiel, que não está presente no livro, que substitui o trecho: “Ezequiel aproveitou a música para pedir-me que desmentisse o texto, dando-lhe algum dinheiro”.





Sequência 05: “As imitações de Ezequiel” - 15:47 a 17:37

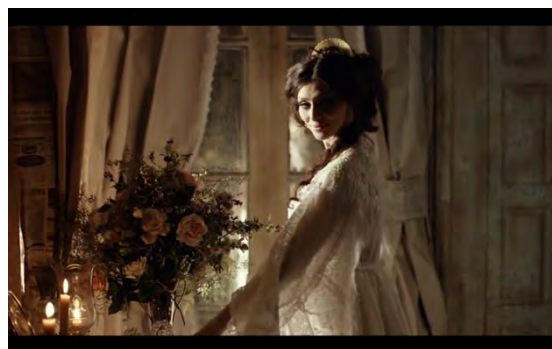
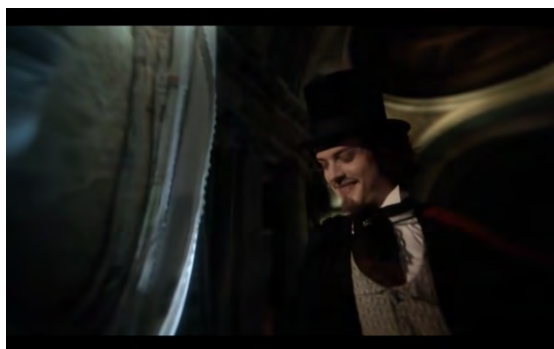
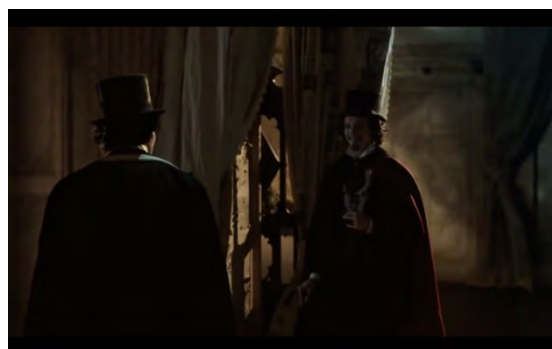
Sequência equivalente ao Capítulo CXII, “As imitações de Ezequiel”. O simbolismo de Capitu como sedutora, traiçoeira, parece amplificado aqui. Seus braços se enrolam sobre Bentinho com o vagar de uma cobra que se enrola ao redor de sua vítima, aos pouquinhos.



Sequência 06: “Embargos de terceiros” - 17:37 a 20:15

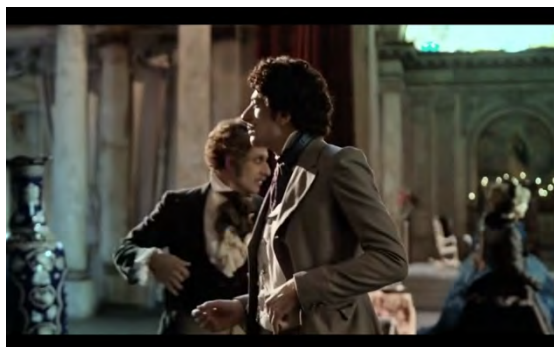
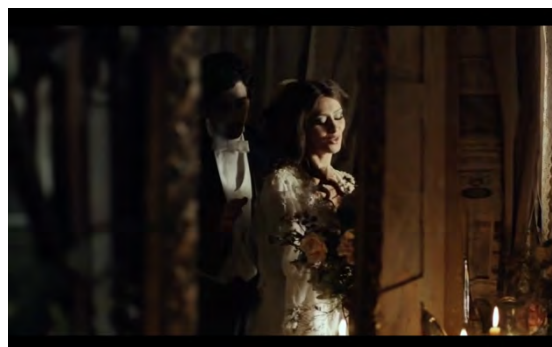
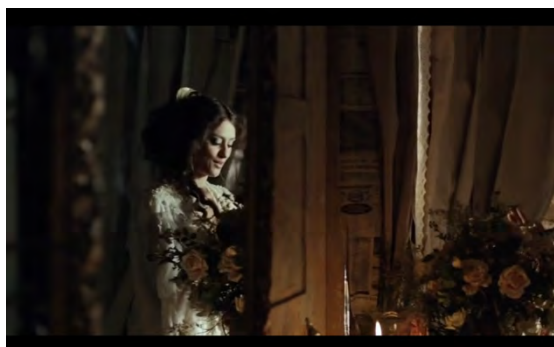
Refere-se ao Capítulo CXII, “Embargos de terceiros”. Um novo recurso reflexivo é usado aqui: o narrador “fala ao telefone”, com um celular na mão, do outro lado se ouve um som agudo distorcido, típico de ligações telefônicas em animações e comédias. O narrador presumivelmente “fala” com um espectador (?) que o questiona. O narrador “conversa” com um narratário.

Sempre que os outros personagens são filmados com a “lente Dom Casmurro”, estão sendo vistos/projetados pelo Casmurro narrador?



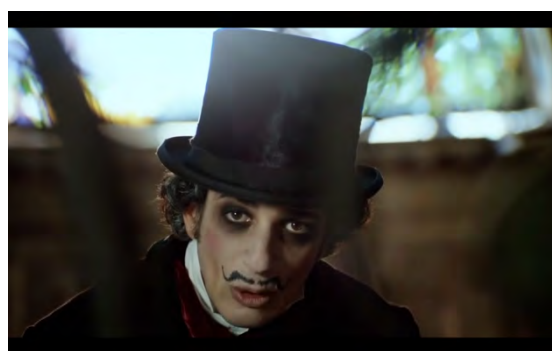
Sequência 07: “Dúvidas sobre dúvidas” - 20:15 a 21:33

Tem como referentes os Capítulos CXVI e CVII do livro. Simbolismo do espelho e profundidade de campo. Planos todos mais abertos, com lentes de menor distância focal. Aqui não aparece o narrador *onscreen*, só sua voz. O microcapítulo tem uma formatação mais “tradicional” que a maioria, baseado em diálogos e *voice-over*.



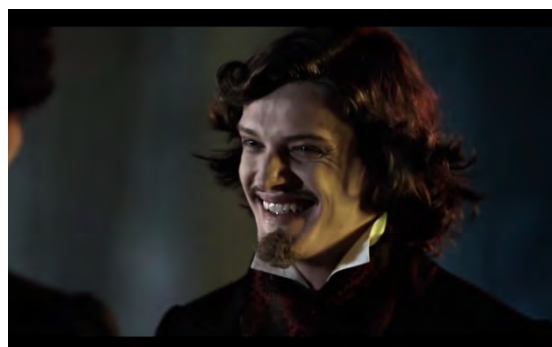
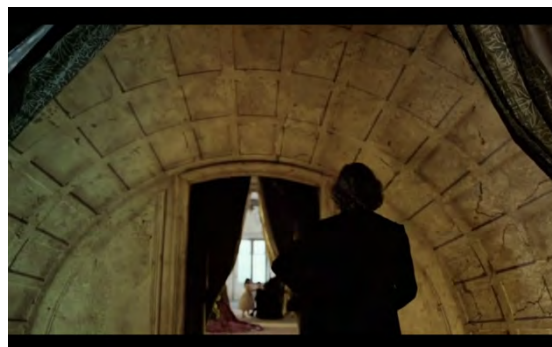
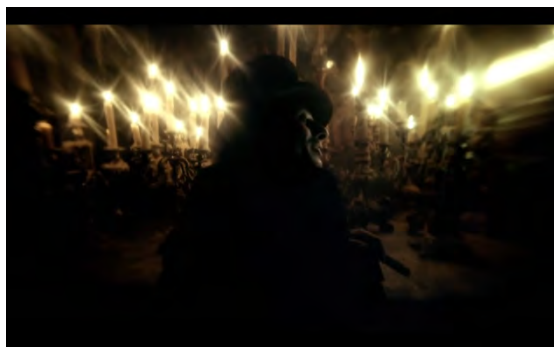
Sequência 08: “Amigos próximos” - 21:33 a 22:34

