



UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO EM LETRAS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS

UFGD
Universidade Federal
da Grande Dourados

EVELIN GOMES DA SILVA

***CAPITU E A CONSTRUÇÃO DA AMBIGUIDADE IMAGÉTICA
DE DOM CASMURRO NA TV***

Dourados (MS)
2017



UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO EM LETRAS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS

UFGD
Universidade Federal
da Grande Dourados

EVELIN GOMES DA SILVA

***CAPITU E A CONSTRUÇÃO DA AMBIGUIDADE IMAGÉTICA
DE DOM CASMURRO NA TV***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Mestrado em Letras, da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras, área de concentração “Literatura e práticas culturais” e linha de pesquisa “Literatura, cultura e fronteiras do saber”, da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), sob a orientação do Prof. Dr. Paulo Custódio de Oliveira.

Dourados (MS)
2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP).

S586c	<p>Silva, Evelin Gomes da. <i>Capitu</i> e a construção da ambiguidade imagética de <i>Dom Casmurro</i> na TV. / Evelin Gomes da Silva. – Dourados, MS: UFGD, 2017. 145f.</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Paulo Custódio de Oliveira. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Grande Dourados.</p> <p>1. Literatura. 2. Adaptação. 3. Estudos interartes. I. Título.</p>
-------	--

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central – UFGD.

©Todos os direitos reservados.

Permitido a publicação parcial desde que citada a fonte.



UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO EM LETRAS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS

UFGD
Universidade Federal
da Grande Dourados

EVELIN GOMES DA SILVA

***CAPITU E A CONSTRUÇÃO DA AMBIGUIDADE IMAGÉTICA
DE DOM CASMURRO NA TV***

Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação Mestrado em Letras, da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras, área de concentração “Literatura e práticas culturais” e linha de pesquisa “Literatura, cultura e fronteiras do saber”, da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), sob a orientação do Prof. Dr. Paulo Custódio de Oliveira.

BANCA DE DEFESA

Prof. Dr. Paulo Custódio de Oliveira (UFGD) – Presidente/Orientador

Prof. Dr. Gregório Foganholi Dantas (UFGD) – Membro Titular

Prof. Dr. Francisco Machado Filho (UNESP) – Membro Titular

Prof. Dr. Jones Dari Göetttert (UFGD) – Membro Suplente

Dourados (MS)
2017

AGRADECIMENTOS

Há muito tempo aprendi que ninguém consegue desenvolver um trabalho de qualidade se estiver sozinho. Dessa maneira, se a presente investigação alcançou o patamar de promover uma boa discussão sobre a relação da Literatura e a Televisão é porque todo esse trabalho contou com pessoas que, de maneira direta ou indireta, me inspiraram, me conduziram e me acolheram, seja pessoalmente ou academicamente. Por isso, devoto agora minha sincera gratidão e manifesto meus agradecimentos:

A Deus, pelo dom da vida. Ao meu querido esposo, Rogério da Silva Santos, pelo incentivo, apoio, dedicação e companheirismo em todos os momentos de nossa vida e de nossa caminhada. Obrigada pela paciência e pelo carinho. À pequena Meg, por me proporcionar momentos de respiro e de sorriso nas horas mais tensas da escritura.

Aos meus pais, Jamir Gomes da Silva e Antônia Gomes da Silva, à minha irmã, Lígia Viviane G. S. Barbosa, ao meu cunhado, Neves Antônio C. Barbosa e aos sobrinhos Igor e Maria Luisa. Aos meus sogros, Lauro T. dos Santos e Isabel L. S. dos Santos, aos meus cunhados Leandro S. Santos, Sara Alencar e ao pequeno Ícaro. Agradeço a todos e todas pela compreensão devido aos momentos de ausência. Cada de um de vocês, a seu modo, sempre respeitou e apoiou minhas decisões.

Ao Prof. Dr. Paulo Custódio de Oliveira, meu orientador, que hoje é mais do que um professor, se tornou um amigo. Agradeço por cada momento vivenciando a experiência sublime e instigante que é o InterArtes/UFGD. “Somos um grupo de estudo que ESTUDA”. Sim, claro! Entretanto, além do estudo, você nos proporcionou viver em grupo e criar laços profundos de amizade. Ao mesmo tempo que sorrimos juntos, discordamos em conjunto, nos defendemos e, principalmente, andamos em bando, com aquela “discreta” camiseta laranja pela FACALE. Foram dois anos de muito trabalho, com vários eventos, colóquios, minicursos, viagens, artigos e pesquisas. Mesmo porque a nossa meta de “dominar o mundo, começando por Dourados”, requer inventar novas formas de cativar as pessoas para o estudo da relação entre as artes. Assim sendo, as trocas de experiências e de vivências ultrapassaram os limites da sala de aula. Sou uma pessoa diferente após o InterArtes. Como pesquisadora, você me fez ter olhos críticos e apaixonantes, não só pelo Cinema e pela Televisão, mas, sobretudo, pela Literatura. Obrigada por aceitar minhas limitações, me incentivar e me inspirar a cada dia.

À Profa. Dra. Cláudia Sabbag Ozawa Galindo, minha co-orientadora e amiga. Obrigada por cada palavra de incentivo, de apoio e, ainda, por despertar em mim uma paixão adormecida, que é o amor pela Literatura. As nossas discussões acadêmicas e as suas várias sugestões de leitura me inspiraram a continuar os estudos e a construir as ideias. Mas foram as suas aulas que me proporcionaram vivenciar o poder da palavra e como as artes são capazes de promover questionamentos a cada novo olhar. Agradeço ainda por embarcar em nossas ideias e enriquecer as atividades do InterArtes. Você é fenomenal!

Ao Prof. Dr. Gregório Foganholi Dantas pelas observações fornecidas no exame de qualificação e na defesa da dissertação, bem como as sugestões de leituras. Elas foram valiosas referências e me ajudaram a pensar na delimitação do enfoque desta investigação.

Ao Programa de Pós-graduação Mestrado em Letras/UFGD e demais professores e professoras, pela amplitude do meu horizonte de conhecimento em relação à Literatura, em especial, ao Prof. Dr. Paulo Bungart Neto, à Profa. Dra. Alexandra Santos Pinheiro, à Profa. Dra. Leoné Astride Barzotto, ao Prof. Dr. Renato Suttana e ao Prof. Dr. Prof. Rogério Silva Pereira.

Aos amigos e amigas do PPGL/UFGD pela troca de conhecimentos e experiências, em especial: Rafael Souza, Letícia Gonçalves, Johnny Lima, Claudimar Paes, Lúcia Guilherme, Steffany Gomes, Iva Carla e Janieli Salgueiro. Obrigada pelas manhãs e tardes repletas de descobertas literárias, risadas e “desesperos” acadêmicos.

Aos amigos e amigas que fizeram desses dois anos os melhores da minha vida: Amanda Puglia, Ane Caroline, Augusto Isaac, Fabiana Ramos, Fernanda Florêncio, Laura Rebecca, Izadora Reichert, Mariane Ferreira, Patrícia Camargo, Ueslei Lee e Vinícius Mazzini, Juliane Santana, Thiago Pernomian, Lucas Menezes, Cynara Almeida e Larissa Gonçalves. Obrigada pelos apontamentos, críticas e sugestões.

As amigas-irmãs, unidas pelo conhecimento interartístico: Adrieli Svinar, Christiane Silveira e Mirella Rodrigues. Agradeço por todos os momentos. Cada gesto de incentivo, como aquele “joinha” lá no fundo da sala, até o abraço e o sorriso de conforto ao final de cada apresentação, demonstrou um carinho especial. Vocês foram exemplo e presença, sem dizer uma palavra. De forma simples e verdadeira sabíamos que estávamos juntas, torcendo e contemplando a conquista uma das outras. Essa amizade superou os muros da FACALE e os grupos de estudo do InterArtes, de tal modo que minha estadia em Dourados não teria a mesma cor ou a mesma graça se eu não tivesse conhecido vocês.

Ao Prof. Me. Alyson Santos por ampliar meu olhar técnico e crítico frente aos conhecimentos cinematográficos. As nossas discussões foram primordiais para a minha compreensão sobre a narratividade da câmera e de que maneira ela influencia a recriação do Dom Casmurro audiovisual. De tal forma que, cada reflexão, provocou em mim uma reinterpretação sobre tudo o que é mostrado na tela sendo impossível, agora, me desvencilhar de tal perspectiva crítica. Agradeço por estar comigo nessa e nas próximas caminhadas.

A minha amiga-irmã mineira Ana Paula Corrêa que, finalmente, aceitou o desafio e se rendeu à área acadêmica, em especial às Letras (Linguística, mas já está valendo). Agradeço pela troca constante de conhecimentos. Seu carinho, sua presença e suas orações estavam representadas em cada uma de suas mensagens, que sempre me motivaram a seguir meus sonhos. Obrigada por tudo!

Por fim, agradeço ao CNPq/Capes pelo apoio financeiro para o desenvolvimento da presente pesquisa.

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

RESUMO: O presente trabalho estuda a relação entre a Literatura e a Televisão, tendo como objeto de pesquisa a microssérie *Capitu* (2008), adaptação televisiva do livro *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis. O interesse no tema parte do pressuposto de que, atualmente, a Literatura é constantemente convidada a dialogar com diversos suportes midiáticos da contemporaneidade, o que torna urgente a compreensão dos impasses da transcrição e transcodificação de obras literárias para outros meios. Alicerçados pelos estudos de Linda Hutcheon (2013), sobre o processo de uma adaptação, entendemos que em *Capitu* (2008) existe um método de reinterpretação e de recriação. Tal técnica é resultado do desenvolvimento de mecanismos internos (de conteúdo, de linguagem e de forma) condizentes com seu campo de atuação. Constitui-se, portanto, como uma obra independente. Nesta investigação foi realizada uma pesquisa qualitativa, com uma abordagem descritiva-explicativa, tendo como fundamentação teórica o estudo das linguagens literária e audiovisual. Assim foram identificados, descritos e analisados os recursos linguísticos e artísticos utilizados pela produção. Além disso, passaram por avaliação os artifícios visuais, as convenções estéticas, os modos narrativos e os recursos de composição audiovisual empregados pelo meio de comunicação ao adaptar para a TV a linguagem ambígua presente na obra de Machado de Assis. Críticos literários nacionais e internacionais formaram o aporte teórico para a compreensão do conceito de ambiguidade, presente na essência da escrita do narrador de *Dom Casmurro*. São eles: José Veríssimo (1900), Alfredo Pujol (1917), Mário Matos (1939), Alcides Maya (1942), Lúcia Miguel Pereira (1955), Augusto Meyer (1956), Helen Caldwell (1960), Antonio Candido (1977), Helder Macedo (1991), Silviano Santiago (2000), Roberto Schwarz (2006) e John Gledson (2006). Os textos do pesquisador Salvatore D’Onofrio (2006) complementam as análises sobre os estudos de tipologia e da característica do narrador protagonista, que conduz tanto a narrativa literária quanto a adaptação televisiva. Por fim, o trabalho demonstrou que a partir do emprego de técnicas audiovisuais (planos, cortes, composições e movimentos cinematográficos) a câmera de *Capitu* (2008) desempenhou um papel provocador. De tal forma que ao evidenciar na tela as particularidades abstratas que caracterizam e compõem a essência conflituosa dos narradores literário e audiovisual a câmera foi capaz de instigar novas interpretações dos leitores-telespectadores. Para tanto, esta pesquisa recorreu aos estudos Gilles Deleuze (1985), Hélio Seixas Guimarães (1995), Eugênio Bucci (2000), Valter Bonasio (2002), Tânia Pellegrini (2003), Antonio Costa (2003), Rudolf Arnheim (2005), Jorge Monclar (2009) e Renato Luiz Pucci Júnior (2011). As reflexões de tais autores conduziram o caminho investigativo para o entendimento da construção da ambiguidade imagética de *Dom Casmurro* na televisão.

Palavras chave: Literatura Comparada. Adaptação. Estudos interartes.

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

ABSTRACT: The present work studies the relation between Literature and Television, having as object of research the miniseries *Capitu* (2008), television adaptation of the book *Dom Casmurro* (1899), by Machado de Assis. The interest in the subject assumes that currently the Literature is constantly invited to dialogue with various media supports the contemporary, which makes it urgent to understand the impasses of transcreation and transcoding of literary works to other means. Grounded by the studies of Linda Hutcheon (2013), about the process of adaptation, we understand that in *Capitu* (2008) there is a method of reinterpretation and recreation. Such technique is the result of the development of internal mechanisms (content, language and form) that are consistent with its field of action. It is, therefore, an independent work. In this research was carried out a qualitative research, with a descriptive-explanatory approach, having as theoretical foundation the study of the literary and audiovisual languages. In this way the linguistic and artistic resources used by the production were identified, described and analyzed. In addition, the visual devices, the aesthetic conventions, the narrative modes and the audiovisual composition resources employed by the media were evaluated by adapting to the TV the ambiguous language present in Machado de Assis's work. National and international literary critics formed the theoretical contribution to an understanding of the concept of ambiguity, present in the essence of the writing of *Dom Casmurro's* narrator. Are they: José Veríssimo (1900), Alfredo Pujol (1917), Mário Matos (1939), Alcides Maya (1942), Lúcia Miguel Pereira (1955), Augusto Meyer (1956), Helen Caldwell (1960), Antonio Candido (1977), Helder Macedo (1991), Silviano Santiago (2000), Roberto Schwarz (2006) and John Gledson (2006). The texts of the researcher Salvatore D'Onofrio (2006) complement the analyzes on the studies of typology and the characteristic of the protagonist narrator, who leads both the literary narrative and the television adaptation. Finally, the work showed that the use of audiovisual techniques (plans, cuts, compositions and cinematographic movements) *Capitu's* camera (2008) played a provocative role. In such a way that when on the screen the abstract particularities that characterize and compose the conflicting essence of the literary and audiovisual narrators the camera was able to instigate new interpretations of the readers-viewers. In order to do so, this research used the studies of Gilles Deleuze (1985), Hélio Seixas Guimarães (1995), Eugênio Bucci (2000), Valter Bonasio (2002), Tânia Pellegrini (2003), Antonio Costa (2003), Rudolf Arnheim (2005), Jorge Monclar (2009) and Renato Luiz Pucci Júnior (2011). The reflections of these authors led the investigative path to understanding the construction of *Dom Casmurro's* imaging ambiguity on television.

Key words: Comparative literature. Adaptation. Interart studies.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: CP1-08'58"	89
Figura 02: CP1-09'23"	90
Figura 03: CP2-11'14"	100
Figura 04: CP2-11'22"	101
Figura 05: CP2-11'25"	102
Figura 06: CP2-11'28"	103
Figura 07: CP2-11'36"	104
Figura 08: CP2-12'06"	106
Figura 09: CP5-58'06"	111
Figura 10: CP5-58'27"	112
Figura 11: CP3-30'20"	136

SUMÁRIO

Introdução	11
<< CAPÍTULO 1 >>	19
1. DOM CASMURRO: MOSAICO ENIGMÁTICO E CRÍTICO.....	19
1.1. A fortuna crítica de Machado de Assis	19
1.2. As mulheres e a ambiguidade machadiana.....	23
1.3. Sob olhos casmurros e críticos	31
1.4. Mudança de paradigma	35
1.5. Dom: A criatura machadiana.....	39
<< CAPÍTULO 2 >>	55
2. LITERATURA E TELEVISÃO: DIÁLOGOS SISTEMÁTICOS	55
2.1. Adaptações da história de Casmurro e Capitu.....	55
2.2. Adaptações: (re)interpretações e (re)criações	58
2.3. Sistemas: Literário e Televisivo	62
2.4. TV como “leitora dos livros”	66
<< CAPÍTULO 3 >>	81
3. CAPITU: CONSTRUÇÃO VISUAL DA AMBIGUIDADE	81
3.1. A ambiguidade imagética de Dom Casmurro na TV	81
3.2. A luz difusa de Casmurro.....	84
3.3. O caleidoscópio visual de Capitu	92
3.4. O substrato rosáceo do narrador.....	107
<< CAPÍTULO 4 >>	116
4. CÂMERA: PROVOCADORA DE (RE)INTERPRETAÇÕES	116
4.1. Materialização de conceitos e percepções na tela	116
4.2. <i>Capitu</i> e <i>Dom</i> : construções artísticas na TV	117
4.3. O protagonismo inquietante da câmera	127
Considerações finais	138
Referências	142
Referências audiovisuais	145

INTRODUÇÃO

O presente trabalho estuda a relação entre a Literatura e a Televisão. O interesse no tema parte do pressuposto de que, atualmente, a Literatura é constantemente convidada a dialogar com diversos suportes midiáticos da contemporaneidade, o que torna urgente a compreensão dos impasses da transcrição e transcodificação de obras literárias para outros meios.

O objeto de pesquisa escolhido foi a microssérie *Capitu* (2008), adaptação do romance *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis. A produção foi apresentada pela emissora Rede Globo, do dia 09 ao dia 13 de dezembro de 2008, no horário das 23h, em homenagem ao centenário da morte do escritor brasileiro. Dirigida pelo cineasta Luiz Fernando Carvalho, com roteiro de Euclides Marinho, a obra televisiva fez parte do Projeto Quadrante, que iniciou suas atividades com a exibição de *A Pedra do Reino* (2007), inspirada em *O Romance d'a Pedra do Reino e O Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* (1971), de Ariano Suassuna.

A iniciativa do Quadrante era transpor obras da Literatura Brasileira para a televisão, tanto é que já estavam planejadas a criação de dois outros trabalhos baseados, respectivamente, nos livros de Sergio Faraco, *Dançar Tango em Porto Alegre* (1998) e de Milton Hatoum, *Dois irmãos* (2000). Contudo, as produções foram suspensas em 2009, retornando apenas em fevereiro de 2015, com as filmagens de *Dois Irmãos*.

Além do mais, utilizou um novo sistema de terminologia para identificar suas produções, pois ao invés de serem nomeadas como “minisséries” foi escolhida a palavra “microssérie” para classificar as adaptações do projeto. Tal nomenclatura conta com todas as particularidades de uma minissérie, porém, o prefixo “micro” a caracteriza como uma produção com menor tempo de duração, sendo exatamente o que acontece com *Capitu* (2008), que tem com cinco capítulos. Nesta pesquisa, a palavra “microssérie” será utilizada para classificar, descrever e analisar tal adaptação.

Em um primeiro estudo comparado foi identificado que *Capitu* (2008) manteve as características estruturais do romance, com a manutenção dos personagens e a organização narrativa da trama. A adaptação traz o desenrolar da polêmica promessa feita por Dona Glória (Eliane Giardini) de levar ao seminário seu único filho, Bentinho (César Cardadeiro) e a questão da impossibilidade de ele vivenciar seu romance com sua vizinha, a jovem Capitu (Letícia Persiles).

A produção apresenta as amizades e a vida conjugal do casal Bento Santiago (Michel Melamed) e Capitu (Maria Fernanda Cândido), com a concretização de seu casamento. Além disso, demonstra na TV as dúvidas provocadas pela desconfiança do narrador, apelidado de Dom Casmurro (Michel Melamed) por um poeta no trem e pelos amigos, tanto de uma possível traição de sua esposa, quanto da fidelidade da amizade de Escobar (Pierre Baitelli) e até da paternidade de seu herdeiro, Ezequiel (Fabrício Reis e Alan Scarpari).

Um dos maiores desafios enfrentados por *Capitu* (2008) foi a materializar na TV a principal característica do escritor Machado de Assis: a ambiguidade. Na opinião do pesquisador Renato Luiz Pucci Jr. (2012) a solução mais lógica e até mesmo fácil seria eliminá-la da adaptação, utilizando para isso “uma trama linear, sem as interpolações da narração” (PUCCI JR., 2012, p.216). Mas a equipe do diretor Luiz Fernando Carvalho resolveu seguir na contramão da facilidade e manteve as premissas do texto machadiano, com o enredo dramático, os personagens e a fragmentação narrativa.

Para a construção dessa ambiguidade na TV, a adaptação buscou inspiração, primeiramente, na própria linguagem dos meios literário e televisivo. Sabe-se que o romance é escrito a partir de fragmentos da memória de Dom Casmurro, representados pelos vários microcapítulos. O velho Bento Santiago narra sua história em um livro com cerca de 150 a 200 páginas (dependendo da edição), que é subdividida em 148 capítulos.

Ao levar essa trama para a televisão, a microssérie precisou se adequar à sistemática linguagem do meio de comunicação, cujo conteúdo programático já é regido por uma dinâmica de fragmentação própria, no qual é a emissora que limita o tempo, o horário de exibição, a inserção das propagandas dos anunciantes e, ainda, conta com técnicas de retenção de audiência. De tal modo que toda a obra machadiana foi compartimentada em cinco capítulos. Conforme organização da grade de programação da Rede Globo, os episódios descritos abaixo não contemplam a inserção dos anúncios comerciais e tiveram a duração (aproximada) determinada da seguinte forma:

- Capítulo 1, com 45'30" (exibido dia 09/12/2008, terça-feira);
- Capítulo 2, com 42'00" (exibido dia 10/12/2008, quarta-feira);
- Capítulo 3, com 35'30" (exibido dia 11/12/2008, quinta-feira);
- Capítulo 4, com 43'40" (exibido dia 12/12/2008, sexta-feira);
- Capítulo 5, com 01h10' (exibido dia 13/12/2008, sábado).

Apesar da limitação do tempo de exibição, este não foi um empecilho para a adaptação da ambiguidade literária na TV. Cada um dos episódios manteve grande parte das digressões do protagonista Casmurro, representada na obra pela manutenção dos capítulos curtos. Na microssérie foi possível identificar a inserção de oitenta e seis microcapítulos, cada qual com o título correspondente a obra, como: Do Livro, A Denúncia, A inscrição, O Administrador Interino, Um Plano e Um Seminarista, por exemplo. Esta organização demonstra a preocupação da adaptação com a construção literária do autor, revelando uma relação sistemática entre a televisão e a literatura.

É importante salientar que, devido ao cronograma de exibição, cada um dos cinco capítulos contou com uma estruturação específica. *Capitu* (2008) adotou a técnica de linearidade discursiva composta por: introdução, desenvolvimento do enredo com uma situação inicial, o estabelecimento de um conflito, a solução do mesmo e o desfecho. Essa estrutura foi apresentada em todos os episódios.

Para evidenciar a ambiguidade machadiana a microssérie recorreu à tecnologia e buscou inovar ao criar uma outra forma de registrar as imagens. Além do equipamento convencional para as filmagens, utilizou uma outra lente. Esse equipamento tinha trinta centímetros de diâmetro, foi preenchido com água e colocado à frente da câmera. Denominada “Lente de Dom Casmurro”, ao registrar as cenas, ela proporcionou uma “textura aquosa” (GLOBO, 2008, p.03) à imagem, sendo empregada, excepcionalmente, nas cenas que representavam a memória e o devaneio do narrador, estando de certa forma aliada à manutenção da essência da narrativa.

Além disso, assim como no livro, *Capitu* (2008) traz Dom Casmurro (Michel Melamed) como o narrador que conduz toda a microssérie. Este protagonista, antes envolto pela ficcionalidade literária, agora é um personagem audiovisual que, como detentor da arte da retórica, busca em sua criação narrativa elencar de forma estratégica elementos capazes de corroborar com sua verdade. A lembrança desses acontecimentos e a apresentação de sua história de vida não seriam baseadas em argumentos da realidade ou da verdade dos fatos. Trata-se de uma rememoração de momentos imprecisos de sua vida, ou seja, daquelas situações pontuais que constituem a dúvida fundamental do protagonista. Tudo porque, devido à sua idade avançada e sua memória ele não consegue mais lembrar de tudo como era, pois, se passaram muitos anos entre o que vivenciou na adolescência, na vida adulta e o que se lembra desse período.

Assim, a narrativa interna de Casmurro estaria fundamentada naquilo que parece ser real, que aparenta ser verdadeiro, ou seja, verossímil. Não há fatos concretos, apenas situações no âmbito do possível, do presumível ou do imaginável pelo narrador. São esses os acontecimentos que constituem o livro *Dom Casmurro* (1899). De tal modo que a organização da obra é capaz de instaurar uma leitura ambígua, pois não há como resolver o mistério apresentado por Dom Casmurro quanto a inocência ou culpabilidade de Capitu, podendo ser considerado como a representação da “grande eloquência da ambiguidade¹” (informação verbal).

A narrativa aberta e inconclusiva da obra literária proporciona, até os dias atuais, várias interpretações possíveis. A microssérie corresponde a uma dessas leituras, já que ao adaptar *Dom Casmurro* (1899), a produção *Capitu* (2008) mantém a essência ambígua do narrador machadiano. Para representá-la na TV, a adaptação se vale de particularidades do seu sistema de comunicação, de convenções estéticas, artísticas e de linguagem, advindas de outras artes e de recursos de composição audiovisual, para recriar e reinterpretar o livro. Com *Capitu* lidamos com uma adaptação, que percorre os caminhos audiovisuais de forma diferenciada, mesclando em suas cenas elementos presentes não só na TV, mas no teatro, na teledramaturgia, na arquitetura, na literatura, na música, na poesia, na pintura e no cinema, para tentar fazer com imagens e sons o que a literatura faz com palavras.

O presente trabalho tem como objetivo entender as relações interartísticas presentes em *Capitu* (2008), a partir de uma pesquisa qualitativa de cunho exploratório, descritivo e explicativo. De acordo com professor Antonio Carlos Gil, os estudos de caráter exploratório têm como “objetivo principal o aprimoramento de ideias ou a descoberta de intuições” (GIL, 2002, p.41). Ao ser aliada à premissa descritiva, com a dinâmica de descobrir as características da associação entre variáveis, esta pesquisa pretendeu ir além da identificação da existência da relação entre a Literatura e a Televisão, mas compreender de forma aprofundada tal correspondência.

Essa investigação ainda se aproxima da vertente metodológica explicativa, já que busca “identificar os fatores que determinam ou que contribuem para a ocorrência dos fenômenos. Esse é o tipo de pesquisa que mais aprofunda o conhecimento da realidade, porque explica a razão, o porquê das coisas” (*Idem*, 2002, p.42). Desse

¹ A expressão “grande eloquência da ambiguidade” foi utilizada pelo Prof. Dr. Paulo Custódio de Oliveira, durante um colóquio de orientação realizado no dia 04 de dezembro de 2015, na FACALE/UFGD.

modo, ao se propor estudar a construção da ambiguidade imagética de Dom Casmurro na adaptação *Capitu*, trilhou-se um percurso investigativo que contempla a identificação: de características próprias das obras literária e televisiva; de elementos linguísticos, artísticos e estéticos; bem como das técnicas narrativas e audiovisuais empregadas para adaptar na TV as dúvidas do narrador-protagonista.

A ideia foi determinar, primeiramente, os artifícios audiovisuais, em especial, as convenções técnicas, os planos e os movimentos de câmera, a performance dramática do personagem e a composição de luzes, cores e sombras. E, assim, analisar de que maneira esses recursos contribuíram para materializar na televisão a complexidade narrativa e estilística adotada pelo escritor brasileiro, tendo como foco a construção visual da ambiguidade, ou seja, a recriação e a reinterpretação da dúvida do narrador do livro.

Para alcançar essa compreensão o primeiro capítulo, intitulado *Dom Casmurro: mosaico enigmático e crítico*, apresenta de forma comparativa os elementos literários e os modos narrativos da obra de Machado de Assis. O subitem 1.1. *A fortuna crítica de Machado de Assis* traz ponderações de críticos nacionais e internacionais, como José Veríssimo (1900), Alfredo Pujol (1917), Lúcia Miguel Pereira (1955), Helen Caldwell (1960) e Antonio Candido (1977). O levantamento biográfico organizado pelo Prof. Dr. Paulo Bungart Neto (2012), que reuniu estudos de Mário Matos (1939), Augusto Meyer (1956) e Alcides Maya (1942), proporcionou a descoberta da verdadeira vocação do escritor brasileiro, que era escrever sobre a essência do ser humano, em sua precariedade existencial e sua duplicidade de consciência moral. Tais informações constituem a principal característica do livro *Dom Casmurro* (1899): a ambiguidade.

A inserção de indícios ambíguos nas entrelinhas das histórias está presente em várias obras de Machado de Assis e, ainda, constitui a essência de alguns narradores, em especial aqueles que são os protagonistas de suas histórias e os responsáveis por apresentar as personagens femininas. De tal modo, para compreender Dom Casmurro e entender de que maneira a condução desse personagem influenciou na construção imagética dos elementos e das figuras das narrativas literária e televisiva, foi preciso, antes, apresentar os traços de ambiguidade encontrados na escrita dos narradores machadianos.

Portanto, o subitem 1.2. *As mulheres e a ambiguidade machadiana* demonstra como são apresentadas as personagens femininas: Marcela, Virgília e Dona Plácida, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), e Conceição, do conto “Missa do Galo”,

publicado no livro *Páginas Recolhidas* (1899). A partir da análise de situações literárias nas quais são enquadradas tais personagens e da linguagem textual empregada pelos protagonistas para apresentá-las, a ideia é estabelecer um paralelo entre as pistas narrativas deixadas ao longo do tempo pelos narradores na composição ambígua dessas mulheres e a ressignificação do conceito de sedução, ligado essencialmente às figuras femininas.

É importante destacar que as obras selecionadas precedem *Dom Casmurro* (1899) e que, apesar de elucidativa, tal escolha tem o propósito de demonstrar a existência de correspondências entre os narradores (Brás Cubas, Nogueira e Casmurro). Primeiro, porque os três são narradores protagonistas que rememoram acontecimentos do passado. E, segundo, pois eles empregam para isso uma linguagem objetiva, em primeira pessoa, que é repleta de metáforas, digressões e ironias. Esses recursos favorecem a implantação da dúvida na narrativa e no delineamento interpretativo das figuras femininas, sendo fonte de interpretação da adaptação estudada neste trabalho. Tendo como aporte teórico os estudos de tipologia narrativa de Salvatore D'Onofrio (2006) os referidos personagens podem ser caracterizados como narradores autodiegéticos, ou seja, figuras ficcionais que além de relatarem suas experiências pessoais, tendo como foco o seu ponto de vista, eles protagonizam sua própria história.

Com esse estudo comparativo, o subitem 1.3. *Sob olhos casmurros e críticos* apresenta a existência de uma possível influência da visão unilateral do narrador, no posicionamento dos primeiros críticos literários do século XX, que estudaram a personagem Capitu de *Dom Casmurro* (1899). É importante mencionar que o narrador Casmurro tem uma apreciação detalhada a partir dos subitens 1.4. *Mudança de paradigma* e 1.5. *Dom: A criatura machadiana*, que trazem ponderações de críticos contemporâneos sobre o personagem machadiano, como: Antonio Candido (1977), Helder Macedo (1991), Silviano Santiago (2000), Roberto Schwarz (2006) e John Gledson (2006). Estes, após novo paralelo investigativo estabelecido pelos estudos de Helen Caldwell (1960), moveram seus esforços para o cerne desse narrador, visando o entendimento da obra como um todo.

O segundo capítulo busca estabelecer um diálogo sistemático entre a Literatura e a Televisão, a partir do fato de que os meios de comunicação audiovisuais sempre procuraram inspirações nas obras brasileiras para suas criações. O subitem 2.1. *Adaptações da história de Casmurro e Capitu* apresenta duas produções cinematográficas, que utilizaram a obra de Machado de Assis como referência para a

construção de seus personagens. A primeira foi o filme *Capitu* (1968), com direção de Paulo César Saraceni e roteiro de Paulo Emilio Salles Gomes, em parceria com a escritora Lygia Fagundes Telles. A segunda, o drama *Dom* (2003), com roteiro e direção de Moacyr Góes, faz uma referência indireta à obra do escritor brasileiro. O breve levantamento demonstra que a relação cinematográfica dessas narrativas com a obra machadiana acontece de maneira analógica, ou seja, é estabelecida apenas a relação de semelhança entre o livro e o filme.

As discussões dessa parte conduzem as ponderações sobre o papel criativo, questionador e contemplativo da adaptação audiovisual frente à obra literária. Para tanto, os estudos de Robert Stam (2008) e Linda Hutcheon (2013) norteiam o subitem 2.2. *Adaptações: (re)interpretações e (re)criações*, enquanto que Décio Pignatari (1984), Antonio Candido (2000) e Eugênio Bucci (2000), auxiliam no entendimento do tópico 2.3. *Sistemas: Literário e Televisivo*. Por fim, o subitem 2.4. *TV como “leitora dos livros”* apresenta um breve levantamento histórico feito por Sandra Reimão (2004), com informações sobre as adaptações dos romances e contos de Machado de Assis para a televisão.

No terceiro capítulo estão os estudos específicos de trechos da microssérie *Capitu* (2008). Em cada um são detalhados os elementos visuais que contribuem para construção ascendente da essência ambígua e dissimulada do narrador até a materialização dessa na tela. O subitem 3.2. *A luz difusa de Casmurro* aborda a explicação do protagonista ao escrever seu livro de memórias, que é “atar as duas pontas da vida” (D.C., 1994, p.02). A análise compreende a disposição da luz e da sombra na apresentação dos personagens masculinos, Dom Casmurro e Bentinho, que aliadas às técnicas do cinema, da pintura e da TV provocam interpretações dúbias àquilo que é apresentado na tela.

O subitem 3.3. *O caleidoscópio visual de Capitu* destaca a consagrada definição “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” (*Idem*, 1994, p.38), por meio do entendimento do referencial histórico-cultural implantado no imaginário coletivo, devido as várias adaptações ao arquétipo de *Carmen* (1845), a cigana de Prosper Mérimée. Na televisão alguns conceitos que caracterizam tal figura feminina são ressignificados pela microssérie e incorporados à personagem. Um deles é a sedução da mulher a partir do olhar. A adaptação materializa na TV a confluência de sentimentos que envolvem a paixão do menino Bentinho e as dúvidas do homem Casmurro pela menina-mulher Capitu, apresentando na tela imagens de algo surreal, sedutor e inebriante.

A última cena estudada nesse capítulo compreende trecho no qual o narrador implanta a dúvida, ao questionar: “É bem, e o resto?” (*Ibidem*, 1994, p.191). O subitem intitulado 3.4. *O substrato rosáceo do narrador* explora a ideia da adaptação de transvestir Casmurro com todas as mulheres de sua vida e que compõem seu imaginário. São elas: Dona Glória, Prima Justina e as duas fases de sua amada, a jovem Capitolina e a esposa Capitu. Cada uma dessas figuras femininas pode ser identificada por elementos específicos. Elas fortalecem a ideia de que a história e a vida de Casmurro foram constituídas por um apanhado de fragmentos visuais reinterpretados na televisão.

Como discussão final, o quarto capítulo se volta para a *Câmera: como provocadora de (re)interpretações*. Tendo como referência as cenas analisadas no terceiro capítulo, a discussão a partir do subitem 4.1. *Materialização de conceitos e percepções* pretende demonstrar o papel inquietante da câmera no desenvolvimento do Casmurro audiovisual. Dessa maneira, a reflexão do item 4.2. *Capitu e Dom: construções artísticas na TV* aborda as relações simbólicas e artísticas das cenas, a partir de ponderações críticas de Rudolf Arnheim (2005), sobre a percepção visual da luz, e de Gilles Deleuze (1985), quanto aos aspectos de rostidade e afeto provocados pela câmera devido ao *close*.

Já o subitem 4.3. *O protagonismo inquietante da câmera* conclui a investigação sobre a construção da ambiguidade imagética de Dom Casmurro na televisão. Para tanto, retoma as reflexões quanto a caracterização de Casmurro como um narrador autodiegético, para embasar o entendimento da recriação na tela dos conceitos literários ambíguos, que constituem o personagem televisivo. Desta forma, demonstrou-se a partir do emprego de técnicas audiovisuais (em especial os enquadramentos, os planos e os movimentos cinematográficos) que a câmera desempenhou o papel provocador, ao evidenciar na tela as particularidades abstratas que caracterizam Dom Casmurro e sua essência conflituosa, proporcionando novas interpretações dos leitores-telespectadores.

<< CAPÍTULO 1 >>

1. DOM CASMURRO: MOSAICO ENIGMÁTICO E CRÍTICO**1.1. A fortuna crítica de Machado de Assis**

O constructo narrativo e visual da adaptação de uma obra literária para a televisão, como a obra *Dom Casmurro*² (1899), passa por aquilo que Kristeva chamou de “mosaico de citações” (KRISTEVA, 2005, p.68). São comparações textuais e referências artísticas que integram tanto a familiarização do público e da crítica, quanto a interpretação criativa da produção audiovisual. Para Linda Hutcheon (2013), a familiaridade com o texto adaptado faz com que os leitores façam correlações entre a história escrita pelo autor e aquela que é mostrada pela mídia audiovisual, seja no cinema ou na TV.

Por esse motivo, sempre será um desafio adaptar um autor aclamado pela crítica literária e amplamente estudado pelo meio acadêmico. Mas Machado de Assis apresenta um desafio ainda maior. Por seus atributos narrativos excepcionais, ele é considerado um escritor à frente do seu tempo, sendo um romancista “enigmático e bifronte, olhando para o passado e para o futuro, escondendo um mundo estranho e original sob a neutralidade aparente das suas histórias” (CANDIDO, 1977, p.17). Tal “neutralidade” recai, principalmente, nas discussões presentes nos meandros das diversas correntes críticas dos séculos XX e XXI, sobre a estética narrativa e a construção de seus personagens.

As obras artísticas de Machado de Assis compreendem vários estilos, como: poesia, crônica, conto, teatro e romance. Além disso, costuma-se admitir que suas contribuições literárias estão divididas em duas fases: a romântica e a realista. Fazem parte da primeira os romances *Ressurreição* (1872), *A Mão e a Luva* (1874), *Helena* (1876), *Iaiá Garcia* (1878) e as coletâneas *Contos Fluminenses* (1872) e *Histórias da Meia-Noite* (1873). Já na fase atribuída ao período realista estão os romances *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891), *Dom Casmurro* (1899), *Esaú e Jacó* (1904), *Memorial de Aires* (1908) e as obras de contos *Papéis Avulsos* (1882),

² O livro *Dom Casmurro* foi escrito por Machado de Assis no ano de 1899 e publicado pela Livraria Garnier, em 1900, mas com data do ano anterior.

Histórias sem Data (1884), *Várias Histórias* (1896), *Páginas Recolhidas* (1899) e *Relíquias da Casa Velha* (1906).

Após sua morte, em 1908, Machado de Assis despertou interesse e curiosidade dos críticos literários. Lúcia Miguel Pereira e Alfredo Pujol deram início aos estudos que correlacionavam aspectos pessoais com suas obras, estabelecendo, assim, um caráter autobiográfico em vários de seus livros, sendo, então, “impossível estudar a obra de Machado sem estudar-lhe a vida, sem procurar entender-lhe o caráter. [...] nele, o homem e o artista estão estreitamente ligados” (PEREIRA, 1955, p.22-23).

Pujol (1917) encontrou nos livros uma justificativa plausível para se aproximar do autor: “Insisto nestes contornos da personalidade moral de Machado de Assis, porque eles de certo modo explicam e esclarecem a sua evolução artística” (PUJOL, 1917, p.57 *apud* BUNGART NETO, 2012, p.69). De acordo com o levantamento biográfico organizado pelo Prof. Dr. Paulo Bungart Neto (2012), da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), sobre a fortuna crítica de Machado de Assis, os autores Alfredo Pujol e Mário Matos atribuíam a transformação de sua escrita (do estilo romântico para o realista) ao agravamento de sua doença, a epilepsia.

Na visão de Pujol, esta enfermidade revelou no escritor brasileiro uma profunda mudança de atitude, sendo até mesmo um reflexo “do seu temperamento e do seu modo de observar os homens e as coisas. A tristeza da sua visão e o amargor da sua análise virão mais tarde, com o aparecimento da nevrose que gerou o seu doloroso pessimismo” (*Idem*, 2012, p.74). Mário Matos acrescenta que o “recalque que gerou em Machado o enjoo do homem foi a sua doença incurável, foi a revolta nascida do sofrimento sem remédio” (MATOS, 1939, p.115 *apud* BUNGART NETO, 2012, p.74).

Estes apontamentos enaltecem a ideia dos primeiros estudos de literatura comparada, em que a validade de determinada obra dependia da existência de um contato comprovado, do estudo de fontes e de influências, de uma perspectiva histórica e, ainda, das relações de causa e efeito entre as outras obras e seus autores. Mas essa vertente não se solidificou entre críticos como José Veríssimo, Alcides Maya e Augusto Meyer, para quem “o exercício da ficção [...] postula uma dissociação literária, isto é, a dissociação entre o autor e o mundo da sua fantasia criadora” (MEYER, 1956, p.31 *apud* BUNGART NETO, 2012, p.46).

Tal posicionamento teve como mérito a introdução de um novo elemento nos estudos machadianos, a adoção de uma perspectiva “psicológica”, ligada à subjetividade da escrita, tendo como foco não o autor, mas sim, algumas peculiaridades que Machado

de Assis poderia materializar na caracterização de seus personagens. Para Meyer, a obra do escritor brasileiro despertou seu interesse por criar “[...] a ilusão da vida individual, sem cordas de fantoche e intervenções do autor. [...] as personagens dele se movem como fantasmas num ambiente irrespirável de pura análise” (*Idem*, 2012, p.103). Os críticos queriam demonstrar que as obras do escritor não deveriam ser limitadas à filiação ou a rótulos: “Machado de Assis não se dobrou a escolas [...] manteve-se sereno entre os exageros clássicos e românticos; e quando após as obras iniciais, se afirmou integralmente em arte, surgiu cultivando novas formas” (MAYA, 1942, p.133 *apud* BUNGART NETO, 2012, p.86).

As críticas de Augusto Meyer e Alcides Maya auxiliaram na compreensão de que os romances e os contos machadianos constituiriam um mundo à parte dos movimentos literários. Diante disso, em 1955, na primeira edição do livro *A Literatura no Brasil*, Afrânio Coutinho dedica um capítulo ao escritor brasileiro em seu 4º volume, que aborda os estilos da Era Realista / Era de Transição. Para Coutinho (2004), a arte machadiana se encontra equidistante dos excessos sentimentais do Romantismo e da frieza do Naturalismo. Apresenta uma característica própria às grandes vocações artísticas: a provocação. Para ele, esse efeito não seria possível alcançar com a narrativa sentimental ou com “a reprodução servil daquilo que os realistas e os naturalistas chamavam de real ou natural, mas na objetivação perfeita de formas mentais que se incorporam a uma matéria adequada, criando entidades novas, conjuntos significativos [...]” (COUTINHO, 2004, p.153).