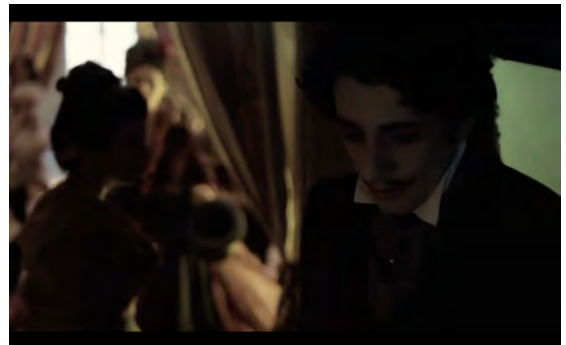
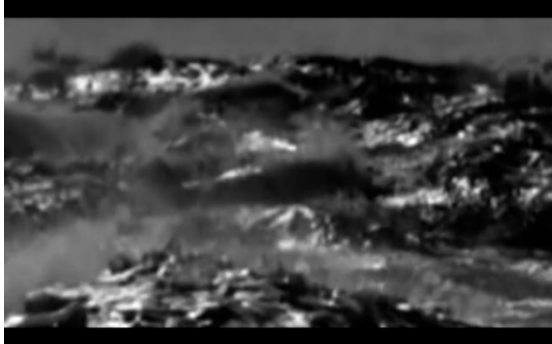
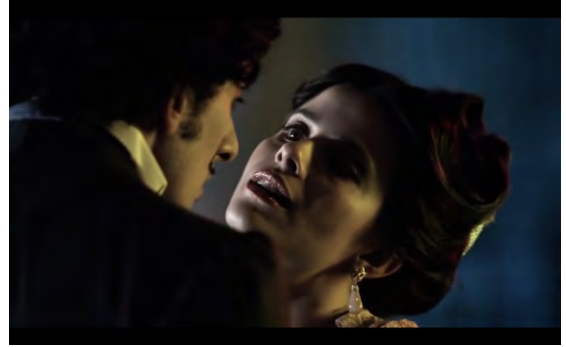
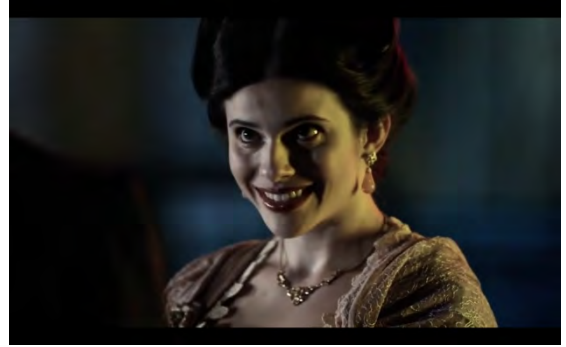
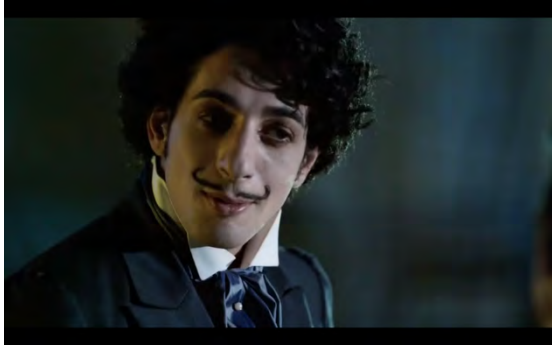
Refere-se ao Capítulo CXVII, “Amigos próximos”. Sequência curta, a maior parte passada em uma externa na praia onde os personagens, trajados como no século XIX, dividem espaço com figurantes de biquíni e sunga e bicicletas modernas. Curiosamente, o diálogo em que Sancha comenta a semelhança das crianças e o próprio Bentinho responde que “Não; é porque Ezequiel imita os gestos dos outros.” não entrou no microcapítulo, escolha significativa, já que a questão da semelhança figura como “prova cabal” de que o filho seria de Escobar.



Sequência 09: “A mão de Sancha” - 22:34 a 27:53

Tem como referente o Capítulo CXVIII, “A mão de Sancha”. Muita profundidade de campo e mise-en-scène espacejada. Bentinho e Escobar olham o “mar” que é uma projeção no chão. Parece haver uma focalização interna de Bentinho em que ele alucina Sancha, seus braços e depois a família de Escobar toda. Planos representativos das triangulações entre os casais.



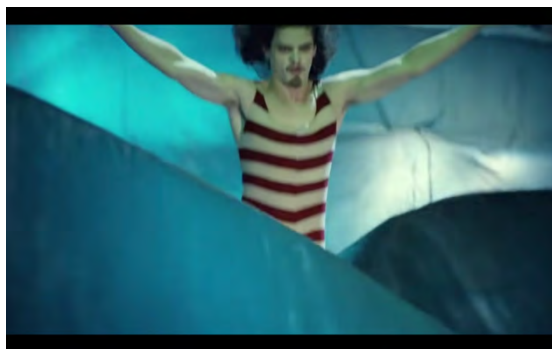
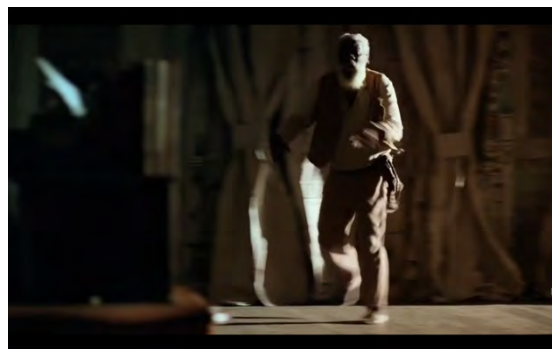
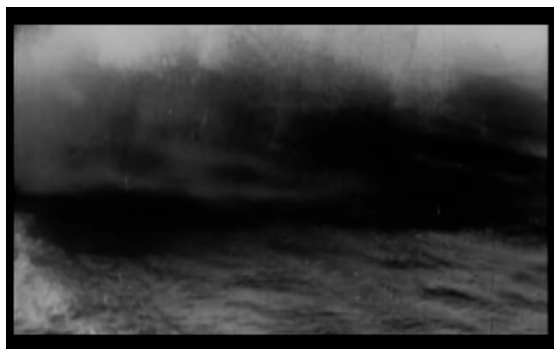


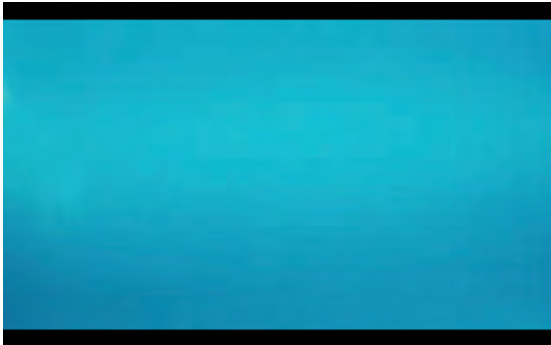
Sequência 10: “A catástrofe” - 27:53 a 29:28

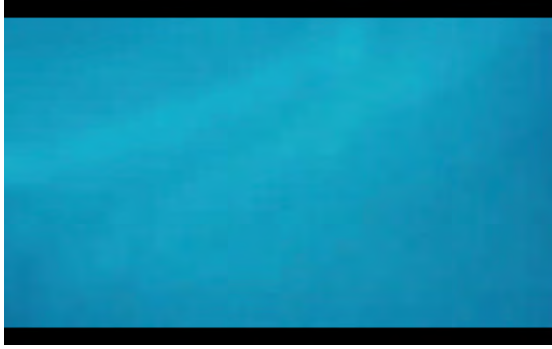
Refere-se ao Capítulo CXXI, “A catástrofe”. Alterna a narração *onscreen* do Casmurro com um tipo de sequência poética – será que pode ser chamada de sequência poética? – que “ilustra” o ocorrido de maneira simbólica e muito plástica. O ator Pierre Baitelli dança entre tecidos semitransparentes que fazem as vezes de ondas, nas quais ele “nada” coreografadamente. Há muitos planos desfocados e abstratos, repletos de *flare* nas lentes em que pouco se distingue o ator do tecido azul, ou se vê sua figura desvanecida através do tecido azul. Muitas abstração e exploração das superfícies, texturas e da característica pictórica dessa combinação de tecido e luz, o estudo da cinética da luz, a coordenação temporal da montagem, a música e a amplificação do tema da água. Esses planos criam imagens de alta complexidade visual, investigando ritmos de cor, forma e movimentos que evocam imagens virtuais.

Será que essa sequência pode ser considerada como internamente focalizada? Afinal, a dança-afogamento se passa no plano da “realidade” ou na imaginação do narrador? É o narrador cinematográfico quem “mostra” Escobar se afogando? Ou o espectador está, mais uma vez, testemunhando uma percepção subjetiva (percepção off-line) do narrador Casmurro?

Em Capitu é muitas vezes difícil precisar o que é “real” e o que é imaginação, sonho, projeção, já que a *mise-en-scène* e a construção formal gerais são antirrealistas.

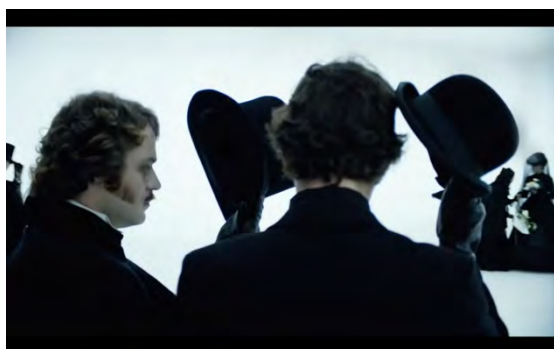
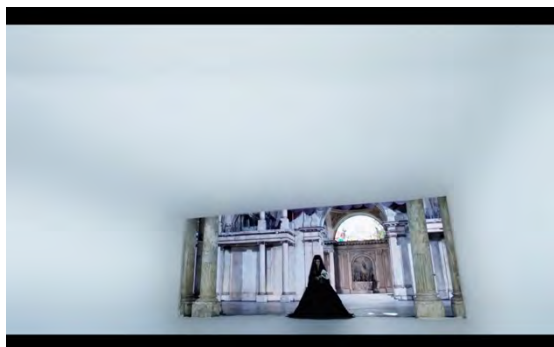


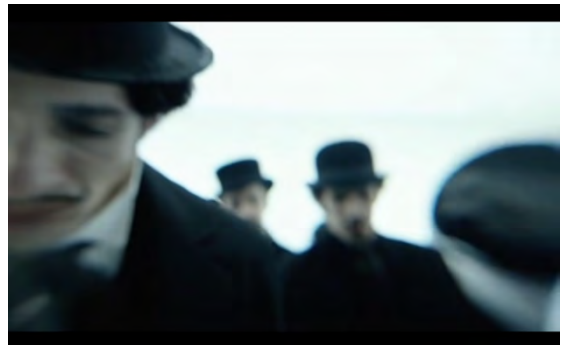
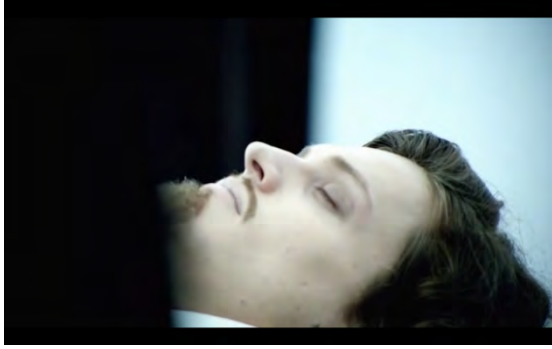




Sequência 11: “O enterro” - 29:28 a 31:47

Tem como referentes os Capítulos CXXII e CXXIII, “O enterro” e “Olhos de ressaca”. Representação puramente visual do conteúdo dos capítulos, não há nenhum tipo de narração verbal ou escrita. Solução interessante e acertada, já que a maior parte do Capítulo CXXII e todo o Capítulo CXXIII são basicamente descrições de cena. Há, claro, muito destaque para os olhos, principalmente os de Capitu, que são enquadrados várias vezes em planos detalhe, a triangulação Bentinho-Capitu-Escobar – ou quadrangulação, se Sancha for levada em conta – é representada visualmente tanto em enquadramentos, como na montagem. O esquema focalizador-objeto-focalizador indica uma visualização interna aproximada. Porém, a cena toda, em um fundo infinito branco, lembra muito uma atmosfera de sonho, ou de memória deturpada, enfim, uma percepção subjetiva, o que indicaria uma percepção off-line do narrador-personagem. Talvez a solução a se buscar para emendar a dúvida sobre a focalização em vários trechos seja o conceito de subjetiva indireta livre.





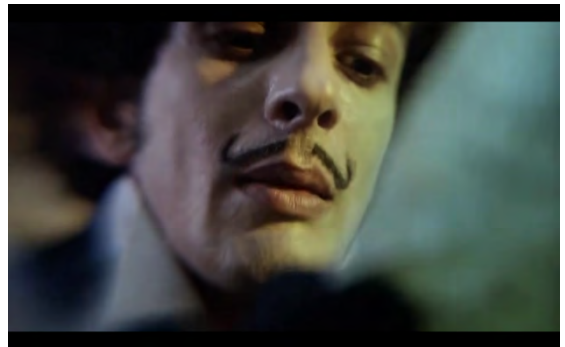
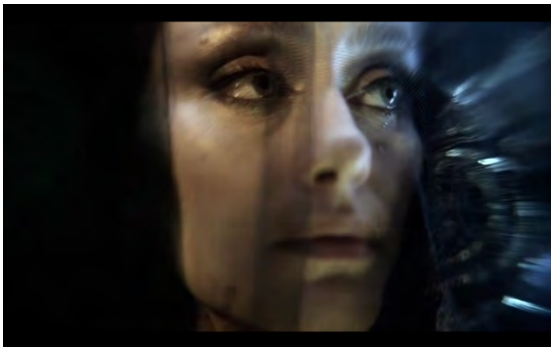


Sequência 12: “O discurso” - 31:47 a 33:57

Refere-se aos Capítulos CXXIV e CXXV, “O discurso” e “Uma comparação”. A comparação do capítulo do livro, em que o narrador se compara com Príamo, não acontece, provavelmente por ser uma referência de difícil apreensão para um público mais amplo, com pouco ou nenhum conhecimento de mitologia grega. A comparação é interessante porque Príamo beija as mãos de Aquiles para que ele lhe devolva o corpo vilipendiado do filho, para que o enterre dignamente, Bentinho “beija as mãos” (com seu discurso) do defunto que, teoricamente, lhe roubou a mulher e o filho. Fala aqui do fingimento e do “disfarce”. O narrador faz uma ironia sobre Homero dizendo que é “um bom autor não obstante contá-lo em verso, mas há narrações exatas em verso, e até mau verso.” e também cita Camões. É um dos exemplos da riqueza de referências de *Dom Casmurro* e da apreciação paródica quando comenta: “É impossível que algum Homero não tirasse da minha situação muito melhor efeito, ou quando menos, igual”. O único trecho de “Uma comparação” que entra no microcapítulo de *Capitu* é: “eu acabava de louvar as virtudes do homem que recebera, defunto, aqueles olhos...”. O plano da câmera posicionada “no lugar do defunto” pode também ser considerado um recurso metaléptico, já que chama a atenção para o dispositivo, além da já conhecida interpelação direta na segunda pessoa.

A dúvida sobre se essas interpelações são autoconscientes ou não continua, por um lado o narrador fala olhando diretamente para a câmera e na segunda pessoa, por outro, ele sempre se refere aos narratários como “leitores”, ou “leitora” e “leitor”, o que parece enfraquecer o efeito reflexivo, já que aqui são espectadores, não leitores e a interpelação acaba sendo menos contundente no sentido de exibir o dispositivo.

A ênfase nos olhos continua. Praticamente toda filmada com a “lente Dom Casmurro”, o efeito de desfoque e distorção centrípeta parece ser uma representação visual do estado emocional abalado e desequilíbrio de Bentinho. Aqui a ideia de subjetiva indireta livre parece novamente ser a melhor opção para caracterizar a focalização, já que os eventos se passaram “de verdade” mas a perspectiva parece influenciada pela visão subjetiva de Bentinho.