A assimilação desses conjuntos significativos, que influenciaram a transformação da escritura de Machado de Assis, é descrita por Coutinho (2004) como a descoberta da verdadeira vocação do escritor brasileiro: abordar a essência do ser humano, em sua precariedade existencial. As personagens não apresentariam uma estrutura moral unificada, mas seriam seres divididos consigo mesmos, em um estado de dúvida “em que a cisão interna entra no declive dos compromissos e da instabilidade de caráter” (*Idem*, 2004, p.159). Além disso, fariam parte de um jogo da vida em que o comando estaria a cargo de forças desconhecidas, cujo “livre arbítrio está limitado não só pelos obstáculos que a natureza indiferente oferece, mas pelas contradições e perplexidades internas” (*Ibidem*, 2004, p.159).

Essa duplicidade da consciência moral do ser humano é um elemento que contribui para o entendimento da principal característica da narrativa machadiana: a ambiguidade. Presente em vários romances e contos, a identificação desse elemento não

é tarefa fácil. Tendo como referências algumas situações literárias descritas por Machado de Assis, os parágrafos seguintes buscam elucidar, de forma breve, alguns traços de ambiguidade na escrita descritiva e interpretativa dos narradores perante às personagens femininas, cujas obras precedem *Dom Casmurro* (1899). São elas: Marcela, Virgília e Dona Plácida, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), e Conceição, do conto “Missa do Galo”, publicado no livro *Páginas Recolhidas* (1899).

Neste sucinto estudo comparativo é possível notar que a atribuição de determinadas características restritivas a cada uma das mulheres, está, necessariamente, ligada ao tempo das narrativas. Tais particularidades como a busca pela ascensão social a partir do matrimônio, o adultério, a corrupção e a sedução, seriam consideradas pelos narradores como formas negativas de manipulação essencialmente femininas.

Vale ressaltar que a escolha, apesar de ilustrativa, tem o propósito de demonstrar a correspondência entre os narradores (Brás Cubas, Nogueira e Casmurro), já que os três são protagonistas de sua história, rememoram acontecimentos do passado e falam das mulheres utilizando de uma linguagem objetiva, em primeira pessoa, repleta de metáforas, digressões e ironias, sendo que tais recursos auxiliam a implantação da dúvida.

Tendo como referências os estudos de tipologia narrativa de Salvatore D’Onofrio (2006), os narradores das obras supracitadas podem ser considerados autodiegéticos, ou seja, são figuras ficcionais que além de relatarem suas experiências pessoais, tendo como focalização o seu ponto de vista, eles protagonizam sua própria história.

Portanto, a ideia é estabelecer a seguir um paralelo entre as pistas narrativas ambíguas deixadas ao longo do tempo pelos narradores na construção das referidas personagens femininas e, ainda, na resignificação do conceito de sedução, conforme será apresentado a seguir no subitem 1.2. *As mulheres e a ambiguidade machadiana*. Com esse estudo comparativo, busca-se no subitem 1.3. *Sob olhos casmurros e críticos* demonstrar a existência de uma possível influência da visão unilateral do narrador no posicionamento dos primeiros críticos literários do século XX, que estudaram a personagem Capitu de *Dom Casmurro* (1899).

É importante mencionar que Casmurro terá uma apreciação detalhada neste capítulo, a partir dos subitens 1.4. *Mudança de paradigma* e 1.5. *Dom: A criatura machadiana*, com o paralelo investigativo estabelecido por Helen Caldwell (1960), Antonio Candido (1977), Silviano Santiago (2000), Roberto Schwarz (2006) e John Gledson (2006). Este levantamento histórico e crítico contribui também para compreensão da proposta de construção da ambiguidade apresentada nesta pesquisa, a ser

explorada de maneira mais ampla no terceiro e no quarto capítulos, que abordam efetivamente sobre a microssérie *Capitu* (2008).

1.2. As mulheres e a ambiguidade machadiana

Diante do exposto, iniciaremos com o livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881). Já nos primeiros parágrafos é possível notar que o foco narrativo é em primeira pessoa. O acesso à história e aos personagens é feito pelo ponto de vista de um indivíduo que se autodefine “defunto-autor”, ou seja, alguém que após a morte decide escrever suas memórias. Ao mesmo tempo em que age como um narrador-observador, ele é protagonista da trama e, ainda, transcende as críticas e os julgamentos de qualquer pessoa viva, visto que retrata o que vivenciou sob o ponto de vista de alguém que está além da morte, ou seja, em outra dimensão. Ele, ao apresentar uma narrativa com várias digressões, a faz da forma que acha conveniente, evidenciando elementos que corroboram com a sua visão, sem se atentar a qualquer sequência cronológica. Tanto que sua própria morte é narrada antes da abordagem de seu nascimento e dos fatos que se sucederam quando ele era vivo.

Com uma linguagem erudita, repleta de humor, ironias e metáforas, o ritmo do livro é ditado pelas constantes interrupções do narrador e pela fragmentação da história. A multiplicação de pequenos capítulos estabelece cortes no raciocínio e proporciona pausas interpretativas das construções metafóricas do protagonista. Aliado a isso, estão as constantes interrupções do narrador, que a todo momento dialoga com o possível leitor de sua obra, fazendo-lhe perguntas, dando-lhe explicações ou chamando sua atenção para alguns detalhes que ele considera importante em sua história.

É sob o ponto de vista desse narrador que temos acesso a certas características das figuras femininas da trama. A personagem Marcela, por exemplo, é conhecida como a “dama espanhola” (ASSIS, 1998, p.40). Ao mesmo tempo que era considerada boa moça pelo protagonista, ele ainda a considerava uma jovem “[...] lépida, sem escrúpulos, um pouco tolhida pela austeridade do tempo [...]; luxuosa, impaciente, amiga de dinheiro e de rapazes” (*Idem*, 1998, p.40).

Percebe-se que a palavra “espanhola” dá ênfase ao substantivo “dama”, dando-lhe atributos de adjetivo, uma qualidade intrínseca ao sujeito da frase, que carrega todos os referenciais culturais da Espanha, cuja sensualidade está na arte, tradições, literatura, língua, dialetos, dança, música e, ainda mais, na idealização da mulher.

Já Virgília, a amante de Brás Cubas, traz em si uma sensualidade impetuosamente natural. Era a mais “atrevida criatura da nossa raça, [...] a mais voluntariosa, [...] cheia daquele feitiço, precário e eterno, que o indivíduo passa a outro indivíduo, para os fins secretos da criação. [...] faceira, ignorante, pueril, cheia de uns ímpetos misteriosos” (*Ibidem*, 1998, p.59).

No trecho é possível destacar a palavra “feitiço”. Este substantivo, ao mesmo tempo que demonstra a sua essência como algo que não é verdadeiro, não natural, ou seja, artificial, apresenta ainda o referencial imposto por outras significações, como: magia, encanto, produto de feitiçaria ou bruxaria. O poder de sedução de Virgília seria, então, uma qualidade sobrenatural, uma espécie de maldição da qual somente a mulher conseguiria eternizar, ao buscar os tais “fins secretos da criação”.

A literatura ousada e, muitas vezes, ácida de Machado de Assis traz sob uma escrita “expressa de um modo elegante e comedido” (CANDIDO, 1977, p.19), uma crítica à moral social. No caso da referida obra, um exemplo dessa crítica está na apresentação do comportamento corrupto de Dona Plácida. Sob o ponto de vista do narrador, ela é uma viúva pobre e honesta, que abrigaria ele e sua amante, Virgília, durante seus encontros furtivos. A princípio, a senhora não aceita muito a ideia, tinha vergonha, pois, sabia da intenção dos dois com o local, tanto que “[...] doía-lhe o ofício; mas afinal cedeu. Creio que chorava, a princípio: tinha nojo de si mesma” (ASSIS, 1998, p.102).

No decorrer do breve capítulo, Brás Cubas demonstra a existência da corrupção da honestidade na idosa, como um veneno que impregna a pessoa e a corrompe lentamente. Esta virtude “vai arruinando, em gradação contínua, num mitridatismo moral que a necessidade e o interesse estimulam, até chegar à habitação e mesmo ao gosto do arranjo” (COUTINHO, 2004, p.161). Em pouco tempo, a benevolência, a confiança e a segurança do futuro do casal são “compradas” com a doação generosa da quantia de cinco contos, feita por Brás Cubas. O narrador encerra o incidente comunicando: “Foi assim que lhe acabou o nojo” (ASSIS, 1998, p.102).

Segundo Antônio Candido (1977), a ironia da narrativa, o emprego da linguagem objetiva de descrição dos fatos, os aspectos de normalidade que envolvem todas as relações entre os personagens, a moralidade e até mesmo o senso das conveniências, constituiriam “apenas o disfarce de um universo mais complicado e por vezes turvo” (CANDIDO, 1977, p.20) da narrativa literária machadiana. Seria uma forma clara de “efetuar os seus saltos temporais e brincar com o leitor. [...] sobretudo o seu modo próprio

de deixar as coisas meio no ar, inclusive criando certas perplexidades não resolvidas” (*Idem*, 1977, p.22).

A ideia de implantar interpretações nas entrelinhas pode ser observada no conto “Missa do Galo”, cuja dúvida é apresentada logo no início da história: “nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu 17, ela 30” (ASSIS, 2011, p.11). A narração em primeira pessoa é identificada pelo sujeito oculto “eu”, devido ao verbo “pude”, no pretérito perfeito. Não temos muita informação sobre o narrador, apenas é possível imaginar que seja alguém mais velho, algo determinado por ele no início do conto, ao mencionar que a situação aconteceu “há muitos anos”.

O narrador-protagonista é Nogueira, um homem que relembra um episódio de sua adolescência, quando foi hóspede na casa de Dona Conceição, esposa do escrivão Meneses. O conto tem uma linguagem coloquial e traz uma situação do cotidiano, sobre a conversa de duas pessoas na sala, enquanto esperam o horário da celebração natalina. Trata-se de um diálogo casual entre um adolescente e uma mulher, que conversam sobre temas: triviais, livros, missa, falta de sono, gravuras nas paredes, anedotas e lembranças de infância. Aparentemente, nada acontece. Mas, o narrador-protagonista, a partir de uma linguagem objetiva, começa a sugerir uma interpretação, inserindo pequenos elementos que vão tornando a história ambígua.

O primeiro deles está na informação utilitária, feita pelo narrador, da declaração da idade dos personagens “eu 17, ela 30”, que sutilmente provoca “uma inquietação dolorida e saudosa dos nossos próprios dezessete anos” (COUTINHO, 2004, p.163). Este saudosismo pode ser ligado ao período das descobertas amorosas da juventude. Logo depois, é mencionado, superficialmente, o adultério do marido de Conceição, que uma vez por semana dizia ir ao teatro, mas na realidade saía para se encontrar com sua amante. E, novamente, de forma afirmativa o narrador diz: “Naquela noite de Natal foi o escrivão ao teatro” (ASSIS, 2011, p.12).

Ao deixar no ar o fato ilícito, ele relembra que na noite da Missa do Galo, após todos da família irem dormir, ele ficou sozinho lendo um romance. Eis que num dado momento, Conceição aparece na sala e os dois começam a conversar. O narrador afirma ter perguntado se ele havia feito algum barulho para tê-la acordado. Ela diz que não. Entretanto, ele relata: “Fitei-a um pouco e duvidei da afirmativa. Os olhos não eram de pessoa que acabasse de dormir; pareciam não ter ainda pegado no sono” (*Idem*, 2011, p.13). Esta divagação do personagem marca a subversão da dúvida inicial, apresentada nas primeiras linhas do conto. A partir deste ponto, a interpretação da história é conduzida

pela construção ambígua deste homem, que rememora a história sob o ponto de vista de alguém com mais idade e que, nas primeiras linhas, já diz não ter entendido o que aconteceu naquela circunstância.

Outras breves pistas narrativas trazem conotações dúbias quando contrastadas com o comportamento e descrição da própria mulher feita pelo narrador, sugerindo nas lacunas do texto a intenção dela ao encontrar com o jovem à noite. Sob os olhos desse narrador temos acesso à “Boa Conceição! Chamavam-lhe ‘a santa’. [...] Deus me perdoe, se a julgo mal. Tudo nela era atenuado e passivo. O próprio rosto era mediano, nem bonito nem feio. Era o que chamamos uma pessoa simpática” (*Ibidem*, 2011, p.12).

Nota-se que a interjeição da primeira frase, identificada pelo ponto de exclamação, complementa a segunda oração a partir do momento que podemos correlacionar o adjetivo “boa” ao nome “Conceição” e ao apelido “santa”. Já a explicação dos adjetivos atribuídos à mulher se dá no trecho seguinte, no qual a especificação de seu rosto é “mediano, nem feio nem bonito”. Tais características seriam de uma pessoa boa, santa, passiva, cordial, simpática e que, necessariamente, não chamaria muita atenção devido a sua beleza mediana.

No breve trecho que apresenta a personagem feminina, a pista ambígua está na escolha da pontuação para a frase “Boa Conceição!”, pois é o ponto de exclamação que dá à sentença uma entonação diferente. Seria uma representação da emoção ou da sensação do autor do texto. É esse singelo elemento que demonstra o entusiasmo e a admiração do narrador ao lembrar essa mulher, colocando-a numa posição de merecimento contemplativo.

A narrativa que segue pontua que o jovem está na sala, à espera do horário da missa. É quando ele, despretensiosamente, põe sobre ela um outro olhar ao vê-la vestida em “um roupão branco, mal apanhado na cintura. Sendo magra, tinha um ar de visão romântica não disparatada com o meu livro de aventuras” (*Ibidem*, 2011, p.13). Percebe-se que a delimitação da cor tem relação direta com a ideia de visão romântica do narrador. Na cena, o branco corresponde tanto à pureza ligada ao substantivo “santa”, como também à ideia do que poderia ser romântico, como a vestimenta usada numa noite de núpcias de um casal, por exemplo.

A utilização do termo “romântica” estabelece ainda uma correspondência com a intenção da figura feminina, atribuindo a ela uma tênue sensualidade. O fato de estar “mal apanhado na cintura” seria uma menção ambígua: o roupão pode ter sido escolhido ao acaso ou, como sugere o narrador, poderia fazer parte de algum plano de conquista. A

segunda suposição é complementada pelo detalhamento feito pelo protagonista das mangas do roupão não abotoadas, que “caíram naturalmente, e eu vi-lhe metade dos braços, muito claros, e menos magros do que se poderiam supor. A vista não era nova para mim [...] naquele momento, porém, a impressão que tive foi grande” (*Ibidem*, 2011, p.15).

Vale lembrar que o ambiente no qual o narrador estava era uma sala com pouquíssima iluminação. Assim, a “visão romântica”, bem como as elucidações da impressão que ele teve de Conceição podem ter sido provocadas pela presença da figura feminina na penumbra, já que a iluminação do local era feita pela luz do candeeiro de querosene, utilizado pelo jovem para leitura. Além disso, a história transcorre sem grandes acontecimentos. Há certos diálogos repletos de palavras espaçadas e até mesmo sem sentido entre o casal, com destaque para os vários pedidos dela para que ele falasse mais baixo, trazendo ao encontro casual a conotação de ser um momento a ser vivenciado em segredo, mesmo que os dois ficassem em alguns momentos em silêncio, apenas se entre olhando.

De certa maneira, a intenção da mulher passa pelas lacunas interpretativas do narrador já adulto, inebriado pela lembrança e por uma imaginação romântica ligada à juventude, ao mencionar que ela parecia olhá-lo de forma diferente: em um momento, ela parece ter os olhos cerrados, como se estivesse cansada. No instante seguinte, os olhos estariam alertas, abertos, “[...] logo sem sono nem fadiga, como se ela os houvesse fechado para ver melhor. Uma dessas vezes creio que deu por mim embebido na sua pessoa, e lembra-me que os tornou a fechar, não sei se apressada ou vagarosamente” (*Ibidem*, 2011, p.17).

A dualidade da narrativa também está no fato de que ao mesmo tempo em que afirma se sentir distraído, absorto em seus próprios pensamentos, ele diz não entender o que aconteceu naquela noite. No conto nada acontece de fato, não há traição, muito menos existe alguma relação extraconjugal entre os personagens. O que existe é a implantação da dúvida e a ressignificação da sedução feminina, sugerida como algo ilícito.

A incerteza paira por toda a história, pois nem mesmo a falta de dados concretos o impede de relatar os acontecimentos vivenciados e descrever suas interpretações. As pinceladas dúbias deixadas por ele estão na descrição da personagem, no fato de mencionar a situação como algo secreto (evidenciando o comportamento cauteloso e os pedidos de silêncio de Conceição), falar sobre a vestimenta (o roupão) que para o narrador

seriam provocativas e, ainda, tentar entender o olhar daquela mulher. Todos esses elementos se complementam às suas dúvidas.

Aliás, se não houvesse essa dúvida não haveria, necessariamente, o que contar. O narrador escreve para rememorar e reinterpretar sua experiência, pois não sabe dizer o que foi aquela madrugada com Conceição. Ele muito menos entende como uma mulher, antes tida apenas como uma dama, sem grandes atributos físicos, pode de uma hora para outra se tornar uma pessoa tão provocante e misteriosa. Tanto que, na opinião dele, há “impressões dessa noite, que me aparecem truncadas ou confusas. Contradigo-me, atrapalho-me. Uma das que ainda tenho frescas é que em certa ocasião, ela, que era apenas simpática, ficou linda, ficou lindíssima” (*Ibidem*, 2011, p.17).

O que teria provocado tal mudança de interpretação do personagem? Seria a luz, a roupa, o comportamento, a atitude, a situação e a imaginação desse jovem? Poderia ser a reinterpretação do homem, Nogueira, para uma visão do adolescente perante uma mulher madura? Ou, quem sabe, a resposta esteja na união de todos esses pequenos elementos à possibilidade do cérebro, juntamente com as referências pessoais, culturais e sociais do indivíduo, de preencher as lacunas interpretativas deixadas ao longo da narrativa? A última ideia é, provavelmente, a que mais se encaixa na interpretação desse narrador.

A breve investigação dos textos citados – *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) e *Missa do Galo* (2011) – auxilia a compreensão da visão do narrador e como são recriadas determinadas particularidades das figuras femininas: a beleza, a sedução, a manipulação e a corrupção. De certa forma, a abordagem comparativa dos narradores corrobora com os primeiros estudos críticos do narrador-protagonista de *Dom Casmurro* (1899), que ao conduzir sua narrativa, direciona a leitura sobre a figura da mulher, introduz a ambiguidade e provoca a dissimulação interpretativa por estar envolvido diretamente com aquilo que é narrado.

É imprescindível destacar que não só os personagens enigmáticos e psicologicamente inquietantes integram a estética narrativa de Machado de Assis. Seus contos e romances ainda têm a característica de serem “abertos”, ou seja, sem conclusão necessária. Eles permitem uma dupla leitura, tornando-os complexos e atemporais, demonstrando claramente a capacidade literária do escritor brasileiro “de se adaptar ao espírito do tempo” (CANDIDO, 1977, p.17).

Em seus romances, o escritor brasileiro utiliza uma estrutura narrativa específica, com a multiplicação de pequenos capítulos que realçam as digressões dos narradores. Tal

escrita fragmentada e ambígua se alia a uma forma sutil de negação. De certa forma, manteria uma postura de imparcialidade, “fazendo parecer duplamente intensos os casos estranhos que apresenta com moderação despreocupada” (*Idem*, 1977, p.22). É quando sua genialidade resplandece e algo em sua escrita se torna inquietante, ao evidenciar as emoções com ironia, enquanto que, em paralelo, engrandece as situações banais e cotidianas.

De acordo com Candido (1977), essa inquietação provocada pelos enigmas narrativos de Machado de Assis é uma reflexão partilhada por críticos literários como Lúcia Miguel Pereira, Augusto Meyer e Mario Matos, que, conforme já mencionado, buscaram nas primeiras décadas do século XX não só estabelecer conexões entre a vida e a obra do escritor brasileiro, como também entender seu estilo ironicamente agressivo. Augusto Meyer, por exemplo, centrou seus estudos em autores que, assim como Machado de Assis, “privilegiaram o ângulo do subjetivo e da introspecção (origem do moderno ‘romance psicológico’), ao invés de optar pelo já desgastado esquema envolvendo narrativa linear e tempo cronológico, [...] como Proust, Pirandello e Dostoiévski” (BUNGART NETO, 2012, p.38), relacionando-os aspectos da obra e da personalidade desses escritores a importantes tópicos da escrita machadiana.

Tal postura investigativa dos críticos despertou uma nova interpretação e também a noção de que era preciso ler Machado com “o senso desproporcionado e mesmo anormal; daquilo que parece raro em nós à luz da psicologia de superfície e, no entanto, compõe as camadas profundas de que brota o comportamento de cada um” (CANDIDO, 1977, p.20). A escolha de apresentar uma narrativa de forma clara, supostamente descritiva de algo factual do cotidiano, muitas vezes serviria como pano de fundo, pois em meio a aparente objetividade da escrita seriam engendrados pequenos mecanismos capazes de estabelecer “um contraste entre a normalidade social dos fatos e a sua anormalidade essencial; ou em sugerir, sob aparência do contrário, que o ato excepcional é normal, e anormal seria o ato corriqueiro” (*Idem*, 1977, p.23). Esses elementos evidenciam a ideia de construção da ambiguidade presente em todas as obras de Machado de Assis, em especial, a que é pesquisada neste trabalho, tendo como foco o narrador de *Dom Casmurro* (1899) na produção audiovisual *Capitu* (2008).

Aliado a isso, está ainda a representação da relação entre o fato real e o fato imaginado, definida por Candido (1977) como a “reversibilidade entre a razão e a loucura” (*Ibidem*, 1977, p.25), pela incapacidade de determinar os fatos ou delimitar os limites do que realmente aconteceu e o que pensamos, sugerimos ou até supomos que

ocorreu. Subvertendo, assim, a dinâmica do determinismo nos romances realistas, com a representação da realidade de forma objetiva e a utilização da lógica científica de causa e efeito, em que algumas vezes “o efeito observado não depende da causa postulada. Ou como diz o personagem-narrador de *Dom Casmurro*, ‘a verossimilhança é muita vez toda a verdade’, afirmação que também serve para significar que, muita vez, também não é” (MACEDO, 1991, p.09).

Para Helder Macedo, o livro seria a síntese e a culminação da estética da dialética de Machado de Assis sobre a verossimilhança e a verdade, o determinismo e a responsabilidade, inerente às obras anteriores. De acordo com o pesquisador, Casmurro, ao organizar seu discurso a partir de metáforas, caracteriza não só todos os personagens de sua narrativa, como também a si mesmo. O narrador reserva as descrições objetivas para seus próprios atos. Ele, então, prioriza as formulações metafóricas para a apresentação dos personagens, suas ações, seus comportamentos e até suas feições, chegando “quase imperceptivelmente a ser tratado como uma exemplificação e uma confirmação, ao nível literal, das sugestões interpretativas, quando não puramente simbólicas, antecipadamente significadas ao nível metafórico” (*Idem*, 1991, p.18).

A personagem Capitu, por exemplo, tem sua caracterização física e psicológica ligada diretamente ao emprego da metáfora pelo narrador. O olhar da jovem recebe conotações enigmáticas ao longo de toda a narrativa, como na lembrança da aparente neutralidade do agregado José Dias, ao descrevê-lo como “olhos de cigana, oblíqua e dissimulada” (D.C., ASSIS, 1994, p.38), atribuindo a eles “todas conotações de perigosa marginalidade moral, social e também mágica, das ciganas logo incorporadas na imagem” (MACEDO, 1991, p.19).

Além do mais, o olhar teria uma associação direta ao traiçoeiro refluxo das ondas, atribuindo à menina “olhos de ressaca” (D.C., ASSIS, 1994, p.51). Desta forma, a sinuosidade natural do mar estaria ligada não só à sedução da mulher, como também de certa criatura mística que povoa o literário e o imaginário dos aventureiros navegantes. Ao ser assim associada à fatal sensualidade do mar, “a metafórica cigana fica implicitamente transformada numa metáfora de sereia, não menos perigosa, não menos mágica – moral e socialmente ainda mais desumanizada” (MACEDO, 1991, p.19).

No presente estudo, a representação da personagem feminina sob o viés do narrador será melhor explorada no terceiro capítulo, intitulado *Capitu: construção visual da ambiguidade*, mais especificamente no subitem 3.3. *O caleidoscópio visual de Capitu*. Neste capítulo introdutório, a ideia foi apresentar algumas características da crítica sobre

a mulher e de que forma o estilo narrativo dos narradores em primeira pessoa evidenciam os elementos ambíguos presentes em seus textos.

1.3. Sob olhos casmurros e críticos

Nas primeiras críticas ao livro *Dom Casmurro* (1899) é possível afirmar que havia uma dinâmica de unilateralidade interpretativa, fortalecida durante anos. Isso porque a análise crítica acompanhava o olhar de Casmurro, que não só conduz, mas controla toda a narrativa. É Bento Santiago, já com uma idade avançada, quem descreve os locais, as características, o caráter dos sujeitos envolvidos na história e narra todos os acontecimentos, sobretudo, as situações e suas percepções. Ele até recria as supostas falas dos indivíduos na trama. Sua memória é a referência basilar. Os fragmentos de lembranças remodelados constituem o substrato da construção narrativa sobre sua história romântica com Capitu, desde a infância até a fase adulta.

Vale lembrar que quando Bento Santiago resolve escrever seu livro, já se passaram muitos anos do fim de seu casamento. Ele já não é mais o ingênuo e romântico menino Bentinho. Muito menos o jovem advogado Bento de Albuquerque Santiago e apaixonado marido de Capitu. Seus entes queridos não estão mais ao seu lado, pois já faleceram. No momento da escritura está rodeado apenas por “inquietas sombras” (D.C., ASSIS, 1994, p.03), em sua casa no Engenho Novo e é, então, conhecido como Dom Casmurro, devido aos seus hábitos reclusos.

É quando, após anos sozinho, convivendo apenas com sua “casmurrice”, resolve colocar no papel as reminiscências de sua história, tentando com isso “atar as duas pontas da vida e restaurar na velhice a adolescência” (*Idem*, 1994, p.02). Solitário, amargurado e revivendo o sentimento da dúvida e do ciúme, resolve rememorar suas desconfianças, tanto de uma possível traição de Capitu, quanto da fidelidade da amizade de Escobar e até da paternidade de Ezequiel.

A partir da rememoração dos acontecimentos, ele deixa transparecer algumas características articuladoras do velho Bento Santiago. Uma delas é a lembrança do seu primeiro amor, Capitu. Os leitores só têm acesso à ela, por exemplo, pelas palavras dele. Pelos olhos casmurros desse narrador é possível perceber os conceitos que circundam a figura feminina, a começar pela enumeração de seus atributos físicos. Na visão dele, se tratava de uma criatura morena, “alta, forte e cheia, apertada em um vestido de chita, meio

desbotado. [...] de olhos claros e grandes, nariz reto e comprido, tinha a boca fina e queixo largo” (*Ibidem*, 1994, p.20-21).

A enumeração de seus atributos físicos aliada a certos adjetivos contraditórios constituem a composição literária e visual da mulher, segundo Casmurro. Ao mesmo tempo que enaltece a personagem Capitu, o narrador insere elementos ambíguos, como quando menciona as palavras “chita” e “meio desbotado” trazendo sua visão depreciativa e uma possível referência à origem humilde da jovem. Além disso, nesta descrição, ele evidencia a marca da sensualidade e ao ser “forte e cheia” ela não teria receio de, mesmo assim, usar um vestido delineando seu corpo ou que a deixaria “apertada”. Não sendo esta, na opinião dele, possivelmente, uma vestimenta adequada a uma dama da sociedade.

A menina tinha uma peculiaridade que, de certa forma, incomodava o protagonista. A curiosidade de Capitu era muito grande: desde trabalhos manuais, como o bordado e a renda, até jogos como o gamão. Interessava-se por música, pintura, lia os romances na biblioteca da casa da família Santiago e se encantava com as histórias sobre os medalhões de César, Augusto, Nero e Massinissa, querendo conhecer sobre as pessoas, as campanhas, as histórias e os lugares.

Ela ansiava aprender outras línguas, como o francês e o inglês, mas cobiçava mesmo o latim. Só não estudou o idioma porque o padre Cabral, “depois de lho propor gracejando, acabou dizendo que latim não era língua de meninas. [...] esta razão acendeu nela o desejo de o saber” (*Ibidem*, 1994, p.48). De forma irônica, Bentinho diz que tais curiosidades eram de várias espécies, “[...] explicáveis e inexplicáveis, assim úteis como inúteis, umas graves, outras frívolas; gostava de saber tudo” (*Ibidem*, 1994, p.48).

Para Casmurro, a menina era corajosa e destemida, com curiosidades, atitudes, comportamentos e ambições que ele mesmo não tinha, pois “Capitu era Capitu, isto é, uma criatura muito particular, mais mulher do que eu era homem” (*Ibidem*, 1994, p.48). Apesar disso, na narrativa literária é impossível saber o que Capitu pensa ou sente, já que a ela não é dada a voz. A nostalgia melancólica apresentada pelo narrador Casmurro, na opinião de Hélio de Seixas Guimarães (2001), apela à empatia e procura convencer a todos da sua versão do ocorrido, ao mesmo tempo em que deixa “pelo caminho falsas pistas que possibilitam explicações divergentes das suas, constituindo-se em iscas para enredar o leitor no campo ficcional” (GUIMARÃES, 2001, p.167).

Tanto é que os primeiros leitores e críticos de *Dom Casmurro* (1899) interpretaram a obra tendo como base as abordagens ideológicas dos romances consagrados pelas pesquisas acadêmicas, culturais e sociais da era de transição entre o

período Romântico e o Realismo. Mas não só isso, se utilizam de análises cujos referenciais estavam na própria obra machadiana e suas personagens. Desta forma, elaboraram uma crítica a partir de uma afinidade à história apresentada pelo narrador, enquadrando sua complexidade aos modelos sociais e literários que dispunham. Foram conduzidos pela memória fragmentada e pela linguagem persuasiva do advogado Bento Santiago, evidenciando a dissimulação e concretizando a traição de Capitu, com Escobar.

Em sua pesquisa sobre os leitores de Machado de Assis, Guimarães (2001) apresenta a visão do escritor e estudioso da Literatura, José Veríssimo. No texto, “Novo livro do Sr. Machado de Assis: Dom Casmurro”, publicado no *Jornal do Comércio*, em 1900, o crítico brasileiro defende o narrador. Veríssimo (1900) descreve Bentinho como ingênuo, simples, cândido e confiante. Era o bom menino, o filho amado, o estudante aplicado, o namorado ingênuo, o amigo devotado e o marido crédulo. Embora reconheça a existência do ciúme deformador em Casmurro, o estudioso credita à mulher o poder ardiloso da manipulação e da transformação de Bentinho. “Não sei se acerto, atribuindo malícia no pobre Bento Santiago [...] foi Capitu, a deliciosa Capitu, [...] quem o desamou, e, encantadora Eva, quem ensinou a malícia a este novo Adão” (VERÍSSIMO, 1900 *apud* GUIMARÃES, 2001, p.362).

Alfredo Pujol (1917) seguiu a mesma linha de raciocínio de Veríssimo (1900). Em sua leitura, categoriza *Dom Casmurro* (1899) como um livro cruel, pois conta a história de um homem, cuja alma cândida, terna e feita para o sacrifício do sacerdócio, que é enganado por sua amada. Pujol descreve Capitu como uma das mais belas e fortes criações de Machado de Assis, mas diz que “ela traz o engano e a perfídia nos olhos cheios de sedução e de graça. Dissimulada por índole, a insídia é nela, por assim dizer, instintiva e talvez inconsciente. [...] A traição da mulher torna-o cético e quase mau” (PUJOL, 1917 *apud* SCHWARZ, 2006, p.11).

Alfredo Cesar Melo (2013), ao recorrer às inesperadas dinâmicas criadas pelas recepções na Literatura, analisa o que chama de “mal-entendidos culturais” (MELO, 2013, p.78). Cita Roberto Schwarz (1997), para exemplificar como a recepção do romance *Dom Casmurro* (1899) foi marcada pela identificação do leitor às questões apresentadas pelo narrador. Para Schwarz, havia uma contiguidade de feição social entre os pares, afinal, Bentinho era um cidadão acima de qualquer suspeita, “o bacharel com bela cultura, o filho amantíssimo, o marido cioso, o proprietário abastado avesso aos negócios [...] o moço com educação católica, [...] o cavalheiro da belle époque” (SCHWARZ, 1997 *apud* MELO, 2013, p.80). Bento Santiago era não só o cidadão

“ideal” perante a sociedade, mas, acima de tudo, um homem que foi capaz de abandonar a virtude sacerdotal e os estudos do seminário por sua amada, ou seja, deixou seu futuro imaculado e promissor para viver um amor impossível.

Sob o ponto de vista dos primeiros críticos (VERÍSSIMO, 1900; PUJOL, 1917), Capitu foi capaz de desorganizar e desestruturar a vida daquele homem. Seria apenas uma mulher lasciva, que utilizaria da manipulação, da mentira e da sedução para alcançar com o casamento uma ascensão social. Teria traído seu marido com o melhor amigo dele, Escobar. E, pior, Bento teria sido “obrigado” a criar um filho bastardo, Ezequiel. Para estes críticos, os atos de Capitu promoveram a destruição da honra do advogado Bento Santiago e do amor entre o casal. A traição fria e calculista seria o elemento desencadeador da transformação do narrador, passando do terno, piedoso e cândido Bentinho, para o ciumento, dissimulado e amargurado Casmurro.

Lúcia Miguel Pereira (1955) reitera a visão desses críticos, elencando o amor e o ciúme como temáticas centrais do romance. Ela ainda submete a postura metamórfica do narrador à síntese sobre o questionamento da índole da figura feminina e diz que *Dom Casmurro* “vai mais uma vez, por meio muito diversos, abordar a questão da responsabilidade. Capitu, se traiu o marido, foi culpada – ou obedeceu a impulsos e hereditariedades ingovernáveis? É a pergunta que resume o livro” (PEREIRA, 1955, p.237).

Ao afirmar que a ideia do livro seria saber se Capitu foi uma hipócrita ou uma vítima de seus próprios impulsos instintivos e convenções sociais, a crítica aponta a existência de uma sedução pecaminosa na personagem. Coloca-a como “felina, ondulante, cheia de manhas e recursos, já se revelava, desde então, mulher até a ponta dos dedos” (*Idem*, 1955, p.240). Em contraponto, assim como os críticos, caracteriza Bentinho como um indivíduo tímido, emotivo, propenso à interiorização, desconfiado de si e dominado pelas impressões do mundo. Para a pesquisadora, as cenas sobre o caráter e o temperamento da menina teriam sido suficientes para entender que ao se casarem Capitu dominaria a relação conjugal.

A apresentação da abordagem adotada pelos primeiros críticos de *Dom Casmurro* (1899) demonstra que os estudiosos não interpretaram diretamente Capitu, mas “construíram uma mulher” sob a versão daquele que conduz a história, tendo como base também as tensões ideológicas do período da narrativa e as reinterpretações de outras obras literárias. Portanto, a elaboração da personagem feminina traz uma correspondência

simbólica de feminilidade presente não só na obra de Machado de Assis, mas em todas as releituras críticas e convenções artísticas, ressignificadas ao longo dos tempos.

Tanto é que as articulações finais de Lúcia Miguel Pereira sobre o livro, sugerem a existência de uma arte da dúvida, cujas gradações imperceptíveis criariam uma situação ambígua, pois “antes de nascer o espírito de Bentinho, a dúvida nasce no leitor, sem que o autor diga nada. E, aliás, ele passa o livro todo sem dizer nada” (*Ibidem*, 1955, p.240). Sob este aspecto muitos estudos foram elaborados, tendo como foco não só os questionamentos de Dom Casmurro, como também as possíveis dúvidas provocadas pelo narrador ao escrever sua narrativa, proporcionando uma mudança de paradigma interpretativo da crítica.

1.4. Mudança de paradigma

No século XX muitos críticos buscaram revisitar tanto as obras quanto as interpretações feitas por outros teóricos sobre os clássicos literários brasileiros. O livro *Dom Casmurro* (1899) recebeu, junto com outras obras de peso, uma nova interpretação. Uma delas diz respeito à suposição da postura ambígua do narrador, mencionada de forma breve por Lúcia Miguel Pereira (1955) e que foi amplamente discutida pela professora, crítica norte-americana e precursora do movimento feminista nos Estados Unidos, Helen Caldwell, em seu *The Brazilian Othello of Machado de Assis* (1960), traduzido para o português somente em 2002

Caldwell proporcionou uma mudança de paradigma interpretativo da crítica, ao defender a tese de que Capitu não havia cometido o polêmico adultério. Posteriormente, introduz a ideia de que o narrador não era confiável, por conta de sua memória fragmentada, seu poder de retórica e de persuasão narrativa aguçados, devido à formação em Direito. Apesar de interpretar a obra de forma unilateral e inocentar Capitu, a autora não se limitou à questão do adultério, como ocorreu com os primeiros críticos. Em seu livro, ela buscou respostas para a sua dúvida: “por que o romance é escrito de tal forma a deixar a questão da culpa ou inocência da heroína para decisão do leitor?” (CALDWELL, 2008, p.13).

Na opinião da pesquisadora, essa indagação sequer foi formulada pelos estudiosos de Machado de Assis, embora sua resposta ser “uma parte essencial, [...] senão sua própria chave” (*Idem*, 2008, p.14) para a compreensão da obra. Em seu livro, ela (2008) tece comentários sobre a complexa e irônica escritura do narrador. Apresenta para a crítica

literária um novo olhar interpretativo, ao colocar Bento Santiago no banco dos réus e reabrir o que chama de “O Caso de Capitu”. Ela também vasculha detalhes que passaram despercebidos nas interpretações anteriores, como a construção dos nomes dos personagens, as fontes históricas, os símbolos (as casas, as flores, os vermes, o soneto, a ópera, os números, a flor, o mar, as cores, entre outros) e até as citações e/ou comparações com obras clássicas estrangeiras.

Vale lembrar que Bentinho fazia parte de uma parcela abastada da sociedade, com acesso a conhecimentos profundos de artes, literatura, arquitetura, pintura. Tinha ainda o dom da escritura e o domínio da argumentação. Todos esses elementos se transformaram em pistas para Caldwell e a auxiliaram no entendimento da personalidade de Casmurro. Ela pesa cuidadosamente as palavras do narrador, especialmente quando orienta no primeiro capítulo a interpretação que o leitor deverá dar ao termo “Casmurro”, pedindo para que ninguém consulte o dicionário em busca da definição.

Caldwell, então, subverte a exposição do velho Santiago, analisando todas as afirmações posteriores sob o ponto de vista da ironia, ou seja, da ideia de dizer uma coisa que na realidade tem outro significado. Exatamente o que acontece quando o narrador interpela o leitor e traz a explicação para tal apelido, dando-lhe significações positivas e engrandecedoras, ao dizer que: “*Dom* veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo” (D.C., ASSIS, 1994, p.01).

A crítica sugere que pesquisar o sentido da palavra Casmurro poderia mudar a interpretação do leitor e, quem sabe, pudesse “achar que a definição padrão antiga se aplica melhor a Santiago do que aquele que *ele* oferece” (CALDWELL, 2008, p.21, grifo da autora). Ao conduzi-lo a entender as características que o denominam é o próprio narrador quem diz que seu livro se trata de uma história semelhante à de Otelo. O protagonista parte do pressuposto que seu público é exímio conhecedor da obra shakespeariana, ou quem sabe, assim como ele, é admirador de tal arte.

Caldwell salienta que ao contar sua trajetória, o Otelo brasileiro não é um homem maduro, um guerreiro orgulhoso, que se veste de maneira luxuosa e que apresenta ares sombrios, como na peça *Othello, the Moor of Venice* (1603), de William Shakespeare. Destaca que “não há nada de rijo e bélico em Santiago – ele é até um pouco covarde” (*Idem*, 2008, p.21). Na opinião da crítica, ele manteria as características do menino de 15 anos, dado a fantasias cotidianas e que gostava de contar mentiras. Aquele que fazia muitas promessas e não cumpria nenhuma. Criado nos preceitos da religião católica, Bentinho era “avesso a derramamentos de sangue, o filho único de uma viúva abastada,

preso à barra da saia de sua mãe” (*Ibidem*, 2008, p.21). Para a pesquisadora, se tratava de um jovem propenso a dissimulações e manipulações, sendo ainda um indivíduo incapaz de tomar decisões sozinho e até de manter seus posicionamentos diante de um momento de pressão.

Na visão de Caldwell, Bento Santiago seria inseguro e suspeitaria até dos pensamentos de Capitu. Na idade adulta, tais comportamentos e atitudes juvenis teriam contribuído para a formação da personalidade do jovem advogado e do autor Casmurro. Esta desconfiança o fez duvidar do amor e da fidelidade da esposa, bem como da amizade de Escobar e até questionar a paternidade de Ezequiel.

A suspeita é aos poucos construída pelo narrador, a partir de semelhanças triviais. Dois trechos demonstram algumas qualidades e defeitos que assemelhariam Ezequiel e Escobar. No primeiro caso, temos o capítulo que trata sobre a primeira visita do jovem Escobar à família de Bentinho. No jantar, o narrador menciona a reação dos familiares sobre o amigo. Tio Cosme e o agregado José Dias gostam do rapaz, o acham educado. Prima Justina achou que “era um moço apreciável, apesar... ‘Apesar de quê?’ – perguntou-lhe José Dias, vendo que ela não acabava a frase. [...] o *apesar* era uma espécie de ressalva para alguém que lhe viesse a descobrir um dia” (D.C., ASSIS, 1994, p.107, grifo do autor).

O comportamento de prima Justina só é mencionado ao final do microcapítulo. Anteriormente, nas linhas iniciais do texto, Casmurro traz especificações de Escobar dizendo que naquele dia o achara um pouco mais expansivo e até mesmo controlador. “Notei que os movimentos rápidos que tinha e dominava na aula, também os dominava agora, na sala como na mesa” (*Idem*, 1994, p.106).

Suas características físicas também ganharam destaque, como os olhos claros “dulcíssimos, assim os definiu José Dias. [...] Nisto não houve exageração do agregado” (*Ibidem*, 1994, p.106). Escobar chamava atenção também por sua beleza. Tanto que o narrador se atenta a detalhes, como o fato do amigo do seminário estar sem barba, ter a pele alva, lisa e estar com a franja caída sob a sobrancelha esquerda. Além disso,

[...] era interessante de rosto, a boca fina e chocarreira, o nariz curvo e delgado. Tinha o sesto de sacudir o ombro direito, de quando em quando, e veio a perdê-lo desde que um de nós lho notou um dia no seminário; primeiro exemplo que vi de que um homem pode corrigir-se muito bem dos defeitos miúdos” (*Ibidem*, 1994, p.107).

Na citação é possível perceber que as qualidades e os defeitos do jovem seminarista são colocados lado a lado. Sua fisionomia amigável e bela, aliada aos elogios dos parentes trariam predicados superficiais à figura de Escobar. Já os “defeitos miúdos” estariam camuflados por entre as palavras de Casmurro. Como qualidade, ele elenca a capacidade do jovem de chamar atenção e de impressionar os convidados, simplesmente, com sua presença e comportamento. Ao mesmo tempo o substantivo “sestro” traz a informação depreciativa, indicando o cacoete do jovem de sacudir seu ombro.

Ao falar da boca bem desenhada do amigo, o narrador agrega a ela o adjetivo “chocarreira”. O termo de origem espanhola se refere, essencialmente, ao comportamento de pessoas que dão respostas rápidas, mas muito bem elaboradas. Tal atitude, pode ser interpretada como sendo uma grosseria ou mesmo uma atitude fora do “padrão social”. De certa maneira, fere de alguma forma a moral e os bons costumes de uma sociedade, sendo ligada, por algumas vezes, a pessoas de fala jocosa ou irônica.

As escolhas dos termos ao passo que envolvem cuidadosamente a figura de Escobar, complementam a narrativa ácida e ambígua de Casmurro sobre as semelhanças do amigo com o filho. Um dos defeitos do menino seria a necessidade de ter a atenção dos outros para si, como o próprio Bento Santiago menciona numa conversa com Capitu: “Eu só lhe descubro um defeitozinho, gosta de imitar os outros. [...] Imitar os gestos, os modos, as atitudes; [...] já lhe achei até um jeito dos pés de Escobar e dos olhos...” (*Ibidem*, 1994, p.155).

Para Caldwell (2008), a semelhança entre Ezequiel e Escobar se reduz a simples trejeitos que o menino busca copiar, apenas uma forma do garoto chamar a atenção de todos os familiares para si, uma “mania” ou brincadeira de criança, como: a maneira de andar do amigo do pai e a forma de mexer os olhos como a mãe. A própria pesquisadora reitera que as racionalizações e as digressões metafóricas do narrador, ao relacionar as duas figuras masculinas presentes em sua vida, contribuiriam de alguma forma para que as suspeitas de Bento Santiago de uma possível traição de Capitu se convertessem em ato consumado, a partir do momento que o advogado reúne em sua autobiografia as suas provas contra a ré.

Na visão da pesquisadora estadunidense tais provas seriam baseadas em interpretações de situações cotidianas e narradas por um indivíduo ciumento e manipulador. Alguém cuja memória teoricamente fraca devido à idade avançada só conseguiria se lembrar de fragmentos de “fatos”, o que será melhor explorado no subitem

1.5. Dom: a criatura machadiana. É com base nessa prerrogativa que a crítica coloca em discussão o teor da escritura do livro e das palavras de Dom Casmurro. Ademais, como a culpa ou a inocência de Capitu dependem inteiramente das lembranças e do testemunho do velho Bento Santiago, cujo ciúme pode ter sido capaz de deformar suas interpretações, só esta afirmação já tornaria o depoimento suspeito e impreciso.

Portanto, para Caldwell (2008), toda a argumentação do narrador e a construção de sua obra, cujo objetivo imaculado era “atar as duas pontas da vida e restaurar na velhice a adolescência” (*Ibidem*, 1994, p.02), não passariam de uma longa defesa em causa própria, já que é por meio de seus intermináveis sofrimentos que, ele mesmo, estabelece: o próprio caráter, seu amor, sua dedicação e sua ingenuidade. Casmurro é ainda o único capaz de determinar a sua inocência e incutir ideias sobre a imaginável culpabilidade de sua esposa.

A estudiosa destaca que Casmurro até “admite certas falhas perdoáveis, como ciúme, vaidade, inveja, suscetibilidade a encantos femininos e gula” (CALDWELL, 2008, p.99). Mas, por ser um advogado artiloso, deixa indeterminado o caráter dos outros personagens, com receio de que estes possam ir contra seus argumentos. Em especial, a afirmação de que ele não é um ciumento sem causa e que não executou uma vingança injusta contra Capitu. Assim, caso os “leitores o julguem inocente, ele estará limpo a seus próprios olhos, as inquietas sombras voltarão as suas respectivas sepulturas e ele poderá se dedicar a seus escritos sérios (a *História dos Subúrbios*)” (*Idem*, 2008, p.99) e seus ensaios sobre “jurisprudência, filosofia e política” (ASSIS, 1994, p.03).

De acordo com Caldwell (2008), não é Capitu quem merece ser acusada, mas, sim, o velho Bento Santiago, cuja narração precisa de um julgamento mais adequado. A imprecisão lançada sobre a confiabilidade das palavras do protagonista, feita pela crítica, contribuiu para novos questionamentos e interpretações acerca do narrador machadiano. Haja vista que a riqueza de *Dom Casmurro* (1899) está, justamente, na onipresença da dúvida, na narrativa aberta, “sem conclusão necessária ou permitindo uma dupla leitura” (CANDIDO, 1977, p.22) e na ambiguidade, essência mantenedora da fertilidade artística da obra.

1.5. Dom: A criatura machadiana

Dom Casmurro (1899) é um livro amplamente conhecido, seja pelos leitores e admiradores de Machado de Assis, seja pela crítica literária brasileira como pela crítica

estrangeira. O jogo narrativo é apenas um de seus encantamentos, que ao longo dos anos cativa os pesquisadores do ambiente acadêmico e, também, aqueles dos veículos de comunicação contemporâneos, como diretores de cinema e produtores de minisséries televisivas.

Como homenagem ao centenário de morte do escritor, no ano de 2008, a história de Bentinho e Capitu voltou a ser fonte de interpretações, como a microssérie estudada nesta pesquisa. Compreender a obra machadiana já é um desafio. Que dirá identificar e interpretar os elementos de sua escrita ambígua e irônica, que ultrapassa o hermético pano de fundo da problemática entre amor/casamento *versus* ciúmes/traição de uma sociedade patriarcal brasileira do segundo reinado, elencada como estudo investigativo pelos primeiros críticos.

Além disso, reinterpretar e adaptar tal história para outro meio de comunicação requer uma visão criativa-interpretativa da essência dessa narrativa, que prima pela linguagem ousada, metafórica, irônica e fragmentada, com personagens enigmáticos, psicologicamente inquietantes e ambíguos. Assim sendo, para estabelecer uma correspondência entre o livro *Dom Casmurro* (1899) e a microssérie *Capitu* (2008), é necessário um estudo dos narradores das obras literária e audiovisual. No terceiro capítulo, o subitem 3.1. *A luz difusa de Casmurro*, apresentada as recriações artísticas desse narrador, bem como as implicações interpretativas de sua materialização na TV. Já nos próximos parágrafos serão elencados os princípios que constituem a essência ambígua do Casmurro da narrativa, concluindo a abordagem literária deste capítulo.

Para compreender o Dom Casmurro, o caminho investigativo a seguir correlaciona a estruturação de uma obra literária de ficção (já que o narrador escreve um livro autobiográfico) e a tipologia dos narradores, estudos propostos por Salvatore D'Onofrio (2006). Aliados aos conceitos teóricos, serão apresentadas as considerações de críticos contemporâneos, como Antonio Candido (1977), Silviano Santiago (2000), Roberto Schwarz (2006) e John Gledson (2006), que após o olhar apresentado pelos estudos de Helen Caldwell (1960), moveram seus esforços para o cerne desse narrador, visando o entendimento da obra como um todo.

De acordo com D'Onofrio (2006), a criação ficcional da literatura constitui um universo autônomo, com seus personagens, ambiente, código ideológico e representação de sua própria verdade, seja em relação ao real ou a um mundo ideal ou imaginado. A obra de arte não pretende estabelecer a verdade única, mas, sim, busca recriá-la e

reinterpretá-la a partir de uma equivalência. Tal verossimilhança traz à ficção a especificidade do poder ser e do poder acontecer.

O teórico separa o conceito em duas vertentes. Para ele, a verossimilhança interna está relacionada à própria obra, “conferida pela conformidade com seus postulados hipotéticos e pela coerência de seus elementos estruturais: a motivação e a causalidade das sequências narrativas, a equivalência dos atributos e das ações das personagens [...]” (D’ONOFRIO, 2006, p.20). Enquanto que a verossimilhança externa confere ao imaginário a formalidade do real em respeito às regras de bom senso moral e da opinião comum do ambiente social.

Em *Dom Casmurro* (1899), a verossimilhança permeia o plano da enunciação da obra. Toda narração é comandada por um narrador para quem tal conceito “é muita vez toda a verdade” (D.C., ASSIS, 1994, p.16). Ele utiliza de sua autonomia e autoridade como emissor da mensagem artística para selecionar cuidadosamente suas palavras ou mesmo descrever as situações rememoradas.

Segundo John Gledson (2006), ele seria um narrador notoriamente não confiável, devido a sua consciência sofisticada, a tendência para digressões de relevância duvidosa para o enredo e o relativismo abrangente. O crítico pondera que se a aparência da verdade é, na maioria das vezes, tudo o que é possível obter da verdade em si, a realidade apresentada deveria, então, aparecer entre aspas todas as vezes que fosse mencionada. “[...] O narrador que nos diz que a verdade é inacessível, é ele mesmo notoriamente enganoso e tem suas próprias razões para crer que a aparência da verdade é tudo da verdade que se pode obter” (GLEDSON, 2006, p.281). Na falta de provas, tudo o que se tem é a aparência, ou seja, a verossimilhança, e isso deve bastar.

Quem apresenta essas aparências no romance é Casmurro, um homem sexagenário, viúvo, advogado, ex-seminarista e que vive solitário em sua casa. Cansado da monotonia de sua vida, resolve rememorar alguns acontecimentos de sua mocidade e decide escrever um livro. O foco da obra é autobiográfico. Ele busca apresentar a história de um amor impossível com a sua vizinha, a jovem Capitu.

A partir de fragmentos cuidadosamente selecionados de sua memória, Casmurro rememora os acontecimentos que marcaram sua adolescência, quando ainda era conhecido como Bentinho e sua vida adulta, como o advogado Bento Santiago. Ao apresentar seu pequeno núcleo familiar, composto pela mãe Dona Glória, os parentes, tio Cosme e a prima Justina, o agregado José Dias e seus vizinhos, a Família Pádua (Capitu e seus pais), temos algumas características de uma parcela social do Brasil. Quando

menino, Bentinho viveu sob a proteção da mãe, chefe de família que ainda mantinha sob sua dependência os parentes e o agregado. É nessa casa de viúvos que o menino cresce.

Bentinho é filho único de Dona Maria da Glória Fernandes Santiago, viúva aos 30 anos do proprietário de terras e de escravos, Pedro de Albuquerque Santiago. Após a morte do marido, vendeu as fazendas, os escravos e comprou prédios e apólices. Vivía da renda dos aluguéis. Dona Glória, muito devota, tendo seu primeiro filho nascido morto, fez uma promessa a Deus que se o segundo nascesse vivo e fosse homem, ela o colocaria no seminário, para que se tornasse padre. Com essa intenção, fez com que o jovem aprendesse as primeiras letras, o latim e a doutrina da religião Católica com o Padre Cabral.

O fato é que aos 15 anos, após ouvir a conversa de José Dias com sua mãe sobre essa promessa, Bentinho se atenta para seus sentimentos em relação à sua vizinha, Capitu. Esta por sua vez, aparentemente, já nutria uma paixão pelo jovem e fica muito ressentida ao saber que ele poderá se tornar padre. O breve romance entre os dois reforça no menino a sua falta de vocação para a vida religiosa. Apesar de articularem juntos um plano para livrá-lo da promessa, este fracassa e Bentinho entra para o seminário. Lá conhece Ezequiel de Souza Escobar, um jovem três anos mais velho que ele, filho de um comerciante, com grande facilidade para cálculos e articulações. Os dois se tornam muito amigos. Foi ele quem organizou um estratagem para tirá-los do seminário, fazendo com que Dona Glória patrocinasse a escolaridade de um órfão pobre para o sacerdócio.

Ao saírem do seminário, os amigos se distanciaram por um breve período. Bentinho vai estudar Direito e Escobar se torna comerciante, negociando café e administrando os aluguéis de algumas casas. Depois de formado, Bentinho começa a ser chamado de Bento Santiago por sua família. Casa-se com Capitu e tem um filho, batizado de Ezequiel, em homenagem ao amigo. Escobar se torna marido de Sancha, a melhor amiga de Capitu, e tem uma filha, carinhosamente chamada de Capituzinha.

A felicidade entre os amigos é interrompida por um infortúnio do destino. Escobar, mesmo sendo um exímio nadador, se afoga num dia de mar revolto. No dia do velório, Bento Santiago nota um comportamento que, na opinião dele, poderia demonstrar que Capitu teria algum sentimento romântico pelo amigo. A partir deste dia, ele começa a ter dúvidas sobre o amor de sua esposa, acusa-a de adultério e ainda questiona a paternidade de seu filho, apresentando algumas semelhanças entre Ezequiel e Escobar. Após várias discussões entre o casal e até mesmo uma tentativa inútil de Bento de

envenenar seu filho, os dois se separam. Capitu e o menino vão morar na Europa. Bento fica sozinho em sua casa no Rio de Janeiro.

Pouco a pouco, falecem seus familiares e seus amigos. O advogado Santiago se torna um homem solitário, triste e amargurado. Um indivíduo um tanto nostálgico que, ao construir uma nova moradia no Engenho Novo, tenta reproduzir as experiências afetivas vivenciadas na antiga Rua de Matacavalos. A reconstrução da casa de sua infância e a escritura de seu livro seriam tentativas para “atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência” (D.C., ASSIS, 1994, p.02).

Contudo, sua ideia se transforma em uma busca frustrada. Primeiro, com a casa. Esta foi demolida por ele, porque “toda a casa me desconheceu. [...] Corri os olhos pelo ar, buscando algum pensamento que ali deixasse, e não achei nenhum. [...] Tudo me era estranho e adverso” (*Idem*, 1994, p.187). E, segundo, com sua obra. É quando suas dúvidas sobre o que vivenciou no passado começam a vir à tona.

De maneira estratégica busca convencer os leitores que resolveu escrever um livro sobre as reminiscências de sua vida, devido, principalmente, a falta de opção ou mesmo vontade de pesquisar documentos e datas. Aliás, menciona que não seriam todas, e sim, algumas seletas lembranças, especialmente, apenas que o auxiliassem na busca por preencher essa lacuna deixada pelo tempo. Um tempo que ainda não teria sido atingido pela dúvida existencial do narrador e que, provavelmente, com a escritura de sua obra ele conseguiria atar.

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

Com o avanço dos anos, não apenas o físico é transformado. A idade proporciona a todos um amadurecimento frente aos acontecimentos e as perdas. Entretanto, ao mesmo tempo que menciona que “um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde”, Casmurro complementa seu pensamento fazendo referência a sua essência: “falto eu mesmo”. Esta frase demonstra que o narrador se encontra perdido, em constante conflito.

Ironicamente, sugere que tal lacuna é tudo e em seu livro cabe ao leitor preenchê-la, pois “nada se emenda bem nos livros confusos, mas tudo se pode meter nos livros omissos. [...] O que faço, em chegando ao fim, é [...] evocar todas as coisas que não achei nele. [...] Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas” (*Ibidem*, 1994, p.89-90).

Ao sugerir que “tudo se pode meter nos livros omissos” o narrador instaura a dúvida perante a interpretação do leitor, fazendo com que ele preencha com suas próprias conclusões as lacunas das situações que são narradas em sua obra. O ato de deixar os encerramentos a cargo daquele que lê exime Casmurro de responsabilidade ou comprometimento com a narração. Para Helder Macedo (1991), as lacunas alheias que Casmurro pretende preencher são aquelas deixadas por ele ao longo de sua narrativa e que, inevitavelmente, inocentariam ou provariam a culpabilidade de Capitu. “Com efeito, não aceitar que a conclusão desse falso dilema só pode ser ambígua é aceitar o jogo do narrador e, como ele, mesmo se em sentido inverso substituir o principal pelo acessório” (MACEDO, 1991, p.17).

Casmurro, ao se colocar em primeiro plano, elenca como prioridade a sua busca incessante por provas que comprovariam a possível traição sofrida. Por isso mesmo que, por muito tempo, os críticos perderam o foco para o entendimento deste narrador, bem como desta dinâmica delineada já nas primeiras páginas do romance. Tal dinâmica seria a malograda tentativa do protagonista de recuperar o sentido de sua vida e, quem sabe, descobrir as respostas para as dúvidas que ele mesmo criou.

Tendo como referência os estudos de Salvatore D’Onofrio (2006) sobre a tipologia dos narradores é admissível dizer que Casmurro integra as categorias de um narrador autodiegético. Primeiramente, é importante mencionar que diegese é uma terminologia proposta por Gérard Genette e se refere à dimensão ficcional de uma narrativa, ou seja, ao conjunto de acontecimentos narrados, sendo este um conceito de narratologia, presente em estudos literários, dramaturgicos e de produções audiovisuais (cinema e televisão).

D’Onofrio (2006, p.64) subdivide o narrador em: extradiegético (quando o papel de narração na obra literária não é exercido por nenhuma personagem, ou seja, o sujeito do discurso está oculto) e intradiegético (quando uma personagem da trama assume o papel de narrador). Dentro da caracterização de narrador intradiegético, há ainda outra subdivisão: homodiegético (personagem participa dos fatos e também narra os acontecimentos), heterodiegético (narrador conta a história da qual não participou) e

autodiegético (personagem narradora é o próprio protagonista da história). Dom Casmurro enquadra-se nesta última característica, pois além de escrever um livro que narra suas lembranças, ele as teria vivenciado como protagonista.

Nos primeiros capítulos de *Dom Casmurro* (1899), o narrador menciona que a escritura do livro tem a intenção de acabar com a rotina monótona de “hortar, jardinar e ler; como bem e não durmo mal. Ora, como tudo cansa, esta monotonia acabou por exaurir-me também. Quis variar, e lembrou-me escrever um livro” (D.C., ASSIS, 1994, p.03). A referência ao conceito de narrador autodiegético pode ser observada na identificação do sujeito no pretérito perfeito do indicativo, na frase “fiquei tão alegre” e na utilização do pronome oblíquo “me”, nas palavras “exaurir-me” e “lembrou-me”. Nos dois casos os elementos se referem a primeira pessoa do singular (eu). Além disso, a escolha do pronome demonstrativo “esta” traz uma proximidade imaginária com aquele que narra. Esses três pontos demonstram já nos primeiros parágrafos sob qual ponto de vista a história do livro será contada.

Como narrador-protagonista, “o eu que narra se identifica com o eu da personagem principal que vive os fatos” (D'ONOFRIO, 2006, p.62). Casmurro acumula, então, o papel de dois sujeitos: o da enunciação e do enunciado, sendo o responsável por apresentar elementos indispensáveis da narrativa, como os fatos, as demais figuras da trama, os motivos e as categorias do tempo e do espaço. Desta forma, a compreensão do livro está diretamente ligada ao discurso adotado por ele.

No romance, Casmurro está realmente numa perspectiva superior as personagens, não por sua característica de conhecimento infinito, mas pelo fato de ter o domínio da narrativa, já que escreve sua autobiografia. A escritura, feita a partir de lembranças pré-selecionadas, proporciona um novo sentimento: “A emoção era doce e nova [...] e assim as meias palavras, as perguntas curiosas, as respostas vagas, os cuidados, o gosto de recordar a infância. [...] acordar com o pensamento em Capitu, e escutá-la de memória” (D.C., ASSIS, 1994, p.19).

Apesar de ser o personagem central, o narrador “não tem acesso ao estado mental das demais personagens. Narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos” (LEITE, 1991, p.43). Assim, com o foco narrativo em primeira pessoa, o acesso aos acontecimentos está limitado à perspectiva e ao julgamento de Casmurro, cujas constantes intromissões, digressões e metáforas cooperam para incitar conclusões ambíguas e estabelecer um conflito interno entre pensamentos, sentimentos e percepções daquele que narra com aquele que lê sua obra.

Além disso, as interferências estratégicas e repletas de ironias fazem com que a escritura do narrador dimensione a perspectiva que teremos das outras figuras dramáticas. Um exemplo é a cena em que Capitu e Bentinho quase são flagrados por Pádua após o primeiro beijo do casal. A menina disfarça, diz estarem jogando o siso³: “Estávamos, sim, senhor, mas Bentinho ri logo, não aguenta. [...] Já tinha rido das outras vezes; não pode. Papai quer ver?” (D.C., ASSIS, 1994, p.23). O menino, por sua vez, não consegue esconder seu medo: “O susto é naturalmente sério; eu estava ainda sob a ação do que trouxe a entrada de Pádua, e não fui capaz de rir, por mais que devesse fazê-lo, para legitimar a resposta de Capitu” (*Idem*, 1994, p.23).

O narrador demonstrar que as reações ao flagrante de Pádua são diferentes para Capitu e Bentinho. Enquanto o jovem está assustado, incapaz de esboçar sequer um sorriso para Capitu, a menina, na visão dele, lida serenamente com a situação. Tanto que ela rearticula sua fala com tranquilidade ao afirmar: “estávamos, sim, senhor, mas Bentinho ri logo, não aguenta”. Além disso, Casmurro ainda menciona que a fala da jovem chega a desconstruir a ideia do flagrante. Ao dizer “Papai quer ver?”, ela age com naturalidade, demonstrando ao pai que ao ser encontrada sozinha com Bentinho, os dois estavam apenas brincando.

Ao final da cena, o narrador sugere que a reação rápida de Capitu se deve a uma certa dose de dissimulação comportamental, pois “há coisas que só se aprendem tarde; é mister nascer com elas para fazê-las cedo. E melhor é naturalmente cedo que artificialmente tarde” (*Ibidem*, 1994, p.23). Aqui, a voz narrativa não é de Bentinho, mas, sim, do articulador Casmurro, que ao inserir seu comentário é como se complementasse as atitudes da jovem. Mas, na realidade, sutilmente, coloca em jogo suas convicções e percepções articuladoras.

Após dois microcapítulos, o narrador volta-se à menina, que demonstra sua reação ao saber da ida do namorado ao seminário. A princípio Capitu não diz nada, apenas “recolheu os olhos, meteu-os em si e deixou-se estar com as pupilas vagas e surdas, boca entreaberta, toda parada. [...] Enfim, tomou a si, mas tinha a cara lívida e rompeu nestas palavras furiosas: ‘Beata! Carola! Papa-missas!’” (*Ibidem*, 1994, p.27-28). Capitu vai da calma ao caos impulsivo e manipulador sob os olhos do narrador, demonstrando descontrole num primeiro momento, para logo depois se reorganizar num plano.

³ Jogar o siso: brincadeira de crianças, na qual uma delas deve olhar fixamente a outra. Perde o jogo aquela que rir primeiro (D.C., ASSIS, 1994, p.23).

No capítulo que trata desse assunto, antes de confrontar o agregado José Dias, a fala e o comportamento de Bentinho são organizados pela menina, que diz: “mostre que há de vir a ser dono da casa, mostre que quer e que pode. [...] Ande, peça, mande. [...] diga-lhe que está pronto a ir estudar leis em São Paulo” (*Ibidem*, 1994, p.31).

A apresentação desses trechos demonstra a construção progressiva do olhar discursivo do narrador, que, insistentemente, acrescenta relatar estas particularidades para seja possível entender Capitu. Ele utiliza de uma metáfora e uma referência bíblica para exemplificar aos que leem sua obra o que estaria por vir: “Conto estas minúcias para que se melhor entenda aquela manhã da minha amiga; logo virá a tarde, e da manhã e da tarde se fará o primeiro dia, como no *Gênesis*, onde se fizeram sucessivamente sete” (*Ibidem*, 1994, p.32, grifo do autor).

A citação bíblica remete à descrição da criação do mundo e do começo da humanidade. Tendo como base este referencial é preciso observar que após o primeiro livro da Bíblia, tudo aquilo escrito depois é o projeto de Deus, ou seja, já está programado para acontecer. Se isso for considerado, a menina teria, então, calculado suas ações e sua fala ao impor a Bentinho que “ande, peça, mande”, bem como ordenar: “mostre que quer e que pode”. O trecho acima reitera não só a ideia primeira do caos e a calma do comportamento da figura feminina, como também a proposição do final da narrativa dirigida ao leitor: “[...] e tu concordarás comigo; se te lembras bem da Capitu menina, há de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca” (*Ibidem*, 1994, p.191).

Tais fragmentos narrativos deixam entrever certos aspectos da personalidade do narrador, demonstrando as situações, as atitudes e as interpretações que poderiam ter levado tanto a afável e impetuosa Capitolina a se tornar a pérfida Capitu, como o jovem e cândido Bentinho a se transformar no enigmático e articulador Dom Casmurro. É importante destacar que além de conduzir o discurso ficcional, este homem também apresenta as características dos personagens e recria as supostas falas dos indivíduos na trama.

É importante salientar que as lembranças que o narrador traz em seu livro são descritas de maneira minuciosa. Além disso, metáforas são uma constante em sua narrativa. Um exemplo é a intensão dele comparar sua memória como a de um viajante, alguém que tivesse “vivido por hospedarias, sem guardar delas nem caras nem nomes, e somente raras circunstâncias. [...] Como eu invejo os que não esqueceram a cor das

primeiras calças que vestiram! Eu não atino com a das que enfiei ontem” (*Ibidem*, 1994, p.89).

Ao fazer essa comparação o narrador insere de forma intencional um elemento ambíguo, pois é possível perceber que em sua autobiografia ele selecionou momentos específicos de sua vida e de memória. Um exemplo está nas páginas iniciais, quando diz: “A casa era a da Rua de Matavalos, o mês de novembro, o ano é que é um tanto remoto, mas eu não hei de trocar as datas à minha vida só para agradar às pessoas que não amam histórias velhas; o ano era de 1857” (*Ibidem*, 1994, p.04). Para Caldwell (2008), breves citações como as que foram acima mencionadas podem ser consideradas pistas narrativas e argumentativas deixadas entre os parágrafos pelo próprio narrador. Elas são capazes de promover uma sensação de desconfiança à interpretação daquele que lê. Tais pistas auxiliam o leitor, ao mesmo tempo que o desafiam e o fazem questionar as palavras daquele que narra, sendo possível, até mesmo, transportar esta inquietação para a compreensão de toda a narrativa, já que a narração é feita a partir da história rememorada por Casmurro.

Segundo Silviano Santiago (2000), estes indícios constituem a base do romance. Com uma linguagem irônica, o narrador seria o arquiteto da oratória, capaz de construir um discurso claro, lógico e atento a fatos verossímeis. Devido ao apriorismo, o protagonista saberia de “antemão o que quer provar e sua peça oratória nada mais é do que o desenvolvimento verossímil de certo raciocínio que nos conduzirá implacavelmente à conclusão por ele ambicionada” (SANTIAGO, 2000, p.34). A ideia seria comprovar com sua obra que o conhecimento que tinha do comportamento e dos atos da Capitu menina possibilitava o julgamento seguro sobre a misteriosa Capitu mulher.

Na visão do crítico, a rememoração de acontecimentos corresponderia ainda a certos “desígnios apriorísticos, óbvios ou camuflados, mas sempre sob o devido controle daquele que lembra [...]; a reconstituição do passado obedece a um plano predeterminado [...] sobretudo a um arranjo convincente e intelectual” (*Idem*, 2000, p.36). O que pode ser percebido na estruturação de seu livro é que dois terços o descrevem em situação favorável.

Em contrapartida, a parte final da obra traz evidências de suas atitudes dissimiladas, estas justificadas pelos atos da menina/mulher Capitu. Além disso, o próprio Casmurro evidencia a existência de um certo desequilíbrio na narrativa, ao mencionar que o ponto central da sua obra estaria justamente no capítulo XCVII – A SAÍDA, logo após a aceitação de sua mãe de colocar um órfão em seu lugar no seminário.

Aqui devia ser o meio do livro, mas a inexperiência fez-me ir atrás da pena, e chego quase ao fim do papel, com o melhor da narração por dizer. Agora não há mais que levá-la a grandes pernadas, capítulo sobre capítulo, pouca emenda, pouca reflexão, tudo em resumo. Já esta página vale por meses, outras valerão por anos, e assim chegaremos ao fim (D.C., ASSIS, 1994, p.136-137).

A estruturação da narrativa até este ponto é feita de forma minuciosa. Ao longo dos noventa e sete primeiros capítulos, temos acesso apenas à juventude de Bentinho e Capitu. As cenas a seguir da vida adulta e da velhice do narrador são, então, apresentadas em resumo até o final, sendo que algumas páginas valeriam “por meses, outras valerão por anos”. Silviano Santiago questiona tal postura: “Onde fica o meio de um livro que está sendo escrito? Um livro pode ter tantas páginas quantas queiras o autor. Seu tamanho depende sempre das *intenções* de quem escreve [...]” (SANTIAGO, 2000, p.35, grifo do autor).

Na opinião de Antonio Candido (1977), como o livro é narrado em primeira pessoa, ou seja, à maneira de Casmurro, é preciso “convir que só conhecemos a *sua* visão das coisas, e que a furiosa ‘cristalização’ negativa de um ciumento, é possível encontrar semelhanças inexistentes ou que são produtos do acaso” (CANDIDO, 1977, p.25, grifo do autor). Um por exemplo seriam as cenas que tratam das semelhanças físicas de Capitu com a mãe de Sancha ou mesmo do menino Ezequiel com Escobar, quando jovem.

No primeiro caso, a semelhança é mencionada por Gurgel, pai de Sancha, no capítulo LXXXIII – O RETRATO, logo após o casal de namorados conversar sobre seu futuro e sua felicidade. No início do texto, Bentinho dá indícios de ter uma certa inveja da jovem, especialmente, a facilidade dela em lidar com as situações difíceis, pois, como era possível que Capitu se governasse tão facilmente e ele não? Ele não conseguia se quer emitir um posicionamento sobre um assunto, especialmente, quando Gurgel ao contemplar o retrato de uma moça na parede pergunta se era parecida com sua amada.

Antes de examinar se Capitu tinha alguma característica que a assemelharia com a jovem do retrato, Bentinho responde “sim”. No livro, para explicar sua afirmação imediata ao questionamento do adulto, ele se apresenta em uma posição de subordinação, dizendo que, tradicionalmente, “um dos costumes da minha vida foi sempre concordar com a opinião provável do meu interlocutor, desde que a matéria não me agrava, aborrece ou impõe” (D.C., ASSIS, 1994, p.119). Ao final, a frase de Gurgel ecoa em sua mente: “[...] as feições eram semelhantes, a testa, principalmente e os olhos. Quanto ao gênio, era um; pareciam irmãs. [...] Na vida há dessas semelhanças assim esquisitas” (*Idem*, 1994, p.120). Tais semelhanças, nesse trecho, são tratadas despretensiosamente.

O que não acontece com os próximos microcapítulos. Eles contribuem para que a ideia de semelhança casual ganhe outras proporções, levando à construção da ambiguidade e à perpetuação das inquietações sobre a fidelidade de Capitu e a paternidade de Ezequiel. A seguir, a concatenação de ideias tem como referência a condução fragmentada de Casmurro, cujos sentimentos de desconfiança e ciúmes se mesclam, chegando à dissimulação de Bento Santiago, como quando rememora um diálogo que teve com a esposa: “Você já reparou que Ezequiel tem nos olhos uma expressão esquisita? perguntou-me Capitu. Só vi duas pessoas assim, um amigo de papai e o defunto Escobar” (*Ibidem*, 1994, p.174).

O pai, então se aproxima de seu filho, com o pretexto de olhá-lo mais de perto. Após a observação, ele diz: “[...] achei que Capitu tinha razão; eram os olhos de Escobar, mas não me pareceram esquisitos por isso. Afinal não haveria mais que meia dúzia de expressões no mundo, e muitas semelhanças se dariam naturalmente” (*Ibidem*, 1994, p.174). Apesar de mencionar a casualidade da situação, no microcapítulo seguinte, o narrador utiliza de metáforas para relacionar os traços iniciais de um artista, uma lembrança e a releitura de uma carta às explicações de suas dissimulações sombrias sobre o filho e o amigo. O que pode ser percebido no fragmento:

Eram como um debuxo primitivo que o artista vai enchendo e colorindo aos poucos, e a figura entra a ver, sorrir, palpitar, falar quase, até que a família pendura o quadro na parede, em memória do que foi e já não pode ser. Aqui podia ser e era. [...] a mudança fez-se, não à maneira de teatro, fez-se como a manhã que aponta vagarosa, primeira que se possa ler uma carta. [...] Li a carta, mal a princípio e não toda, depois fui lendo melhor. Fugia-lhe, é certo, metia o papel no bolso, corria a casa [...]. Quando novamente abria os olhos e a carta, a letra era clara e a notícia claríssima. Escobar vinha assim surgindo da sepultura, do seminário e do Flamengo para se sentar comigo à mesa, receber-me na escada, beijar-me no gabinete de manhã, ou pedir-me à noite a bênção do costume (*Ibidem*, 1994, p.175).

O trecho que inicia o capítulo CXXXII – O DEBUXO E O COLORIDO, traz a dualidade interpretativa na identificação de dois termos. O primeiro seria a palavra “debuxo”, cuja significação remete a esboço, rascunho, ou seja, aos desenhos preliminares de uma obra de arte. Ao relacionar este conceito à ideia apresentada por Capitu no capítulo anterior, é possível inferir que a expressão dos olhos de Ezequiel, no momento que Casmurro o olha, teria traços iniciais de algo diferente, ou mesmo, esquisito.

Isso só seria possível de ser percebido pelo olhar do outro, que no caso do fragmento acima, poderia ser comparado ao trabalho de um artista que vai “colorindo aos

poucos” sua obra. A partir do momento que a obra de arte está pronta, o artista dá vida a sua realidade, “a figura entra a ver, sorrir, palpitar, falar quase” e traz em si a “memória do que foi e já não pode ser”. Ao concluir a sentença, Casmurro então subverte a metáfora e traz à tona a situação do capítulo anterior, presente na frase “aqui podia ser e era”. Tal afirmação fortifica a primeira dúvida do narrador, por meio do advérbio de lugar “aqui”, que faz referência à história retratada no livro; o termo “podia ser” traz as dúvidas mencionadas na narrativa, que são prontamente eliminadas com o verbo “era”. Com o termo final não há mais contradição da frase, pois sob a perspectiva do narrador, se transforma em uma verdade.

Cabe a ele fortalecê-la aos olhos dos leitores de sua obra. O que faz ainda no mesmo parágrafo, quando Casmurro metaforiza a sua mudança de visão ao pautá-la à leitura de uma mesma carta, só que feita em momentos diferentes. A transformação que o ajudou a encontrar essa verdade, segundo o narrador, teria acontecido de forma lenta, como a “luz coada pelas persianas” (*Ibidem*, 1994, p.175) ou pelo fio da luz do sol no amanhecer, que clareia aos poucos o ambiente. Esta luz, mesmo auxiliando a identificação daquilo que ele acredita ser a verdade, seria capaz apenas de destacar certos indícios e pequenas circunstâncias, que contribuiriam tão somente para o seu propósito.

O emprego de tais metáforas demonstraria, exatamente, a sua insegurança, o aumento de sua cólera e dissimulação. A incerteza de Casmurro pode ser percebida no trecho: “Li a carta, mal a princípio e não toda”. Desta forma, o narrador diz ter informações, mas ele mesmo não as compreende. Depois menciona ter fugido da situação. Seria por medo de encarar a realidade ou sua descoberta? Sobre isso nada diz. Mas, ao finalizar o parágrafo, ele tenta retomar o controle e de forma objetiva afirma: “a letra era clara e a notícia claríssima”. Mas, como uma luz filtrada seria capaz de clarear tais informações?

O jogo de palavras ambíguas do narrador é apenas um artifício para dar suporte ao segundo parágrafo, quando diz: “Escobar vinha assim surgindo da sepultura, do seminário e do Flamengo [...]”. Em situações cotidianas ele “vê” o amigo. É como se junto a ele estivessem também as dúvidas. O advérbio de modo “assim” traz essa ideia de continuidade e de semelhança. Não era seu amado amigo quem ressurgia dos mortos, e, sim, o seu representante, aos olhos de Casmurro. Aquele cujas feições e atitudes não foram recriadas como arte do acaso.

Ao utilizar no início da frase o nome de Escobar ao se referir a Ezequiel, o narrador redireciona e centraliza as interpretações. É como se ele mesmo, ao reinterpretar a

situação da imitação de Ezequiel, comparar as qualidades e os defeitos entre os dois e prestar mais atenção à fisionomia do menino, encarasse também o momento sob outra perspectiva. Estaria ali confirmada sua dúvida. Ezequiel era filho de Escobar. Mas, é importante mencionar que o próprio narrador demonstra que tais semelhanças são superficiais e foram recriadas a partir de situações verossímeis, das quais apenas Casmurro tem controle.

A articulação dessas ideias demonstra que o narrador, detentor da arte da retórica e da criação narrativa ambígua, elencaria de forma estratégica elementos específicos capazes de corroborar com sua verdade, fundamentadas naquilo que parece real e verdadeiro, ou seja, verossímil. No livro, a capacidade de articulação sagaz e irônica da criatura machadiana é evidente: “O virtuosismo [...] na invenção de assuntos e sequências que deem realce à dualidade do narrador chega ao inacreditável” (SCHWARZ, 2006, p.39). Na opinião de Roberto Schwarz, existem “incongruências, passos obscuros, ênfases desconcertantes, que vão formando um enigma” (*Idem*, 2006, p.09). Este por sua vez é desenvolvido devido à capacidade do narrador de engendrar a obscuridade em circunstâncias cotidianas.

É imprescindível mencionar que no início da obra, Bento Santiago descreve a situação que desencadeou o apelido Dom Casmurro. Há um processo de fixação na palavra “Casmurro”, que agrada não só os amigos, como o próprio narrador, que se sente valorizado com a alcunha. Principalmente, porque ao apelido é acrescentado um título de nobreza: “*Dom* veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo” (D.C., ASSIS, 1994, p.01). Roberto Schwarz (2006) salienta que o contentamento dos pares se dá não pelo nome em si, “pois podia ser um outro, mas satisfaz os interessados, que puseram nele algo de si, o que junto com o uso comum e o hábito, lhe confere certa estabilidade e legitimidade, suficientes sem serem absolutas” (SCHWARZ, 2006, p.41).

Todo esse processo tem início com a história que Casmurro conta no capítulo I – DO TÍTULO. Voltando para sua casa, no Engenho Novo, o protagonista encontra no trem um vizinho, um rapaz que ele conhecia de vista. O rapaz o cumprimentou, sentou-se próximo e os dois começaram a conversar. O narrador relata a breve conversa com o jovem que “[...] falou da lua e dos ministros, e acabou recitando-me versos. A viagem era curta, e os versos pode ser que não fossem inteiramente maus. Sucedeu, porém, que como eu estava cansado, fechei os olhos três ou quatro vezes [...]” (D.C., ASSIS, 1994, p.01). O cochilo dele fez com que o poeta parasse de recitar seus versos, deixando-o melindrado com a falta de atenção do vizinho.

Não bastasse o momento de sonolência, algumas palavras utilizadas pelo protagonista demonstram certo menosprezo e até desinteresse pelo rapaz e sua criatividade artística e poética. Primeiro, a viagem era rápida e, mesmo assim, ele dorme? Não uma vez, mas fecha seus olhos por três ou quatro vezes. Segundo, em sua fala ele expressa certa dúvida sobre a capacidade do jovem, presente no termo “pode ser”, seguida pela artilosa acidez crítica à escritura dos versos, identificada no restante da frase “que não fossem inteiramente maus”.

Em contrapartida, Casmurro tem gesto inesperado e aceita o apelido dado pelo poeta, chegando a colocar em destaque, como o título de sua autobiografia. Na opinião de Schwarz (2006), tal atitude demonstra uma postura condescendente do protagonista. “Muito da simpatia que o narrador conquista na entrada se deve a essa demonstração de tolerância, de aceitação da contingência e do diverso, que indicam a superioridade esclarecida de alguém que vive e deixa viver” (SCHWARZ, 2006, p.40).

No parágrafo que finaliza o primeiro capítulo, a dissimulação aparece de forma despreziosa. Dom Casmurro agora um ser cordial e amistoso, aceita sua pequenez diante do artista. Diz não achar título melhor para sua narração e “[...] se não tiver outro daqui até ao fim do livro, vai este mesmo. O meu poeta do trem ficará sabendo que não lhe guardo rancor” (D.C., ASSIS, 1994, p.01). Mas, o disfarce da obscuridade de Casmurro está exatamente na adoção de uma postura amigável e acolhedora, tanto que nas últimas linhas diz: “e com pequeno esforço, sendo o título seu, poderá cuidar que a obra é sua” (*Idem*, 1994, p.01).

Então, depois de tomar posse da criatividade do artista, ou seja, adotar para si e nomear seu livro com um termo identitário legitimado pelo outro, Dom Casmurro insinua que o jovem não terá a mesma humildade. Ou seja, “o poeta do trem não vai mostrar o mesmo desapego; não vai resistir à veleidade da autoria pessoal, nem – quase a mesma coisa? – à apropriação indébita” (SCHWARZ, 2006, p.42).

De acordo com Roberto Schwarz (2006), a sutil mudança de conduta cordial/humilde para maldoso/articulador se dá na frase utilizada pelo narrador para fechar este primeiro capítulo: “Há livros que apenas terão isso dos seus autores; alguns nem tanto” (D.C., ASSIS, 1994, p.01). Esse trecho apresenta uma perspicaz ironia e eliminária, de certa maneira, toda a simpatia inicial. Mas não só isso, demonstra que em sua essência Casmurro é um homem insensível à poesia. Tem seus olhos cegos para aquilo que é ambíguo na arte, ou seja, ele não entende a linguagem artística devido a sua

incapacidade para negociar como que não está explícito, objetivo, factual ou que é passível de comprovação.

Provavelmente, isso poderia acontecer devido a sua formação profissional. Dom Casmurro era advogado. Tinha o domínio da argumentação e do discurso jurídico. Tanto é que utiliza até mesmo de artifícios de retórica para orientar a interpretação que o leitor deverá dar à palavra “Casmurro”. Pede para que ninguém consulte o dicionário em busca do significado. Rapidamente, como advogado de defesa apresenta a sua versão, explicando que: “Casmurro não está aqui no sentido que lhe dão, mas no que lhe pôs vulgo de homem calado e metido consigo. [...] Tudo por estar cochilando” (*Idem*, 1994, p.01).