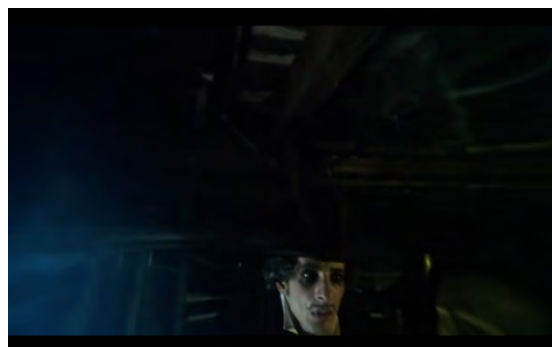


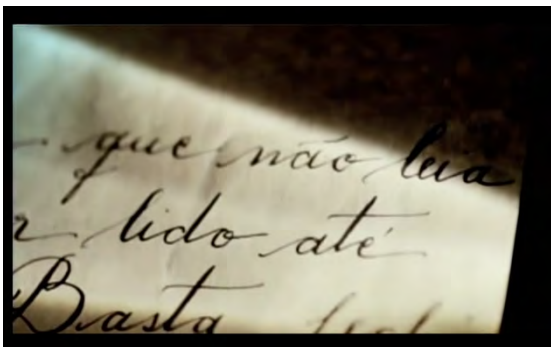
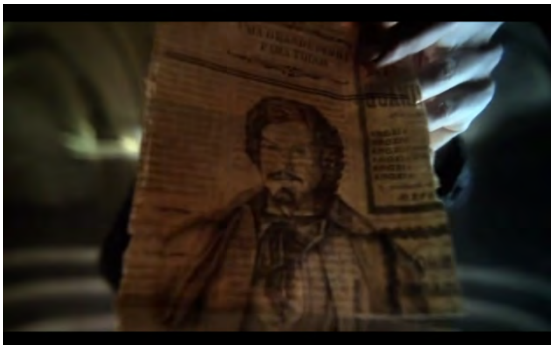
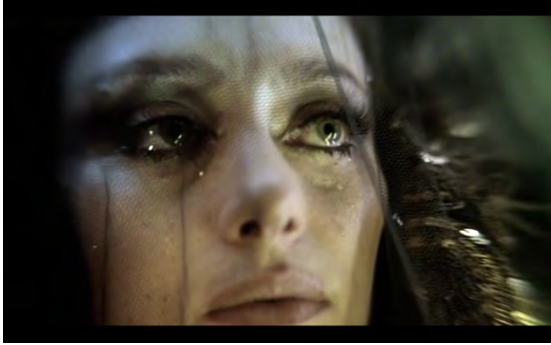
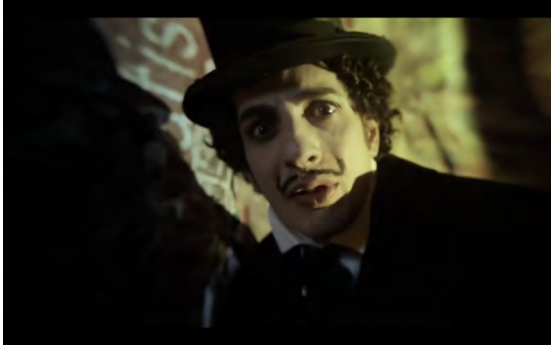
Sequência 13: “Cismando” - 33:57 a 36:21

Tem como referentes os capítulos: CXXVI, “Cismando”; CXXVIII, “Punhado de sucessos”; e CXXIV, “A D. Sancha”. O Capítulo CXXVII, no qual o narrador relata um encontro fortuito com um barbeiro que tocava a rabeca e o narrador entende que estava realizando uma “boa ação” ao parar para escutar o homem tocar – não obstante ter flertado (ou imaginado um flerte) com a mulher deste. A chave desse capítulo é a soberba e o senso de superioridade de Bentinho, que considera um favor qualquer mísera migalha de atenção a alguém de classe mais baixa – tal qual considera, no fundo, um “favor”, ou “boa ação”, ter se casado com Capitu, que em troca deveria lhe dever eterna devoção e atenção exclusiva. A câmera posicionada no “lugar do defunto” e o narrador que circula no subterrâneo que aqui pode ser entendido como ele estando “a sete palmos” aparentemente também acena para o defunto-autor de Brás Cubas.

Há uma grande novidade narrativa aqui: Michel Melamed, caracterizado como Bentinho e não como o narrador Casmurro, olha diretamente para a câmera e fala como se conversasse com o espectador, assim como o narrador o faz. Os níveis narrativos se misturam, até o momento os personagens estavam em um nível interno à trama e o narrador em um nível superior, com o narrador cinematográfico acima dele. Agora, o Bentinho personagem está “se transformando” no narrador Casmurro e se transpondo para o nível narrativo superior. A sequência termina com a música final da trilha de *8 e 1/2*, uma das grandes referências cinematográficas de autoconsciência.

Praticamente só planos fechados e pouca profundidade de campo, como na sequência anterior. Parece haver uma focalização interna aproximada de Capitu, no esquema focalizador-objeto-focalizador, quando ela chora ao olhar o retrato de Escobar.





Sequência 14: “Um dia...”: 36:21 a 38:30

Tem como referentes os Capítulos: CXXX, “Um dia...”; CXXI, “Anterior ao anterior”; e CXXXII, “O debuxo e o colorido”. O capítulo “Anterior ao anterior” é mais um dos recursos reflexivos do livro. No fim do capítulo anterior, o narrador, como se estivesse em uma conversa descontraída e não escrevendo um livro, emenda:

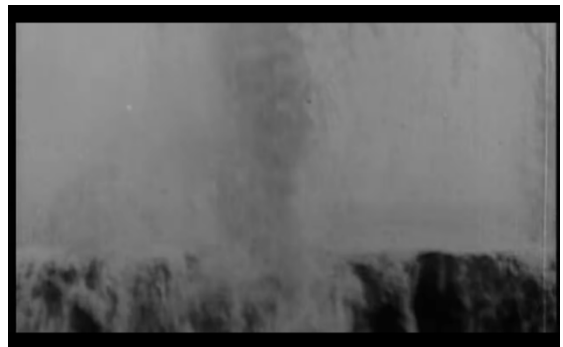
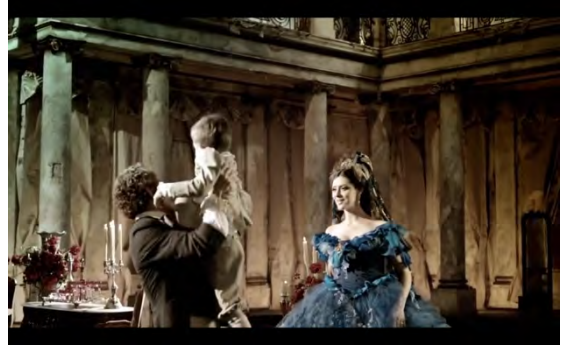
“... Perdão, mas este capítulo devia ser precedido de outro, em que contasse um incidente, ocorrido poucas semanas antes, dois meses depois da partida de Sancha. Vou escrevê-lo; podia antepô-lo a este, antes de mandar o livro ao prelo, mas custa muito alterar o número das páginas; vai assim mesmo, depois a narração seguirá direita até o fim. Demais, é curto.”

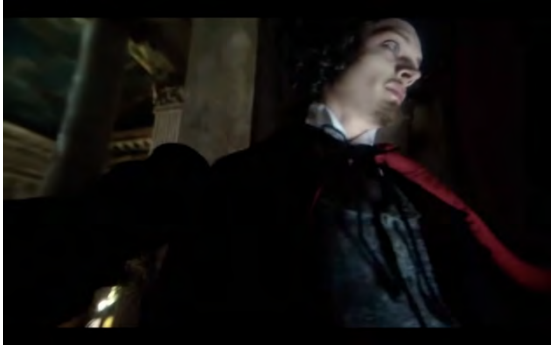
Esse tipo de inserção bem humorada está muito ligada à tradição cervantina, há no próprio *Dom quixote* referências à impressão do livro. O recurso de “congelar” os atores também pode estar relacionado à tradição cervantina? Em *Dom quixote*, o autor “pausa” uma luta porque carece de mais fontes sobre ela, continuando a narração vários capítulos depois, após uma circunstância fortuita em que encontra por acaso manuscritos que descrevem nada menos que essa mesma luta.

Na sequência, há alguns flashbacks e cenas “ilustrativas” do que está sendo narrado. Há, também, uma percepção off-line de Bentinho, que alucina um pequeno caixão quando Ezequiel cai no chão à rua, prestes a ser deixado no internato. Essa cena equivale ao trecho: “Levei-o a pé, pela mão, como levava o ataúde do outro.”, representado visualmente através de uma alucinação do personagem, que também aponta para a deterioração de seu estado mental.

Na maioria dos planos, o rosto de Bentinho não aparece, sem conjecturar aqui razões pertinentes a condições externas de produção e filmagem, e, interpretando semanticamente, pode-se concluir que os enquadramentos representam visualmente a distância emocional e a frieza do personagem.

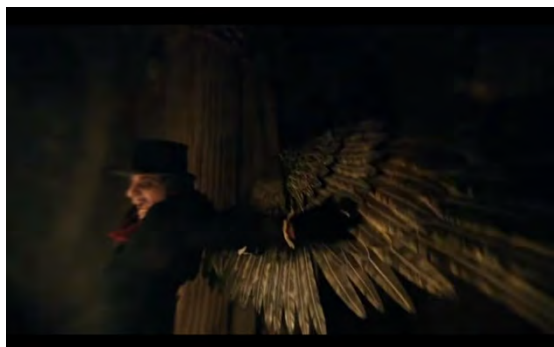
Os sobreenquadramentos também indicam distanciamento e a fotografia, num geral, destoa muito da do primeiro capítulo, em enquadramentos, paleta de cores, iluminação, movimentos de câmera, etc. A trilha também acompanha essa tendência, mais sombria e perturbadora.





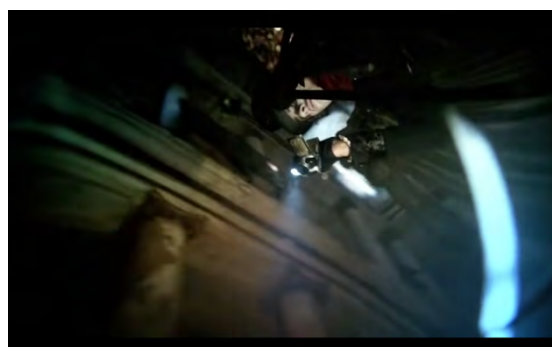
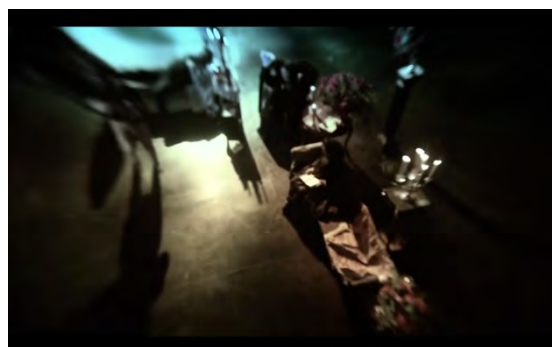
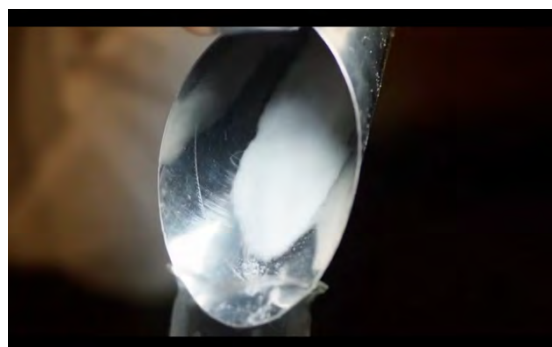
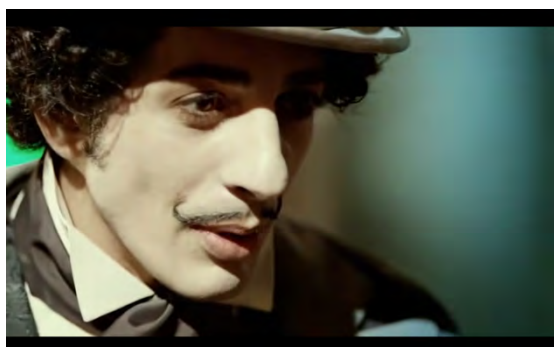
Sequência 15: “Uma idéia” - 38:30 a 39:35

Sequência curta, como o capítulo a que se refere (Capítulo CXXXIII, “Uma idéia”), mas interessante, em que o narrador e sua metáfora, literalmente, ganham asas (o narrador veste um tipo de traquitana com asas negras). Os planos zenitais indicam o ponto de vista do narrador, que “voa” sobre o cenário.



Sequência 16: “O dia de sábado” - 39:35 a 40:23

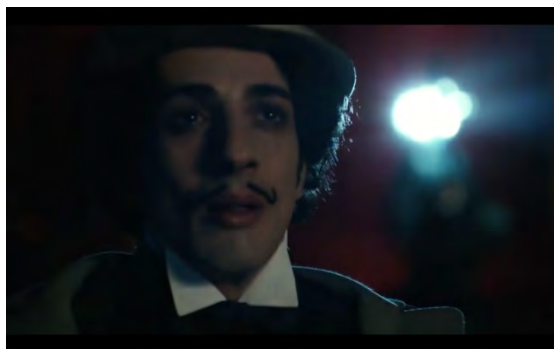
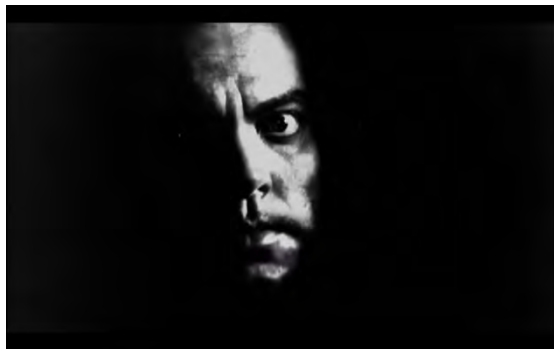
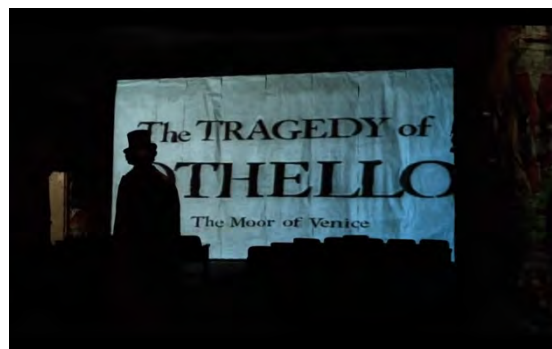
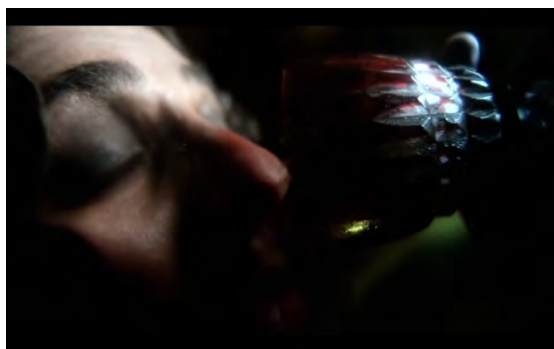
Outro microcapítulo curto, tem como referente o Capítulo CXXXIV, “O dia de sábado”. Os planos zenitais agora são complementados com um verdadeiro “pouso” do narrador-que-vira-Bentinho no colo da mãe. A referência à Pietá, de Michelangelo, é bem ululante. O narrador porta uma câmera, como se ele mesmo estivesse filmando, talvez o recurso mais indicativo de uma narração “dominada” pelo olhar do narrador – que, em tese, seria mesmo da câmera?

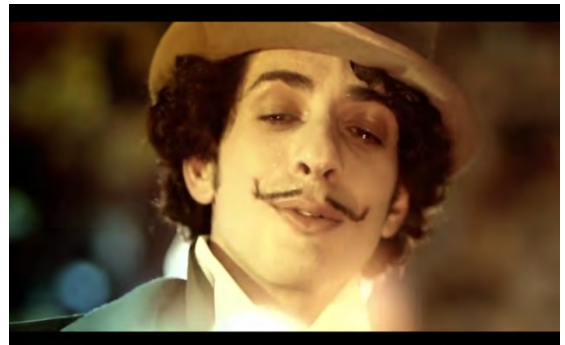




Sequência 17: “Otelo” - 40:23 a 42:25

Refere-se ao Capítulo CXXXV, “Otelo”. A ida ao teatro do capítulo é substituída por uma ida ao cinema, onde Bentinho assiste ao *Otelo* de Orson Welles. As imagens do filme e de Bentinho, que rasga “paredes” e queima seu ingresso com fúria assassina são intercaladas por imagens do filme, mais especificamente do assassinato de Desdêmona, num crescendo que é acompanhado pelo ritmo da montagem e pela trilha. Esse recurso pode ser considerado reflexivo? Afinal, a referência é ao cinema, não à TV, mas, por outro lado, o recurso de montagem parece criar um efeito que aponta para o dispositivo. Lembra a montagem rítmica de Eisenstein. Bentinho fala sem olhar para a câmera, mas se dirige um pouco a si mesmo e algum tanto ao público.