A crítica estadunidense questiona esta postura de Casmurro: “Mas o que acontece se consultarmos o dicionário?” (CALDWELL, 2008, p.20). A definição, que possivelmente seria encontrada, refere-se a um conceito dado a uma pessoa que é teimosa, implicante e obstinada. Atitudes de um indivíduo tímido, fechado e recluso. Com base na narração inicial do próprio Casmurro, Caldwell (2008) subverte todas as exposições, assim como ele faz em sua própria história. Desta forma, transforma as afirmações posteriores do narrador em uma grande ironia, ou seja, reafirma a própria conduta contrária e ambígua do narrador, que diz uma coisa, mas com o intuito de significar outra.

A pesquisadora acredita que o ato de pesquisar o significado poderia mudar a interpretação do leitor e, quem sabe, pudesse “achar que a definição padrão antiga se aplica melhor a Santiago do que aquela que *ele* oferece” (*Idem*, 2008, p.21, grifo da autora). O próximo passo é considerar que tudo o que ele diz pode ser visto sob os olhos da contradição e também da elaboração articulada da escrita e da oratória do advogado, já que a ironia é um elemento que perpassa todas as falas de Casmurro, conforme apresentado neste capítulo.

<< CAPÍTULO 2 >>

2. LITERATURA E TELEVISÃO: DIÁLOGOS SISTEMÁTICOS**2.1. Adaptações da história de Casmurro e Capitu**

A mudança de foco interpretativo proposta por Caldwell, na década de 1960, abriu a possibilidade para que não só os críticos literários revisitassem as obras de Machado de Assis, mas também para que outros escritores, roteiristas e até diretores de cinema pudessem desenvolver novos materiais. Porém, no que concerne às primeiras adaptações audiovisuais inspiradas no livro *Dom Casmurro* (1899), a reinterpretação apresentada por Caldwell não surtiu muito efeito. As temáticas das narrativas fílmicas continuaram girando em torno dos temas: o ciúme, a instituição “casamento”, o adultério feminino e a desconfiança da paternidade, atualizando para o contexto social do período os posicionamentos críticos de 1900 a 1959.

A primeira adaptação foi o filme *Capitu* (1968), que teve a direção do produtor, ator e cineasta brasileiro, Paulo César Saraceni. O roteiro foi escrito pelo crítico de cinema, Paulo Emilio Salles Gomes, em parceria com a escritora Lygia Fagundes Telles (transformado em livro pela Editora Siciliano, em 1993). O longa-metragem, com 105 minutos em preto e branco, é enquadrado como gênero drama e conta a história de Bentinho e Capitu a partir da lua de mel, retratada no Capítulo CI, intitulado “No Céu”. São cenas do casal relembrando alguns os momentos vividos na época da adolescência.

O filme seguiu uma estrutura narrativa linear. Apresenta poucas interrupções da sequência cronológica, exceto em situações pontuais, como: a cena em que Capitu escreve o nome dela e de Bentinho no muro ou o trecho em que Bentinho escuta José Dias denunciar à Dona Glória o romance entre os jovens. “Em alguns momentos, vozes do passado invadem as imagens do presente. De resto, a história pregressa de Bentinho e Capitu é conhecida apenas por meio das palavras dos personagens, que relembram fatos” (PUCCI JR., 2011, p.99).

A alteração mais radical da narrativa cinematográfica está na eliminação de uma figura ficcional. “Não há qualquer sinal de um narrador corporificado: as palavras enunciadas pelo narrador do romance são ditas pelos personagens, com as adaptações

necessárias à mudança de pessoa verbal” (*Idem*, 2011, p.99). Ao retirar o narrador, considerado no livro o protagonista do romance, o filme aborda apenas as temáticas secundárias da obra.

Na opinião do pesquisador Cesar Adolfo Zamberlan, os roteiristas, ao elaborarem a produção sem o narrador, fizeram uma adaptação de “*Dom Casmurro* sem Dom Casmurro” (ZAMBERLAN, 2008, p.09). Sem aquele que narra os acontecimentos em primeira pessoa e que está comprometido em reconstruir sua vida a partir de suas memórias, o filme *Capitu* (1968) apresenta, simplesmente, a história de um casal e seu casamento. “Em vez da narração na velhice, o atar as duas pontas da vida, temos o deslocamento do foco irradiador do ponto de vista narrativo para um presente do roteiro, que é o casamento, mas que é o passado do livro [...]” (*Idem*, 2008, p.130).

Além disso, a história termina repentinamente com a separação entre Bento Santiago e Capitu após uma briga sobre a paternidade de Ezequiel. “Todo o final do livro, com as viagens das personagens à Europa, a morte de Capitu sem nunca ter obtido a reconciliação, a visita do filho já adulto, a morte do filho, são elididos no roteiro [...]” (PUCCI JR, 2011, p.99). Entende-se que tais mudanças fazem parte das premissas básicas de uma adaptação, que busca a partir da reinterpretação de uma obra a sua recriação em outro meio de comunicação.

Contudo, percebe-se hoje, após anos de estudos envolvendo a narrativa machadiana, que as alterações contribuíram para enfatizar uma visão unilateral da história. O filme, então, deixou escapar a essência do livro, presente nas entrelinhas da retórica irônica e ambígua do narrador. A eliminação do protagonista seria não só uma escolha estratégica, mas um subterfúgio adotado pela produção para se desvencilhar das discussões da crítica literária brasileira e estrangeira sobre *Dom Casmurro* (1899).

No início do século XXI, o romance de Machado de Assis inspirou a criação do filme *Dom* (2003). O drama com roteiro e direção de Moacyr Góes, faz uma referência indireta à obra do escritor brasileiro, já que tem como equivalência os nomes dos personagens Capitu e Bento e, essencialmente, o ciúme nos relacionamentos e a possibilidade de traição da mulher. Na narrativa cinematográfica, o ator Marcos Palmeira interpreta um homem cujos pais, admiradores do escritor brasileiro, o batizaram de Bento, em homenagem ao personagem homônimo do livro. Por ter recebido repetidas vezes a mesma explicação sobre seu nome, o jovem cresceu com a ideia determinada de que seria o próprio personagem machadiano, cujo destino seria viver no seu tempo, exatamente, a história do Bentinho da literatura.

Na visão de Bento, seu nome trazia a sina de percorrer os mesmos passos do personagem do livro, o que acaba deixando-o paranoico. Sabendo dessa obsessão quanto a seu destino e de seu sentimento de predestinação, os amigos o apelidaram de “Dom”. A amiga e por quem ele é apaixonado chama-se Ana (interpretada pela atriz Maria Fernanda Cândido). Foi ele mesmo quem a apelidou de “Capitu”, devido a seus olhos serem tão enigmáticos como os da figura feminina da obra de Machado de Assis. Seu amigo Miguel (Bruno Garcia) traz a ideia de contraponto da relação conjugal, sendo aquele que deflagra o ciúme no protagonista.

A produção cinematográfica, que apresenta como principal tema a relação do ciúme e a traição, é construída a partir da ótica do próprio Bento. A escolha desse recurso, de certa maneira, busca manter a ambiguidade e a dúvida, fazendo com que a adaptação fílmica *Dom* (2003) assemelhe-se à narrativa literária. Portanto, é possível perceber que a relação cinematográfica dessa produção com a criação do escritor brasileiro acontece de forma analógica, ou seja, é estabelecida apenas a relação de semelhança entre as duas artes.

No ano de 2008, em virtude das comemorações ao centenário da morte de Machado de Assis, a Rede Globo criou o Projeto Quadrante. O objetivo era adaptar obras da Literatura para a TV, despertando o interesse e o acesso de seus expectadores às produções e aos escritores brasileiros. A obra *Dom Casmurro* (1899) foi escolhida para compor as homenagens. Na televisão, a história de Casmurro adota outro nome, *Capitu*, instigando a curiosidade do público da emissora global, em especial, dos que conhecem a narrativa literária. Provoca, também, o questionamento entre os telespectadores sobre a mudança do nome, pois a microssérie contabiliza em uma única palavra todas as leituras e as releituras críticas feitas da obra machadiana, materializando-as na TV aberta.

Ao colocar o nome da mulher no título traz a ideia de um deslocamento do foco narrativo, que era exclusivamente masculino (Dom Casmurro), passando agora a ser conduzido pela figura feminina. Capitu, então, seria considerada uma protagonista da história, contemplando as primeiras ponderações e interpretações críticas de Helen Caldwell (1960). Tal mudança é capaz de instigar as discussões sobre o papel e a posição de destaque que a mulher ocupa na sociedade contemporânea. Entretanto, esta reflexão se torna algo superficial, pois apesar da mudança do nome da microssérie sugerir uma modificação na perspectiva narrativa, isto na realidade não ocorre. Ao assistirmos à adaptação, a todo momento somos direcionados pelas reflexões do Casmurro audiovisual,

que controla as reinterpretações dos possíveis leitores-espectadores, sendo esse um dos assuntos abordados no terceiro e no quarto capítulos da presente investigação.

As discussões neste segundo capítulo trazem a seguir reflexões sobre o papel criativo, questionador e contemplativo de uma adaptação audiovisual frente à narrativa literária. Para tanto, os estudos de Robert Stam (2008) e Linda Hutcheon (2013) norteiam o subitem 2.2. *Adaptações: (re)interpretações e (re)criações*, enquanto que Décio Pignatari (1984), Antonio Candido (2000) e Eugênio Bucci (2000), auxiliam no entendimento do tópico 2.3. *Sistemas: Literário e Televisivo*. Por fim, o subitem 2.4. *TV como leitora dos livros* apresenta um breve levantamento histórico feito por Sandra Reimão (2004), com informações sobre as adaptações dos romances e contos de Machado de Assis para a televisão.

2.2. Adaptações: (re)interpretações e (re)criações

As produções brevemente citadas demonstram como os meios de comunicação audiovisuais sempre buscaram inspirações na literatura para suas criações. Além disso, é compreensível que a escolha por adaptar uma obra atenda não só ao apelo financeiro da indústria cultural de entretenimento, que busca apostas seguras tanto de crítica, do mercado editorial, da censura e da recepção dos fãs de determinada obra ou franquia, como também é uma maneira de prestar homenagem aos autores literários, seja de forma contemplativa ou questionadora.

Em linhas gerais, essas produções buscam estabelecer correspondências literárias para os vários elementos da história, como: temas, ambientação, mundo ficcional, personagens, ponto de vista, contextos, metáforas e símbolos. Os posicionamentos críticos apresentados a seguir versam sobre os estudos de Robert Stam (2008) e Linda Hutcheon (2013). Tais investigações proporcionaram uma expansão dos tradicionais estudos da adaptação focados, anteriormente, na noção de fidelidade, na comparação e na especificidade midiática, podendo agora incluir também as “relações entre os principais modos de engajamento, ou seja, permite-nos pensar sobre como as adaptações fazem as pessoas contar, mostrar ou interagir com as histórias” (HUTCHEON, 2013, p.47).

Primeiramente, é importante pontuar a questão da fidelidade das adaptações frente às obras literárias. Sobre esse assunto, tanto Robert Stam quanto Linda Hutcheon, concordam que apesar dos avanços nas discussões teóricas, há ainda uma certa depreciação na linguagem utilizada para identificar as produções audiovisuais por

algumas vertentes da crítica mercadológica, da crítica acadêmica, das resenhas jornalísticas e até mesmo do público. Dentre os termos destacados pelo pesquisador estão: “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “vulgarização”, “adulteração” e “profanação”, que disseminam a ideia de que tais criações estariam prestando um desserviço à literatura, pois a obra literária seria sempre “melhor”.

Para Robert Stam (2008), os critérios de valoração e a noção de infidelidade ao texto-fonte, ou seja, ao livro, demonstram na verdade uma decepção pessoal (seja do público que é fã ou do crítico). Este sentimento se restringiria ao fato de, muitas vezes, a adaptação não conseguir “captar aquilo que entendemos ser a narrativa, a temática e características estéticas fundamentais encontradas em sua fonte literária” (STAM, 2008, p.20). Na visão de Linda Hutcheon (2013), a depreciação estaria ligada ao enaltecimento do contexto (pós)romântico da criação original e do gênio criativo, sendo que “essa visão negativa é, na realidade, um acréscimo tardio ao velho e jovial hábito da cultura ocidental de emprestar e roubar – ou, mais precisamente, de partilhar – diversas histórias” (HUTCHEON, 2013, p.24).

E é dessa ideia de “roubar” a grandiosidade da narrativa literária que o diretor de *Capitu* (2008) tentou se desvencilhar ao mencionar que “[...] acho que as adaptações sempre são, de certa forma, um achatamento da obra, um assassinato do texto original. Por conta disso, defino o trabalho [...] como uma aproximação” (CARVALHO, 2008a, p.75). A postura de Luiz Fernando Carvalho reforça essa busca por uma aceitação, seja do público ou da crítica, tanto que chega a quase se defender dizendo que “a síntese do texto é todo dele. [...] o tempo todo fui muito fiel às divisões dos pequenos capítulos: ‘O penteado’; ‘O agregado’” (*Idem*, 2008, p.78).

Contudo, essa preocupação é advertida pelos críticos contemporâneos citados, pois ao se apropriar do texto literário a adaptação atrai o público, já que traz como essência o deleite da rememoração e da descoberta, que “advém simplesmente da repetição com variação, do conforto do ritual combinado à atração da surpresa. O reconhecimento e a lembrança são parte do prazer (e do risco) de experimentar uma adaptação” (HUTCHEON, 2013, p.25).

É possível destacar ainda que, ao mesmo tempo que o diretor da microssérie pontua sua apreensão quanto à fidelidade ao livro *Dom Casmurro* (1899), ele revela um posicionamento artístico da adaptação, promovendo uma reinterpretação da obra machadiana, a partir da correspondência com outras áreas e artes. “É claro que eu espelhei aquelas situações e as lancei em outras relações de imagens, procurando um diálogo com

possibilidades simbólicas da modernidade, abrindo o texto a outras visibilidades” (CARVALHO, 2008a, p.78). Essa intenção de Luiz Fernando Carvalho está de acordo com a ideia de que “a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo” (HUTCHEON, 2013, p.45).

Tendo como referência os estudos sobre adaptação, Linda Hutcheon (2013) pondera que o fenômeno pode ser definido a partir de três perspectivas que, apesar de distintas, estão relacionadas. A primeira seria a adaptação como produto de uma transposição deliberada de uma ou mais obras, podendo envolver uma mudança de mídia (do meio impresso para o visual), de gênero (do romance para uma paródia, por exemplo) ou de uma alteração no foco narrativo, ao recontar a história sob o ponto de vista de outro personagem da trama.

Em segundo, como um processo criativo, a prática adaptativa envolveria tanto uma (re)interpretação quanto uma (re)criação. Seria uma obra autônoma e, dependendo da perspectiva adotada, poderia ser chamada de apropriação ou de recuperação, pois evidenciaria elementos essenciais do texto-fonte. E, em terceiro, vista a partir da perspectiva do seu processo de recepção, “a adaptação é uma forma de intertextualidade; nós experimentamos as adaptações (*enquanto adaptações*) [...] por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação” (HUTCHEON, 2013, p.30, grifo da autora).

É importante ressaltar que essa intertextualidade só ocorrerá se o leitor ou o espectador estiver familiarizado com o texto adaptado, entender a produção como uma adaptação e, ainda, identificar as correlações estabelecidas. Desta forma, ao serem reconhecidas pelo grande público e indicarem sua identidade publicamente, sendo “baseadas em” ou “adaptadas de” uma ou mais obras, tais criações audiovisuais promovem a curiosidade. Ao reconhecê-las, o leitor-espectador também amplia seu “horizonte de expectativa” (*Idem*, 2013, p.167), pois ele pode não só compreender a adaptação, como também preencher quaisquer lacunas com informações do texto adaptado.

A crítica reitera a importância dos “conhecedores”, pois eles trazem informações enriquecedoras para as interpretações das adaptações. Todavia, destaca que “o público precisa aprender – isto é, precisa ser ensinado – a ser conhecedor em termos de mídia” (*Ibidem*, 2013, p.172). Isso porque a adaptação, tanto como produto de uma transposição de mídias (do livro para a televisão, por exemplo) quanto processo, requer uma adequação

criativa e interpretativa, pois mostrar uma história na tela não é o mesmo que contá-la ou escrevê-la no papel.

Contar uma história, como em romances, contos e até mesmo relatos históricos impressos é descrever e explicar. Enquanto mostrá-la, ou seja, apresentá-la no meio televisivo ou cinematográfico, envolve uma performance direta, auditiva e visual. As narrativas literárias são constituídas de informações que podem ser adaptadas para a ação ou atuação de um personagem no palco e na tela, ou mesmo suprimidas da obra. Mas, na passagem do contar para o mostrar, a pesquisadora destaca que a adaptação performativa necessita, de alguma forma, dramatizar a descrição e a narração, além do que os pensamentos, as metáforas, as ironias e a imaginação dos personagens devem ser transcodificados para fala, ações, sons e imagens visuais.

Na opinião de Linda Hutcheon (2013), o ato de ler requer do público um trabalho conceitual, pois imaginam e visualizam o mundo ficcional a partir de marcas pretas em páginas brancas durante a leitura. Com a leitura, eles acumulam detalhes sobre a narrativa, os personagens, o contexto e os demais elementos de forma gradual e sequencial. Já o ato de mostrar da adaptação solicita do espectador certas “habilidades decodificadoras perceptivas. [...] nossa imaginação é apropriada enquanto percebemos, e então damos significado a um mundo de imagens, sons e palavras vistas e ouvidas no palco ou na tela” (*Ibidem*, 2013, p.178).

Desta maneira, a imagem tem o poder simultâneo de favorecer e limitar a interpretação do telespectador para o que é exibido na tela. “O poder do *close*, por exemplo, de criar uma intimidade psicológica é tão óbvio [...], que os diretores podem utilizá-lo a fim de captar ironias interiores poderosas e reveladoras” (*Ibidem*, 2013, p.93-94). Em *Capitu* (2008) a utilização do *close* é constante e busca não só aproximar o telespectador das personagens, como também é capaz de provocar a reinterpretação do que é mostrado na tela. Estas e outras discussões sobre os planos de câmera empregados nas cenas da produção televisiva estarão presentes no terceiro e no quarto capítulos.

Diante do exposto é possível identificar e até mesmo compreender a ideia do adaptador Luiz Fernando Carvalho de instigar os leitores-telespectadores, fazendo com que cada um imagine a sua própria *Capitu*. “A minha tentativa foi [...] deixar a ‘fantasmagoria’ da minha *Capitu*, a ‘fantasmagoria’ do meu Dom Casmurro, num ponto tal que seja capaz de dialogar com a imaginação do espectador” (CARVALHO, 2008a, p.78).

Para que haja o entendimento desse diálogo criativo e intertextual entre a microssérie *Capitu* (2008) e a obra literária *Dom Casmurro* (1899), bem como as correspondências artísticas que a adaptação estabelece com a teledramaturgia, o cinema e a pintura, primeiramente, é preciso compreender as particularidades técnicas e conceituais que envolvem os sistemas literário e televisivo, conforme será apresentado a seguir.

2.3. Sistemas: Literário e Televisivo

A literatura e a televisão apresentam suas próprias linguagens. Cada qual com características específicas, que são estruturadas dentro de um sistema. E apesar de terem produções e suportes físicos diferentes, o diálogo persiste. No Brasil, os filmes, as telenovelas, as minisséries e as microsséries adaptadas de narrativas literárias são exemplos dessa integração harmoniosa.

Antonio Candido (2000) apresenta a literatura como um sistema vivo, uma espécie de sistema orgânico de uma civilização. É composto por um grupo de indivíduos sociais e obras ligadas por denominadores a certos elementos de natureza social e psíquica, literariamente organizados, que se manifestam historicamente. O autor destaca que entre os elementos que compõem esse sistema estão os denominadores intrínsecos de um grupo social, como: um conjunto de produtores literários, um conjunto de receptores e um mecanismo transmissor “de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos, que liga uns aos outros” (CANDIDO, 2000, p.23).

O crítico reitera a importância desses três elementos: o conjunto de produtores literários conta com escritores e críticos, sendo os responsáveis pela emissão de um conteúdo; já o conjunto de receptores representa as pessoas de uma sociedade ou o público, composto pelos mais diferentes grupos sociais, políticos, culturais e intelectuais e é essencial para as construções narrativas; por fim, o meio transmissor teria a capacidade de disseminar uma linguagem, mensagens, valores ou ideias.

Esta união resulta em um tipo de comunicação inter-humana. Sob este ângulo, a literatura aparece como sistema simbólico, por meio do qual “as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contato entre os homens e de interpretação das diferentes esferas da realidade” (*Idem*, 2000, p.23). Deste modo, os materiais literários desenvolvidos por esses seres sociais representarão, em parte, as

tensões e as discussões do meio ao qual estão inseridos, caracterizando um dinâmico diálogo entre os criadores e seu público.

Assim como a Literatura, o meio de comunicação audiovisual (no caso a ser estudado nesta pesquisa, a Televisão) também apresenta peculiaridades sistemáticas. Ao funcionar como um sistema é composto por elementos semelhantes: o emissor, o receptor, o meio transmissor e a mensagem. Apesar disso, o que difere um sistema (Literatura) do outro (Televisão) é, basicamente, o tipo de técnica de linguagem e de comunicação empregadas. A primeira vale-se de argumentos, contra-argumentos, elementos descritivos detalhados, estruturas textuais e estratégias narrativas para compor suas obras, tendo basicamente a palavra como suporte.

Já a TV pode ou não usar a palavra como ferramenta para comunicação e emissão de sua mensagem. Ela ainda busca nos recursos tecnológicos e nas técnicas de linguagens (visual, oral, auditiva, estética e narrativa), próprias do seu meio, o seu referencial estratégico para representar, registrar e disseminar o simbólico constructo social. Essencialmente, a televisão dispõe da imagem, sendo este o suporte capaz de colocar os indivíduos em um novo âmbito imaginário.

Dentre as características da TV, Décio Pignatari (1984) destaca que este seria um sistema de comunicação ritmado pelos comerciais, que “[...] se distribui por milhões de receptores, numa linguagem que combina todas as linguagens, numa produção seriada e industrializada da informação e do entretenimento” (PIGNATARI, 1984, p.14). Para Eugênio Bucci (2000), a TV seria ainda um agregador de conteúdo imagético cuja “luminescência banha os olhos do telespectador” (BUCCI, 2000, p.107) e o transporta a um ambiente instigante, provocador e voltado para a ideia de entretenimento, de um espetáculo no *écran*, ou seja, na tela. “Eis aí como se consuma o lugar em si da TV, um lugar do olhar: que nos olha, que nos interpela, que nos designa e nos localiza antes de que olhemos para ele” (*Idem*, 2000, p.107).

A televisão busca na imagem sua força comunicacional, pois direciona os campos visual e auditivo do espectador para o que exatamente está sendo discutido e mostrado na tela. Os indivíduos se tornam, então, “tele” espectadores dos acontecimentos, do espetáculo imagético revelado ao alcance de seus olhos e ouvidos. Estímulos de som, luz, cores e imagens em movimento interpelam o telespectador, redirecionando seu foco interpretativo. Ele é levado a um novo lugar, ao que Bucci (2000) chama de “videolugar”.

Na opinião do autor, a “televisão não mostra lugares, não traz lugares de longe para muito perto – a televisão é um lugar em si” (*Ibidem*, 2000, p.104). Acrescenta ainda

que não há fronteiras ou limitações, sendo “um lugar ubíquo, que a tudo abrange” (*Ibidem*, 2000, p.109). A onipresença audiovisual, apresentada pelo crítico, daria a este meio e aos profissionais da área a autonomia para selecionar aquilo que será mostrado na tela e comunicado à sociedade. Este seria, portanto, um espaço fabricado e, exclusivamente, controlado pela equação da Era Visual, apresentada por Regis Debray e descrita como: Visível = Real = Verdadeiro. Esta “ontologia fantástica da ordem do desejo inconsciente” (*Ibidem*, 2000, p.108), conduziria tanto o fluxo de seus significantes quanto sua dimensão cronológica, pois o tempo da televisão é restrito, não apresentando determinação de passado ou de futuro.

Dessa forma, “o passado, quando emerge, emerge como presente. O futuro, quando vem à tela a pretexto de uma previsão qualquer, põe-se como um ato que está acontecendo naquele instante exato” (*Ibidem*, 2000, p.109). Logo, num sentido amplo de televisão, a equação da Era Visual representa muitos aspectos da sociedade contemporânea, regida pelo complexo sistema de signos do meio, que aliado às técnicas de comunicação e de transmissão de significados, compõe o imaginário coletivo. O elemento primordial desse sistema é a imagem e seus códigos específicos de interação com seu público.

Para a construção dessa imagem, a televisão sempre buscou referências estéticas e artísticas, na pintura, no teatro e no cinema visando à criação de um novo formato, que integrasse a TV e a dramatização, surgindo, então, o que podemos chamar de teledramaturgia. Da pintura, por exemplo, vem o emprego das cores, a harmonização entre tons, os pontos de iluminação e de sombra, bem como o enquadramento do olhar. Do teatro é possível citar as técnicas de linguagem corporal, encenação, cenografia, dramatização, posicionamento de palco, caracterização dos personagens, entre outras. Já a aproximação com o cinema se dá pela elaboração do roteiro, a montagem, os planos de câmera, a técnica de cortes e estruturação das cenas. De forma específica, tais matrizes hegemônicas tecem o escopo técnico e teórico de determinados gêneros televisivos, que têm como meta o entretenimento.

Em busca desse entretenimento televisual, os gêneros narrativos audiovisuais da teledramaturgia (teleteatros, novelas, séries e microseries) têm no planejamento e na elaboração artística da imagem a ser exibida na TV a sua força retórica, já que o espectador, muitas vezes, capta em primeiro lugar o contexto demonstrativo de uma produção. É pela imagem da tela que os expectadores têm acesso ao lugar onde se passa a produção televisiva, se é um estúdio de gravação fechado ou uma cena externa em um ambiente

com paisagem. Isso é possível a partir da visualização, por exemplo, de elementos de caracterização, seja pelo cenário e ambientação, como pelas vestimentas, gestos, expressões faciais, tom de voz e até pelo comportamento das personagens.

Ao assistir a uma teledramaturgia, o telespectador é a todo momento convidado a interpretar e ressignificar o conjunto de signos visuais componentes do videolugar da trama, já que cada cena apresenta um apelo visual e auditivo, que de certa maneira provoca e desperta uma interpretação daquele que assiste, muitas vezes nem a necessidade da palavra. É ainda uma experiência diferenciada, pois as imagens têm “[...] seus próprios códigos de interação com o espectador, diversos daqueles que a palavra escrita estabelece com o seu leitor” (PELLEGRINI *et al*, 2003, p.16).

Há uma relação intrínseca entre TV e Literatura no que diz respeito aos modos de narrar, descrever, interpretar e representar o mundo. Dois elementos, cada um atendendo às especificidades de seu meio de comunicação, desempenhariam funções semelhantes de descrição e controle da narrativa, seja ela audiovisual ou impressa: o narrador e a câmera. No sistema literário, o narrador é quem explora, demonstra, conduz e descreve o que os leitores vão ler. Já no televisivo é a câmera que mostra, focaliza e direciona o olhar dos telespectadores, ou seja, determina na tela o que irão ver.

Para Anatol Rosenfeld, o registro do movimento pela câmera exerce “uma função nitidamente narrativa” (ROSENFELD, 2009, p.31), a partir do uso dos recursos audiovisuais. Um exemplo seria o emprego do primeiro plano ou do *close up*, termo em inglês que se refere ao enquadramento da imagem (pessoa ou objeto) muito próximo à tela, possibilitando uma visão detalhada. Há ainda a utilização dos movimentos de câmera em torno do seu eixo, como: a panorâmica (ou *pan*), que registra da imagem em horizontal, sendo usada frequentemente para acompanhar uma ação do personagem; e o *slow dolly*, que tem a pretensão de aproximar (*slow dolly-in*) ou afastar (*slow dolly-out*) o personagem da tela de forma lenta. “Esse movimento faz com que o tamanho do objeto em quadro mude proporcionalmente, de maneira natural” (BONASIO, 2002, p.262).

Desta maneira, a câmera não só coloca as imagens no campo de visão do telespectador, como desempenha a função de composição, montagem, edição e construção de uma história, já que “focaliza, comenta, recorta, aproxima, expõe, descreve” (ROSENFELD, 2009, p.31) todos os elementos presentes na cena. Por ela o espectador tem acesso às modificações nas noções de tempo (presente, passado ou futuro; uma época específica que se passa a história ou período o histórico), espaço (ambientação, mudança de cenário, se a cena acontece em um estúdio ou ambiente externo), personagem (troca de

atores, figurantes, caracterização) e acesso ao narrador (como um personagem ou não). Esses são os estruturantes básicos das narrativas literária e audiovisual.

Este equipamento, aliado às técnicas empregadas no desenvolvimento da produção televisiva, demonstra que a mudança e/ou a passagem da noção do tempo e do espaço na adaptação são inseparáveis da experiência visual. A câmera seria uma “espécie de olho mecânico finalmente livre da imobilidade do ponto de vista humano, para o qual não mais convergem todos os pontos de fuga” (PELLEGRINI *et al*, 2003, p.19).

Em se tratando do modo de mostrar e representar o mundo, seja ele real ou ficcional, Maria Aparecida Baccega (2000) destaca que a narrativa é o gênero predominante da linguagem da TV e, particularmente, da teledramaturgia. Assim, tanto os fatos do cotidiano, como as produções que buscam o entretenimento “aparecem na televisão como narrativas com a presença do herói e do vilão, além de outras personagens, competições e resultados positivos ou negativos, quase como uma ‘moral da história’” (BACCEGA, 2000, p.46).

Além disso, para a pesquisadora, o discurso narrativo nesse meio de comunicação tem suas matrizes culturais enraizadas na oralidade, em especial, nos contos populares. A televisão “é um meio oral, e como outros discursos orais, precisa fundamentar-se em formular narrativas que possam ser memorizadas, ou seja, ela precisa trazer alusões a mitos, símbolos, estruturas do imaginário que sejam dadas como certas pelos receptores” (*Idem*, 2000, p.48). Assim, tais especificações narrativas provenientes da Literatura são os referenciais elementares das produções da televisão brasileira.

2.4. TV como “leitora dos livros”

A Literatura Brasileira sempre inspirou a criação de inúmeras adaptações para o meio audiovisual. A TV, como “leitora dos livros”, na maioria das vezes buscou adaptar ficções em prosa, principalmente devido à variedade de tramas, enredos, épocas e personagens. O formato escolhido contemplava, preferencialmente, a adaptação de obras do período romântico, pois sua “narrativa idealizante” (D'ONOFRIO, 2006, p.116) trazia em grande parte das vezes uma proximidade com o público televisivo, isso porque, “de cunho profundamente sentimental, tais histórias cultivavam o desejo utópico do triunfo do amor, da verdade e da justiça” (*Idem*, 2006, p.116).

Mas não só isso. Em determinado período histórico, o romance se tornou um dos gêneros literários que exprimia os anseios de uma sociedade. Era um produto das revoluções Comercial e Industrial. Segundo D'Onofrio, refletia o período de declínio do

absolutismo da política e da cultura, quando a Literatura não era mais restrita a um pequeno círculo de literários, críticos, estudantes e pessoas da alta sociedade. A narrativa representava uma classe ávida por “encontrar consignados em forma de arte os seus problemas existenciais, suas lutas e aspirações” (*Ibidem*, 2006, p.117), sendo este um dos diversos públicos que, possivelmente até os dias atuais, mais assiste à TV e consome seu conteúdo televisual.

Além do mais, o formato narrativo dos romances do período do Romantismo facilitaria a compreensão da trama pelos telespectadores. “A história tem começo, meio e fim bem definidos e passa-se ao redor de um protagonista, sendo que as demais personagens vivem apenas em função da caracterização desse ator principal” (*Ibidem*, 2006, p.119). A linearidade desse tipo de discurso favoreceria a sistematização do veículo de comunicação, em especial, as telenovelas, as minisséries e as microsséries, bem como a seleção dos filmes exibidos em sua programação.

Em seus estudos, Hélio Seixas Guimarães (1995) destaca que o texto literário teve um papel peculiar nos programas de ficção televisiva que, desde sua implantação no Brasil, buscou referências no rádio, no teatro e no cinema. Nos anos 50, por exemplo, as obras eram adaptadas tanto para a radionovela quanto para os teleteatros. No primeiro caso, a radionovela buscava na oralidade a descrição do real. Em meio à narração e aos diálogos entre os personagens estavam as inserções de comerciais publicitários. Este padrão narrativo, que utilizava a “prática dos cortes de capítulos e a criação de ‘ganchos’ que atraíssem o público para a continuação da história” (GUIMARÃES, 1995, p.38), serviu de inspiração para a criação de um modelo bastante utilizado pela televisão para suas produções.

Os teleteatros também contribuíram para a invenção de uma linguagem televisual no Brasil, apesar de muitas produções serem adaptadas de obras de escritores estrangeiros. Uma vez que, no início, grande parte da programação da TV era feita ao vivo, os teleteatros ocupavam a maior parte da produção ficcional e consistiam na encenação de um novo espetáculo a cada exibição televisiva. Os programas contavam com profissionais provenientes do teatro, do rádio e do cinema, que “aprenderam a representar diante de câmeras de televisão e diretores e adaptadores começaram a construir um modo de contar histórias via TV” (*Idem*, 1995, p.30).

Para Décio Pignatari, este modelo inspirado tanto na radionovela quanto no teleteatro determinaria o novo formato de narrativa, “uma nova forma de folhetim verbovisual” (PIGNATARI, 1984, p.80). Este formato ganhou destaque em 1960, quando os produtores e diretores de telenovelas buscaram inspiração em romances brasileiros. Isso se deu devido

não só à popularidade do meio de comunicação, mas à incorporação de câmeras menores nos estúdios televisivos e, ainda, à utilização do *videotape* (fita de vídeo para gravação) proveniente do cinema. Assim, “cenas podiam ser refeitas, a continuidade ganhou em precisão pelo cotejo com cenas e capítulos já gravados, a duração podia ser melhor padronizada, cenas podiam ser gravadas fora do estúdio (internas e externas)” (*Idem*, 1984, p.82).

A câmera teve um papel primordial na construção dessa nova linguagem, exigindo novos enquadramentos de cena e, conseqüentemente, outra postura dos atores. “Com a câmera quase que centrada só no rosto, foi preciso definir a fala. Ela deixa de ser literária, passa a ser mais solta, descontraída, no tom coloquial” (PIGNATARI, 1983 *apud* GUIMARÃES, 1995, p.65). Essa aproximação fez com que os gestos, as expressões corporais e as faciais, bem com o tom de voz utilizado nas produções audiovisuais tomassem uma nova proporção. Estes poderiam ser aproveitados como artifícios para complementar a narrativa, ao se desvencilhar dos “planos mais abertos, anteriormente predominantes e que a aproximavam bastante da linguagem teatral, uma vez que colocava o telespectador a uma distância da cena muito semelhante à do espectador de teatro” (GUIMARÃES, 1995, p.66).

Guimarães (1995) reitera que o *videotape* possibilitou a exibição diária da telenovela, com capítulos gravados previamente e podendo ser exibidos ao longo da semana. De acordo com estudos de Sandra Reimão (2004), entre os anos de 1951 e 1963, em São Paulo, por exemplo, foram 164 telenovelas, sendo que noventa e cinco delas eram adaptações literárias. Destas últimas, dezesseis adaptações eram baseadas em romances de autores brasileiros, com destaque para Machado de Assis, José de Alencar e Aluísio de Azevedo (REIMÃO, 2004, p.18).

Dos textos machadianos, *Iaiá Garcia* (1878) foi adaptada pela TV Paulista, em 1953, e o romance *Helena* (1876), por exemplo, teve três versões para telenovelas. A primeira foi em 1952, adaptada por José Renato, com direção de Rugero Jacobbi e exibida pela TV Paulista (Canal 5). A segunda, também veiculada pela TV Paulista, foi ao ar em 1961, com adaptação de Walter Avancini e direção de Regina Macedo. Já a última telenovela foi exibida pela Globo em 1975, sob o comando dos diretores Gilberto Braga e Herval Rossano (*Idem*, 2004, p.117-131).

Em meados dos anos 1980, a TV Globo começou a implementar um novo formato de ficção: a minissérie. O folhetim televisivo de curta duração, com um número de episódios determinados, representava um produto de “maior prestígio e sofisticação no conjunto da produção televisiva ficcional seriada” (*Ibidem*, 2004, p.29), passando a ser o formato

exclusivo para as adaptações literárias. Para Reimão (2004), as minisséries teriam duas funções. A primeira se refere à apresentação de personagens e enredos mais sólidos que os das telenovelas, muitos deles com traços de “época” ou regionalismos. A segunda atribuição seria uma “forma de legitimação do veículo TV no conjunto das produções culturais nacionais, no sistema cultural brasileiro como um todo” (*Ibidem*, 2004, p.29-30).

Anna Maria Balogh denomina as minisséries como “*la crème de la crème*” (BALOGH, 2004, p.94, grifo da autora) da TV. Elas se diferenciariam dos demais produtos ficcionais devido ao fato de “oferecem traços de originalidade raros na ficção televisiva, até mesmo em um universo fictício já *per se* original como o da teledramaturgia brasileira” (*Idem*, 2004, p.96, grifo da autora). Outras qualidades destacadas pela pesquisadora seriam a possibilidade de experimentação de novas linguagens visuais e a abertura para a inserção de marcas autorais expressivas. Tais especificidades refletiriam substancialmente em seu desenvolvimento estético e artístico.

É importante destacar que as produções seriadas brasileiras estão inseridas em uma padronização estrutural convencionalizada tanto por uma grade de horário, quanto por estratégias institucionais de cada conglomerado televisivo. Tais táticas de comunicação dizem respeito, essencialmente, ao conteúdo da programação a ser exibida, ao público-alvo, aos anúncios publicitários e até mesmo às técnicas de retenção de audiência.

De maneira geral e tendo como base apenas os programas apresentados de segunda à sexta, o período das 18h e às 22h (hora de Brasília) é, convencionalmente, considerado o horário nobre das emissoras – sendo o pico de audiência o período entre 20h e 22h. Na Rede Globo, por exemplo, durante essa grade de tempo, as produções ficcionais dos períodos vespertino e noturno (novelas e minisséries) dividem espaço com o telejornal (Jornal Nacional).

Após o noticiário, o horário a partir das 21h é destinado ao entretenimento, com a exibição de novelas, programas de entrevistas, seriados, minisséries, filmes e *reality shows* (produção televisiva baseada no cotidiano das pessoas e não de personagens de um enredo ficcional). Regularmente, estes programas são voltados para um público com idade acima de 12 anos. Tal classificação indicativa é exigida pelo Ministério da Justiça e Segurança Pública, de acordo com normas da Constituição Federal e do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), que prevê a exibição de produções contendo algumas cenas com agressão física, consumo de drogas e insinuação sexual.

Dentro desse mosaico de programação, as adaptações de cunho artístico e com referências literárias, históricas ou autobiográficas, geralmente, estão nos períodos finais

da grade. As minisséries e microsséries costumam ser transmitidas após às 22h ou 23h, dependendo da estratégia da empresa de comunicação, fazendo com que o horário nobre seja estendido. Conseqüentemente, há uma certa garantia de inserção publicitária por parte dos anunciantes, já que, teoricamente, o público cativo da emissora busca também o entretenimento nesta programação noturna.

Devido ao horário, o público que assistiria tais produções ficcionais, na visão de Balogh (2004), seria “mais seletivo e com mais amplas opções de lazer do que o da telenovela” (*Ibidem*, 2004, p.96-97). Apesar da existência de inúmeras pesquisas acadêmicas e comerciais realizadas por emissoras de TV e empresas de marketing audiovisual, não é possível determinar com exatidão tal seletividade dos telespectadores.

Contudo, se sabe que há uma intencionalidade por parte das editoras e dos meios de comunicação, já que as minisséries adaptadas de obras literárias representam de maneira geral um “[...] forte incentivo para as vendas dos romances originais e trazem consigo estratégias especiais por parte das editoras em conjunção com o lançamento de uma nova série” (*Ibidem*, 2004, p.97).

As TVs, como organizações ligadas ao entretenimento, também buscam adquirir seu lucro, seja para atender às demandas específicas dos veículos de comunicação (com a venda de anúncios publicitários) ou com a criação de produtos advindos das minisséries (como edições especiais em DVDs, contendo não apenas os capítulos, mas os bastidores da produção e as entrevistas com os atores, por exemplo).

Outra intencionalidade ligada a essas produções seriadas está na ideia de complementação da grade de programação e na determinação de algumas estratégias festivas das emissoras, que buscam nesse formato uma forma de homenagear os escritores brasileiros. Machado de Assis, por exemplo, sempre esteve entre os autores homenageados pela TV brasileira. Tanto que, na década de 1990, seus textos inspiraram diretores e roteiristas da Rede Globo na elaboração de minisséries. Dentre elas é possível citar a obra *O Alienista* (1882), que foi adaptada pelo diretor Guel Arraes e exibida em 1993, no programa *Terça Nobre Especial*, posteriormente chamado de *Brasil Especial*.

Em 2008, por conta das comemorações do centenário da morte do escritor, foram criados vários produtos televisivos. A sátira literária de 1882 foi retomada pela emissora e fez parte do DVD intitulado *O Alienista e as Aventuras de um Barnabé*⁴ (2008), que reuniu mais duas adaptações de textos do escritor brasileiro, como o conto *A Cartomante* (1884) e

⁴ Fonte: <http://www.loja.globo/o-alienista-e-as-aventuras-de-um-barnabe-inspirado-na-obra-de-machado-de-assis.html>

a comédia *Quase Ministro* (1864). Ainda como parte das homenagens, o Projeto Quadrante adaptou para a televisão o livro *Dom Casmurro* (1899), uma das obras mais conhecidas do romancista brasileiro.

Ao ir para a TV, a produção recebeu o nome de *Capitu* (2008). A adaptação foi escrita por Euclides Marinho com a colaboração de Daniel Piza, Luis Alberto de Abreu e Edna Palatnik, tendo roteiro final e direção geral do cineasta Luiz Fernando Carvalho. O formato escolhido foi o da microssérie, que assim como uma minissérie, é uma produção seriada, compartimentada em capítulos diários de curta duração. Este gênero audiovisual apresenta um número de episódios e personagens pré-determinados, bem como uma narrativa fechada, isto é, o roteiro após finalizado, geralmente, não sofre grandes mudanças estruturais ou conceituais.

É imprescindível mencionar que, estruturalmente, grande parte das produções audiovisuais brasileiras (principalmente minisséries e microsséries) mantém, até os dias atuais, uma dinâmica narrativa semelhante àquela utilizada pelos escritores que publicavam seus textos em folhetins de meados do século XIX. Este gênero literário importado da França, ganhou espaço gradual nas cidades brasileiras, em especial no Rio de Janeiro e trazia histórias de leitura rápida, que eram publicadas diariamente nos jornais.

Para a manutenção do interesse desses leitores, os autores além de seguirem a estrutura narrativa dos romances, composta pela apresentação do enredo e das personagens, a complicação ou problematização do tema, o clímax e o desfecho, buscavam alternativas para cativar e fidelizar seu público. Uma delas era a fragmentação de sua história em breves capítulos. Outra estratégia era encerrar cada capítulo num momento crucial da narrativa, seja em meio a problematização ou mesmo no clímax. Além disso, eram frequentemente empregados os ganchos narrativos, cujo objetivo era tanto sintetizar os capítulos anteriores do texto seriado, quanto resgatar elementos já apresentados. Estrutura pensada para aguçar a curiosidade dos leitores para os episódios seguintes, motivando-os a adquirirem a próxima edição do periódico.

De maneira geral, as narrativas seriadas da Rede Globo encontram nessas características dos romances de folhetins a sua força comunicacional. Tanto que é possível perceber em cada um dos capítulos da microssérie *Capitu* (2008) uma organização que contempla a apresentação, a problematização, o clímax e o desfecho da história de amor, ódio e dúvidas de Dom Casmurro e Capitu. Para entender cada um desses elementos é preciso, primeiro, compreender o conceito de estrutura.

De acordo com escritor e roteirista Luís Filipe Loureiro Comparato, na televisão se entende por estrutura a “fragmentação da história [...] em situações dramáticas que mais adiante vão se converter em cenas” (COMPARATO, 1995, p.163). As cenas são unidades do roteiro que constituem uma seção contínua de ação dos personagens dentro de um mesmo espaço cenográfico. Toda produção audiovisual é dividida em microestruturas, que se referem a organização de cada uma das cenas que compõem a macroestrutura, ou seja, a história como um todo. Deste modo a estruturação, que inicia com a elaboração do roteiro, serve de base para o desenvolvimento do trabalho do diretor. Este profissional, juntamente com sua equipe de trabalho, é quem recria e reinterpreta o material escrito e elenca elementos específicos do meio de comunicação visando, a partir da evolução dramática da produção, cativar seus telespectadores.

Em *Capitu* (2008) é possível dizer que a organização da macroestrutura (história) e das microestruturas (cenas) tem como base a mesma estruturação narrativa o livro *Dom Casmurro* (1899). Sabe-se que o romance é escrito a partir de fragmentos da memória do velho Bento Santiago. Na obra essa fragmentação é representada, por exemplo, pelos em 148 microcapítulos, que dependendo da edição tem de 150 a 200 páginas. Ao rememorar sua história, ele apresenta a sua visão sobre os fatos que ocorreram em seu passado, como a promessa de sua mãe, Dona Glória, a paixão pela vizinha Capitu, sua ida para o seminário, sua amizade com Escobar, seu casamento e suas dúvidas quanto a paternidade de Ezequiel, delineando, assim, estrategicamente cada uma das etapas da trama.

Ao adaptar a história de *Casmurro* para a televisão, a microssérie precisou se adequar à sistemática da linguagem literária e da linguagem audiovisual. No primeiro caso, a solução narrativa encontrada para representar as digressões do narrador foi a manutenção de grande parte da divisão em microcapítulos. Na produção audiovisual foi possível identificar a inserção de oitenta e seis microcapítulos, cada qual com o título correspondente a obra: *Do Livro*, *O Agregado*, *A Denúncia*, *A inscrição*, *O Administrador Interino*, *Um Plano* e *Um Seminarista*, por exemplo.

Em seus estudos sobre esta adaptação, Renato Luiz Pucci Júnior destaca que setenta e nove aberturas seguem a sequência narrativa apresentada pelo livro. De acordo com ele, “há somente quatro títulos em posição trocada e dois que não existem no livro (‘Beata carola papa-missas’ e ‘Final’), além de um único que foi nomeado [...] na microssérie não tem nome (o capítulo ‘Do título’, que na televisão constitui a introdução)” (PUCCI JR, 2011, p.93). As mudanças fazem parte da premissa interpretativa de uma adaptação, que dá aos roteiristas e diretores a possibilidade de recriação da obra literária.

É importante destacar que o horário e os dias de exibição, bem como o tempo de cada episódio em *Capitu* (2008), foram delimitados em função da grade de programação da Rede Globo. Sabe-se que a emissora destina, regularmente, o horário das 22h e 23h para a apresentação de produções seriadas. Em alguns dias da semana e aos domingos contam com uma temática específica. Nas segundas e quartas-feiras, por exemplo, o horário é destinado a filmes nacionais ou internacionais, com o programa *Tela Quente* e a exibição de jogos de campeonatos de futebol, respectivamente. Aos domingos, não são apresentadas minisséries, pois a programação é voltada à informação, com o resumo de notícias da semana e matérias especiais no *Fantástico* e ao entretenimento com as exibições de obras cinematográficas internacionais, no *Domingo Maior*.

Seguindo essa organização, os capítulos da microssérie variaram de trinta e cinco minutos a uma hora. Foram exibidos no horário das 23h, durante o período de terça à sábado. A descrição de cada episódio abaixo não contempla as inserções publicitárias da emissora e tem a duração (aproximada) determinada da seguinte forma:

- Capítulo 1, com 45'30" (exibido dia 09/12/2008, terça-feira);
- Capítulo 2, com 42'00" (exibido dia 10/12/2008, quarta-feira);
- Capítulo 3, com 35'30" (exibido dia 11/12/2008, quinta-feira);
- Capítulo 4, com 43'40" (exibido dia 12/12/2008, sexta-feira);
- Capítulo 5, com 01h10' (exibido dia 13/12/2008, sábado).

No que diz respeito aos personagens do romance, todos estão personificados na tela. Na primeira etapa da história, quando acontece a rememoração dos momentos que marcaram a juventude de Bentinho, o núcleo dramático principal da produção contempla os familiares do jovem (Dona Glória, Prima Justina, Primo Cosme e o agregado José Dias) e seus vizinhos, a família Pádua (Capitu, o senhor Pádua e sua esposa dona Fortunata). Já no núcleo secundário está a identificação da importância da Igreja Católica para a família do protagonista, com a presença do Padre Cabal e de Escobar, amigo do seminário.

Tanto na microssérie quanto no livro é possível perceber que esse foi um período de grande importância para o narrador. Na obra literária, ele escreve noventa e sete capítulos sobre o assunto. O início de sua vida adulta, após sair do seminário e ir estudar em São Paulo, é apresentado de forma objetiva no Capítulo XCVIII – Cinco anos. “Passei

os dezoito anos, os dezenove, os vinte, os vinte e um; aos vinte e dois era bacharel em direito. Tudo mudara em volta de mim” (D.C., ASSIS, 1994, p.137).

Na televisão, dos cinco capítulos que compõem a microssérie quatro são para apresentar as memórias da juventude. A volta do então advogado Bento Santiago acontece aos CP4-26'06"⁵ do quarto episódio, sendo esta a cena que marca a entrada da segunda etapa da trama. O núcleo geral da produção continua com a presença de membros das famílias Santiago e Pádua. Entretanto, ocorre uma mudança no foco dramático, pois devido ao casamento de Bento e Capitu, a atenção se volta para a história do casal, o nascimento do primeiro filho Ezequiel e as dúvidas provocadas pelos ciúmes que ele tem da amizade de sua esposa com seu amigo Escobar.

Tendo como base a organização proposta por Comparato (1995) é possível afirmar que cada um dos cinco capítulos contou com uma estruturação específica. A técnica adotada foi a de linearidade discursiva composta por: introdução; desenvolvimento do enredo com uma situação inicial; a exposição de um problema; o estabelecimento de um conflito; a tentativa de normalização, levado a ação ao limite; a implantação da crise; o clímax; a resolução da situação e o desfecho.

A microssérie também explorou de maneira estratégica pontos-chaves da trama, visando manter a tensão dramática em cada capítulo. Tais pontos, geralmente, estão situados no começo e no final do episódio, já que “uma vez que a intenção do autor é que o público não se desligue da sua série, inventa ganchos, situações cruciais que só se resolvem no capítulo seguinte ou que fazem prever muita ação no começo do episódio seguinte” (COMPARATO, 1995, p.166).

No estudo dos capítulos de *Capitu* (2008), percebeu-se que o emprego dos ganchos narrativos está diretamente ligado a uma determinada situação dramática vivenciada pelo narrador, Dom Casmurro, seja na rememoração de situações em sua juventude como Bentinho, sua idade adulta como Bento Santiago ou mesmo apresentando suas reflexões sobre os acontecimentos. Para tanto, tendo como referencial a sistemática elaborada por Comparato (1995), a seguir serão destacadas particularidades dos episódios, em especial o primeiro e o quinto. Sob uma dinâmica macroestrutural (com a apresentação da temática central do episódio) e microestrutural (entendimento de cenas específicas), tal apreciação visa compreender os elementos que compõem a estruturação da microssérie.

⁵ Para facilitar a identificação das cenas e trechos analisados na presente investigação será utilizado o seguinte padrão: CP1-02'12". Neste exemplo, as letras CP referenciam a palavra “capítulo”, seguido do número do capítulo (1), dos minutos (') e dos segundos (").

Analisando o Capítulo 1 como uma macroestrutura, é possível afirmar que a trama deste episódio gira em torno da correlação dramática entre a vida e a ópera. A primeira identificação acontece com a visualização da palavra Ópera, em cor vinho sob um fundo em tons amarelados escuros, que intitula o microcapítulo aos CP1-04'34". É quando som e imagem se complementam, demonstrando uma ideia de grandiosidade do que estará por vir. Ao som da ópera II Guarany, de Carlos Gomes, a câmera se movimenta da esquerda para a direita, registrando a imagem do teto em *contra-plongée*, ou seja, de baixo para cima. O movimento termina ao mesmo tempo em que se abrem duas cortinas vermelhas.

Logo após, uma cor branca toma conta do centro tela. Ela tem origem em quatro refletores de luz, que ao serem acessos embaçam a imagem da TV e ofuscam a visão do telespectador. A impressão que se tem é que a ação dramática irá acontecer dentro desse espaço fechado, uma espécie de teatro. As cenas que seguem explicam o apelido de Dom Casmurro e a intenção do personagem em escrever seu livro de memórias.

A partir dos CP1-12'54" novamente as cortinas se abrem. Então, aparece a imagem de uma jovem de cabelos castanhos encaracolados, com um vestido branco e xale em tom avermelhado. A moça sorridente dança com os pés descalços em volta de Casmurro, ao mesmo tempo em que risca o chão com um giz. O narrador audiovisual segue a linha criada pela menina até que as cortinas se fecham.

Aos CP1-13'57", as imagens do chão riscado pelo giz, de Casmurro e de um risco negro em uma folha de papel introduzem as cenas que mostram um jovem espiando por entre cortinas em tons amarelados. É o menino Bentinho, quem escuta José Dias conversar com sua mãe, Dona Glória, sobre a promessa de enviar o jovem ao seminário, sendo esta a situação inicial da estrutura do episódio.

A problemática abordada no capítulo é apresentada na microestrutura intitulada "A DENÚNCIA" (CP1-14'10") e se dá a partir do momento em que o agregado menciona que a matriarca poderá ter dificuldade em cumprir sua promessa. "Não me parece bonito que o nosso Bentinho ande metido nos cantos com a filha do *Tartagura*, e esta é a dificuldade, porque se eles pegam de namoro, a senhora terá muito que lutar para separá-los" (D.C., ASSIS, 1994, p.04).

A conversa entre Dona Glória, José Dias, Prima Justina e Primo Cosme sobre Bentinho, Capitu e o seminário é fragmentada em vários outros momentos dramáticos. A primeira quebra na sequência da cena mostra na tela as imagens de dois jovens, que brincam num outro espaço do ambiente cenográfico. Logo depois, cada pausa no diálogo é marcada pela apresentação de cada um dos personagens da família Santiago.

Casmurro, então, retoma a narração e destaca um momento específico de sua história. Trata-se da tarde de novembro, momento em que ele quando menino encontra com Capitu na varanda de sua casa. Ela escreve o nome dos dois no chão com um giz e eles percebem que estão apaixonados. O estabelecimento do conflito se dá a partir do momento que o menino conta sobre a promessa de sua mãe, apresentada no trecho “BEATA CAROLA PAPA MISSAS” (CP1-31'49"). Os dois então resolvem arquitetar um plano para falar com os familiares e fazê-los convencer a matriarca a mudar de ideia. Capitu sugere que Bentinho converse com José Dias: “Ele gosta muito de você. Não fale acanhado com ele. Você não deve ter medo. [...] Mostre que há de vir a ser o dono da casa. [...] E Dona Glória dá lhe atenção. E ele tendo de servir a você falará com muito mais calor do que qualquer outra pessoa” (CP1-36'36"/CP1-37'21").

Os últimos minutos do primeiro capítulo trazem o encontro do jovem com o agregado. No trecho intitulado “PRAZO DADO” (CP1-42'54"), Bentinho anda de pijamas pelos corredores de sua casa e vê José Dias. Em tom impositivo ele diz: “Preciso falar-lhe amanhã. Escolha o lugar e me diga” (CP1-43'26"/CP1-43'30"). José Dias estranha a reação do menino, o que pode ser percebido na tela pela expressão de dúvida no olhar do agregado. Ele então diz que irá pedir a mãe do garoto para que os dois possam ir juntos ao passeio público e sai de cena.

O minuto final do episódio é marcado pela imagem de uma das mãos de Bentinho para o alto, seguida de uma cena em preto e branco de uma plateia. Ao som de uma ópera e de aplausos o menino sorri. A última imagem do capítulo é uma contraluz do narrador, cuja sombra negra está localizada em cima de um palco. Ele faz um movimento de reverência, ao mesmo tempo em que se fecham as cortinas. A cena final ao mesmo tempo em que faz referência à correlação dramática entre vida e ópera, ela provoca nos telespectadores uma expectativa para assistirem o desenrolar da trama.

O segundo capítulo traz a conversa entre Bentinho e José Dias, que fica animado em ajudá-lo. Mas de nada adianta, já que a família decide colocar o menino no seminário. Seus estudos, sua vida e a construção da amizade com Escobar são retratados no terceiro e no quarto episódios. Após sair do seminário, o jovem vai estudar Direito em São Paulo. Ao voltar para casa de sua mãe encontra com seus familiares e com sua vizinha Capitu. Os dois então se casam. Assim como seu amigo Escobar, que se casa com Sancha, melhor amiga da esposa de Bento.

A situação dramática que marca o último capítulo gira em torno do ciúme. As primeiras imagens mostram Bento e Capitu em um baile. É quando o narrador aparece em

cena e menciona a beleza da mulher: “os braços eram belos e na primeira noite que os levou nus a um baile, não creio que houvesse iguais na cidade” (CP1-01'43"/CP1-01'53"). Na referida frase o termo “nus” ganha destaque, com a pausa e o aumento do tom de voz de Dom Casmurro. Ao chamar atenção para a palavra, poucos segundos depois Bento parece ficar incomodado com outras pessoas observando de sua esposa. Sua feição se torna séria em contraste com a de Capitu, que sorri tranquilamente enquanto dança a valsa.

Aos CP5-02'11" a trilha muda, ao mesmo tempo em que aparece na tela a imagem de um homem. Trata-se do Dante, que despertou pela primeira vez o ciúme em Bento quando este era jovem. Ele, então, parece estar atordoado e começa a imaginar sua esposa quando jovem dançando com o adversário. A música, em tons graves, cria um clima de suspense e continua de maneira semelhante nas cenas seguintes, inculcando uma ideia de desconfiança a cada trecho. Como na sequência que mostra o casal jantando com Escobar e Sancha. Sentados à mesa, todos riem, exceto por Bento. Ele mantém uma postura séria e observadora.

Em outro momento, a trilha marca a cena em que Bento volta sozinho do teatro e encontra Escobar em sua casa. Nesta ocasião Capitu havia ficado lá por não estar se sentindo bem. Mas quando o marido foi encontrá-la, ele percebeu que ela “estava melhor e até boa. Confessou-me que apenas tivera uma dor de cabeça de nada, mas agravara o padecimento para que eu fosse divertir. Não falou alegre o que me fez desconfiar que mentia, [...] mas jurou que era verdade pura” (CP5-14'00"/CP5-14'16"). Nesse trecho as palavras “boa” e “mentia” ganham destaque no tom de voz do narrador, sendo ditas de maneira compassada. Tal atitude ao ser aliada a trilha da cena despertam no telespectador uma sensação de desconfiança.

Até essa cena tal sensação pairava apenas sobre as atitudes de Capitu. E é a partir do microcapítulo “AMIGOS PRÓXIMOS” (CP5-14'43") que há a inserção de um conflito. Durante uma visita a casa de Escobar, ele comenta que tem um projeto para a família dos quatro amigos. Bento então pergunta: “Para os quatro? Uma contradança” (CP5-14'49"/CP5-14'51"). Escobar sorri e vira o rosto. Imediatamente, a imagem que aparece na TV é de sua esposa Sancha, seguida de um corte para Bento, em primeiro plano.

Os homens continuam a conversar e o amigo sai. Por entre sombras negras Sancha se aproxima do advogado e conta sobre os planos do marido. Trata-se de uma viagem à Europa. Na tela, uma trilha em tom baixo marca os vinte e nove segundos de encenação da mulher (CP5-17'41"/CP5-18'10"). Na sequência, ela que faz menção de tocar a mão de Bento. Os dois se entreolham. Ele a observa enquanto ela aproxima sua boca da dele. Ao final, Sancha sai de cena e deixa Bento pensativo, observando o mar. Em novo corte, Escobar

entra em cena (no mesmo enquadramento de câmera do amigo) e fala de sua intenção em nadar na manhã seguinte.

É quando o narrador Dom Casmurro, em meio as sombras e em primeiro plano, toma a tela e menciona que por modéstia teria visto no gesto de Sancha um agradecimento ou mesmo uma aprovação à ideia do marido. “Mas o fluido participar que me correu todo o corpo... desviou de mim a conclusão que deixo escrita. Foi um instante de vertigem e de pecado” (CP5-19'20"/CP5-19'34"). Na citação acima as reticências marcam o momento em que o protagonista contorce seu corpo e faz o ruído de um suspiro, indicando visualmente o que ele poderia sentido ao rememorar a situação. Logo depois dessa cena, a sequência mostra Bento bebendo e se questionando sua fidelidade ao amigo, já que havia tido tal sensação.

O sentimento de infidelidade é vivenciado por Bento no dia seguinte. Só que dessa vez, ele transfere tal sensação para os atos de Capitu. Tudo acontece após receberem a notícia do afogamento de Escobar. E é durante o enterro do amigo que Bento resolve olhar atentamente a reação de sua esposa. Ela está em frente ao caixão, e, para ele, “Capitu olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas” (D.C., ASSIS, p.167).

Os instantes de contemplação e o sentimento de desconfiança do personagem são representados durante sequência que inicia aos CP5-23'09" e vai até os CP5-23'39". Os movimentos de câmera iniciam lentos. Ao passo que a trilha fica mais intensa e mais rápida, as imagens acompanham esta velocidade, registrando os personagens ora próximos à tela, ora afastados. Até que após um plano detalhe do olhar de Capitu, Bento aparece na tela atordoado, com olhos arregalados e boca aberta. A sensação vivenciada por ele é demonstrada por imagens em sequência: de Escobar no caixão, do rosto de Bento e de Capitu que chora. Assim, a partir da identificação de planos fechados, do *close* nos olhos e movimentos de câmera de aproximação (*slow dolly-in*) e de afastamento (*slow dolly-out*) de Bento e Capitu é possível visualizar o estabelecimento do conflito. Refere-se à construção dos ciúmes e à implantação da dúvida sobre a fidelidade da mulher.

Em um crescente, Bento passa a perceber detalhes em Ezequiel, como sua fisionomia e seus trejeitos. Tudo começa a incomodá-lo, levando-o a sugerir que ele poderia não ser seu filho. “Não só os olhos, mas as feições, a pessoa inteira, iam se apurando com o tempo. Escobar vinha surgindo da sepultura para se sentar comigo à mesa, receber-me na escada, beijar-me no gabinete de manhã ou pedir-me à noite a bênção de costume” (CP5-29'18"/CP5-38"). A narração de Casmurro determina a implantação da crise no casamento de Bento e Capitu.

O clímax inicia a partir do momento que Bento compra um veneno, sua intenção é retirar sua própria vida. Antes de ir para casa colocar ideia em prática resolve visitar sua mãe e depois vai ao cinema. Lá assiste ao filme *Otelo* (1952), de Orson Welles, cujo “último ato mostrou-me que não eu, mas Capitu deveria morrer. [...] Desdêmona era inocente, que faria o Mouro se ela fosse mesmo culpada, como Capitu” (CP5-33'35"/CP5-34'24"). Bento até tenta tomar o café envenenado e chega, num segundo impulso, a oferecê-lo a seu filho Ezequiel, que não bebe. Aos gritos ele diz ao menino que não é seu pai, quando Capitu surpreende os dois e pede explicações sobre as afirmações do marido. Este apresenta um porta-retrato com a foto de Escobar e os dois discutem.

Como resolução da situação Bento leva Capitu e Ezequiel para morar na Europa. A esposa, bem como todos os familiares de Santiago morreram poucos anos depois. Seu filho quando jovem, então, retorna ao Brasil para visitar o pai e, novamente, este revive as dúvidas sobre sua paternidade. Uma breve sequência traz para a tela em primeiro plano as imagens do jovem Ezequiel seguidas das de Escobar. Casmurro, então, direciona seu olhar para a tela e diz de maneira enfática: “Escobar! Era nem mais nem menos o meu antigo companheiro do seminário. Um pouco mais baixo, menos cheio de corpo e o mesmo rosto do meu amigo. Era o próprio, o exato, o verdadeiro Escobar. Era o meu amante da minha mulher” (CP5-49'09"/CP5-49'31"). O jovem morou alguns meses com Bento até ao resolveu fazer uma viagem científica, onde acabou morrendo de febre tifoide.

Os momentos finais da adaptação trazem para a tela um Casmurro solitário, já que todos seus entes queridos haviam morrido. Contudo este não é o desfecho da história. Na tela o narrador volta a seguir um risco de giz no chão, enquanto são retomados todos os personagens da trama: Bentinho, a menina Capitu, a mulher Capitu, sua mãe, seus tios e o agregado. E é no microcapítulo “FINAL” (CP5-58'01") que se abrem pela última vez as cortinas. Ao centro, Dom Casmurro aparece transvestido de elementos de todas as mulheres que de alguma maneira estiveram presentes em sua vida e, novamente, incute a dúvida essencial da obra machadiana: “o resto é saber se a Capitu da praia da Glória já estava dentro da de Matacavalos, ou se esta foi mudada naquela por conta de algum incidente” (CP5-58'19"/CP5-42").

O estudo da estrutura dos capítulos demonstra que *Capitu* (2008) buscou manter grande parte das digressões do protagonista, bem como a linguagem irônica do livro. De tal modo que a dúvida sobre a culpabilidade ou inocência de Capitu foi mantida, apesar do fato de que, devido a imagem, a produção audiovisual pode influenciar ou mesmo delimitar as

interpretações dos telespectadores. Mas, vale lembrar, que é papel de uma adaptação provocar a discussão, incitando o espectador a ter um olhar crítico sobre a obra de arte.

A seguir serão apresentadas as complexidades narrativas específicas do livro *Dom Casmurro* (1899) adaptadas em *Capitu* (2008), que buscou na relação com outras artes (cinema, pintura e teatro) recriar de maneira visual a essência ambígua presente na narração do protagonista. Para tanto, serão estudadas as particularidades que constituem a produção audiovisual e demonstram seu posicionamento frente à obra literária, tais como: a escolha de manter grande parte da estrutura narrativa e dos personagens da história, bem como a opção de preservar a condução do narrador na adaptação televisiva.

Por fim, será analisado o emprego estratégico dos planos e dos movimentos de câmera, que reconstroem as interpretações dos telespectadores em relação ao que é narrado e apresentado por *Casmurro* na TV. É sobre essas e outras peculiaridades da microssérie que discutiremos nos próximos capítulos.

<< CAPÍTULO 3 >>

3. CAPITU: CONSTRUÇÃO VISUAL DA AMBIGUIDADE**3.1. A ambiguidade imagética de *Dom Casmurro* na TV**

O romance *Dom Casmurro* (1899) é uma narrativa aberta, ou seja, “sem conclusão necessária” (CANDIDO, 1977, p.22). Em que pesa o fato de o crítico tratar apenas da Literatura é possível extrair do comentário de Antonio Candido a mesma reflexão sobre a microssérie, já que uma das escolhas da produção ficcional foi se alicerçar nos textos e nos personagens machadianos.

Com *Capitu* (2008), lidamos com uma obra repleta de elementos linguísticos, artísticos, visuais e estéticos específicos do seu meio de comunicação, que auxiliaram a adaptação da essência do livro de Machado de Assis para a tela. Além disso, essa produção percorre os caminhos audiovisuais de forma diferenciada, mesclando em suas cenas elementos presentes não só na TV, mas no teatro, na arquitetura, na literatura, na música, na poesia, na pintura e no cinema.

Neste capítulo, a presente pesquisa volta-se para a compreensão de como se dá a construção da ambiguidade imagética de *Dom Casmurro* na TV. Para tanto, foi imprescindível: identificar, analisar e detalhar os artifícios técnicos utilizados na adaptação; demonstrar de que forma estes se relacionam com a obra literária; e, por fim, estabelecer as correspondências existentes entre as artes visuais, em especial, a relação com a pintura, a TV e o cinema.

A escolha dos trechos citados teve como princípio norteador a compreensão, primeiramente, na literatura de elementos narrativos ambíguos e, posteriormente, a adaptação destes pela microssérie. Assim, foram selecionados três momentos:

1. Explicação inicial de Dom Casmurro, quando ele fala sobre o objetivo de escrever seu livro de memórias, que é “atar as duas pontas da vida” (D.C., 1994, p.02),

2. Rememoração do narrador quando ele, como o jovem Bentinho, observa Capitu em seu quarto e compreende a definição dada por José Dias: “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” (*Idem*, 1994, p.38);
3. Trecho final que implanta a dúvida ao questionar: “É bem, e o resto?” (*Ibidem*, 1994, p.191);

A seleção das cenas marca um caminho investigativo sobre o narrador Dom Casmurro e a descoberta da construção gradual de suas dúvidas, até a materialização destas na tela. Visando identificar os pontos de convergências e as conformidades estéticas entre as três artes visuais citadas (pintura, televisão e cinema), bem como os contrastes existentes nos trechos literários analisados, foi escolhida a técnica de *Ekphrasis*, que busca descrever de forma detalhada os elementos visuais das cenas de *Capitu* (2008).

Etimologicamente, a palavra *ekphrasis* vem de *phrazô*, “fazer entender” e *ek*, “até o fim”, que nos remete a ideia de exposição ou descrição detalhada. O pesquisador da Universidade de São Paulo (USP), João Adolfo Hansen, destaca em seus estudos que historicamente tal método foi amplamente utilizado pelos gregos em exercícios preparatórios de oratória, entre os séculos I e IV d.C. Posteriormente, tais atividades começaram a se associar a técnicas narrativas, como o desenvolvimento de poemas épicos e até mesmo resoluções deliberativas, jurídicas e epidíticas.

Em outro momento, a *ekphrasis* começou a ser empregada no desenvolvimento de discursos epidíticos (cujos objetos são as virtudes, o louvor ou a censura) e praticado como exercícios de eloquência, de declamação e de descrição das obras de arte, em especial, a pintura. O pesquisador relaciona tal conceito aos estudos da Retórica e da Poética de Aristóteles, nos quais o filósofo escreve sobre a verossimilhança e as criações artísticas. “A verossimilhança é uma relação de semelhança entre discursos e, na *ekphrasis*, decorre da relação da imagem fictícia da pintura que é descrita com discursos [...] que fornecem causas e explicações do que é narrado sobre ela” (HANSEN, 2006, p.86). Para tanto traz algumas reflexões:

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

Conforme apresentado, os dois teóricos citados por Hansen (2006) compartilham da ideia de que a técnica de *ekphrasis* constituiria em uma espécie de percurso. No primeiro momento, esse caminho seria visual e interpretativo. Posteriormente, o trajeto se tornaria um material narrativo e descritivo, ou seja, transcrever em palavras o que é visto na imagem, na tela ou no quadro, no caso da pintura.

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

Além disso, como exercício de eloquência, esta técnica posicionaria aquele que vê e analisa a arte como um intérprete da criação artística, ao reproduzir “os modos técnicos [...] do ‘ver’ [...], segundo o verossímil e o decoro do seu discurso” (*Ibidem*, 2006, p.98-99). Tal interpretante seria ainda o responsável por atribuir “qualidades elocutivas à imagem descritiva” (*Ibidem*, 2006, p.86), compondo uma aproximação estratégica entre a imagem e o texto, seja ele oral ou escrito.

A breve descrição do conceito de *ekphrasis* auxilia na compreensão da proposta apresentada neste capítulo, no qual traz as imagens capturadas da microssérie *Capitu* e traça um percurso de entendimento visual-interpretativo-descritivo. A escolha de tal técnica dá suporte ao desafio proposto por essa pesquisa que é o de ampliar as discussões acadêmicas e promover um aprofundamento no estudo das relações entre as várias artes, em especial, a da palavra e a da imagem em movimento, ou seja, a Literatura e a Televisão.

Assim, em cada um dos próximos subitens serão destacadas particularidades literárias, do livro de Machado de Assis, e audiovisuais, da microssérie de Luiz Fernando Carvalho. São elas: 3.2. *A luz difusa de Casmurro*; 3.3. *O caleidoscópio visual de Capitu* e 3.4. *O substrato rosáceo do narrador*. A apresentação desses elementos, tendo a *ekphrasis* como suporte teórico, compõem o caminho investigativo para a compreensão da construção imagética que constitui a ideia de ambiguidade machadiana adaptada para a televisão.

3.2. A luz difusa de Casmurro

A adaptação *Capitu* (2008) buscou manter o protagonismo do narrador do livro *Dom Casmurro* (1899). Tanto é que foram identificados dois artifícios: o primeiro foi o emprego do *voice over* e o segundo, a ideia do narrador como um ator que o interpreta na tela. As discussões deste tópico têm como base os estudos sobre a microssérie feitos por Renato Luiz Pucci Júnior, que salienta não ocorrer apenas a atuação do personagem na televisão, mas a exibição do ato de narrar, que “é visualizado e ouvido ao longo da minissérie [...]. Trata-se de uma engenhosa solução para a transposição da primeira pessoa do romance [...]” (PUCCI JR., 2012, p.217).

Na produção é empregado o *voice over* em vários trechos. Este recurso é utilizado quando a figura dramática e/ou o próprio narrador, não está fisicamente presente na diegese. Assim, mesmo fora do enquadramento da câmera, ele narra a situação ou descreve a cena. Nos segundos iniciais do primeiro episódio (CP1-02'12"), uma voz inicia a narração da história, assim como no livro (capítulo I – DO TÍTULO): “Uma noite destas, vindo da cidade para o Engenho Novo, encontrei no trem da Central um rapaz aqui do bairro, que eu conheço de vista e de chapéu” (D.C., 1994, p.01).

Durante a leitura é possível perceber uma pausa dramática, logo após a menção da palavra Engenho Novo. A voz “está carregada daquilo que na palavra escrita apenas se adivinha ou deduz numa releitura do livro: o tom cansado do narrador, o envelhecido Bento Santiago” (PUCCI JR., 2012, p.220). O tom de voz é baixo e um pouco rouco. Há ainda várias outras paradas entre as curtas frases, sendo possível quase ouvir a respiração ofegante daquele que narra.

Até esse momento, apenas escutamos o narrador. As cenas que seguem estão em “parâmetros do passado: surgem imagens em preto e branco, com a textura típica de filmes antigos, provavelmente do cinema mudo. É a saída de um túnel ferroviário, vista desde a frente de um trem em movimento” (*Idem*, 2012, p.220). As imagens são registradas a partir de uma visão interna do trem, já mencionado na narração. O posicionamento da câmera está em plano médio, registrando imagens no ambiente exterior. A impressão que dá é a de que nós, os telespectadores, estamos sentados próximos à janela do veículo e avistamos o mundo lá fora. Não é possível ver o narrador na tela, mas os poucos referenciais literários e audiovisuais se misturam, compondo a imagem sugestiva de Casmurro.

A cena que passamos agora a analisar tem início no CP1-02'32". Ela apresenta um tom predominantemente claro, com a dominação de quase noventa por cento da tela sendo feita pelo azul, o creme e o branco. No lado direito, há um branco cuja forma translúcida não permite que sejam percebidos os elementos no segundo plano da imagem. Enquanto isso, do lado esquerdo da tela é possível identificar um tom escuro. Não há falas na cena, apenas se escuta uma trilha clássica de violinos. A câmera conduz o olhar do telespectador e estimula-o a ter uma interpretação, ao mesmo tempo que provoca, aguça-lhe a vontade em descobrir qual é o personagem dono da voz envelhecida.

A sequência traz a combinação de dois movimentos de câmera, usados para o registro de enquadramentos narrativos próprios do meio audiovisual: o *tilt* e a panorâmica. Estes são movimentos de câmera em torno do seu eixo. De acordo com Jorge Monclar (2009), trazem mobilidade aos planos e à linguagem cinematográfica, criando “uma nova posição para a narrativa: a visão subjetiva do personagem = espectador, o plano subjetivo” (MONCLAR, 2009, p.41). Vale lembrar que este plano subjetivo é quando a câmera registra uma imagem estando “no lugar” do olhar do que ator estaria vendo, assim, “a lente transforma-se em seu olhar possibilitando ao expectador ver subjetivamente por ele (ator/personagem)” (*Idem*, 2009, p.42)

O *tilt* é quando o equipamento está fixo e se move, em relação ao seu eixo, na vertical, seja de cima para baixo ou de baixo para cima. Já a *pan* ou panorâmica pode ser horizontal à direita ou à esquerda. Na referida cena, o *tilt* registra o movimento descendente de uma figura cuja cor predominante é um marrom esverdeado, um pouco escuro. Visualiza-se um indivíduo de cabelo curto, com um rosto quadrangular e um bigode discreto, que demonstram na tela características de um personagem masculino. É um jovem, vestido de cartola e fraque, que está em primeiro plano, do lado esquerdo da imagem televisiva.

Trata-se do jovem rapaz que o narrador diz conhecer apenas de vista. Aquele que “cumprimentou-me, sentou-se ao pé de mim, falou da lua e dos ministros, e acabou recitando-me versos” (D.C., 1994, p.01). No livro não é possível saber quais seriam esses versos. Isso também acontece na TV, pois nos segundos que adaptam essa passagem não se escuta a voz do jovem, apenas vê-se seus movimentos ritmados com os braços e mãos para o alto. A postura é ereta, a boca está bem aberta e o rosto voltado para cima, como se estivesse empostando a voz.

A câmera acompanha sua ação, até ele se sentar num banco. Ao chegar à base, é feita uma panorâmica, da direita para esquerda. O movimento do personagem é finalizado

aos CP1-02'32" e o equipamento focaliza em primeiríssimo plano outra figura da trama, que toma mais de oitenta por cento da tela. Ao fundo, todas as imagens perdem o foco, evidenciando apenas o indivíduo em tons negros. Supõe-se que seja uma figura masculina devido aos traços parecidos do primeiro, como o rosto arredondado, com um queixo quadrado e com bigode.

É possível estabelecer algumas semelhanças e diferenças entre eles. As semelhanças são de duas naturezas: primeiro, os dois destoam da cena clara, pois os tons das cores dos personagens são muito escuros (marrom e preto); segundo, as vestimentas e os acessórios são parecidos. Eles vestem chapéus, lenços, luvas e fraque, roupas datadas do século XIX. Estas são completamente diferentes daquelas usadas pelos figurantes dentro do trem, que usam jeans e camisetas, do século XX e XXI. Há um “agudo contraste com o ambiente em que se encontram, sem que deem o menor sinal de notar o que há de paradoxal nessa configuração” (PUCCI JR., 2012, p.220).

Essa construção visual seria o primeiro indício provocador das várias composições de *Capitu* (2008), proporcionando como resultado “uma extrema ambiguidade da diegese, composta em parte pelo que se supõe tenha sido o universo de Machado de Assis e por elementos provenientes da época de realização da minissérie” (*Idem*, 2012, p.220). Além disso, o mesmo tom escuro que aproxima os dois seres também é capaz de distanciá-los. O afastamento se dá pela hierarquização da apresentação, seja pela cor ou pelo movimento da câmera. No que diz respeito às cores, a figura em tom preto está em primeiríssimo plano, do lado esquerdo, tomando quase oitenta por cento da tela. Já o jovem, com vestimenta em tom marrom, ocupa em segundo plano apenas dez por cento da cena, enquanto que as cores azul claro, creme e castanho preenchem os outros dez por cento da imagem, que está desfocada.

A ação da câmera também é diferente para a representação dos dois personagens. O *tilt*, em movimento descendente, mostra a imagem do jovem poeta. Ele se senta ao lado, mas um pouco atrás, de uma figura representada pela cor preta. Ela toma uma proporção maior na tela, ao ser mostrada pela panorâmica e posicionada em *close*, à esquerda da tela.

Outro indicativo que os diferencia é a comunicação corporal, uma referência à arte do teatro. Enquanto o personagem em segundo plano está sentado, de forma ereta, com os olhos em direção reta, a figura em primeiríssimo plano, se encontra com uma postura encurvada para frente, a cabeça e os olhos envoltos por uma sombra negra e com o olhar direcionado para baixo. O tom preto vibrante do chapéu contrasta com o grisalho dos

cabelos ondulados, sendo um indício simbólico de sua idade. Todos esses elementos compõem na tela da TV a primeira impressão visual de Dom Casmurro.

Durante toda a microssérie, a idade avançada do protagonista é demonstrada pelo uso constante que este faz dos elementos acima citados e, também, de uma bengala. O acessório é utilizado tanto para auxiliar sua locomoção, quanto para lhe dar sustentação nos momentos em que está parado, complementando visualmente a figura idosa do narrador na televisão. Ele ainda se movimenta vagarosamente e sua postura corporal, sempre com as costas arqueadas e os ombros próximos ao peito, apresentando na tela um indivíduo corcunda.

A partir dos referenciais literários e simbólicos é possível para o telespectador compreender que a voz rouca e envelhecida é do indivíduo de cabelos grisalhos, que se senta encurvado e está dentro do trem. Esse entendimento também é alcançado devido à linguagem televisiva, que demonstra a importância desse personagem ao colocá-lo em primeiríssimo plano logo no início da microssérie. Todas essas particularidades audiovisuais compõem a figura do narrador do livro adaptado para a tela da TV.

De tal modo que Casmurro, antes envolto pela ficcionalidade literária, agora é um personagem audiovisual. Podemos vê-lo e ouvi-lo. Desta maneira, quando o romance é adaptado para a televisão, o presente (identificado por Dom Casmurro) e o passado (representado por Bentinho e Bento Santiago) ocupam o mesmo ambiente, a tela da TV. Ao se tornarem visíveis, de certa forma, são capazes de proporcionar novas interpretações.

Um desses apontamentos pode ser identificado no segundo microcapítulo, intitulado “DO LIVRO”, quando Casmurro fala de sua intenção ao escrever sua autobiografia: “O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente” (D.C., 1994, p.02). Na obra literária é possível perceber que este trecho trata da necessidade de voltar aos acontecimentos passados. Quem sabe para alterá-los de alguma forma, entendê-los ou apenas revivê-los.

É importante lembrar que no momento em que o narrador se propõe a escrever o livro, ele está velho e sozinho em sua casa no Engenho Novo, reprodução da casa de sua adolescência, na rua de Matacavalos. Seus familiares já faleceram, não tem mais sua esposa Capitu, seu filho Ezequiel, seu amigo Escobar ou sua mãe, Dona Glória. Casmurro convive apenas com um criado, os bustos de Nero, Augusto, Massinissa e César. Há ainda as tais sombras, que de maneira inquietante povoam seu imaginário e o inspiram no início

de sua escritura. E o que seriam essas sombras? Suas dúvidas, seus conflitos internos ou as lembranças do passado? Todas essas ideias perpassam por sua escritura, que antes de ser um passatempo ou mesmo algo para tirá-lo de sua monótona rotina, o narrador sugere que “talvez, a narração me desse a ilusão e as sombras viessem perpassar ligeiras [...]”. Deste modo, viverei o que vivi, e assentarem a mão para alguma obra de maior tomo” (*Idem*, 1994, p.03).

Nos trechos acima, há um contraponto de reflexões. A ideia inicial de Casmurro de “atar as duas pontas da vida”, rememorando na velhice seus feitos da juventude, é alcançada. Contudo, ela se torna algo frustrante, o que é possível perceber na sequência de sua própria narração, quando ele pontua sua incapacidade de “recompor o que foi nem o que fui”. De tal modo que, mesmo antes de iniciar sua história, o narrador já apresenta sua incompletude e sua incapacidade de restauração do passado, demonstrando que mesmo escrevendo um livro, tais memorações não seriam capazes de lhe trazer o alento, nem mesmo a ilusão de reviver o que já foi vivido por ele, muito menos alcançar a resolução dos seus próprios questionamentos.

Tais dúvidas sobre seu passado com Capitu o tornam sombrio, como se as sombras perpassassem por cada uma de suas palavras ao longo da narrativa. Na televisão uma construção imagética busca enaltecer as dúvidas do Casmurro audiovisual. A ambiguidade presente na narrativa literária toma uma proporção visual, pois na tela é como se as sombras referenciadas pelo narrador tomassem conta de todo o ambiente no qual ele está inserido, sendo evidenciadas nas cenas da personagem pelos tons escuros, em marrom, azul, verde e, principalmente, o preto.

Ao adaptar para a TV o trecho do livro em que ele cita sua inspiração de escrever, *Capitu* (2008) proporciona um impacto visual ao integrar numa mesma cena a imagem de Dom Casmurro e de Bentinho. Uma marcação imagética proporciona na tela o contraste entre duas cores, o preto e o branco, utilizadas para a determinação das figuras dramáticas [Figuras 01 e 02].