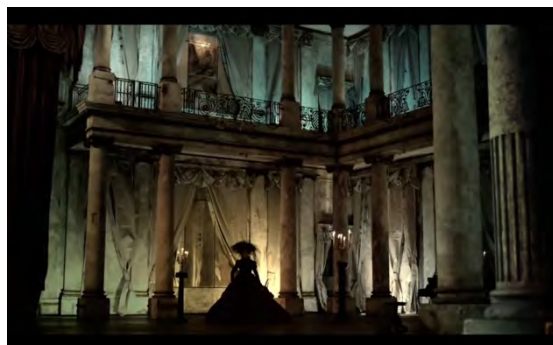
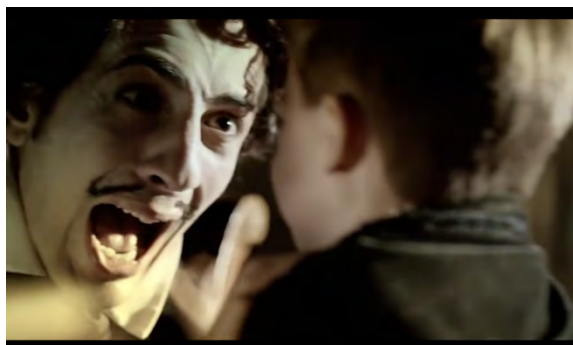
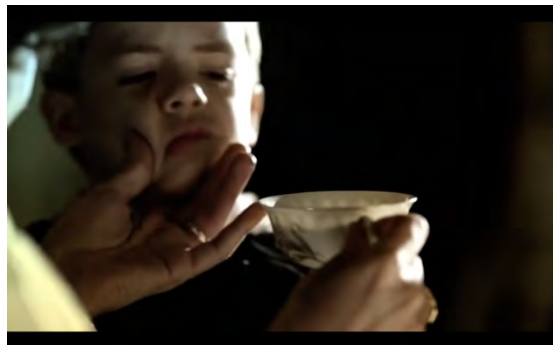
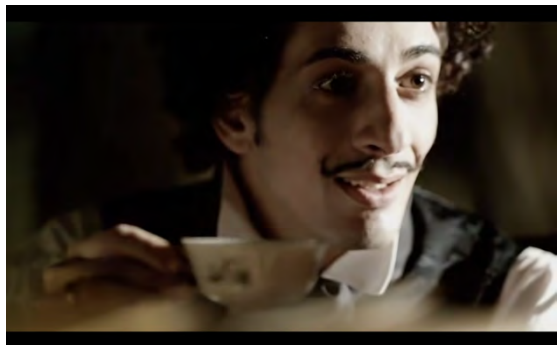
Sequência 18: “A xícara de café” - 42:25 a 43:14

Microcapítulo curto que se refere ao Capítulo CXXXVI do livro, “A xícara de café”. Forma narrativa mais convencional, sério-dramática.



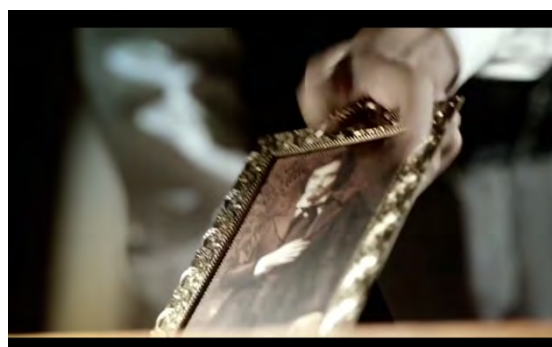
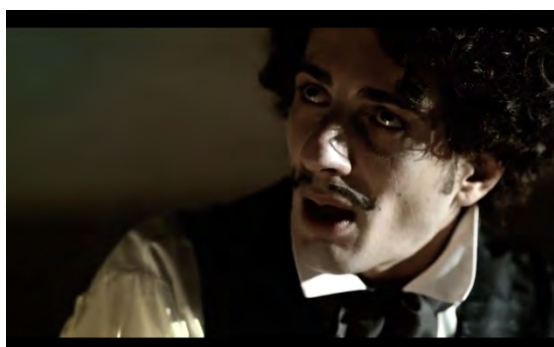
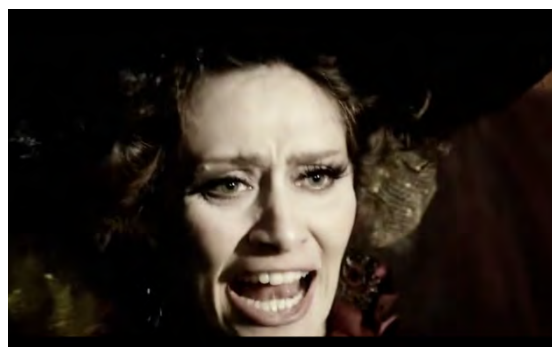
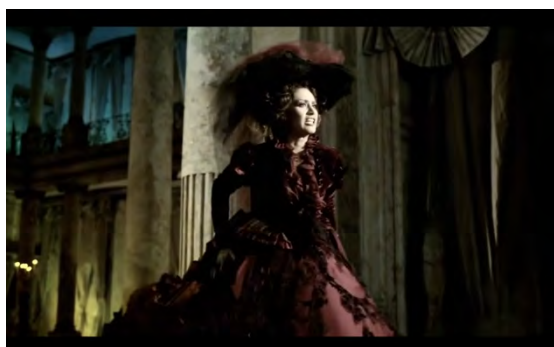
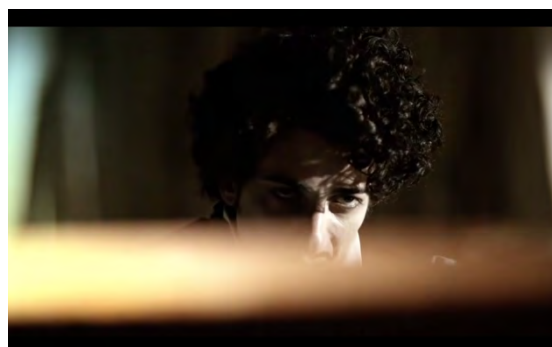
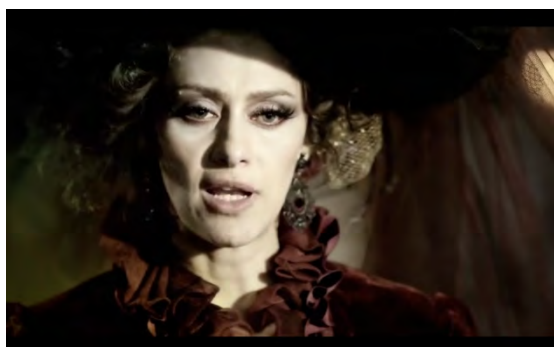
Sequência 19: “Segundo impulso” - 43:14 a 44:35

Microcapítulo curto que se refere ao Capítulo CXXXVII do livro, “Segundo impulso”. Segue a mesma forma do microcapítulo anterior, esquema plano-contraplano clássico.



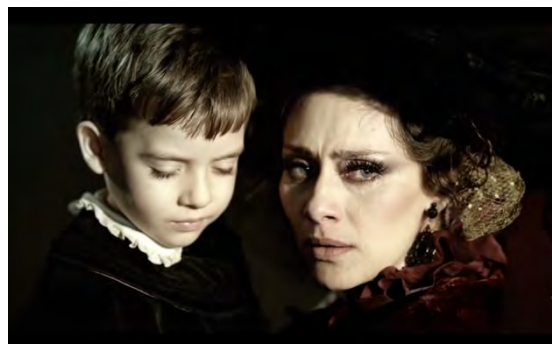
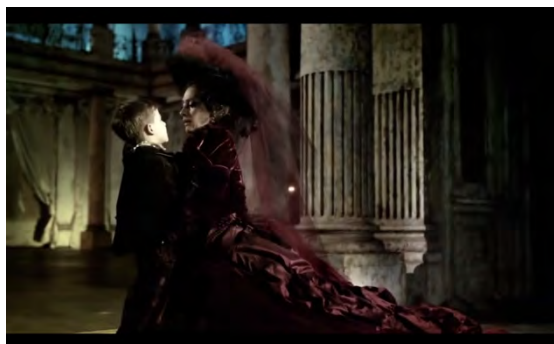
Sequência 20: “Capitu que entra” - 44:35 a 46:15

Microcapítulo curto que se refere ao Capítulo CXXXVIII do livro, “Capitu que entra”. Segue a mesma forma do microcapítulo anterior, esquema plano-contraplano clássico. Forma sério-dramática que lembra mais o estilo de minisséries mais convencionais da Rede Globo, como *Os mairas*, também dirigida por Luiz Fernando Carvalho, porém, com estilo naturalista que contrasta com trabalhos posteriores como *Hoje é dia de Maria* e *Capitu*.