A cena inicia aos CP1-08'56". Na Figura 01 (CP1-08'58") é possível perceber a predominância da cor preta. O tom obscuro toma conta de quase oitenta por cento da imagem. Há apenas um ponto de luz, que está localizado do lado direito da tela. Esta claridade parte da área inferior para a superior, na diagonal, rumo ao centro da imagem, que ilumina a fisionomia do personagem e proporciona a identificação do narrador, em primeiríssimo plano. A câmera está fixa e registra a imagem centralizada. Casmurro é

quem se movimenta de forma vagarosa. Sua fala rouca, lenta e pontual enaltece trechos específicos da citação do livro.

Ao dizer a frase “o meu fim evidente era atar as duas pontas da vida”, o verbo “atar” ganha destaque na fala de Dom Casmurro, com uma pequena pausa dramática. Ao mesmo tempo há um corte seco de câmera e também na narração. Em contraponto, no segundo plano, tons em creme e sépia tomam o centro da tela. Nas laterais a cor marrom se sobressai, demarcando em formato quadrangular os tons centrais.



Figura 01: CP1-08'58". Fonte: *Capitu* (2008), Globo – elaborada pela autora.

A câmera se movimenta em *slow dolly-in*, aproximando de forma lenta. Ao focalizar, evidencia as imagens que se formam no eixo. Tal composição se assemelha a ideia de um quadro ou uma pintura na TV e se trata da representação da família Santiago. No momento subsequente, em plano americano, ou seja, enquadramento da cintura para cima, a câmera registra o movimento de uma figura que se posiciona à frente desta pintura cenográfica. Ela se encontra do lado esquerdo da tela, em primeiro plano.

A luz lateral, do lado superior esquerdo evidencia o tom branquíssimo do espaço tomado. Esta claridade se dirige para a área central, de maneira diagonal e descendente. É possível perceber que o posicionamento da iluminação artificial provoca uma leve

sombra, da cor preta, na região central do tom branco. Apesar da luminosidade intensa a imagem não está focalizada. Além disso, no topo da figura, vemos ainda dois tons em castanho escuro, que envolvem o formato circular. Todos esses elementos compõem no CP1-09'23" a criação visual do jovem Bentinho, conforme mostra a Figura 02.



Figura 02: CP1-09'23". Fonte: *Capitu* (2008), Globo – elaborada pela autora.

A cor branca, em primeiro plano, está em suas roupas e o castanho escuro demarca seus cabelos cacheados. O menino se veste semelhante a Casmurro, os dois usam fraques. Mas a diferença dos tons é evidente. Na TV, as roupas de Bentinho são predominantemente brancas. Na referida cena, por exemplo, vemos apenas uma parte sem luz, que forma uma leve sombra no rosto do jovem. Já o velho Casmurro está sempre envolto pelos tons frios. Ele sempre está com vestimentas e acessórios pretos ou em tom escuro, como o verde musgo, azul ou vinho. Durante toda a microssérie o menino é tomado por uma claridade que o evidencia por completo, enquanto que o narrador, na maioria das cenas, é envolto por sombreamentos, seja pela luz ou por objetos do cenário. Esta obscuridade o acompanha ao longo da trama.

O antagonismo já no primeiro capítulo traz para a tela a caracterização dos dois personagens. Pelas cores preta e branca é possível identificar, respectivamente, Dom Casmurro e Bentinho. A composição da cena materializa na TV a célebre frase do narrador e sua busca por unir as duas pontas de sua vida. O trecho corresponde ao cerne das narrativas literária e televisiva, fazendo com que os dois sejam colocados frente a frente.

Percebemos o contraponto proposto pela representação imagética dos personagens. Cada um está em um plano diferente. A câmera mostra do lado esquerdo Casmurro e do lado direito Bentinho. Os dois esticam seus braços para alcançar algo a sua frente. Antes que os dedos se toquem, há novamente a interferência do narrador, que retoma da pausa dramática e continua a citação iniciada segundos antes: “e restaurar na velhice a adolescência”. Ao final da frase, os personagens tocam as mãos. Bentinho aparece na tela, enquanto vemos apenas um prolongamento na cor preta, que remete à ideia do braço e da mão direita de Casmurro.

O corte seco da câmera traz em *close* a face do narrador, que se direciona para frente e interpela o ecrã, finalizando a referência literária: “pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui” (D.C., 1994, p.02). É, então, que os personagens soltam as mãos, de forma violenta. A atuação faz com que os telespectadores tenham a impressão como se eles estivessem puxando um ao outro com força. Bentinho quase chega a cair para trás por conta disso. Casmurro deixa os braços caírem, assim como seus olhos. A cena é carregada de emoção e a câmera flagra o exato momento que o narrador deixa escorrer em seu rosto uma lágrima, que cai ao chão. Somente após este segundo dramático é alterado o plano de enquadramento.

A cena termina com o estalar de luzes artificiais, que são desligadas de forma abrupta (CP1-09'41"). A escuridão repentina e o chiado característico da ação indicam a finalização do ato, como geralmente acontece em espetáculos teatrais. Os dois personagens continuam no palco. A câmera encerra o quadro da ação performática e mostra apenas a cor preta, do lado esquerdo da tela, onde antes estava Bentinho. É possível identificar apenas o delineado do personagem, já que este ao perder a luminosidade branca é envolvido pela escuridão.

A câmera continua a narração a partir da luz da cena, que passa, então, a ser emanada do segundo plano, do lado direito da tela. É quando em panorâmica, da esquerda para a direita, o equipamento se movimenta lentamente e coloca em evidência as imagens estáticas ao fundo. Ela traz sugestão visual que remete à ideia de uma pintura (CP1-

09'51"). Isso é percebido ao final do movimento, quando a câmera é fixada no ponto visual em que vários tons de amarelos, marrom e branco tomam a imagem.

As cores presentes no cenário e na vestimenta dos personagens são emolduradas por um marrom escuro localizado no teto e no piso. Na tela, estão Dona Glória (ao centro), Prima Justina (à direita), Tio Cosme (à esquerda) e José Dias (ao fundo). Todos se encontram na sala de jantar e, por estarem imóveis, trazem para a TV uma imagem semelhante a uma pintura, seria uma espécie de quadro da Família Santiago.

A descrição detalhada da cena contribui para o entendimento do desenrolar da trama e da construção da ambiguidade imagética desses dois personagens, Casmurro e Bentinho, que na tela ganham novas interpretações audiovisuais. Neste subitem percebeu-se que a utilização das técnicas do cinema e da pintura (como a escolha das cores das vestimentas dos personagens e o posicionamento estratégico da iluminação), aliadas aos movimentos específicos de registro das câmeras trazem características dúbias instigantes, assim como acontece na obra machadiana.

No quarto capítulo, no subitem 4.2. *Capitu e Dom: construções artísticas na TV* retomamos as análises deste tópico, que de forma específica discutirá a relação estética da luz e da sombra na construção da ambiguidade imagética do narrador. O próximo passo agora é demonstrar como elementos próprios do meio televisivo adaptaram na tela as principais características dos olhos de Capitu.

3.3. O caleidoscópio visual de Capitu

A microssérie *Capitu* (2008) traz na construção da personagem feminina um referencial simbólico de mulher presente não apenas na obra de Machado de Assis, mas, em todas as leituras, releituras e convenções artísticas, estéticas, teóricas, críticas e ideológicas, que foram ressignificadas ao longo dos tempos. Ao estabelecer um paralelo entre a caracterização de Capitu no livro e a sua adaptação para a televisão é possível identificar pontos de convergência não só literária, mas também, cultural, histórica e artística.

A consagrada definição “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” (D.C., 1994, p.38) de Capitu demonstra em seu cerne um referencial histórico-cultural que perpetua uma ideia já instaurada no imaginário coletivo, a da mulher que é ao mesmo tempo enigmática e traiçoeira, mentirosa e sedutora. Ou ainda a da *femme fatale*, muito utilizado na literatura policial, no cinema do gênero *noir* e nas telenovelas brasileiras. As leituras

que se seguem dão conta do desenvolvimento de estereótipo conflitante sob duas vertentes. Primeiramente, serão apresentadas as discussões propostas por Linda Hutcheon (2013), sobre a importância das adaptações ao arquétipo da figura feminina de *Carmen* (1845), a cigana de Prosper Mérimée. Posteriormente, será demonstrada de que forma alguns princípios ressignificados da mulher cigana foram incorporados pela microssérie *Capitu* (2008) na criação da personagem machadiana.

De acordo com as pesquisas Hutcheon (2013), o livro *Carmen* (1845) retrata o amor ilegítimo entre uma cigana e um soldado espanhol-basco, tendo como pano de fundo a Espanha. Essa se tornou uma história continuamente adaptada, já que a representação da personagem como vítima ou criminosa estaria ligada diretamente a contextos ideológicos, culturais e criativos particulares ao tempo da narrativa. Carmen, a cigana vidente de Mérimée (1845), era uma mulher fascinante e desonesta, que se envolveu com um bandido ciumento e vivenciou uma história de amor trágico. A narrativa tem uma estrutura “erudita, controlada e vem acompanhada de notas de rodapé, como se o mundo estrangeiro aqui fosse uma ameaça a ser contida. E como se Carmen fosse parte dessa ameaça” (HUTCHEON, 2013, p.208).

No romance, dois narradores apresentam a figura feminina. O primeiro é o narrador anônimo do livro, que não se identifica no transcorrer da narrativa, mas apresenta algumas pistas, demonstrando que seria um arqueólogo francês em busca de novas conquistas: “[...] achei que era preciso procurar nos arredores de Montilha, o lugar inesquecível onde, pela primeira vez, César teve de enfrentar os campeões da República. [...] fiz uma excursão bem demorada, a fim de esclarecer as dúvidas que ainda tinha” (MÉRIMÉE, 1999, p.05).

Em suas viagens pela Espanha o estudioso conhece o segundo narrador, Dom José Navarro, um ex-soldado que se tornou um assassino e ladrão fugitivo, apesar de muito respeitado pela população de baixa renda do local. É ele quem, após ser preso, conta para o arqueólogo a sua história de amor e ódio pela a cigana Carmen e narra todos os acontecimentos que compõem o livro da expedição do pesquisador. É importante notar que são apenas essas duas figuras masculinas quem trazem as informações e descrevem as características da personagem feminina.

No que fiz respeito ao primeiro contato do estudioso francês com o contrabandista Navarro, ele afirma que esta companhia seria “uma proteção segura contra qualquer encontro ruim. [...] Não se encontram salteadores todos os dias e é um tanto fascinante estar perto de um indivíduo perigoso [...]” (*Idem*, 1999, p.12). Há neste ponto a

identificação do narrador com esse personagem, já que mesmo sendo uma ameaça perante a sociedade, para ele, seria uma espécie de protetor.

Ao conhecer Carmen, o arqueólogo também fica fascinado e se vê envolto pelo perfume das flores de jasmim presas nos cabelos finos da mulher. Encanta-se com a figura de pele lisa, da cor de cobre, lábios grossos e dentes brancos. Para ele, se tratava de uma “beleza estranha e selvagem, um rosto que, no princípio, espantava [...]. Sobretudo, seus olhos tinham uma expressão, ao mesmo tempo voluptuosa e feroz [...]. ‘Olho de cigano, olho de lobo’ é um ditado espanhol que confirma bem o que acabo de dizer” (*Ibidem*, 1999, p.26). Para ele, essa mulher seria uma feiticeira ou uma escrava do demônio, pois era capaz de falar sobre o futuro das pessoas apenas vendo as cartas de um baralho.

A visão do estudioso sobre a cigana é ampliada ao encontrar com José Navarro na prisão. Após ser capturado, ele resolve narrar sua história, descrevendo-a como sedutora. “Vi aquela Carmen que o senhor conheceu, com quem tornei a encontrar, faz alguns meses. [...] Repuxava a mantilha a fim de mostrar os ombros [...]. Trazia, ainda, uma flor de cássia no canto da boca e caminhada balançando os quadris, como uma égua nova [...]” (*Ibidem*, 1999, p.35-36).

Para o contrabandista Navarro, a sedução de Carmen não estava apenas em seu comportamento ou sua vestimenta. Esta seria uma mulher de língua afiada, capaz de envolver os homens com suas histórias. Como ela o fez, ao convencê-lo a libertá-la da prisão, quando ainda era um soldado da guarda, argumentando que eram conterrâneos. “Ela estava mentindo, senhor. Mentiu sempre. Não sei se em uma vida essa moça falou alguma palavra verdadeira. Mas quando falava eu acreditava no que dizia. Era algo mais forte do que eu” (*Ibidem*, 1999, p.41).

José Navarro apaixona-se por Carmen e os dois se tornam amantes, até ele descobrir que ela já era casada com Garcia, um ladrão cigano conhecido por Zanolho. Tomado de ciúmes, mata Carmen e seu esposo. As últimas palavras à sua amante suplicam para que ela o ame novamente. “[...] você sabe, quem me destruiu foi você. Foi por sua causa que me tornei um ladrão e um assassino. Carmen! Minha Carmen! Deixe-se salvá-la e me salvar com você” (*Ibidem*, 1999, p.81-82).

De acordo com Linda Hutcheon (2013), a narrativa provoca a inquietação do eterno jogo entre o profano e o divino. Percebe-se ainda a preocupação em identificar Carmen como uma criatura maléfica, desonesta, enganadora e culpada pelo enlouquecimento do homem. Tanto é que os personagens masculinos atribuem a ela características semelhantes, evidenciando criaturas arbitrariamente convencionadas como

seres não confiáveis: “[...] o narrador a considera uma feiticeira, o amante a chama de diabólica. É culpa dela o ciúme que sente; é culpa dela que ele deve assassiná-la” (HUTCHEON, 2013, p.208).

Na opinião da crítica, Dom José Navarro, ao contar sua história ao arqueólogo, é quem traz alguns elementos contraditórios. “Para ele, ela é sedutora, escandalosamente sedutora com seu vestido e seu comportamento; ela tem uma língua afiada; é mentirosa, porém paradoxalmente honesta ao pagar suas dívidas” (*Idem*, 2013, p.208). A pesquisadora ainda salienta um terceiro ponto de vista sobre Carmen, que seria o do próprio autor do livro. “Alguns anos depois, Mérimée acrescentou ao texto um tratado etnográfico sobre os ciganos, no qual eles são apresentados como bestiais, imorais [...]. Nessa visão, a morte de Carmen torna-se culpa dos próprios ciganos” (*Ibidem*, 2013, p.208).

No capítulo final de sua obra o autor-narrador apresenta as excentricidades desse povo, trazendo breves informações sobre os costumes, o dialeto, a cultura e, também, as histórias de pessoas que foram ludibriadas. Os homens ciganos seriam trabalhadores, mas cuidariam mais dos animais, negociando cavalos, tosquiando mulas ou concertando utensílios domésticos, “sem falar do contrabando e de outras práticas ilícitas” (MÉRIMÉE, 1999, p.84). Enquanto que as mulheres se ocupariam apenas em ler a sorte, pedir esmolas ou venderem “todo tipo de drogas, inofensivas ou não” (*Idem*, 1994, p.84).

Ao longo do tempo, a visão da maléfica Carmen apresentada por Mérimée foi sendo recriada e reinterpretada por outros autores, que enaltecem outras particularidades. Uma delas é a ideia de liberdade. Linda Hutcheon (2003) afirma que a figura dramática seria um ser livre e dona de seu próprio destino, características incomuns para uma mulher da época retratada na narrativa.

Curiosamente, foi esta independência feminina e, não, sua ilegalidade, o maior atrativo dos públicos e dos adaptadores. Esses elementos alteraram profundamente as reinterpretações da personagem de Mérimée (1845). Como é o caso da adaptação da história para uma ópera comique (1875), feita pelos libretistas de Bizet, Henri Meilhac e pelo judeu Ludovic Halévy, que “consistia em alternância de diálogos falados e música: os personagens cantavam em momentos de excesso emocional” (HUTCHEON, 2013, p.209).

Na recriação, a Carmem operística não é uma ladra, embora seja apresentada como uma contrabandista. É retratada como uma mulher decidida e independente. O diferencial dessa produção passa pela característica performática da ópera, ou seja, todos atuam,

cantam e dialogam entre si. Desta forma é possível ver e ouvir a figura feminina, sem a interferência da condução dos personagens masculinos. Os talentos desta mulher para a arte, o canto e a dança, reforçariam uma ideia de sedução, impregnada pelas culturas espanhola e cigana. “Carmen canta alegremente sua identidade como outro. [...] sua música cromática escorregadia, resultado principalmente das melodias sensuais da dança, indica sua sexualidade” (MCCLARY, 1992 *apud* HUTCHEON, 2013, p.210).

A adaptação para a ópera trouxe uma nova visão sobre Carmen, que apesar de não ser mais vista como a vilã, ou seja, uma figura maléfica e desonesta, conforme a versão de Mérimée, agora se utiliza de outro artifício para alcançar seus objetivos, a sedução. Seria uma forma encontrada pelos adaptadores de abrandar as características negativas da personagem. Hutcheon (2013), ao recorrer ao idealizador da ópera descobre que Carmen foi “um tanto purificada para o público da Ópera Comunique, de orientação familiar. Halévy admitiu que essa era uma ‘Carmen mais leve, mais domesticada’ [...] os ciganos seriam todos transformados em comediantes e a morte de Carmem seria ‘encoberta’” (HALÉVY, 1905/1987, p.36 *apud* HUTCHEON, 2013, p.209).

De certa forma, a mudança interpretativa proposta pelos criadores da ópera fortaleceu a ideia primeira de Mérimée e desencadeou a construção de um estereótipo da figura de Carmen como uma transgressora. A atitude independente dessa mulher a tornava impassível às regras sociais convencionais. Seria ainda uma criatura misteriosa e enigmática, capaz de seduzir e provocar um fascínio diabólico nos homens, e que, por tudo isso, impreterivelmente, deveria morrer, já que a perpetuação desses comportamentos seria algo inadmissível para a sociedade.

O desafio de reinterpretação e recriação para o teatro, ópera, música, cinema e televisão demonstra como a visualidade alterou as questões primárias sobre a protagonista de Mérimée. Carmen se tornou uma espécie de discurso universal, “um desenvolvimento multiautoral de fragmentos” (LEICESTER, 1994 *apud* HUTCHEON, 2013, p.207). Tais fragmentos mesclam contos populares, narrativas literárias e as várias adaptações, cada qual integrando ou reforçando conceitos próprios das tensões culturais e ideológicas de seu tempo, trazendo até os dias atuais um enaltecimento da figura feminina. De tal modo que as leituras que constituem a “mulher cigana” e “a cigana Carmen” podem ser encontradas em várias personagens, em especial, nas mulheres machadianas, conforme mencionado neste trabalho, no subitem 1.2. *As mulheres e a ambiguidade machadiana*.

A breve intervenção histórico-cultural descrita acima, sobre a essência da cigana, serviu de aporte para perceber a existência de correspondências elementares para esta

investigação. Assim como Carmen, a personagem Capitu passou por várias interpretações. Nos primeiros estudos críticos, era vista como uma mulher lasciva, infiel, articuladora e enganadora. Posteriormente, a manipulação deu lugar à sensualidade e à busca pela liberdade. Seu comportamento trazia referenciais de independência, próprios da emancipação e das conquistas femininas. Mas esses atributos, que constituem e definem as duas personagens, passam pela mediação e interpretação de um outro indivíduo, ou seja, do narrador de cada uma das histórias, sendo este o primeiro ponto de correspondência entre Carmen e Capitu.

No livro *Dom Casmurro* (1899), Capitu existe a partir da memória e palavras daquele que conta sua história. Pelos olhos casmurros do narrador, conceitos específicos determinam a figura feminina. Na narrativa literária é impossível saber o que Capitu pensa ou sente, já que a ela não é dada a voz, sendo um elemento que instiga e inspira as adaptações. É o narrador quem conduz a história e formata a personagem, demonstrando certas peculiaridades inerentes a esta mulher. Uma delas seria a curiosidade. De maneira irônica, Casmurro diz, primeiro, que ela tem olhos grandes e depois menciona que tais curiosidades eram de várias espécies, “[...] explicáveis e inexplicáveis, assim úteis como inúteis, umas graves, outras frívolas; gostava de saber tudo” (*Idem*, 1994, p.48).

O desejo por conhecimento ia desde trabalhos manuais, como o bordado e a renda, até jogos, como o gamão, ou seja, a busca de Capitu ia além do trivial, do cotidiano ou do convencionalmente instituído para a mulher. Para Casmurro, “tudo era matéria às curiosidades de Capitu” (*Ibidem*, 1994, p.49). De certa forma, essa curiosidade constante até o incomodava, pois a menina se interessava por áreas como as artes, a música e a pintura. Ela gostava de ler os romances na biblioteca da casa da família Santiago e se encantava com os medalhões da sala de visitas. Queria saber sobre as ruínas antigas, as campanhas de guerra e os lugares históricos. Capitu ansiava aprender outras línguas, como o francês e o inglês. Mas cobiçava mesmo o latim. Só não estudou o idioma porque o Padre Cabral “depois de lho propor gracejando, acabou dizendo que latim não era língua de meninas. [...] esta razão acendeu nela o desejo de o saber” (*Ibidem*, 1994, p.48).

Em relação aos seus atributos físicos, na visão de Casmurro, Capitu era uma criatura morena, “alta, forte e cheia, apertada em um vestido de chita, meio desbotado. [...] olhos claros e grandes, nariz reto e comprido, tinha a boca fina e queixo largo” (D.C., 1994, p.20-21). A enumeração de seus predicados corporais aliada a certos adjetivos como alta, forte, grande e largo, constituem uma composição literária e visual que enaltece a personagem Capitu, pois cada uma das palavras nos remete a ideia de

superioridade e altivez. Lembrem-nos também que a figura da bela moça está matizada pelas influências da cigana reconstruída culturalmente pelo ocidente, como demonstrado acima.

Em contrapartida, o narrador insere breves considerações contraditórias a essa grandeza. As palavras “chita” e “meio desbotado” acrescentam características depreciativas à jovem, que seria de família humilde e ainda evidenciaria sua sensualidade ao ser “cheia” e, mesmo assim, usar um vestido marcando seu corpo ou que a deixaria “apertada”. Não sendo esta, na opinião dele, uma vestimenta adequada a uma dama da sociedade.

Outro ponto de correspondência entre Carmen e Capitu está ligado à sedução. A definição dada aos olhos da jovem se tornou um dos registros mais fortes da Literatura Brasileira. Sobre eles, dois momentos na narrativa literária merecem destaque. O primeiro é a definição oferecida por José Dias e apresentada no livro, capítulo XXV – NO PASSEIO PÚBLICO. Durante uma conversa, o agregado instiga Bentinho ao mencionar que “a gente Pádua não é de todo má. Capitu, apesar daqueles olhos que o Diabo lhe deu... Você já reparou nos olhos dela? São assim de cigana oblíqua e dissimulada” (*Ibidem*, 1994, p.38). A referência à Carmen de Mérimée (1845) está na definição diabólica dos olhos e também na caracterização libertina histórica e culturalmente ligada à palavra “cigana”.

O segundo está na lembrança do narrador sobre o encontro de Bentinho com Capitu. Na cena descrita no livro, Bentinho se encontrava em estado contemplativo. Envolve em seus pensamentos, a fixação de seu olhar com os de Capitu poderia ser então, “[...] um pretexto para mirá-los mais de perto, com os meus olhos longos, constantes, enfiados neles, e a isto atribuo que entrassem a ficar crescidos, crescidos e sombrios [...]” (*Ibidem*, 1994, p.51).

Ao fitar os olhos da menina é possível perceber que o jovem começa a divagar, tentando entender o que José Dias quis dizer na definição “[...] ‘olhos de cigana oblíqua e dissimulada’. Eu não sabia o que era oblíqua, mas dissimulada sabia, e queria ver se podiam chamar assim” (*Ibidem*, 1994, p.50-51). O Bentinho literário, até o momento, não racionaliza o que está acontecendo. Deixa-se levar pelo sentimento da paixão. É envolto por um encantamento que só os jovens amantes, ao mirar seu primeiro amor, são capazes de descrever. Ao se deparar com a menina à sua frente e rememorar a definição de seus olhos, encara a situação sob uma nova ótica. É seduzido pelo olhar que imagina ser o de Capitu para ele. Vivencia, então, uma nova experiência.

Ao ir para a televisão, a cena que recria essa experiência de Bentinho e o encontro entre os dois personagens, busca articular o texto literário à imagem televisiva e, ainda, à possível percepção visual do menino no exato momento do olhar. *Capitu* (2008) tenta materializar na tela essa confluência de sentimentos e conceitos abstratos, ou seja, a ideia de algo surreal, sedutor e inebriante vivenciada pelo rapaz. Tem ainda a pretensão de apresentar na TV a essência da sedução ligada às personagens Carmen e Capitu. Tanto que na sequência televisiva, a microssérie utiliza de forma enfática o plano subjetivo da câmera.

Na adaptação, a cena que está no segundo capítulo demonstra toda a força e o poder dos olhos de Capitu sob Bentinho e o narrador, no trecho intitulado OLHOS DE RESSACA, que inicia aos CP2-10'23". Apresenta situações presentes em três capítulos do livro *Dom Casmurro* (XXXII – OLHOS DE RESSACA; XXXIII – O PENTEADO e XXXIV – SOU HOMEM), quando o menino vai até a casa de sua vizinha. Os primeiros passos do menino na tela são dados entre os lençóis brancos e cremes (CP2-10'27"). No meio do caminho encontra com a mãe da menina, que após lavar os lençóis os coloca no varal. O breve diálogo termina com a sugestão dada por Dona Fortunata para que ele procure sua amiga na sala, onde ela estaria penteando os cabelos. É exatamente o que ele faz, sem hesitar.

Na cena há um baixo e calmo som de arpa, que promove uma percepção auditiva de quebra da sequência narrativa visual. Os telespectadores são levados a este novo ambiente, que juntamente com Bentinho passam por entre os lençóis em tons cremes rumo a sala. Capitu está sentada em frente a uma penteadeira. A câmera captura a imagem da menina de costas para a tela, que então direciona o olhar do telespectador para a mão direita dela. A jovem segura um pequeno espelho. Breves segundos registram o movimento de Capitu, que ao girar o espelho focaliza o reflexo da entrada de Bentinho no recinto. Após a conversa inicial entre os jovens sobre José Dias dizer à Dona Glória que desobrigasse Bentinho de ir ao seminário, o trecho é interrompido com um sobe som de uma melodia clássica.

A partir dos CP2-11'13", tons claros, em creme e branco, tomam a tela. Estes rememoram uma imagem associativa, de quadros anteriores, quando são apresentados os lençóis no varal. Dentro dessas cores, do lado esquerdo da tela, um tom marrom escuro se destaca. A evidência desta cor se dá por uma luz branca que emana do fundo. A luminosidade provoca uma sombra marrom sobre os lençóis. Essa contra-luz ou *backlight*



Figura 03: CP2-11'14". Fonte: *Capitu* (2008), Globo – elaborada pela autora.

é um recurso capaz de delinear ou mesmo “recortar” um determinado personagem ou objeto do fundo do cenário. É possível identificar apenas os contornos de um indivíduo: na parte superior, um formato circular lembra a imagem de uma cartola; na região central, alguns prolongamentos remetem à ideia de dedos e de uma mão. Por fim, uma leve curva dorsal, do lado esquerdo da tela, demonstra que esta figura, predominantemente marrom, teria uma postura encurvada [Figura 03].

Todos esses referenciais visuais reconstróem a representação visual do narrador Casmurro da microssérie. Ele se encontra entre lençóis esvoaçantes num varal, como quem se prepara para espiar uma situação. A sombra se move de forma lenta e encurvada, com uma das mãos estendida à frente. A câmera está em plano médio e, de maneira compassada e ritmada, acompanha a sombra que se move lentamente. Isso dá ênfase ao movimento da extremidade superior, ou seja, a mão direita de Casmurro que se move vagarosamente por entre a cavidade branca aberta entre dois lençóis.

Nos primeiros seis segundos (CP2-11'13" a CP2-11'19"), uma melodia sinfônica de violinos e um tom escuro tomam conta da cena. A cor marrom volta a ter destaque, esfumando toda a imagem feita pela câmera, que em plano geral mostra ao fundo

Bentinho, em pé, em frente à Capitu que está sentada. A câmera coloca o narrador e o telespectador no mesmo posicionamento, ou seja, como observadores da cena, transportados para a posição atrás dos lençóis, junto com Casmurro. Por esse motivo, há na imagem, nas laterais da tela, a predominância de um sombreado na cor marrom escuro, fazendo com que ela não seja nítida. É como se a cena estivesse envolta por uma camada fina em tom sépia [Figura 04].

O plano geral aberto apresenta de uma vez só o espaço onde acontecerá a ação, ou seja, a sala onde está Capitu. A câmera se mantém fixa, enquanto Bentinho se ajoelha perante a jovem. Em *voice over*, Casmurro narra a definição que José Dia dera aos olhos de Capitu. O corte da cena traz em *close* e de frente para a câmera o rosto de Bentinho. O jovem então fala: “Deixe ver os olhos, Capitu” (D.C., 1994, p.50).

No livro, não há indicativo do ponto de interrogação, ou seja, é apenas uma frase afirmativa. Já na TV, tal afirmação se torna um questionamento, reforçado pelo tom de voz mais enfático de Bentinho no meio da frase, destacando a palavra “olhos”. Esta é a marca enunciativa que demonstra o momento exato que o Bentinho televisivo começa a divagar em seus pensamentos.



Figura 04: CP2-11'22". Fonte: *Capitu* (2008), Globo – elaborada pela autora.

Na sequência, também em *close* e com a câmera fixa, é apresentado um emaranhado de cores e formas. O enquadramento em primeiro plano tem um fundo predominantemente preto e marrom. No centro da imagem há na vertical, quatro pontos em um tom claro: dois tons nêveos, desfocados, estão localizados no segundo plano da imagem; um sépia se encontra no centro da imagem e, por fim, no canto inferior direito está a cor branca [Figura 05].

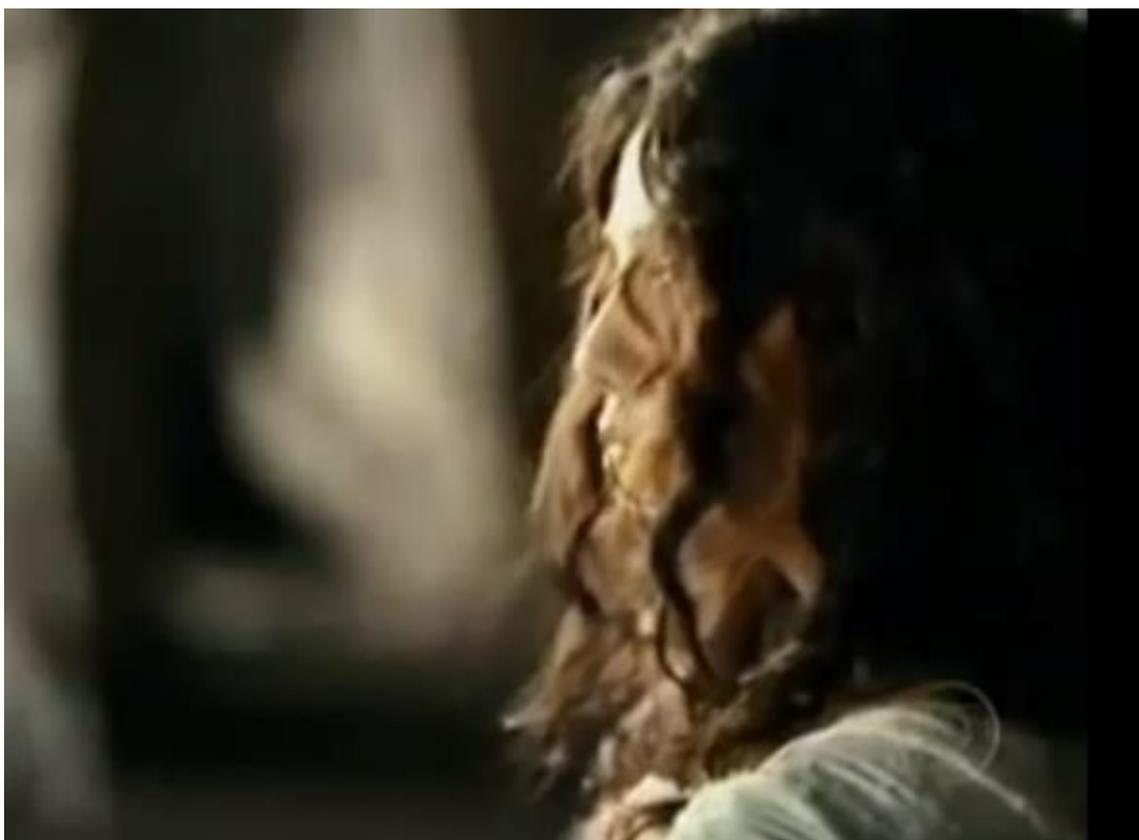


Figura 05: CP2-11'25". Fonte: *Capitu* (2008), Globo – elaborada pela autora.

Há ainda uma espécie de luz, branquíssima, na vertical, localizada no centro, na parte superior da tela. Esta luz divide a tela entre o preto/marrom e o sépia. Linhas onduladas em tom escuro, do lado direito da tela, percorrem a superfície iluminada com uma cor mais clara. É possível perceber na imagem apenas uma silhueta.

A imagem seguinte traz um tom pastel em primeiro plano. O destaque no centro da imagem se dá a partir do *close* da câmera, que em contraste com o negro ao fundo, torna possível identificar um leve contorno, predominantemente da cor amarela. Na parte superior, do lado direito, dois círculos coloridos, num tom marrom esverdeado, tomam

de assalto a tela. O leve movimento da câmera, da direita para a esquerda, posiciona os círculos no centro, realçando-os e direcionando a atenção. Não há mais espaço para nenhum outro elemento.

A escolha do enquadramento em *close* traz a ideia de seleção e de limitação do olhar do telespectador. Para Gilles Deleuze, tal conjunto fechado seria “um sistema ótico que remete a um ponto de vista sobre o conjunto das partes” (DELEUZE, 1985, p.26). Desta forma, dos CP2-11'27" aos CP2-11'30" percebemos na TV a representação de toda a força da figura feminina e a materialização do olhar literário de Capitu [Figura 06], ao mesmo tempo que em *voice over* o narrador diz: “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”.



Figura 06: CP2-11'28". Fonte: *Capitu* (2008), Globo – elaborada pela autora.

A cena segue e busca apresentar na tela não só a experiência subjetiva e surreal de Bentinho, ao ser tomado pelos olhos de sua amada, mas a sedução dessa jovem mulher. Neste exato instante ocorre uma nova quebra na sequência da narrativa. Em plano detalhe, aparecem na tela tons cremes, que contrastam com o fundo predominantemente preto (CP2-11'33") e, ao mesmo tempo, Casmurro diz: “mas dissimulada eu sabia”.

Um elemento na cor avermelhada ganha destaque na cena. Tratam-se dos lábios de Capitu que, entreabertos, tomam a mesma proporção dada aos olhos, marcas simbólicas da sensualidade feminina ligada à figura da cigana. O movimento em câmera lenta da imagem, que acontece da direita para a esquerda, prepara o observador para o que virá a seguir: a materialização do olhar sedutor de alguns referenciais (cigana / menina / mulher / Capitu) mais a percepção sensorial e imaginativa de Bentinho.

Na Figura 07 (CP2-11'36"), a luminosidade e a ausência de luz fazem com que a experiência visual tome a proporção de obscuridade, de sedução e de grandiosidade. Partindo da esquerda para a direita identifica-se uma luz, que emana da parte superior esquerda da tela, evidenciando o perfil do lado da personagem. No centro da imagem, a ausência de luz em dois pontos determina o espaço da obscuridade, presentes no emaranhado marrom em ondas verticais, que são representadas pelos cabelos levemente cacheados e que cobrem quase metade do rosto de Capitu.

A área direita da imagem apresenta uma claridade na cor branca, que parte em diagonal de cima para baixo. Essa luminosidade é colocada nos cabelos da jovem e enaltece tanto o primeiro ponto de luz da imagem (o rosto da personagem), quanto o



Figura 07: CP2-11'36". Fonte: *Capitu* (2008), Globo – elaborada pela autora.

espaço obscuro (os cabelos). A utilização desse recurso de contraluz na imagem em *close* traz para a tela uma ideia de grandiosidade da personagem.

Na imagem capturada, a luz utilizada para apresentar o perfil da figura dramática na TV faz com que, propositalmente, duas características do rosto de Capitu ganhem destaque. Trata-se da cor branca, que envolve tanto o elemento circular em tom marrom esverdeado, quanto o pequeno ponto brilhante localizado na cor avermelhada, no centro da imagem. Tais cores fazem com que a atenção seja direcionada, respectivamente, para o olhar e para os lábios da menina. Esses dois elementos, convencionalmente ligados à sedução, estão entreabertos e se voltam para a câmera. Desta forma, o rosto, os olhos, os cabelos e os lábios de Capitu tomam conta de toda a tela da TV.

Vale ressaltar que a câmera está fixa, posicionada frente a frente com a personagem e enquadra a imagem em um plano fechado (*close*). Além de a menina estar em frente à câmera, o seu olhar está atento a algum ponto no centro da tela. Neste ponto da cena, a movimentação da personagem é feita de forma lenta, seja o mexer dos lábios, esboçando um breve sorriso ou o abrir e fechar dos olhos.

É como se a imagem de Capitu, ao voltar sua atenção ao que está à sua frente, “quisesse seduzir” aquele que a observa. Assim, Capitu observa e se deixa ser observada, não só por Bentinho, como também por Casmurro, que está atrás das cortinas da sala e, ainda, por todos os telespectadores, que inebriados e atônitos, vivenciam pela tela a sensação do que seria a sedução do olhar daquela mulher.

Até a Figura 07, a câmera permanece fixa e longos seis segundos se passam com a tela na mesma imagem. É quando aos CP2-11'42", há na tela uma sobreposição de elementos e uma fusão de tons, cores, formas e imagens da personagem. Essa construção visual determina a marca narrativa que materializa na televisão a grandiosidade do olhar oblíquo e dissimulado de Capitu. Todos os que assistem à cena veem a jovem com seus olhos cerrados, que piscam em câmera lenta, enquanto cabelos esvoaçantes se misturam a seus lábios entreabertos. Um olhar baixo e um meio sorriso representam a timidez sedutora da figura feminina. Em movimento circular várias partes do rosto da menina se misturam e se fundem na TV.

Para Renato Luiz Pucci Júnior há uma “quebra na sequência temporal, pois o que se vê em seguida não é a imagem de Capitu tal como estava na cena, mas a figuração da experiência subjetiva de Bentinho” (PUCCI JR., 2012, p.224). Aliás, esse emaranhado de imagens em câmera lenta compõe uma sequência iniciada aos CP2-11'42" e que vai até os CP2-12'07". Ou seja, durante 25 segundos todos os envolvidos na cena, tanto Bentinho

e Casmurro quanto aqueles que a assistem (os telespectadores), são hipnotizados pelo caleidoscópio imagético que é a representação do olhar dessa jovem mulher na televisão [Figura 08].



Figura 08: CP2-12'06'. Fonte: *Capitu* (2008), Globo – elaborada pela autora.

Nesse instante, o telespectador vivencia a sensação de Bentinho, que é apresentada de forma surreal na diegese, sendo também envolvido, seduzido e tragado para um mundo particular. Ele chega até mesmo a concordar com a divagação do narrador e, ao final, se perguntar: “[...] dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca” (D.C., 1994, p.51).

Na segunda sequência de cenas da microssérie, o estudo procurou demonstrar a partir das análises dos planos, dos recortes das cenas, da iluminação feita de forma estratégica e da utilização dos recursos audiovisuais próprios do processo de adaptação, como a televisão materializou a construção imagética da metáfora que caracteriza a essência de Capitu.

Assim sendo, o fato dos olhos terem tomado a tela em *close* é o que dá dimensão grandiosa e sedutora a tal expressão. A câmera demonstra a importância descomunal do narrador ao olhar da menina, fazendo com que todo o cenário simplesmente desaparecesse. Aliado a isso, a luz e a sombra tiveram o papel de evidenciar a ambiguidade presente na personagem feminina. Em momentos específicos fez o papel narrativo e interpretativo do olhar de Casmurro, ao lembrar o momento em que ele, quando jovem, se percebe apaixonado pela menina.

No quarto capítulo, no subitem 4.2. *Capitu e Dom: construções artísticas na TV*, retomamos a análise dessa cena da microssérie, tendo como ponto de discussão a representação audiovisual de uma experiência sensorial, vivenciada pelo telespectador, a partir da percepção visual. A seguir, o próximo frame a ser estudado se refere à reconstrução visual de todas as personagens femininas, que compõem o imaginário e a narrativa de Dom Casmurro. São elas: Dona Glória, Prima Justina e as duas fases de Capitu (menina e mulher). A ideia é demonstrar os artifícios audiovisuais e artísticos da adaptação ao recriar e reinterpretar a cena final do livro.

3.4. O substrato rosáceo do narrador

Na última cena do quinto capítulo, a microssérie *Capitu* (2008) apresenta a ambivalência do narrador em uma sequência marcada por planos visuais e interpelações do personagem com a câmera que não só instigam os sentidos, como também subvertem a interpretação do que é visualizado na tela. A adaptação finaliza com Dom Casmurro transvestido por todas as mulheres de sua vida e que, ainda, compõem seu imaginário. São elas: a mãe, Dona Glória, a tia, Prima Justina e as duas fases de sua amada, a jovem Capitolina e a esposa Capitu. A identificação de cada uma delas é pontuada por vestimentas, acessórios e comportamentos, que desempenham um papel singular, assim como as figuras femininas da narrativa literária e visual.

No livro, o capítulo CXLVIII – É BEM, E O RESTO?, apresenta o questionamento final de Casmurro ao refletir sobre os motivos que o levaram a escrever sua autobiografia. O primeiro seria descobrir por 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” (D.C., 1994, p.191). Ou seja, o narrador procurou entre as várias mulheres com quem se envolveu algumas características específicas e não encontrou, pois nenhuma delas era Capitu.

Além disso, Roberto Schwarz chama atenção para o fato de que se repararmos melhor, “entenderemos que se trata de pobres moças, presumivelmente prostituídas, trazidas a um casarão afastado para ouvir as recordações de um *gentleman* de meia-idade” (SCHWARZ, 2006, p.35, grifo do autor), que saem de forma discreta, dê preferência “modestamente, *calcante pede*” (D.C., 1994, p.191, grifo do autor), ou seja, a pé.