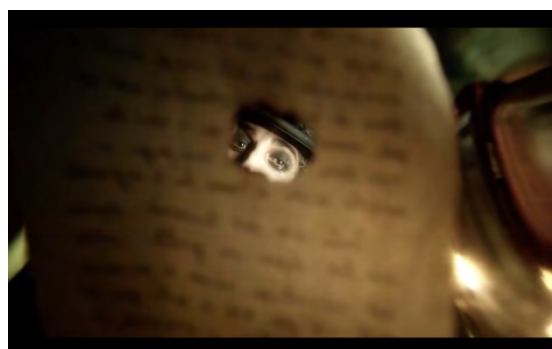
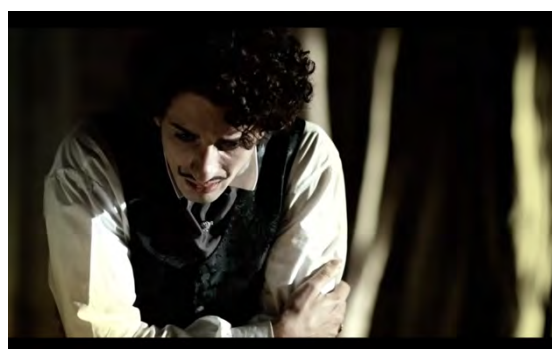
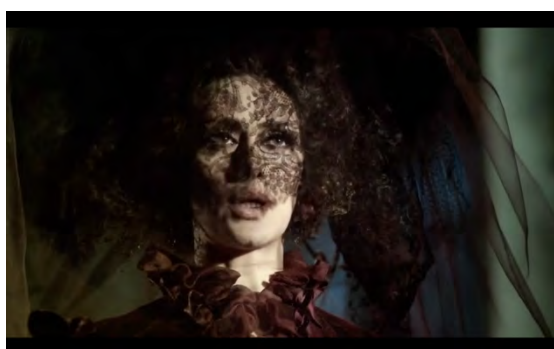
Sequência 21: “A fotografia” - 46:15 a 46:54

Microcapítulo curto que se refere aos Capítulos CXXXIX e CXXXX do livro, “A fotografia” e “Volta da igreja”. Segue mais ou menos a mesma fórmula do microcapítulo anterior, mas interessante notar que o estilo é mais convencional até mesmo na externa, no lugar de cenários e figurantes que contrastam gritantemente com a caracterização de época dos personagens, vê-se uma praça e paisagem que passariam bem como “de época”. Curiosa a escolha de não retratar o principal ponto do capítulo: o (suposto) olhar convergente de Capitu e Bentinho para o retrato de Escobar ao verem entrar o filho.



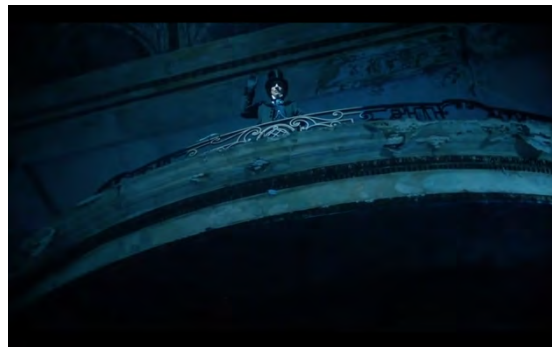
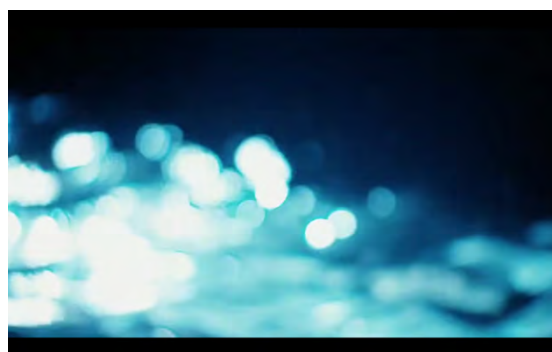
Sequência 22: “Volta da igreja” - 46:54 a 48:03

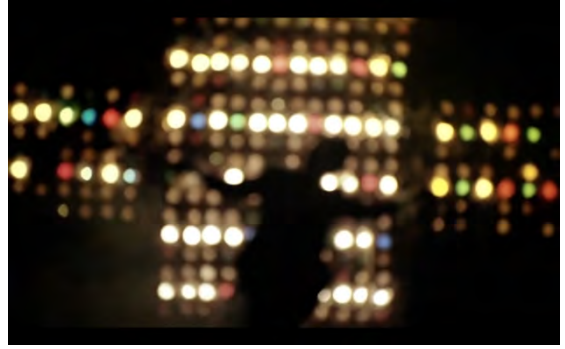
Sequência também curta que se refere ao Capítulo CXXXX do livro, “Volta da igreja”. Importante destacar aqui que Bentinho continua narrando diretamente, como começou a fazer apenas a partir da sequência 13, prenunciando sua transformação em Dom Casmurro. O narrador Casmurro e a lente homônima voltam a aparecer, interrompendo o estilo mais convencionalmente “narrativo” das sequências anteriores. Aparecem planos do primeiro capítulo como “lembranças”, percepção off-line.



Sequência 23: “A solução” - 48:03 a 52:12

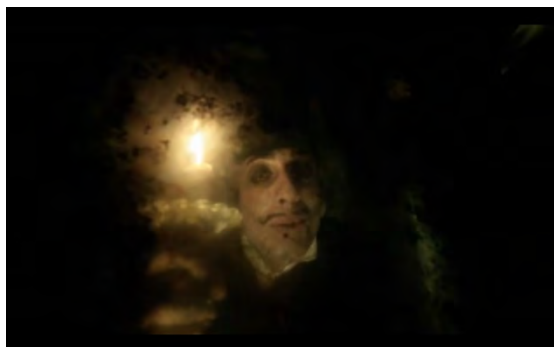
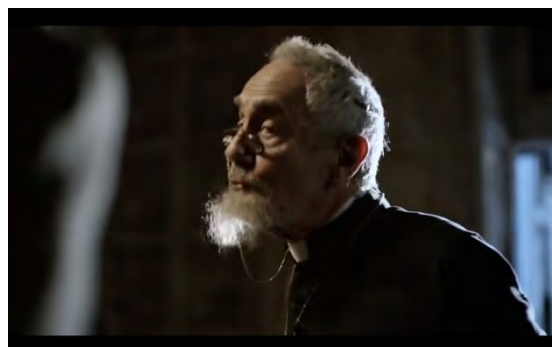
Tem como referente literário o Capítulo CXXXVI, “A solução” e parte do Capítulo CXXXVII, “Uma santa”. Aqui volta-se com ênfase ao estilo antirrealista de antes, com destaque para a despedida no “navio”, cuja fotografia chiaroscuro e cenografia abstrata, em que a câmera, do ponto de vista do personagem, simula o movimento do navio no qual Bentinho sai. Bentinho já está quase completamente transformado no Casmurro quando se dirige à câmera, com a diferença de que parece menos “velho” nessa caracterização do que na do narrador primário, os dois estão convergindo para o mesmo. Voltam planos mais poéticos e expressivos de emoções, alongados pela mise-en-scène e trilha. Uso do desfoque e de composições pictóricas. O clima é emotivo, até sentimental, o que cria um desencontro entre a carga emocional dos planos e o tom quase displicente do narrador Casmurro em sua narração para a câmera. Boa representação da frieza do personagem – especialmente para com os seus dependentes?





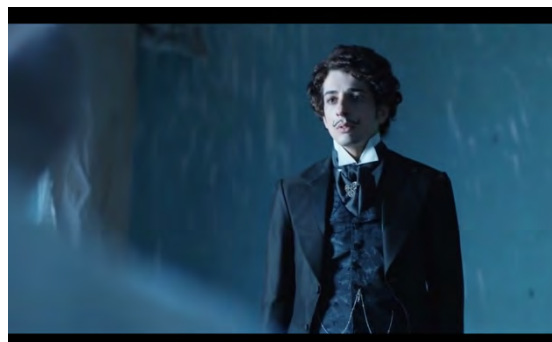
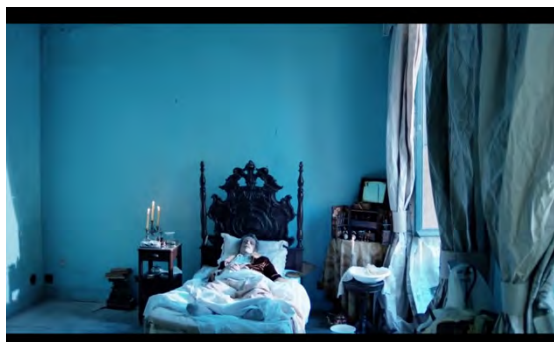
Sequência 24: “Uma santa” - 52:12 a 53:07

Refere-se ao Capítulo CXXXII, “Uma santa”. Sequência cômica, em que o cerne está na sátira da igreja católica, ironizando sua natureza corrupta e hipócrita. Destaque para os últimos planos, filmados em uma superfície refletiva, em que o movimento de câmera revela a imagem de uma santa passando do reflexo de José Dias para o seu reflexo.