Apesar dessa reflexão irônico-nostálgica (irônica, já que trata das experiências amorosas e da comparação que o narrador faz entre Capitu e as outras mulheres; e nostálgica, pois ele relembra de sua amada) marcar o início do capítulo, é preciso considerar que no título encontramos a real pergunta de Casmurro: “E o resto?”. Para alcançar a resposta, o questionamento do título passa por uma gradação de tratativas, assim como aconteceu no decorrer de todo o livro. A primeira mostra o posicionamento de Casmurro, ao mencionar que “o resto é saber se a Capitu da praia da Glória já estava dentro da de Matacavalos, ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente” (*Idem*, 1994, p.191).

Na frase acima, a partícula “se” faz a função de conjunção adverbial condicional e serve para indicar uma hipótese. Mesmo o narrador trazendo a condição da dúvida na primeira frase “se a Capitu da praia da Glória”, a segunda parte da oração tem início com a locução adverbial de tempo “já estava dentro da de Matacavalos”. Assim, é possível perceber o posicionamento do narrador ao indicar que as características da primeira estariam presentes na segunda, ou seja, a Capitu mulher (esposa de Bento Santiago e que, aos olhos de Casmurro, o teria traído com seu melhor amigo Escobar) já estaria na Capitu menina (a curiosa e articuladora jovem que tentou tirar Bentinho do seminário).

O protagonista continua suas contradições. Por um momento incute a dúvida, para logo depois subverter a ideia e colocar a possível traição de Capitu como um ato consumado. O que é possível perceber no trecho a seguir:

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 fruta dentro da casca (*Ibidem*, 1994, p.191).

Ao recorrer ao altíssimo, o narrador se coloca em destaque ao mencionar os seus “primeiros ciúmes”. E por fim, deliberadamente, assume o seu caráter malicioso, manipulador e ciumento. De acordo com Silviano Santiago (2008), a escrita

autobiográfica de Dom Casmurro está repleta de articulações ligadas a este sentimento corrosivo e destruidor, que antes de ser a “demonstração da obsessão do sujeito pelo objeto amado, o ciúme articula duplamente a pulsão de morte. Ao se autodestruir, o sujeito destrói o objeto. Ao destruir o objeto, o sujeito se autodestrói” (SANTIAGO, 2008, p.95).

No trecho citado, ao mesmo tempo em que enfatiza sua fraqueza, o narrador recorre à passagem bíblica, que tanto instrui quanto repreende o interlocutor, ao utilizar o termo negativo e o verbo no imperativo: “não tenhas ciúmes de tua mulher”. Tendo como base a citação, seria possível afirmar que os ciúmes seriam a causa dos males ou das dificuldades de um relacionamento conjugal.

Entretanto, Casmurro apresenta essa citação para, na realidade, reafirmar o segundo momento da oração que seria o efeito dos ciúmes, presente no trecho: “para que ela não se meta a enganar-te com a malícia que aprender de ti”. É a partir desse momento que o narrador subverte as características ligadas a ele e no próprio parágrafo muda a atenção do leitor.

Mesmo que, aparentemente, ele discorde de sua reflexão num primeiro momento, ao mencionar “mas eu creio que não”, todas as particularidades anteriormente ligadas à sua pessoa são redirecionadas à Capitu e ao julgamento daquele que lê. No trecho seguinte, “tu concordarás comigo; se te lembras bem [...] hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como fruta dentro da casca”, ao mesmo tempo que interpela o leitor, solicita que ele seja condescendente e perceba que a essência lasciva da mulher já estava desde os primeiros anos da meninice.

O crítico Helder Macedo (1991), primeiramente, se atenta para o ponto de vista semântico, revelando que tais expressões demonstram que narrador procede estritamente em termos de causa e efeito, “visando a provar – através da acumulação gradual de ‘pequenos fatos significativos’ [...] – que o futuro estava inevitavelmente previsto no passado, ou seja (na lógica perversa do determinismo), que o efeito é a origem da causa” (MACEDO, 1991, p.14). Desta lógica determinista, todas as escolhas feitas por ele e por ela fazem parte do livre arbítrio que, individualmente, trazem uma dimensão e um peso de responsabilidade diferente.

Na visão do crítico português, Capitu representava a liberdade e a luxúria, ou seja, uma condição contrária àquela proposta pela mãe, Dona Glória, de vida casta e religiosa no seminário. Por isso, desde jovem a menina era entendida como ameaça pelos membros da família Santiago, pela Prima Justina, pelo Tio Cosme e até pelo agregado José Dias.

Ao escolher o amor da jovem em detrimento ao celibato, Bentinho elimina a opção dada pela matriarca. Colocava, então, Capitu no patamar superior: “[...] a vocação eras tu, a investidura eras tu” (D.C., 1994, p.78). Ao tomar posse dessa vocação, Casmurro se torna devoto a essa paixão incondicional e todas as referências ao seu ciúme são suprimidas, já que ele “não é ciumento sem causa; ele não executou uma vingança injusta: Capitu é culpada” (CALDWELL, 2008, p.99).

Ao fim da narrativa, aos olhos de Casmurro, a dúvida permanece, tanto que diz: “É bem, qualquer que seja a solução, uma coisa 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...” (D.C., 1994, p.191-192).

Mesmo que ele faça uma referência velada à Capitu e Escobar, chamando-os de “minha primeira amiga” e “meu maior amigo”, as últimas ações ligadas ao ato de ludibriar são amenizadas. Isso acontece devido ao emprego de duas expressões: a primeira está na escolha por iniciar a oração com “É bem” e “qualquer que seja”; e a segunda, refere-se ao termo “quis o destino”, ou seja, não foi uma escolha programada, calculada e, sim, algo ligado ao acaso.

Tais particularidades na escrita do protagonista demonstram a permanência latente da imprecisão em sua narração. Tanto que ao final, as reticências marcam a suspensão de seu pensamento, demonstrando sua reflexão, já que nenhum dos dois está mais presente na vida de Casmurro. E, assim, finaliza com a expressão idiomática: “A terra lhes seja leve!” (*Idem*, 1994, p.192), demonstrando não só o desapego e o distanciamento perante os dois, mas também um certo alívio, já que “o romance, seu túmulo em letra impressa, garantia a inocência do narrador” (SANTIAGO, 2008, p.96).

Ao ir para a televisão, a ideia do crítico brasileiro de “inocência do narrador” é subvertida pela sobreposição de elementos visuais que representam a essência ambígua do articulador Casmurro e a construção desse ser que é envolto por inúmeras representações femininas. Na tela, a sequência que encerra a adaptação dura 04'18", inicia-se aos CP5-58'00" e segue até CP5-01h02'18" do quinto capítulo. A cartela com a palavra “FINAL” e uma trilha sonora operística são determinações audiovisuais que marcam a transposição do capítulo CXLVIII – É BEM, E O RESTO? para a TV.



Figura 09: CP5-58'06". Fonte: *Capitu* (2008), Globo – elaborada pela autora.

A partir dos CP5-58'02" uma luz branquíssima toma conta da tela, tendo como segundo plano elementos na vertical, em tons vinho e preto. Estes últimos são deslocados do eixo para a direita e a esquerda e revelam um outro ambiente, representando as cortinas de um espetáculo teatral. Assim que elas lentamente se abrem, a câmera se movimenta em *tilt*, registrando a imagem na vertical, de cima para baixo. Este plano de câmera demonstra a grandiosidade da cena e daquilo que será mostrado a seguir, além de levar o telespectador a se posicionar como plateia, para acompanhar o desenrolar do espetáculo apresentado na tela.

É em meio ao névo e a um branquíssimo, localizado na parte superior da tela, que vários tons em creme, rosa, vermelho, preto e branco emergem no fundo da cena. A claridade ofusca o olhar e desfoca os elementos apresentados no *écran* [Figura 09]. Aos poucos, a câmera termina o movimento lento em *tilt* e inicia o *slow dolly-in*, aproximando e focalizando as cores do eixo. Antes mesmo que seja possível enxergar nitidamente a imagem central escuta-se o narrador, que inicia sua fala dizendo: “mas não é este propriamente o resto do livro” (D.C., 1994, p.191). Uma pausa dramática é feita. A

câmera continua seu movimento em direção ao centro da tela e registra as ações da figura dramática.

Sabe-se que o personagem no centro da tela é o narrador, devido ao tom de voz rouco e baixo. Contudo, o que se vê é um emaranhado de cores e elementos que transvestem aquele que narra suas reflexões finais. Não é mais Casmurro e, sim, a representação visual da essência de um homem, que no decorrer de toda a microssérie comanda e redireciona o olhar do outro sobre o desenrolar dos acontecimentos. Tal figura masculina continua no centro, mas agora, na última sequência, apresenta-se envolto por particularidades que, convencionalmente e ideologicamente, estariam ligadas ao mundo feminino.

A construção visual da imagem capturada aos CP5-58'27", traz em primeiríssimo plano, do lado esquerdo, na parte inferior, ondulações em creme e branco [Figura 10]. Dessas tonalidades, emerge no centro, um roseado, que é revestido por um níveo, levemente transparente. A aglutinação dos tons e das ondulações se destacam, tomando quase 80% da parte inferior da imagem. Trata-se da representação visual de uma vestimenta feminina. A escolha dos vários tecidos que compõem a saia, traz a ideia de este ser um vestido de festa de uma garota.



Figura 10: CP5-58'27'. Fonte: *Capitu* (2008), Globo – elaborada pela autora.

Isso se dá pela identificação de um elemento: o tom rosa. Vale lembrar que o cor-de-rosa remete, primeiramente, à materialidade que referencia a palavra “cor”, ou seja, o substantivo “rosa”. Sua construção simbólica está ligada ao conceito de feminilidade, em especial, àquele voltado à figura de uma menina. Sob esse viés é possível relacionar essa significação à jovem das narrativas literária *Dom Casmurro* (1899) e audiovisual *Capitu* (2008). Na televisão, esta cor faz alusão à menina Capitu, sendo comprovada com a imagem das ondulações em tons branco e creme, levemente transparentes, que sob o roseado integra as várias camadas de tecidos da saia, a qual o personagem veste.

Percebe-se que o branco na região central da figura tem destaque. No plano médio, as cores claras sugerem o movimento de baixo para cima e direcionam o olhar do telespectador para parte superior da tela. Neste local, se encontra um branco vibrante, suavemente circular. O tom claro está logo acima do topo do ornamento colocado na cabeça do personagem. Essa condução do foco de visão se dá pela delimitação do espaço ocupado pela cor branca, no centro da imagem.

O tom mais claro se contrapõe à cor preta, sendo um ponto de luz que atrai o olhar. O branco é envolvido por elementos da cor preta, que ao serem colocados de maneira vertical, paralelos uns aos outros (ou seja, preto, branco e preto), parecem formar uma espécie de retângulo na vertical. A luz no topo da imagem chama a atenção e direciona, arbitrariamente, os olhos do espectador para cima. O segundo indicativo de movimento está no prolongamento da cor preta, localizada no centro da imagem, que ao se distanciar de seu eixo segue afunilando em direção ao espaço do lado direito da tela.

Essas duas indicações de movimento auxiliam na construção dos significados. Primeiro, as cores branco e preto, localizadas um pouco à esquerda do centro da imagem, trazem à materialização de outra vestimenta. Trata-se de um terno, devido à padronização do tecido e dos tons escuros. Na microssérie, sabe-se que os únicos personagens que vestem tal tipo de roupa são homens. Entretanto, os tecidos em tons pretos são, preferencialmente, usados pelo narrador. A roupa clássica lembra a vestimenta formal de um advogado, podendo ser uma referência à profissão tanto de Bento Santiago, quanto de Dom Casmurro. Outra identificação do condutor da narrativa são os vários papéis e a pena de escrever, que estão depositados no colo do personagem e também a bengala em uma das mãos. Tais acessórios complementam a representação do protagonista.

Na parte superior da imagem, elementos visuais fazem alusão às mulheres que se fizeram presentes na vida de Casmurro, a mãe, Dona Glória, a tia, Prima Justina e sua esposa, Capitu. A identificação das figuras femininas acontece da seguinte forma: do lado

esquerdo da tela, Casmurro segura em sua mão direita um terço e um pequeno óculos, de lentes arredondadas, na cor preta. Estes são acessórios utilizados pela personagem que vivencia Prima Justina.

A referência à presença de Dona Glória está tanto no broche dourado, disposto na gola da camisa branca, como na mantilha, que tem tons escuros e é bordada em preto. Apesar de essa cor fazer parte da vestimenta utilizada cotidianamente pela mãe de Bentinho, o tom escuro traz diferentes significações a outra personagem feminina e remete a um momento específico da narrativa.

Trata-se do trecho em que o narrador retrata o enterro de Escobar, no qual Capitu se veste com um vestido preto, em sinal de luto pela perda do amigo. Além disso, ela tem seu rosto coberto com uma mantilha, também de cor preta, que é bordada e levemente transparente, semelhante a um véu. Assim sendo, este acessório usado pelo personagem masculino na cena final rememora lembranças de duas mulheres importantes em sua vida.

De forma específica, Capitu é representada na tela por dois acessórios. Um grande brinco em tom dourado, com quatro pequenos círculos, fazendo alusão à essência cigana da mulher. Já as flores, em tons avermelhados, estão tanto no personagem (acessório na parte superior da cabeça) quanto dispostas pela cena (nos vasos de plantas, localizados do lado direito e esquerdo).

Na cena, o olhar do telespectador é conduzido por esses pontos em tom pastel (amarelo, creme), de cores primárias (vermelho) e secundárias em tom frio (vinho). Seguindo da base, da esquerda para a direita temos a seguinte disposição:

1. *Rosa claro*: base da imagem, no primeiro plano do lado esquerdo. A cor está na saia usada pelo personagem;
2. *Vermelho*: no plano médio, lado direito, do fundo do cenário. O tom se encontra nas rosas que estão no vaso em cima de uma mesa circular, cuja toalha tem o mesmo tom;
3. *Vinho*: área superior, ou seja, no topo da imagem, onde é possível visualizar um acessório em formato circular nos cabelos, possivelmente, uma presilha;
4. *Rosáceo*: lado esquerdo, plano médio, ao fundo. Está na toalha da mesa em formato circular.

Vale ressaltar que nesse momento, a câmera está fixa e registra a imagem em plano inteiro, que é quando o personagem é enquadrado da cabeça aos pés, deixando um

pequeno espaço acima da cabeça e abaixo dos pés. São nos *frames* deste plano que percebemos as cores citadas acima. Além disso, a disposição destes tons quentes e frios, cada qual em um ponto diferente da imagem (parte inferior, lado direito, topo e lado esquerdo), é capaz de redirecionar o olhar do telespectador. As cores sugerem um movimento anti-horário do foco visual, que é ligeiramente circular, sendo esta outra possível referência à característica oblíqua da personagem Capitu.

No presente capítulo, o estudo das cores, dos planos de câmera, da luz e da sombra, dos elementos visuais (como os acessórios e as vestimentas) e a postura do Casmurro audiovisual auxiliaram na compreensão do que Roberto Schwarz pontua como um “protagonista tendencioso” (SCHWARZ, 2006, p.16). Dessa forma, a microssérie mostra todas as ambiguidades imagéticas que personificam o narrador na TV. A imagem ao final da adaptação demonstra que Dom Casmurro não é só fruto dessas mulheres, mas é como se ele fosse o substrato de todas, ou seja, o resultado, aquilo que restou da ação delas em sua vida, sua imaginação e sua escrita.

A seguir, no quarto capítulo, são retomadas as descrições e as análises das cenas selecionadas da microssérie *Capitu* (2008), com o objetivo de estabelecer correspondências artísticas entre o livro e a adaptação. Mas não só isso, a partir do estudo das técnicas audiovisuais foi possível demonstrar que não é apenas Casmurro quem comanda a narração da produção televisiva, a câmera desempenha um papel narrativo estratégico que busca recriar e reinterpretar a ambiguidade presente na obra, nas palavras do narrador e também na recriação audiovisual do personagem. Assim, a câmera se torna a protagonista da adaptação, sendo capaz de instigar e proporcionar aos telespectadores novas interpretações frente ao que é dito e apresentado por Dom Casmurro na tela.

<< CAPÍTULO 4 >>

4. CÂMERA: PROVOCADORA DE (RE)INTERPRETAÇÕES**4.1. Materialização de conceitos e percepções na tela**

O terceiro capítulo trouxe o primeiro olhar questionador a três cenas da microssérie *Capitu*. São elas: a que retrata a necessidade do narrador de “atar as duas pontas da vida” (D.C., 1994, p.02); a representação surreal da descoberta da paixão do menino Bentinho e da rememoração do homem Casmurro, que são inebriados pelos “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” (*Idem*, 1994, p.50) de Capitu e, por fim, o trecho da narrativa quando o protagonista questiona: “É bem, e o resto?” (*Ibidem*, 1994, p.191).

A ideia neste quarto capítulo é, num primeiro momento, compreender nas cenas a materialização de todas as percepções visuais, emocionais e sensoriais descritas e, principalmente, aquelas provocadas tanto pelo texto de Machado de Assis quanto proporcionadas pela câmera. Mesmo porque, tanto a simultaneidade das imagens do menino e do velho (Figuras 01 e 02) quanto a sensação hipnotizante (presente nas cenas das Figuras 03 a 08, bem como nas Figuras 09 e 10), só são possíveis pela audiovisualidade, devido à dinâmica visual proporcionada pelo meio de comunicação, seus equipamentos e suas técnicas.

Assim, o subitem 4.2. *Capitu e Dom: construções artísticas na TV* trata das relações interpretativas, simbólicas e artísticas das cenas na tela. Para tanto, é preciso fundamentalmente conhecer os mecanismos de produção de sentido. Desta forma a presente investigação recorre aos estudos de Rudolf Arnheim (2005), sobre a percepção visual da luz, e de Gilles Deleuze (1985), quanto aos aspectos de rotação provocados pela imagem em *close*, ou seja, a focalização em primeiro plano de algum objeto ou personagem.

Por fim, no subitem 4.3. *O protagonismo inquietante da câmera*, as discussões se voltam de forma específica para a construção da ambiguidade imagética de *Dom Casmurro* na televisão. As reflexões partem do princípio referencial apresentado por Salvatore D’Onofrio (2006) quanto à caracterização de Casmurro como um narrador autodiegético. Este assunto, discutido amplamente no primeiro capítulo, no subitem 1.5.

Dom: A criatura machadiana, é retomado de forma breve para fortalecer a relação entre o narrador e a câmera. A ideia é demonstrar que certas particularidades do narrador são incorporadas pela câmera a partir do desenvolvimento do seu papel narrativo e reinterpretativo da obra e da personagem.

Como parte do processo de adaptação, a microssérie *Capitu* (2008) recriou na tela os conceitos literários ambíguos a partir da incorporação de técnicas audiovisuais. O estudo de tais elementos tem como referência as ponderações de Jorge Monclar (2009) e Valter Bonasio (2002) sobre a maneira televisiva de narrar com imagens. Considerando-se que Dom Casmurro não é um narrador confiável (GLEDSON, 2006; CALDWELL, 2008), cuja autobiografia tem em sua essência elementos ambíguos dos fatos rememorados, a câmera busca mostrar tais conceitos de forma audiovisual, saindo do plano abstrato e literário.

Para isso se utiliza de planos, enquadramentos e movimentos específicos, com a finalidade de trazer um novo ponto de vista para a história narrada e proporcionar outras interpretações frente às articulações apresentadas pelo protagonista. As reflexões destes subitens completam o estudo proposto por esta pesquisa, que é entender tais ambiguidades audiovisuais em *Capitu* (2008), a partir da construção imagética de Dom Casmurro na tela.

4.2. Capitu e Dom: construções artísticas na TV

Na televisão as particularidades de *Capitu* e Dom Casmurro são construídas a partir de referenciais advindos da relação da literatura com outras artes. Em especial, conforme será apresentado nesta investigação, será estudada a relação com a pintura e com o cinema, cujas técnicas de descrição, de representação, de disposição dos tons, da percepção visual e dos planos de câmera, contribuem para a identificação de correspondências artísticas ao longo da microssérie. A seguir serão analisadas duas cenas:

- *Cena 01* – Relação entre a construção estética da luz e da sombra, tendo como foco a análise das possíveis interpretações da cena do encontro entre Bentinho e Casmurro.
- *Cena 02* – Indicação cinematográfica no trecho que traz a representação dos olhos de *Capitu* na tela.

Percebe-se nas Figuras 01 e 02, a partir da análise dos *frames* da cena entre os dois personagens masculinos da trama (Bentinho e Casmurro), que a construção visual na tela é marcada pelas cores branca e preta. Elas são evidenciadas por uma luz artificial, estrategicamente colocada em diagonal. O posicionamento diferente da câmera em cada uma das imagens proporciona interpretações díspares. Na Figura 01 (CP1-08'58"), a luz parte da área inferior direita para a superior, rumo ao centro da imagem. A disposição em primeiríssimo plano destaca o rosto de Casmurro, sendo o que a claridade mostra é apenas a metade dele; o restante da face e do corpo do personagem está em plena escuridão.

A composição dessa cena se assemelha à técnica utilizada pelo pintor holandês Rembrandt, considerado um dos maiores nomes da história da arte barroca europeia. Trata-se da utilização da luz não apenas para modelar o volume de um objeto ou figura artística, mas como parte importante dos demais sentidos pictóricos e simbólicos. Assim, “na percepção, a obscuridade não aparece como mera ausência de luz, mas como um contra princípio ativo” (ARNHEIM, 2005, p.313), ou seja, algo provocador ao olhar e que, de certa maneira, é capaz de instigar a interpretação daquele que observa.

Tal representação do preto e do branco, da luz e da sombra, reforça a ideia de antagonismo entre duas forças, relacionando ao que Rudolf Arnheim considera como “simbolismo da luz” (*Idem*, 2005, p.313) na obra do pintor holandês. Além disso, o autor salienta que Rembrandt ao colocar um objeto claro num espaço escuro, ele o conserva quase isento de sombreamento. Desta forma, elimina todos os outros objetos ao redor e ao receberem de forma passiva a luz, “como o impacto de uma força externa, [...] ao mesmo tempo, tornam-se eles próprios fontes de luz, que irradiam ativamente energia. Uma vez iluminados, transmitem a mensagem” (*Ibidem*, 2005, p.314). Na arte da pintura a mensagem a ser passada está ligada ao que o autor chama de o “antigo jogo das forças de luz e obscuridade [...] feito para prender o objeto único, no qual o conflito entre a unicidade e dualidade cria um alto nível de tensão dramática e o conflito de dois opostos” (*Ibidem*, 2005, p.318).

O Casmurro na tela traz a materialização da dualidade essencial que o corrói e ao mesmo tempo o motiva a escrever suas dúvidas. Na adaptação, podemos visualizar na Figura 01 o rosto claro e límpido e, em contraponto, o obscuro, o sombrio e o escurecido. As duas faces de um mesmo ser, Dom Casmurro. A interpretação possível é a de que a luz e a sombra não seriam apenas estruturas visuais estéticas da adaptação, mas integram o indivíduo, que é duo e está em processo, seja pela sua descoberta pessoal, como aquele que busca respostas pela rememoração dos fragmentos de situações e de

acontecimentos, bem como de suas próprias dúvidas. A composição desses elementos, ao fazer parte do indivíduo, é capaz de representar na tela a essência de Casmurro, que é ambígua, contraditória e provocadora.

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

Na microssérie é a partir do jogo visual entre a gradação do escuro (sombra / cor preta) para a luminosidade (luz / cor branca) que identificamos a união dos personagens Casmurro e Bentinho. Na tela, a unidade acontece a partir de um elemento comum nas duas cenas, a cor preta. É pelo prolongamento deste tom escuro que os personagens se encontram. Na Figura 02 (CP1-09'23"), no momento em que o menino aparece não é possível ver a materialidade do narrador na TV. Ele não está corporificado na tela. A cor preta traz apenas o indício de sua presença, posicionando-o do lado esquerdo do quadro.

Enquanto isso, no mesmo plano médio, é possível ver ao fundo o jovem Bentinho, que está na parte iluminada, do lado direito. A cor preta personifica uma espécie de “sinistra qualidade da obscuridade” (ARNHEIM, 2005, p.315-316), que proporciona o mistério. Isso se dá pelo fato do escuro não ser apresentado “como um corpo sólido material com textura de superfície perceptível, mas apenas negativamente, como um obstáculo à luz, sem volume e materialidade. É como se uma sombra se movesse no espaço, como uma pessoa” (*Idem*, 2005, p.316).

O movimento dessa sombra negra resulta no encontro dos personagens, que se unem pelo toque das mãos. A ação das sombras está repleta de outros elementos simbólicos. Para Arnheim, a projeção das sombras “dotam os objetos de um estranho poder de provocar obscuridade. Mas este simbolismo torna-se artisticamente ativo somente quando a situação perceptiva resulta compreensível aos olhos” (*Ibidem*, 2005, p.304).

No caso da referida cena, na sequência imagética da qual fazem parte a Figura 01 (CP1-08'58") e a Figura 02 (CP1-09'23"), temos Bentinho e Casmurro interligados a partir de uma sombra preta, que em gradiente chega até a imagem que mostra a incidência da

luz sobre parte do corpo do jovem. E é pela identificação deste sombreamento negro que visualizamos o que deveria ser o perfil do narrador na tela. Não o vemos por completo, apenas parte de seu corpo e rosto. Tal construção visual atribui um elemento obscuro à imagem, e, conseqüentemente, ao próprio Casmurro audiovisual.

Já na cena que demonstra a sensação hipnótica vivida por Bentinho ao olhar a menina Capitu, estamos lidando com a concepção cinematográfica estabelecida pelo diretor de cinema estadunidense, David Llewelyn Wark Griffith, com a incorporação dos planos de câmera (primeiro, primeiríssimo e plano detalhe) como estruturas narrativas e, também, com a concepção de imagem, do filósofo francês Gilles Deleuze.

David Griffith é considerado o criador da linguagem cinematográfica, utilizando suas tomadas como “parte da nova gramática de narração por imagens” (COSTA, 2003, p.64). Ele ainda implementou a técnica de fusão, usada por Marie-Georges-Jean-Méliès, ilusionista francês, outro grande precursor do cinema. Aliando elementos pictóricos, cenográficos e teatrais, Méliès construía extravagantes fantasias visuais que “mesmo em formas primitivas, teria captado o caráter onírico do cinema” (*Idem*, 2003, p.59).

Contudo, o cineasta francês utilizava a fusão apenas como técnica de trucagem de transformação, isto é, “imagens sobrepostas, justapostas, aglutinadas ou fundidas em uma outra, cuja solução inclui recursos cenográficos ou óticos, até a utilização dos dispositivos eletrônicos” (NOVA, 2009, p.21). Era utilizada por Méliès como uma espécie de “procedimento ótico para obter extraordinárias metamorfoses das personagens (um homem numa mulher, um velho num jovem etc)” (COSTA, 2003, p.206).

Griffith ampliou a importância visual da ideia de Méliès. Para tanto, utilizou a fusão e a trucagem como indicadores da passagem do tempo presente para o passado. Tais técnicas seriam utilizadas como parte de um processo enunciativo, por exemplo, para “marcar a mutação espacial ou temporal da cena; [...] sublinhar relações de similaridade ou de continuidade entre uma cena e outra, [...] para indicar uma passagem da esfera da realidade à do sonho ou da lembrança” (*Idem*, 2003, p.206-207).

É importante destacar que a técnica de fusão é uma figura de linguagem audiovisual usada para dar ritmo à narrativa. Trata-se de uma sobreposição gradativa de uma imagem sobre outra, “até que a primeira desapareça totalmente, predominando a clareza e definição da segunda. [...] Pode alongar ou encurtar uma sensação de tempo narrativo, dependendo de sua velocidade e intenção” (MONCLAR, 2009, p.61).

Na sequência referente à materialização dos olhos de Capitu na tela (Figuras 03 a 08) é possível perceber essa abordagem cinematográfica, amplamente utilizada na

fotografia e também em produções televisivas. Em seu livro, Antonio Costa (2003) estabeleceu uma taxionomia da técnica de trucagem, a partir das pesquisas e discussões de Alberto Farassino, John Brosnan e Christian Metz. Distinguiu-as dos efeitos especiais e as classificou em três categorias: as imperceptíveis, as invisíveis mas perceptíveis e as visíveis.

As trucagens imperceptíveis são aquelas que funcionam apenas com a condição de que o espectador não se dê conta da alteração que está sendo promovida na imagem, como quando é usado um figurante para substituir um ator, por exemplo. Já as trucagens invisíveis mas perceptíveis são aquelas que o “espectador não sabe onde estão e em que ponto do texto fílmico intervém, mas percebe a sua existência (como na trucagem do ‘homem invisível’)” (METZ, 1972 *apud* COSTA, 2003, p.206).

Na microssérie *Capitu* (2008) acontece de forma específica a técnica definida por Antonio Costa (2003) como trucagens visíveis, aquelas em que são percebidas “manipulações explícitas da imagem e desenvolvem principalmente a fusão de procedimentos retóricos que Metz chama de ‘marcas de enunciação’, ou seja, modalidades particulares de enunciação fílmica” (COSTA, 2003, p.206).

Uma dessas modalidades enunciativas está aliada ao emprego do *flou*, que é uma tomada fora de foco. Esse procedimento, muito utilizado no cinema e na fotografia, pode ser ainda implementado com a velocidade de registro das cenas, “o efeito de aceleração ou lentidão que são obtidos diminuindo ou aumentando o número de fotogramas por segundo em relação à frequência (24 por segundo)” (METZ, 1972 *apud* COSTA, 2003, p.204).

Nesta investigação foi possível identificar o *flou* nos *frames* que demonstram a materialização do conceito de olhos oblíquos de *Capitu*, conforme apresentado no subitem 3.3. *O caleidoscópio visual de Capitu*. Durante a sequência de 25 segundos, iniciada aos CP2-11'42" e encerrada os CP2-12'07", de certa forma, todos são redirecionados a um estado hipnótico. Isso acontece porque na tela a sobreposição de imagens do olhar e do rosto de *Capitu* é feita para reter a atenção do telespectador e, ainda, representar como seriam os olhos da jovem, tido como oblíquos e dissimulados, na visão de Casmurro.

Na tela são visualizadas cada uma das fusões nos *frames* da imagem da personagem. Além disso, a sequência de apresentação é feita em velocidade lenta, trazendo para a TV uma espécie de caleidoscópio imagético, aumentando a percepção visual e sensorial do

telespectador, que vê na tela a materialização da metáfora que identifica e caracteriza a jovem.

É importante ressaltar que toda experiência visual é dinâmica e não é possível perceber um objeto como alguma coisa única ou isolada. “Ver algo implica em determinar-lhe um lugar no todo: uma localização no espaço, uma posição na escala de tamanho, claridade ou distância” (ARNHEIM, 2005, p.04). Assim, o emprego dos planos de câmera, em especial, o primeiro, o primeiríssimo (*close*) e o plano detalhe, enaltecem o “objeto isolado ou parte dele ocupando todo o espaço da tela” (COSTA, 2003, p.181) e provocam a delimitação e focalização do olhar do espectador, “cujo efeito de isolamento do contexto é acentuado pela máscara circular que serve para simular a visão através da lente” (*Idem*, 2003, p.63).

Nos trechos da microssérie sobre os olhos dissimulados e oblíquos de Capitu (Figura 05 / CP2-11'25" até Figura 08 / CP2-12'06"), temos o emprego de tais técnicas cinematográficas que, aliadas, proporcionam uma experiência sensorial a partir da percepção visual. Sabe-se que a menina está na sala, há todo um cenário a sua volta. Mas a câmera a isola do ambiente e começa a registrá-la primeiramente em perfil. Depois, a jovem se movimenta e projeta seu corpo para frente. Na composição, só sabemos que Bentinho está com os olhos na mesma altura que a jovem devido ao fato do corte seco da câmera, em contraponto, mostrar sua imagem. Trata-se de um breve vínculo associativo entre as imagens da sequência.

O menino está lá na sala, mas a impressão visual na TV é a de que todos estão na mesma posição da jovem. Bentinho está sob os joelhos, em frente à Capitu. Ao mesmo tempo, Casmurro se encontra um pouco encurvado, como se estivesse abaixado, espreitando por entre os lençóis. Já os telespectadores estão sentados em seus sofás em frente a tela. Todos estão esperando. Cada qual, posicionado em seu lugar específico do mundo real ou ficcional, está prestes a vivenciar uma experiência semelhante. Ao mesmo tempo em que Capitu olha para Bentinho, à sua frente, ela também direciona seu olhar à câmera, ou seja, para aquele que a assiste. Tal qual o menino, o telespectador é tomado pelo olhar da jovem e levado a experimentar uma percepção subjetiva do que Bentinho teria sentido ao olhar para Capitu.

Desta maneira, o primeiríssimo plano (*close*) adotado para materializar os olhos oblíquos e dissimulados eleva a imagem ao patamar que Gilles Deleuze denomina de “estado de entidade” (DELEUZE, 1985, p.124). Tal plano se refere à desterritorialização e à abstração das coordenadas espaço-temporais para o enaltecimento da expressão e de

suas possíveis interpretações. Para melhor explicar, Deleuze recorre à Balázs, que menciona: “a expressão de um rosto isolado é um todo inteligível por si mesmo, nele não temos nada a acrescentar através do pensamento [...]. Nossa sensação do espaço é abolida. Uma dimensão de outra ordem se abre a nós” (*Idem*, 1985, p.124).

Jorge Vasconcellos (2006) ao estudar a taxionomia de Deleuze para as imagens, em especial a imagem-movimento do cinema, demonstra a intensão do filósofo de apresentar aspectos materiais da subjetividade, que se referem à “formação do sujeito em sua relação com as coisas, constituindo-se dessa forma por intermédio da percepção” (VASCONCELOS, 2006, p.85). Vale lembrar que a percepção “é antes de tudo sensório-motora: [...] não está nem nos centros sensoriais nem nos centros motores, ela mede a complexidade de suas relações” (*Idem*, 1985, p.86). Logo, o caráter objetivo ou subjetivo da imagem surge a partir dessa influência mútua, que ainda passa pelo desenvolvimento cognitivo do indivíduo e pelo processo de interação dele com o ambiente no qual está inserido.

Com a inserção da imagem ao meio audiovisual (cinema e televisão), a câmera rompe justamente com a condição sensório-motora da percepção. O equipamento cinematográfico até tenta apresentar a imagem como uma forma natural de visualizar a cena, mas não passam de construções esquemáticas, pois os movimentos de câmera buscam reproduzir “os deslocamentos do ponto de visão em relação à cena filmada, são reproduções dos movimentos e das trajetórias do olhar de um virtual observador” (COSTA, 2003, p.187) ou são movimentos e trajetórias convencionadas pelo meio audiovisual.

Com o objetivo de exemplificar as reproduções da trajetória do olhar, Antônio Costa (2003) compara o campo de visão do olho humano com o foco médio da câmera. Assim, o campo visual do olho seria capaz de registrar imagens numa amplitude de 180°, “enquanto uma objetiva com foco médio não supera os 40°” (*Idem*, 2003, p.187). Contudo, isso não impediu que fosse convencionado e partilhado pelos meios audiovisuais, bem com aceito pelas produções, que “o emprego de uma objetiva com foco médio simula a modalidade de visão comum” (*Ibidem*, 2003, p.187).

Desta maneira, os movimentos de câmera denunciam a intencionalidade da produção e determinam não só a percepção do observador, como também sua interpretação das cenas apresentadas na tela. Sobre essa abordagem, o filósofo francês Gilles Deleuze (1985) afirma que “coisa” e “percepção da coisa” na realidade estão unificadas, são “uma única e mesma imagem, mas reportada a um ou ao outro dos dois

sistemas de referência. A coisa é a imagem tal como ela é em si [...]. Mas a percepção da coisa é a mesma imagem reportada a uma outra imagem especial que a enquadra” (DELEUZE, 1985, p.85).

Devido a essa estruturação específica, a imagem sofre uma espécie de delimitação visual, ou seja, passa por um processo de seleção ou mesmo uma subtração em que são evidenciados apenas alguns elementos, conforme a necessidade ou o interesse que a mente tem neles, por conta de sua necessidade de autopreservação. “O que é uma maneira de definir o primeiro momento material da subjetividade: ela é subtrativa, ela subtrai da coisa o que não lhe interessa” (*Idem*, 1985, p.85).

Ao focalizar determinada imagem convenciamos o campo de visão, subtraímos a percepção do espaço e a delimitamos a um plano de câmera, ou seja, ao primeiro plano. Desta forma, entende-se que o emprego do *close* organiza construções imagéticas únicas. Deleuze (1985) destaca que “Eisenstein sugeria que o primeiro plano não era apenas um tipo de imagem entre as outras, mas oferecia uma leitura afetiva de todo o filme” (*Ibidem*, 1985, p.114). Assim essa leitura afetiva passa por um levantamento intensivo de imagens-movimento. A sequência de tais imagens marca a ascensão de um sentimento de afeto, isto é, provocam o telespectador e o levam a vivenciar essa sensação afetiva ao visualizar determinado personagem na tela.

Para exemplificar, Gilles Deleuze sugere que o primeiro plano constitui não só o rosto da figura humana, como também pode ser um elemento inanimado, cuja superfície é elevada à condição de “rostidade” (DELEUZE, 1985, p.115). Primeiramente, o filósofo francês traz o exemplo da imagem de um relógio, que durante vários momentos em um filme é exibido em *close*. O mostrador das horas do objeto é, então, identificado como superfície receptora imóvel ou placa receptora de inscrição.

Já os micromovimentos dos ponteiros do relógio constituem o que Deleuze (1985) sugere como sendo uma “*série intensiva* que marca uma ascensão [...] ou tende para um instante crítico, prepara um paroxismo” (*Idem*, 1985, p.114, grifo do autor), pois, organiza a sequência de apresentação das imagens de forma lógica até chegar ao momento de maior intensidade da narrativa.

Apesar de sabermos que o relógio não é um rosto, como pode ser sugerido pela palavra “rostidade”, o exemplo utilizado pelo pesquisador demonstra que as funções desse objeto na tela são muito semelhantes aquelas provocadas pelo fenômeno *close* desterritorializador, isso porque ele demonstra a angústia do personagem, que o leva a checar as horas a todo instante. Ocorre, portanto, uma espécie de antropomorfização do

relógio, enquanto expressão de sentimentos humanos. Portanto, cada vez que encontramos em uma produção um objeto com essas características é possível afirmar que “esta coisa foi tratada como um rosto, ela foi ‘encarada’, ou melhor, ‘rostificada’, e por sua vez nos encara, nos olha... mesmo se ele não se parece com um rosto” (*Idem*, 1985, p.115).

O mesmo acontece com a figura humana. Ainda tomando como exemplo o relógio, o filósofo demonstra que a definição de Henri Bergson para a construção do afeto apresenta como características uma série de micromovimentos, que são intensificados pela imagem e estão sobre uma placa nervosa imobilizada. O rosto seria essa placa nervosa que comporta a mobilidade global do corpo e das pequenas movimentações. Estes movimentos ao serem energizados constituem a expressão e, por conseguinte, a construção da sensação de afeto.

Gilles Deleuze (1985) destaca que foi a pintura, a partir das técnicas do desenho e do retrato, que habilitou a análise desses dois polos da imagem: série intensiva de micromovimentos e superfície receptora. Na visão do pesquisador, o pintor compreende o rosto como um contorno, uma linha que delinea cada uma de suas particularidades e “[...] opera por traços dispersos tomado na massa, linhas fragmentárias e quebradas que indicam aqui o estremecimento dos lábios, ali o brilho de um olhar e que comportam uma matéria mais ou menos rebelde ao contorno – são traços de rostidade” (*Ibidem*, 1985, p.115).

Esses traços constituiriam ainda as várias concepções da empatia e da admiração, que muitas vezes são avivados pela paixão e pelo desejo. O filósofo salienta que o que “Descartes e Le Brun chamam de *admiração* [...] indica um mínimo de movimento para um máximo de unidade refletora e refletida sobre o rosto; e o que chamamos de *desejo*, inseparável de pequenas solicitações ou impulsões [...] expressas pelo rosto” (*Ibidem*, 1985, p.115, grifo do autor).

Entende-se, então, que é no rosto que todas as particularidades se interligam e são representadas pelas expressões faciais. Isto posto, cada um dos micromovimentos dos elementos que constituem a face (olhos, lábios, nariz, queixo, testa e sobrancelhas, por exemplo) seriam capazes de expressar um tipo de sentimento como, por exemplo, os já convencionados: o sorriso largo da alegria, o olhar triste da decepção ou mesmo o franzir da testa como dúvida ou descontentamento.

Os meios audiovisuais usam de forma engenhosa tais expressões faciais. O que equivale dizer que, ao apresentar na tela um personagem em primeiro plano, a câmera

busca, de certa maneira, estimular uma interpretação afetiva nos telespectadores. A microssérie *Capitu* (2008), ao subtrair os elementos do cenário e colocar em *close* o rosto de determinada figura dramática, é capaz de demonstrar visualmente a construção subjetiva do afeto.

No subitem 3.3. *O caleidoscópio visual de Capitu* foi possível entender essa questão da rostidade, a partir do estudo quadro a quadro das cenas que materializam a dinâmica dos olhos enigmáticos e dissimulados da jovem. Foi demonstrado como a câmera, ao focalizar apenas o rosto, se utiliza da montagem e das técnicas de luz e sombras para representar na TV a importância descomunal que Bentinho e Casmurro teriam dado ao olhar da menina, como pode ser observado nas Figuras 05 (CP2-11'25") e 06 (CP2-11'28"). Já a intensidade dada ao afeto do menino à Capitu e ao se perceber tendo tal sentimento são visualizadas nas Figuras 07 (CP2-11'36") e 08 (CP2-12'06").

O primeiro plano e a fusão das imagens em câmera lenta do rosto de Capitu envolvem os personagens (Bentinho e Casmurro), bem como os telespectadores. Na TV, a microssérie não mostra a imagem daquilo que Bentinho viu no momento em que encontrou Capitu. Na tela está a representação da afeição, ou seja, o processo gerador do afeto que aconteceu na imaginação do menino. E foi esse caleidoscópio imagético que materializou na tela o sentimento abstrato, oriundo do investimento da percepção subjetiva do personagem na realidade circundante.

Em vista disso, admite-se que a microssérie não só representou em imagens os trechos da narrativa literária, mas adaptou para a tela todas as sensações abstratas. Tais sensações constituiriam o amor juvenil de Bentinho e a insegurança do velho Casmurro. A produção audiovisual buscou, então, recriar e reinterpretar a expressão clássica machadiana de tal forma que o público contemporâneo, ao ter contato (pela primeira vez ou não) com o romance, pode experimentar visualmente o que só era possível mediante a leitura da obra.