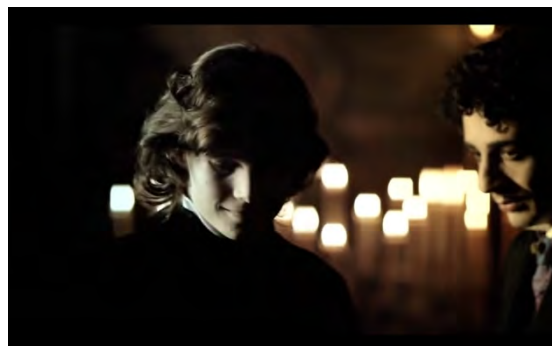
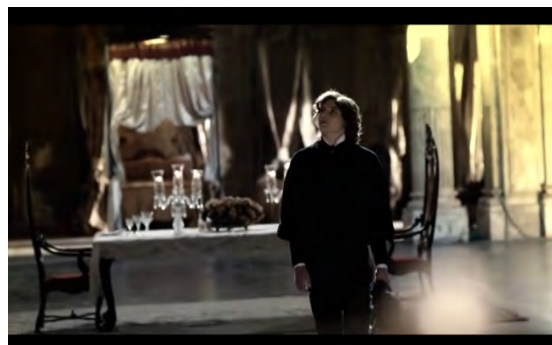
Sequência 25: “O último superlativo” - 53:07 a 55:27

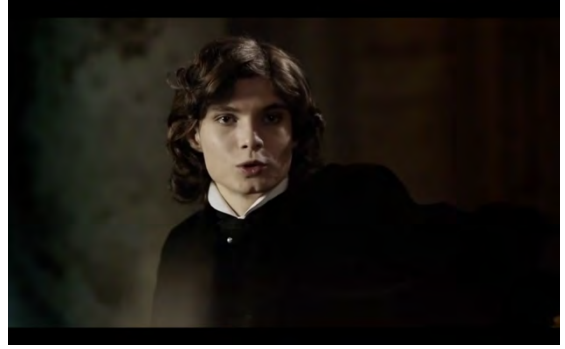
Refere-se ao Capítulo CXXXII, “O último superlativo”. Sequência mais convencionalmente narrativa na qual figuram os últimos momentos e morte de José Dias. Única sequência em um ambiente fechado, que não parece ser no automóvel clube ou pelo menos é em um espaço separado de onde se passa a maior parte da narrativa. Parece enfatizar as condições de pobreza em que vivia o agregado, em um infame “quartinho” de serviçal. É concêntrico e com limites claros de paredes, diferente dos amplos espaços, marcados por divisões “simbólicas” que espacializam as casas de Matacavalos e da Glória.



Sequência 26: “O regresso” - 55:27 a 1:02:19

Sequência relativa aos Capítulos: CXXXXV, “O regresso”; CXXXXVI, “Não houve lepra”; e CXXXXVII, “A exposição retrospectiva”. Microcapítulo que narra a volta de Ezequiel ao Brasil, a morte de Capitu e revela os hábitos de encontros com prostitutas do narrador. Sua frieza em relação à morte do filho, transparente na frase “Jantei bem e fui ao teatro” é uma das chaves interpretativas de sua narração, afinal, um homem que se pinta tão sentimental e “puro”, trata com tamanha displicência a morte do único filho? Ainda que não fosse seu, o menino cresceu adorando-o e ele ao menino – até a paranoia em relação à paternidade se instalar. Destaca-se a visualização interna de Bentinho, que vê Escobar, em rápidos planos sobrepostos pela animação em stop motion de papéis rasgados, quando olha para Ezequiel. A escolha de não escalar o mesmo ator para os dois papéis (Escobar e Ezequiel) aponta para uma desautorização do discurso do narrador, já que se a intenção fosse reforçar a suposta semelhança, o mesmo ator, Pierre Baitelli, poderia ser também o intérprete de Ezequiel. A cena da morte de Capitu é poética e ouve-se nela a trilha que marca o idílio amoroso dos adolescentes: “Elephant gun”, da banda Beirut.



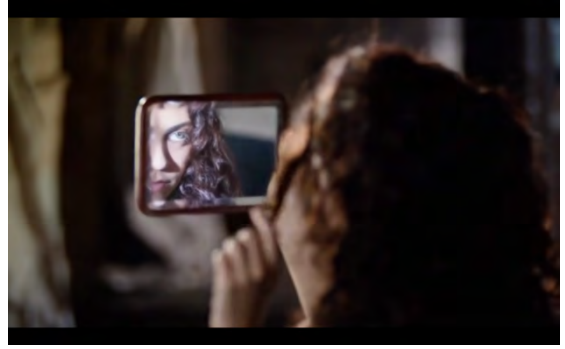


Sequência 27: “E bem, e o resto?” - 1:02:19 a 1:05:34

Refere-se ao Capítulo CXLVIII “E bem, e o resto?”

Mistura de metalepse e percepção off-line, ator se “descaracteriza” em frente ao espelho e “volta a ser” o Bentinho adolescente, atando, assim, no simbólico espelho, reflexivo tanto literal quanto conceitualmente, “as duas pontas da vida”. Faz um último passeio pela própria memória, como em um museu, de novo o espelho volta como símbolo máximo da representação e da elusiva memória. Capitu só existe nesse plano, ou seja, “dentro” do espelho, na projeção do narrador-personagem. A tênue separação entre os planos não existe mais, tudo é subjetividade, tudo é memória, tudo é projeção do desejo. Ator que se descaracteriza, “desfazendo” o personagem à medida que tira a maquiagem, até que Olha-se no espelho e vê o Bentinho adolescente (Percepção off-line). Retratos de Escobar e D. Glória sobre a penteadeira. Ouve-se uma voz que chama “Bentinho” e, com um truque de espelho, o menino se vira e a câmera faz um leve movimento e quem vemos olhar para trás é o narrador-Casmurro, plenamente caracterizado novamente.

Congelamento dos atores quando luzes se apagam. “Museu de cera”/ tableau vivant. Referência ao começo de *Persona*, de Bergman, quando narrador tenta “tocar” a Capitu menina de sua memória, a quem ele e a câmera veem por um espelho, a câmera está posicionada atrás dele, de quem vê-se apenas a silhueta., o mesmo acontece novamente quando ele tenta “tocar” a Capitu adulta, que também aparece como imagem em um espelho. O narrador como que passeia pela memória uma última vez, pela qual vai passando como que em um museu, em que os personagens fantasmáticos de seu passado são “reanimados” pelo tempo em que as luzes permanecem sobre eles, depois “congelam” e ficam nas sombras, recolocados em seus devidos lugares na memória do narrador-protagonista. O fato de os planos no espelho serem vistos por trás, “revelando” o espelho, já é uma conexão com a próxima sequência, que “revelará” de vez o caráter ilusório, espectral da narrativa, puro reflexo da mente do narrador-protagonista.



Sequência 28: “Final” - 1:05:34 a 01:08:49

Refere-se ainda ao Capítulo CXLVIII “E bem, e o resto?”

Porém, está separada em um microcapítulo chamado “Final”. A visualização parece toda externa exatamente porque o público deve ver o “verdadeiro” Dom Casmurro: um amálgama de todos os personagens, que, afinal, também são ele. Capitu c’est moi, Escobar c’est moi, D. Glória c’est moi... etc

Aqui seria tudo metalepse: a “revelação” do discurso da representação, ou da representação como discurso construído.

Coroa a metáfora da vida do narrador como representação/ópera, não há vida, somente representação. Mas está tudo bem, afinal, como disse o próprio diretor: “o que temos são as aparências”. Narrador caracterizado com um mash-up (ou remix) dos acessórios e trejeitos que caracterizavam cada um dos personagens, coroando a clara implicação de que tudo e todos são frutos da imaginação e das memórias altamente parciais e subjetivas do narrador. O apoteótico “Vamos à história dos subúrbios!” é declamado com entonação alegre-maníaca, coroando, também, a conotação de loucura e obsessão do narrador-personagem, que, após a festiva exortação, é enquadrado em plano mais aberto e de costas, com a própria construção arquitetônica do espaço fazendo as vezes de plateia, entra a abertura de “Juízo final”, de Nelson Cavaquinho, enquanto ele acena animadamente até as cortinas se fecharem e, imediatamente, cessa o movimento e “desaba” como um boneco títere que foi repentinamente abandonado pelo titereiro. Voltam as imagens do começo, na mesma ordem, bird’s eye view, se aproxima do trem, visão “subjetiva” do trem e imagens do final do século XIX/Começo do século XX de trens e plataformas, a última imagem, do último plano, é de um sol que se põe visto da frente do trem, com a aparente promessa de que “o sol há de brilhar mais uma vez”. O tom é festivo, carnalizado mesmo, como se deixasse implícito um “já chegamos até aqui, por que não nos divertir?” que, de fato, soa um tanto cínico, quase sádico, em, em seu “nada mais importa, vamos mergulhar na ilusão, vamos ao oba-oba!! ”.