Seguindo essa vertente, a microssérie trouxe um narrador provocador, cujas constantes interferências opinativas no livro foram adaptadas para a TV, a partir de elementos próprios do meio audiovisual e aliados às técnicas de representação teatral e da teledramaturgia. Além disso, sua construção se assemelha a “um mestre-de-cerimônias de algum filme de Fellini. Ele está sempre a interpelar o espectador” (PUCCI JR., 2011, p.93). Logo, próxima discussão, no subitem 4.3. *O protagonismo inquietante da câmera*, tem como destaque a forma como são apresentadas as cenas do narrador, que consolidam

as novas interpretações da narrativa televisiva e favorecem o entendimento da construção visual da ambiguidade imagética de Dom Casmurro na TV.

4.3. O protagonismo inquietante da câmera

O Dom Casmurro literário, por si só, já é um personagem inquietante, capaz de engendrar a (re)interpretação na mente de seus leitores cada vez que estes (re)leem sua história de amor e ódio por Capitu. Ao ir para a televisão, percebeu-se que a microssérie proporcionou não somente uma revisitação aos conceitos críticos e literários que envolvem o protagonista, mas (re)criou um Casmurro. É com esse Casmurro audiovisual que os leitores-telespectadores lidam ao assistir *Capitu* (2008). Um personagem cuja essência ambígua não se restringe às palavras e à imaginação do leitor, mas busca aliá-las aos recursos audiovisuais e teledramatúrgicos da TV para, novamente, desassossegar aqueles que se deixam conduzir por sua narrativa.

A reflexão deste subitem tem como propósito compreender as especificidades literárias que constituem tal figura dramática no meio televisivo. É importante lembrar que, de acordo com as tipologias do narrador, Dom Casmurro é enquadrado como um narrador autodiegético (D'ONOFRIO, 2006), ou seja, além de relatar suas experiências pessoais, tendo como foco o seu ponto de vista, ele protagoniza sua própria história, conforme foi abordado no primeiro capítulo, no subitem 1.5. *Dom: A criatura machadiana*.

Em *Capitu* (2008) estes conceitos abstratos se transformam em referências audiovisuais. Sobre isso é possível mencionar que, no caso de ser um narrador-protagonista, temos na TV o ator Michel Melamed, que interpreta Dom Casmurro. Com a corporificação de Casmurro, há na tela a representação audiovisual de particularidades narrativas que só seriam possíveis de serem imaginadas com a leitura do livro. Um exemplo é o caso de ele ser um homem com idade avançada. Em sua obra, ele traz várias pistas narrativas, como quando cochila no trem, menciona ter uma memória fraca e a necessidade de colocar no papel suas lembranças.

Na recriação imagética é possível identificar na microssérie um senhor corcunda, com alguns cabelos grisalhos, de voz baixa e por várias vezes rouca. Ele tem as mãos trêmulas e se movimenta com dificuldades, tanto que usa uma bengala para se apoiar e se locomover. Todas essas características exploradas nos subitens 3.2. *A luz difusa de Casmurro* e 4.2. *Capitu e Dom: construções artísticas na TV*, como também demonstram

a contribuição visual do emprego da luz e da sombra para a manutenção da essência ambígua da personagem.

Agora, levando em consideração o fato de Casmurro ser aquele que conduz a história, a responsabilidade dessa tarefa na TV é dividida, pois tanto o protagonista quanto a câmera desempenham um papel narrativo. Visto que os adaptadores têm à sua disposição “uma verdadeira riqueza de possibilidades técnicas, convenções adquiridas e aceitas que ajudam a enfrentar a passagem do impresso para a tela, até mesmo no caso de textos que são temporalmente complexos ou claramente interiorizados” (HUTCHEON, 2013, p.101).

Dentre as convenções está o emprego da dramatização nas mídias performativas. Muitas vezes utilizado para enfatizar as ambiguidades narrativas de alguns textos literários, o drama é fundamentado pela inclusão de elementos simbólicos e metafóricos, que são “fisicamente materializados numa forma icônica, ou, de outro modo, traduzidos em quaisquer outros equivalentes” (*Idem*, 2013, p.108).

Sob essa vertente é possível notar que Dom Casmurro adota estrategicamente uma postura de diálogo dramático com o telespectador. Na TV, essa aproximação pode ser percebida nos trechos em que o personagem direciona seu olhar, seus gestos e sua fala para a tela, como se quisesse interagir ou mesmo interpelar aqueles que acompanham as cenas. Um exemplo dessa interação acontece já no primeiro capítulo, quando Casmurro fala ao espectador que os vizinhos não gostam de seus hábitos reclusos e como seu apelido virou chacota entre os amigos.

Ao retirar os óculos, ele se posiciona frente à tela. O narrador explica a situação enquanto caminha. A câmera o registra em perfil e em *close* acompanha os movimentos do protagonista a cada passo, enquanto ele vez ou outra se vira para a tela, ora com expressões felizes, ora com o rosto fechado, demonstrando seriedade. É quando o narrador se dirige para a câmera e pede: “Não consulte dicionários” (CP1-05'59"). Tal frase apesar de imperativa é dita por Casmurro de maneira terna, em tom baixo, como se quisesse ser amparado.

Outro momento de diálogo é quando o narrador utiliza uma linguagem performática que imita a venda de um objeto, comumente empregado por programas de televisão ou propagandas publicitárias. Trata-se do microcapítulo “O Canapé” (CP4-08'26"), em que Casmurro fala: “dois homens sentados nele podem debater o destino de um império, e duas mulheres a graça de um vestido; mas um homem e uma mulher só por

aberração das leis naturais dirão outra coisa que não seja de si mesmos” (D.C., ASSIS, 1994, p.118-119).

Quando menciona a utilidade e a praticidade do móvel o narrador direciona seu olhar e seus gestos para a TV. Sua fala estabelece um ritmo ágil e dinâmico. Ao dizer rapidamente cada uma das palavras citadas começa a se aproximar da tela. Ele sai do plano geral (CP4-08'28"), quando estava sentado no canapé, passa para o primeiro plano (CP4-08'37"), até chegar no primeiríssimo plano, no qual seu rosto toma conta de toda a tela (CP4-08'47").

Com essa aproximação do telespectador, o narrador chega a conversar de forma mais pessoal com aquele que o observa. No quinto capítulo, Casmurro conta que pediu para um professor em São Paulo escrever a letra e a toada do pregão dos doces, cantiga cantada por Capitu e Bentinho quando jovens. Posicionado frontalmente à câmera, em primeiro plano, chega a se defender dizendo: “Eu guardei o papelzinho!” (CP5-09'52").

Para comprovar não só apresenta para a tela o pedaço de papel, um pouco amassado e amarelado pelo tempo, mas também o leva para frente, como se quisesse entregar ou mostrar a alguém. Seu ato chega a encobrir a lente da câmera, escurecendo a imagem da tela. Tais breves exemplos dessas constantes intromissões e digressões instituem a permanência do seu ponto de vista, já que ao tomar conta de toda a tela, Casmurro direciona a atenção do telespectador para si, para o que ele diz e mostra.

Num primeiro momento, as atitudes dramáticas e performáticas de Casmurro causam um certo estranhamento, pois tais posicionamentos não são, convencionalmente, adotados por personagens no meio televisivo. No decorrer dos capítulos se compreende que o posicionamento imperativo do narrador está atrelado ao ponto de vista interpretativo que a câmera proporciona. É a partir dos enquadramentos, dos planos e dos movimentos que a câmera (re)constrói a perspectiva dos telespectadores sobre a história contada por ele, fazendo com que tudo seja questionado, desde a sua postura e a sua fala, até a maneira como é apresentado na tela.

Desta forma, a dúvida criada pela narrativa de Casmurro se torna uma característica visual. Isso porque a comunicação corporal adotada pelo protagonista perante a câmera, bem como a maneira como ele é apresentado, influencia o entendimento da imagem final exibida na tela como algo estranho, que incomoda o espectador à primeira vista. Essa imagem provoca o questionamento dos telespectadores e contribui para a reinterpretação do que é narrado por Dom Casmurro na TV.

Os elementos em conjunto expressam um ponto de vista, que deveria ser “fundamental para a compreensão do que se narra. Constrói-se o espaço imaginário com os planos. Portanto, o ponto de vista narrativo é o que é visto pela câmera” (MONCLAR, 2009, p.18). Com a análise desse ponto de vista é possível entender a contribuição da câmera para a manutenção da essência ambígua machadiana na adaptação.

Vale destacar que, para a perpetuação dessa imprecisão sobre os fatos narrados, a microssérie *Capitu* (2008) utilizou um recurso tecnológico inovador. Além do equipamento convencional para registro das filmagens, a equipe do diretor Luiz Fernando Carvalho usou uma outra lente com 30 centímetros de diâmetro, que foi preenchida com água e colocada à frente da câmera principal. Essa lente adicional foi denominada “Lente de Dom Casmurro”. Tal recurso proporcionou à imagem uma “textura aquosa” (GLOBO, 2008, p.03), pela refração da luz na água.

Na televisão, identificou-se que o emprego deste recurso foi uma constante nas cenas que o protagonista está posicionado em frente à tela. É quando ele faz as várias reflexões sobre suas lembranças. Ao contracenar com esta câmera, Dom Casmurro surge com seu “olhar enviesado, ora melancólico, ora sático [...], espalhando sua verdade que só sentimentos febris são capazes de revelar. [...] Sua verdade está no que não sabemos? Sua fascinação reside na dúvida” (CARVALHO, 2008b, p.19-20).

Essas dúvidas incitadas pelas palavras do narrador são fortalecidas por esse recurso. Tal lente favorece a construção da imagem na TV de um Casmurro envolto por uma película fina e fluida, cujas extremidades estão constantemente desfocadas. O único ponto mais nítido é o centro da tela, como se a câmera tivesse uma visão fôvea estática, que não se move para completar o desfocado, sendo exatamente este o local onde está enquadrado o rosto do protagonista.

Tendo em vista que ele não é um narrador confiável (GLEDSON, 2006; CALDWELL, 2008), a escolha da microssérie de apresentar Dom Casmurro em planos, enquadramentos e movimentos específicos de câmera tem o propósito de não apenas aproximar o narrador dos telespectadores, como também busca inquietar e proporcionar outras interpretações frente às articulações apresentadas por ele.

Diante do exposto, é imprescindível demonstrar de que forma cada uma dessas particularidades, próprias do meio de comunicação, demonstram a construção gradual da ambiguidade imagética de Dom Casmurro na TV. Como forma de exemplificação, as reflexões a seguir dão conta da análise de trechos de dois microcapítulos da microssérie

Capitu (2008). São eles: as cenas finais da “Visita de Escobar” (CP3-26'43”) e “O contra-regra⁶” (CP3-29'29”).

Nesses fragmentos a construção visual promovida pela câmera evidencia peculiaridades do protagonista, sendo estes os elementos primordiais para a compreensão da essência ambígua que permeia a narrativa literária e que é adaptada pela microssérie. Nas sequências de cenas em *Capitu* (2008), constatou-se que o rosto de Casmurro ganhou destaque na tela. Durante vários segundos, ele é mostrado em *close*, ou seja, em primeiro ou primeiríssimo planos. Em alguns deles não existe o diálogo. Quando há, as gesticulações ou mesmo falas do personagem são pausadas e pontuais.

Portanto, é a câmera que traz ao telespectador as informações do narrador. Um exemplo é a escolha estratégica dos enquadramentos e movimentos de câmera. Nos referidos microcapítulos há o emprego do *contra-plongée*, que é quando a imagem do objeto ou do personagem é registrada num ângulo abaixo deste, fazendo com que tome uma proporção grandiosa na tela. Aliado a este enquadramento, as cenas estudadas têm ainda o uso do *slow dolly-in*, isto é, o movimento da câmera em torno do seu eixo, feita de forma lenta para frente, que complementa a focalização e a ideia de aproximação inquietante de Casmurro.

O microcapítulo “O contra-regra” está no terceiro capítulo da microssérie e contempla a sequência que inicia aos CP3-29'29” e encerra em CP3-30'39”. Porém, primeiro é interessante compreender as cenas no final do microcapítulo “Visita de Escobar” (CP3-26'43”) e que complementam o trecho posteriormente analisado. Esses *frames* trazem as imagens da despedida entre Bentinho e Escobar, após um jantar na casa da família Santiago. Bentinho sorri timidamente e acena com uma das mãos, enquanto o seminarista apenas adentra o veículo cenográfico, sem esboçar nenhuma reação aos gestos do amigo.

Capitu vislumbra a situação de um ângulo privilegiado. Ela está posicionada no alto, atrás de uma espécie de janela colocada em cima de um cavalete do cenário. É deste local que a menina interpela Bentinho, perguntando: “Que amigo é esse tamanho? Despedidas tão rasgadas... tão afetuosas... Quem é esse que te merece tanto?” (CP3-29'08”). As palavras “rasgadas” e “afetuosas” ganham destaque. Primeiro, na fala da jovem, enfatizadas pela breve pausa e entonação em cada uma delas. Segundo, pela postura corporal utilizada, pois a *Capitu* questionadora está com as mãos na cintura e com

⁶ A escrita do microcapítulo “O contra-regra” segue a formatação linguística adotada pela microssérie *Capitu* (2008), que por sua vez é semelhante a empregada no livro *Dom Casmurro* (D.C., 1994, p.108).

a cabeça levemente em diagonal, referências visuais que demonstram sua inquietação com a situação.

A imagem da menina registrada em *contra-plongée* traz a concepção de engrandecimento à personagem, que é complementada a partir da aproximação lenta da câmera (*slow dolly-in*) e do enquadramento em primeiríssimo plano (*close*) por entre os quadros de vidro e a madeira da janela artística. A cena segue e apresenta a resposta de Bentinho. Com um breve sorriso nos lábios diz: “É Escobar, amigo do seminário” (CP3-29'15”).

Apesar do rosto dele ser mostrado em *close*, o menino está em uma posição inferior. Ao responder o questionamento da vizinha, ele volta seus olhos para cima. O ângulo da câmera mostra o jovem em *plongée*, que “é um plano com a câmera (em mergulho), posicionada do alto para baixo. Com este posicionamento obtemos uma inferiorização do personagem enquadrado. O isolamos no espaço dramático da cena” (MONCLAR, 2009, p.32).

Essa imagem traz à tona a ideia de desvalorização de Bentinho, que ganha destaque após a entrada de outro personagem em cena. Trata-se de um jovem da vizinhança. Ele está sob uma alta bicicleta cenográfica, que tem à frente a cabeça de um animal. Ao mesmo tempo em que se visualiza o menino é possível escutar um ruído extracampo, em outras palavras, algo fora de quadro capaz de proporcionar novas significações ao que pertence ou é apresentado na tela. O barulho é semelhante ao relinchar de um cavalo, referência sonora à caracterização do jovem e à passagem literária de Casmurro: “Ora, o *dandy* do cavalo baio não passou como os outros. [...] O cavaleiro não se contentou de ir andando, mas voltou a cabeça para o nosso lado, o lado de Capitu, e olhou para Capitu, e Capitu para ele” (D.C., ASSIS, 1994, p.109).

No trecho, tanto Capitu quanto o *dandy* são superiores a Bentinho. Isso é possível de se perceber devido à câmera que, primeiro, adota um posicionamento subjetivo aos CP3-29'19" e coloca o telespectador como participante da cena, exatamente no local onde está a menina; e segundo, utiliza-se do *tilt*, ou seja, realiza um movimento vertical em torno do seu eixo. De forma lenta, move-se de baixo para cima e mostra em plano geral os dois personagens masculinos.

Nessa cena, a narração da câmera termina com a focalização do cavaleiro em primeiro plano, por entre os vidros da janela de Capitu (CP3-29'24") e depois em *slow dolly-in* e finaliza com o *close* (CP3-29'25"). É importante destacar que “quando usado efetivamente em uma produção dramática [...], o *take* PV (ponto de vista) pode ter um

grande impacto para o telespectador” (BONASIO, 2002, p.254), já que ao ser colocado sob o ângulo subjetivo a câmera provoca o questionamento e a interpretação daquele que observa o desenrolar da cena.

Após esse momento, a sequência da narrativa é quebrada não só com a entrada da cartela que marca o microcapítulo “O contra-regra”, como também pela dinâmica visual apresentada. A partir desse trecho a participação de Dom Casmurro se torna incisiva e provocante, sendo comprovada por dois detalhes: a câmera – a partir da análise do enquadramento e o movimento empregado para apresentar o personagem; e o narrador – com a compreensão da postura corporal adotada e pela maneira como ele se direciona ao telespectador.

Verificou-se na sequência da adaptação que o enquadramento de Casmurro é frontal, variando em primeiro e primeiríssimo planos fixos, ou seja, em *close*. O narrador está posicionado à frente da câmera e direciona sua fala, seu olhar e sua gesticulação para a tela. Além disso, o principal movimento de câmera é a panorâmica lenta, da direita para a esquerda.

A escolha do referido trecho da adaptação não é aleatória, muito menos se limita à explicação técnica da cena. A discussão iniciada com a análise das cenas finais do microcapítulo “Visita de Escobar” (CP3-26'43”) pretende compreender de que maneira a câmera se torna um elemento essencial para a construção da ambiguidade imagética de Dom Casmurro na TV, pois adota deliberadamente um ponto de vista. Sob esta perspectiva visual ela assume a mesma premissa autodiegética da narrativa (antes restrita ao protagonista) e potencializa a interpretação televisual de tudo que é dito pelo narrador, seja pela fala ou por sua comunicação corporal na tela.

Assim, os planos e os movimentos de câmera empregados a partir do microcapítulo “O contra-regra” (CP3-29'30” até CP3-é CP3-30'38”) trazem uma ideia de oposição à narrativa audiovisual de Casmurro. Tal concepção perpetua no transcorrer do quarto e quinto capítulos de *Capitu* (2008). Esta proporciona ao telespectador uma reinterpretação da história contada por ele na televisão, levando em consideração que a ambiguidade está presente nas entrelinhas da narrativa literária e também construção visual das imagens na microssérie.

Diante do exposto, cabe agora demonstrar de que maneira a câmera estabelece essa dinâmica ambígua. O primeiro contraste narrativo está exatamente no movimento panorâmico feito pela câmera ao mostrar o Casmurro. Enquanto o equipamento registra de forma lenta a imagem da direita para a esquerda, o narrador se movimenta de maneira

contrária e se posiciona do lado direito da tela, em primeiríssimo plano. Tal movimentação causa um estranhamento visual, pois ao mesmo tempo surpreende o telespectador, demonstra que o posicionamento da câmera está em oposição ao protagonista.

É imprescindível mencionar que esta concepção visual marca a lembrança de Dom Casmurro sobre o episódio do encontro entre Bentinho, Capitu e o *dandy*. Na microssérie, durante a movimentação da câmera e do narrador, ele traz suas reflexões, mencionando que “o destino não é só dramaturgo, é também o seu próprio contra-regra, isto é, designa a entrada das personagens em cena [...] (D.C., ASSIS, 1994, p.109). Ao citar o trecho explicativo da frase acima, que inicia com o termo “isto é”, o narrador está em primeiríssimo plano e é mantido pela câmera do lado direito da tela, ao passo que as imagens do *dandy*, Capitu e Bentinho são apresentadas na tela e conduzidas pela narração dele em *voice over*.

Percebe-se nessa construção que não é Casmurro quem comanda a explicação de sua lembrança, e, sim, a câmera. Ela apresenta visualmente um por um dos personagens que adentram a cena e destaca de maneira pontual as particularidades visuais de inferioridade (Bentinho, devido ao movimento em *plongée*) e de superioridade (Capitu e *dandy*, por conta do *close*, do *slow dolly-in* e do *contra-plongée*), configurando um alinhamento à concepção literária, de tal modo que a câmera, ao conduzir a narrativa dramática, é capaz de trilhar o destino visual do narrador na tela.

No trecho analisado, o fortalecimento da ambiguidade imagética acontece pelo registro na tela da imagem do narrador. A câmera ao mesmo tempo que engrandece Casmurro, colocando-o num agrupamento de primeiro e segundo planos com outro personagem da trama, ela apresenta a instabilidade comportamental do protagonista a partir da apresentação do desequilíbrio da composição visual. No primeiro caso, o agrupamento dos planos em uma cena tem como princípio direcionar o olhar e a atenção do telespectador para o que está sendo mostrado. “Inconscientemente, tentamos organizar esses vários elementos na nossa cabeça. Dessa forma fica mais fácil compreender e seguir a ação” (BONASIO, 2002, p.255).

A utilização do agrupamento conjunto (primeiro e segundo planos) é uma forma eficiente de aumentar a perspectiva e de também demonstrar o domínio visual de um dos personagens, já que “o elemento de primeiro plano geralmente é o mais forte no *take*, por causa de seu tamanho maior e de sua proeminência dentro do quadro. Para modificar esse domínio, usa-se o foco seletivo e a profundidade do campo de visão” (*Idem*, 2002, p.256-

257). Tal mudança não acontece na referida cena e o domínio da tela permanece com o posicionamento do narrador em primeiríssimo plano. Enquanto isso, o *dandy* se encontra fora de foco ao fundo da imagem, ou seja, no segundo plano.

Já o desequilíbrio da composição visual “passa a impressão de instabilidade” (*Ibidem*, 2002, p.257). Na microssérie isso se dá a partir da identificação do descontrole performático do narrador perante à câmera e na maneira pela qual ele é apresentado na tela. No trecho do terceiro capítulo, que compreende os CP3-29'45" até os CP3-30'30", Dom Casmurro diz:

O *dandy* do cavalo alazão não passou como os outros... era a trombeta do júízo final! Foi o segundo dente de ciúmes que me mordeu. Era natural admirar as belas figuras, mas aquele sujeito costumava passar ali às tardes... e depois... e depois... vou lá raciocinar com o coração de brasa como estava o meu! (CAPITU, 2008).

No trecho, transcrito da cena da adaptação, foi possível identificar dois elementos de pontuação: as reticências, como referência às pausas dramáticas do narrador e o ponto de exclamação, para destacar um tom enfático do discurso adotado por ele na cena. Diante disso, ao mencionar que percebeu uma postura diferente no cavaleiro, Dom Casmurro utiliza um tom de voz alto e chega até mesmo a gritar ao dizer “era a trombeta do júízo final!”, fazendo uma alusão às revelações apocalípticas presentes na Bíblia, marcas literárias da obra machadiana.

Ademais, há na TV uma construção visual incomum. Ao citar tal passagem, o narrador surge pela metade. Na tela aparecem apenas as mãos, o tronco e o rosto do personagem. Na imagem seu corpo parece flutuar em diagonal, não sendo possível visualizar suas pernas. A partir dos CP3-30'11" Dom Casmurro toma conta da tela. O rosto e a voz demonstram o descontrole e a raiva do protagonista. O tom da fala é grave e áspero, enquanto a expressão do narrador é a de alguém com olhos arregalados de maneira intensa e fixos a um ponto no centro da tela [Figura 11].

De forma enfática ele deixa transparecer seu descontrole ao falar “foi o segundo dente de ciúmes que me mordeu”. Logo depois dissimula e insere a primeira ambiguidade ao mencionar que era comum admirar as “belas figuras”. Ele ainda menciona que o problema estaria na possibilidade de o cavaleiro passear por aquele local todos os dias e, possivelmente, ver Capitu na janela. Sua desorientação e divagação é retratada pelos termos: “e depois... e depois...”. Na TV, o Casmurro audiovisual fala essas duas expressões em tom baixo, desviando o olhar da tela. Para no momento seguinte voltar a

se alterar e interpelar a câmera dizendo “vou lá raciocinar com o coração de brasa como estava o meu”, demonstrando que seu descontrole teria sido motivado pelos ciúmes.

É possível notar nesta sequência de cenas que a câmera registra o narrador a partir de um ângulo abaixo do nível dos olhos. Esse tipo de ângulo “sugere um sentimento de poder, domínio e dinamismo, e tende a aumentar a percepção [...], dar ao público a impressão de que os sujeitos são fisicamente mais altos e psicologicamente poderosos e dominantes” (BONASIO, 2002, p.253).



Figura 11: CP3-30'20". Fonte: *Capitu* (2008), Globo – elaborada pela autora.

Contudo, ao mesmo tempo em que a imagem enaltece o personagem (devido ao *close* e o *contra-plongée*), ela também mostra que ele mantém uma postura transversal à base do quadrante visual da tela da televisão. Tal enquadramento fortalece a ideia de ambiguidade imagética, pois alia a performance contraditória do narrador ao seu posicionamento inquietante. A partir do momento que a câmera o apresenta com uma postura inclinada, traz para a tela um Casmurro destituído de sua integridade visual. Dessa maneira, tudo que é dito por ele é passível de um questionamento e uma interpretação

crítica, mesmo porque se sabe que esse não é um narrador confiável. E é a câmera, com sua criação artística, que provoca essa reinterpretação do Casmurro audiovisual.

A presente discussão final, bem como todas as análises de cenas e o levantamento teórico e crítico sobre as duas obras estudadas, demonstrou que *Capitu* (2008) alcançou um patamar provocador ao reinterpretar *Dom Casmurro* (1899) na TV aberta. Para tanto, recorreu às técnicas e às referências audiovisuais presentes nas correspondências entre as artes: literatura, pintura, teledramaturgia, teatro, televisão e cinema. De tal modo que, ao evidenciar pela construção da imagem as particularidades abstratas que caracterizam o narrador Casmurro, a adaptação trouxe para a tela sua essência conflituosa e ambígua, proporcionando novas interpretações dos leitores-telespectadores contemporâneos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As presentes considerações finais retomam as discussões apresentadas no decorrer dessa investigação sobre as correspondências literárias e artísticas da relação entre a Literatura e a Televisão, tendo como objeto de pesquisa a microssérie *Capitu* (2008), adaptação dirigida por Luiz Fernando Carvalho do livro *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis. O interesse no tema se refere ao fato da Literatura estar envolva pelo diálogo constante e intenso com os diversos suportes midiáticos da contemporaneidade. Dessa maneira, as obras literárias constituem interessantes referenciais para pesquisa e para o conhecimento acadêmico, em busca da compreensão dos impasses da transcrição entre as artes.

Essa pesquisa é alicerçada pelos estudos de Linda Hutcheon (2013), sobre o processo de uma adaptação, com o qual entendemos que em *Capitu* (2008) existe um método de reinterpretação e de recriação da obra literária. A partir da identificação e de descrição dos recursos linguísticos, visuais e artísticos, tendo como base cenas da microssérie, foi possível estudar os artifícios, as convenções, os modos narrativos e os recursos de composição empregados pela produção televisiva, ao adaptar a linguagem ambígua do livro de Machado de Assis.

Para tanto, o caminho investigativo iniciou com um levantamento bibliográfico, histórico e crítico. O primeiro capítulo *Dom Casmurro: mosaico enigmático e crítico* apresentou desde a estética literária do escritor brasileiro até a constituição do livro *Dom Casmurro* (1899), cuja contemporaneidade presente em sua narrativa irônica e ambígua, bem como, em seus personagens complexos e enigmáticos, possibilita até os dias atuais um desafio àqueles que buscam inspiração para suas produções.

Cada subitem destacou os posicionamentos dos primeiros críticos literários brasileiros, que demonstravam a existência de uma dinâmica de unilateralidade interpretativa, fortalecida durante anos. As reflexões do capítulo buscaram ainda reunir as novas interpretações desenvolvidas por pesquisas do século XX. Em especial, elencou-se a investigação da crítica norte-americana, Helen Caldwell, que em seu livro *The Brazilian Othello of Machado de Assis* (1960), introduz a ideia de que o narrador não seria um indivíduo confiável. Tal posicionamento proporcionou uma mudança de paradigma crítico-interpretativo do livro e do protagonista machadiano.

Para fortalecer sua argumentação, ela vasculhou detalhes que passaram despercebidos nas interpretações anteriores, como a construção dos nomes dos

personagens, as fontes históricas, os símbolos e até as citações e/ou comparações com obras clássicas estrangeiras. A imprecisão lançada sobre a confiabilidade das palavras do narrador, feita pela pesquisadora estadunidense, contribuiu não só para novos questionamentos e interpretações acerca do protagonista, com os críticos Antonio Candido (1977), Helder Macedo (1991), Silviano Santiago (2000), Roberto Schwarz (2006) e John Gledson (2006), como também para suas adaptações, com os filmes *Capitu* (1968) e *Dom* (2003) até a microssérie televisiva *Capitu* (2008).

A mudança de enfoque interpretativo, proposta por Caldwell, abriu a possibilidade para os críticos literários revisitarem a obra de Machado de Assis, mas também para outros escritores, roteiristas e diretores de produções audiovisuais. Tais profissionais puderam desenvolver novos materiais, tendo como referência as ricas ambiguidades artísticas da obra e do escritor, redimensionadas pela pesquisadora.

A microssérie *Capitu* (2008) é um exemplo de reinterpretação, já que, diferente das adaptações anteriores, segue a vertente de provocar um questionamento frente ao narrador Dom Casmurro. A obra televisiva demonstra claramente como, nos dias atuais, os meios de comunicação audiovisuais ainda buscam na Literatura Brasileira as inspirações para suas produções. As adaptações proporcionam a releitura e a reinterpretação do texto literário, a partir da recriação de obras voltadas para um leitor contemporâneo, cujo envolvimento com a televisão e o cinema é constante, sendo essa a temática apresentada no segundo capítulo, intitulado *Literatura e TV: diálogos sistemáticos*.

Aliás, adaptar as obras de Machado de Assis, bem a escritura ambígua de seus narradores, é sempre um desafio, principalmente, devido as suas características, como: a linguagem irônica, os personagens enigmáticos e psicologicamente inquietantes e sua estrutura narrativa fragmentada, ambígua e passível de inúmeras interpretações. Dessa maneira, a adaptação que buscasse inspiração nas obras do escritor brasileiro precisaria alcançar um alto nível de desenvolvimento interpretativo e criativo, além de apresentar uma obra à altura das inquietações promovidas pela narrativa machadiana. Esse talvez tenha sido um estímulo interessante para a equipe de roteiristas e diretores da microssérie *Capitu* (2008) que, sob o comando de Luiz Fernando Carvalho, aceitam se aventurar nos meandros dissimulados e ambíguos de *Dom Casmurro* (1899).

Para alcançar a essência do livro, a adaptação precisou criar uma linguagem própria, se valendo de artifícios, convenções, recursos de composição e modos narrativos imagéticos, próprios do meio audiovisual, recriando com imagens as palavras e ideias

literárias. Nessa investigação, as reflexões sobre *Capitu e Dom: construções artísticas na TV*, buscou no estudo comparado encontrar correspondências do texto para a tela, tendo como base algumas cenas e imagens da microssérie. Em *A luz difusa de Casmurro* o destaque é para o trecho narrativo e audiovisual sobre a intensão do protagonista ao escrever sua autobiografia, que era “atar as duas pontas da vida” (D.C., 1994, p.02).

A análise demonstrou que a disposição das cores branca e preta, bem como da luz e da sombra, para a apresentação de Dom Casmurro e Bentinho constituíram uma caracterização imagética específica para cada uma das figuras dramáticas. Além disso, ao se aliarem às técnicas cinematográficas e às televisivas, elas estabelecem na tela um antagonismo visual, capaz de provocar as interpretações dos telespectadores e promover a construção da essência ambígua dos dois personagens.

Já a definição “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” (D.C., 1994, p.38) da figura feminina ganha evidência em *O caleidoscópio visual de Capitu*, a partir da compreensão dos planos e dos movimentos de câmera empregados. Um exemplo se refere a utilização do *close*, que mostra na tela a intensidade da paixão do menino Bentinho e das dúvidas do velho Casmurro, demonstrando uma dimensão grandiosa e sedutora a tal expressão literária.

Em *O substrato rosáceo do narrador*, as reflexões sugestionam que a construção da ambiguidade do Casmurro audiovisual passa pela desconstrução da identidade do masculino, cuja essência se dá a partir da incorporação de elementos próprios de todas as mulheres de sua vida. Cada uma delas não só enaltece a narração do protagonista, como demonstra de forma visual que sua essência ambígua é constituída pela aglutinação de particularidades de tais personagens, fazendo com que ele se torne o substrato de todas, a partir da ação delas em seu imaginário e em sua narração.

Na microssérie *Capitu* (2008), Casmurro tem uma postura de diálogo, como se quisesse interagir com aqueles que estão além da tela. Chega até mesmo a interpelar, com seu olhar questionador e sua fala imperativa, todos os que acompanham as cenas. Em determinado momento, as atitudes e a postura do protagonista diante da câmera causam um estranhamento, pois tais características não são, regularmente, adotadas por figuras dramáticas do meio televisivo.

Ao final, foi possível entender que a articulação imperativa do narrador está vinculada ao ponto de vista proporcionado pela câmera (re)interpretativa da adaptação audiovisual. Exatamente o que é discutido em *a Câmera: como provocadora de (re)interpretações*, pontuando o quanto ela foi capaz de instigar o olhar e também o

questionamento dos leitores-telespectador, ao apresentar na tela um outro ponto de vista narrativo à história e ao personagem, proporcionando outras interpretações frente às articulações apresentadas pelo protagonista.

A análise dos enquadramentos em *contra-plongée*, do uso do *close* e da movimentação em *slow dolly-in*, aliada a interpretação visual da comunicação corporal de Casmurro, ou seja, se posicionar de maneira inclinada na tela, demonstrou que a câmera foi capaz de reconstruir a perspectiva dos telespectadores frente à história narrada por ele. Assim sendo, tais particularidades demonstraram a intencionalidade da microssérie *Capitu* (2008) e reconstruíram a percepção do espectador-observador. Elas auxiliaram, ainda, a interpretação das cenas apresentadas na tela e constituíram o caminho investigativo da presente pesquisa para desvendar as ambiguidades imagéticas de Dom Casmurro na televisão brasileira.

REFERÊNCIAS

- ARNHEIM, Rudolf. Luz. In.: _____. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. Nova versão. Tradução de Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005, pp. 293-313. Disponível em: <https://monoskop.org/images/9/92/Arnheim_Rudolf_Arte_e_percepcao_visual.pdf>. Acesso em 24 jun 2016.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Prefácio de Fernando Teixeira de Andrade. Vocabulário de Verônica A. Pereira de Souza. São Paulo: Objetivo/CERED, 1994, 192p.
- _____. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Editora Ática, Série Bom Livro, 1998, Pp.39-41; 59-60; 102.
- _____. *Missa do galo e outros contos*. São Paulo: Editora Unesp / Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, 2011, Pp.11-19.
- BACCEGA, Maria Aparecida. Crítica de televisão: aproximações. In.: MARTINS, Maria Helena (Org.). *Outras leituras: Literatura, Televisão, Jornalismo de Arte e Cultura, Linguagens interagentes*. São Paulo: Senac e Itaú Cultural, 2000, Pp.37-53.
- BALOGH, Anna Maria. *Minisséries: la crème de la crème da ficção na TV*. Revista USP, São Paulo, n.61, Pp.94-101, março/maio, 2004. Disponível em <<http://www.usp.br/revistausp/61/09-annamaria.pdf>>. Acesso em 25 jun 2015.
- BONASIO, Valter. Operação de câmeras e lentes. In.: *Televisão: manual de produção & direção*. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2002, Pp.249-275.
- BUCCI, Eugênio. A crítica da televisão. In.: MARTINS, Maria Helena (Org.). *Rumos da crítica*. São Paulo: Senac e Itaú Cultural, 2000, Pp.101-115.
- BUNGART NETO, Paulo. *A flor amarela solitária e mórbida da introspecção: A obra crítica de Augusto Meyer sobre Machado e Assis*. Campo Grande: Editora UFMS, 2012, 287p.
- CANDIDO, Antonio. Esquema Machado de Assis. In.: _____. *Vários Escritos*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977, Pp.13-32.
- _____. Introdução. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, v.1, 7ª ed., 2000, Pp.23-37.
- CALDWELL, Helen. *O Otelo Brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*. Cotia/São Paulo: Ateliê Editorial, 2008, 223p.
- CARVALHO, Luiz Fernando. Diálogo com o diretor. In.: _____. *Capitu: minissérie de Luiz Fernando Carvalho, a partir da obra Dom Casmurro de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008a, Pp.75-83.
- _____. *Capitu c'est moi?*. In.: SCHPREJER, Alberto (Org.). *Quem é Capitu?*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008b, Pp.17-31.

COUTINHO, Afrânio. Machado de Assis. In.:_____. *A Literatura no Brasil: Era realista – Era de transição*. São Paulo: Editora Global, 7ª ed., v.4, 2004, Pp.151-173.

COMPARATO, Luís Filipe Loureiro. A ação dramática. In.:_____. *Da Criação ao Roteiro: teoria e prática*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995, Pp. 159-223.

COSTA, Antonio. Segunda parte: As diversas fases do cinema. In.: _____. *Compreender o cinema*. Tradução Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Editora Globo, 2ª ed, 2003, Pp.41-147;166-193.

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

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

GIL, Antonio Carlos. Como classificar as pesquisas?. In.:_____. *Como elaborar projetos de pesquisa*. São Paulo: Atlas, 4ª ed., 2002, Pp.41-57.

GLEDSON, John. Dom Casmurro, Realismo e intencionismo revisitados. In.:_____. *Por um novo Machado de Assis: Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, Pp.279-298.

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

_____. São Paulo: Memória Globo - Ficha técnica Capitu, 2008. Disponível em <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/capitu/ficha-tecnica.htm>>. Acesso em 25 jun 2015.

GUIMARÃES, Hélio Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: O romance machadiano e o público de literatura no século 19*. 2001. 436 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Doutorado em Literatura Brasileira: Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000235806>>. Acesso em 01 ago 2015.

_____. *Literatura em Televisão: uma história das adaptações de textos literários para programas de TV*. 1995. 217 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem: Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000089913>>. Acesso em 25 nov 2016.

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

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013, 280p.

KRISTEVA, Julia. A Palavra, o Diálogo e o Romance. In.: _____. *Introdução à semiótica*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2ª ed., 2005, Pp.67-69.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão). São Paulo: Atica, Série Princípios, 5ª ed., 1991, Pp.25-70.

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

MÉRRIMEÉ, Prosper. *Carmen*. Trad. Francisco Balthar Peixoto. São Paulo: Editora FTD Educação, Coleção Selo Negro, 6ª ed, 1999, 93p.

MELO, Alfredo Cesar Barbosa. Por uma sociologia dos mal-entendidos: uma análise da adaptação fílmica de 'A hora da estrela'. In: MOGRABI, G.; REIS, C. M. D. R. (Org.). *Cinema, literatura e filosofia: interfaces semióticas*. Cuiabá / Rio de Janeiro: FAPEMAT/7 Letras, v.1, 2013, Pp.77-90.

MONCLAR, Jorge. *Linguagem cinematográfica: narrando com imagens*. Rio de Janeiro: CIP-Brasil, Academia Intercinema, 2009, 124p.

NOVA, João Luiz Leocadio da. A dramaturgia na forma das trucagens eletrônicas digitais em Peter Greenaway. Tese de Doutorado, Departamento de Ciência, Rádio e Televisão. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes/USP, 2009. Disponível em: <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-14092009-151516/.../Leocadio.pdf>. Acesso em 03 jul 2016.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In.: _____. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo - Instituto Itaú Cultural, 2003, Pp.15-35.

PEREIRA, Lúcia Miguel. O artista: os contos; perfeição no gênero; temas contrastantes – Dom Casmurro – Poesias Completas. In.: _____. *Machado de Assis: Estudo crítico e biográfico*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, Coleção Documentos Brasileiros, 5ª ed., 1955, Pp.225-241.

PIGNATARI, Décio. Estrutura e processo. In.: _____. *Signagem da televisão*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, Pp.09-17.

PUCCI JR., Renato Luiz. Particularidades Narrativas da Microsérie Capitu. In. BORGES, PUCI JR., SELIGMAN (orgs.). *Televisão: Formas audiovisuais de ficção e documentário*. Socine/Unicamp/Eca-USP/Universidade do Algarve (CIAC), São Paulo, Campinas e Faro (Portugal), v.I, 2011, Pp.91-104. Disponível em: <https://www.academia.edu/3983318/Televis%C3%A3o_formas_audiovisuais_de_fic%C3%A7%C3%A3o_e_documento_C3%A1rio_Volume_I>. Acesso em: 02 nov 2015.

_____. A minissérie Capitu: adaptação televisiva e antecedentes fílmicos. *Revista Matrizes*. São Paulo: Universidade de São Paulo, v. 5, n. 2, jan./jun. 2012, Pp.2013-203.

Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38334/41195>>. Acesso em 20 jul 2014.

REIMÃO, Sandra. *Livros e Televisão: correlações*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, 155p.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In.:_____. CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de A.; GOMES, Paulo Emílio S., *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009, Pp.10-49.

SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança. In:____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, Pp.27-46.

_____. Uma linhagem esquisita. In.: SCHPREJER, Alberto (Org.). *Que é Capitu? Contos, crônicas e ensaios sobre a personagem mais enigmática da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, Pp.83-98.

STAM, Robert. Introdução. In. _____. *A literatura através do cinema: Realismo, Magia e a Arte da Adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, Pp.16-41.

SCHWARZ, R. A poesia envenenada de *Dom Casmurro*. In.:_____. *Duas meninas*. São Paulo: Cia das Letras, 2ª ed., 2006, Pp.09-45.

VASCONCELLOS, Jorge. As imagens-movimento: imagem-percepção, imagem-afecção, imagem-pulsão e imagem-ação. In.: _____. *Deleuze e o cinema*. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna, 2006, Pp.83-114.

ZAMBERLAN, Cesar Adolfo. *Dom Casmurro sem Dom Casmurro*. 2008. 179f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-03042008-133050/pt-br.php>> Acesso em 15 out 2015.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

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

CAPITU. Direção: Paulo Cesar Saraceni. Intérpretes: Isabella Cerqueira Campos; Othon Bastos; Raul Cortez; Roteiro: Paulo Cesar Saraceni; Lygia Fagundes Telles; Paulo Emilio Salles Gomes. Carlos Diegues Produções Cinematográficas; J.P. Produção e Administração Cinematográfica; Rio de Janeiro: Difilm/Warner Home Vídeo e Centro Cultural Banco do Brasil, 1968, bobina cinematográfica/online, drama, son., P&B, 105 min. Disponível em: <<https://youtu.be/5T8EAMjdeWA>>. Acesso em 15 out 2015.

DOM. Direção: Moacyr Góes. Intérpretes: Maria Fernanda Cândido; Marcos Palmeira; Bruno Garcia. Roteiro: Moacyr Góes. Rio de Janeiro: Diler & Associados e Warner Bros de Televisão, 2003, DVD, drama, son., color., 91 min.