

The image is a complex collage of torn paper. The background is a mix of warm tones: deep reds, oranges, and browns. A prominent feature is a close-up of a person's eye, looking slightly to the left, with a brown iris. The eye is partially obscured by the torn edges of the paper. Below the eye, there is faint, handwritten text in a cursive script, which appears to be "Motivado pelas" on the top line and "Down Casmurra" on the bottom line. The overall texture is rough and layered, suggesting a sense of discovery or hidden information.

SAULO LOPES DE SOUSA

OBLIQUIDADE DO OLHAR QUE ESPIA:

Sendas do narrador em *Capitu*

SÃO LUÍS
2018



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DO
MARANHÃO



MESTRADO EM
LETRAS

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO
CENTRO DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIAS EXATAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTU SENSU* EM LETRAS
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

SAULO LOPES DE SOUSA

**OBLIQUIDADE DO OLHAR QUE ESPIA:
Sendas do narrador em *Capitu***

São Luís
2018

SAULO LOPES DE SOUSA

OBLIQUIDADE DO OLHAR QUE ESPIA:
Sendas do narrador em *Capitu*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Letras (Área de concentração: Teoria literária).

Orientadora: Profa. Dra. Kátia Carvalho da Silva Rocha

São Luís
2018

Dados de Catalogação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Instituto Federal do Maranhão – Campus Açailândia

S725o

Sousa, Saulo Lopes de

Obliquidade do olhar que espia: sendas do narrador em *Capitu* / Saulo Lopes de Sousa. – São Luís, 2018.

135f.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA, 2018.

Orientadora: Profa. Dra. Kátia Carvalho da Silva Rocha.

1. *Capitu* - Adaptação. 2. Dom Casmurro - Romance. 3. Narrativa Televisiva. 4. Ficção Televisiva. I. Título.

CDU: 821.134.3(81)-3

SAULO LOPES DE SOUSA

OBLIQUIDADE DO OLHAR QUE ESPIA:

Sendas do narrador em *Capitu*

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA, como parte dos requisitos exigidos à obtenção do Título de Mestre em Letras (Área de concentração: Teoria Literária).

Saulo Lopes de Sousa

Aprovado em: ___/___/_____

Conceito atribuído: () _____

Profa. Dra. Kátia Carvalho da Silva Rocha – UEMASUL
Orientadora

Prof. Dr. Marcel Alvaro de Amorim – UFRJ/IFRJ
1º Membro

Prof. Dr. Gilberto Freire de Santana – UEMASUL
2º Membro

Profa. Dra. Maria Iranilde de Almeida Costa – UEMA
Membro Suplente

São Luís
Abril de 2018

Ao *Grande Bruxo*, de cuja mística alquímica pululam, ainda hoje, seus papéis avulsos.

Ao *Aprendiz de Feiticeiro*, que, magicamente, transforma vozes e letras em imagens e cantos.

Aos *Olhos*, tão oblíquos por entre colchas no varal, que me traram num mergulho, tal como a vaga do mar em ressaca.

AGRADECIMENTOS

Tive *um dever amaríssimo* para com este trabalho. Regrado a infinitas canecas de café, sob o exausto corpo e o latejo da pesada mente, imerso em ondas revoltas de livros e escritas, tendo por companhia a sinfonia pluvial prestes a anunciar o alvorecer, persegui sinuosas pistas de uns olhos enevoados e narrativos de uma certa *Capitu*. Como são oblíquos e dissimulados, pude apenas espiá-los. Então, aqui lhes transcrevo a visão. Por outro lado, tal espreita só me foi possível graças ao amparo e benefício que obtive de muitos dos meus, aos quais devoto minha gratidão. Aqueles de cujo nome eu me esquecer, por favor, não se sintam *papéis avulsos*: vocês são *páginas recolhidas* e bem guardadas naquela gaveta mais recôndita do meu ser.

A Deus, força incognoscível, *a causa secreta* de minha plenitude, por me ensinar a cada dia que, mesmo na pequenez de minh'alma, sempre vale a pena sonhar e navegar.

À minha família, que soube compreender minhas dificuldades nessa jornada acadêmica, dando-me apoio e entusiasmo. Por ser para mim *o espelho* no qual constantemente edifico minha imagem, consciente de que há dias em que a superfície embaça; outros, em que obtenho o mais límpido reflexo.

À Professora Kátia Carvalho, pela orientação solícita e afetuosa com que me apontou caminhos e descobertas, bem como enganos e incorreções. Pela carinhosa atenção em ouvir minhas sugestões e responder minhas inquietudes. Pelas palavras de aconchego nos meus momentos de tranquila aflição e intempestivos impulsos. Pela confiança e crença de que eu seria capaz, mesmo quando as desventuras do tempo diziam o contrário. Por ter, primeiro, lavourado as urdiduras do olhar carvalhiano e me apresentado o particular encanto do narrador.

Ao Professor Gilberto Freire (sempre *irreversível*), por me mostrar o cinema na sua íntima potência do dizer. Pela nobreza e simplicidade de seu caráter, com quem muito aprendo a perceber que as batatas, ainda que batatas, são preciosas conquistas. Por ter o *Dom* de projetar luz onde há escuro, e daí fazer brotar poéticas imagens e harmônicas vozes.

Ao Professor Marcel Amorim, pelo elogio à minha proposta de estudo, no simpósio da ABRALIC/Uerj 2017, com quem aprendi um pouco sobre adaptação, durante a feitura deste trabalho. Por ter aceitado participar da minha banca, com gentil disponibilidade. Por ser, involuntariamente, inspirador e me mostrar que “desistir nunca é uma opção” (Amorim, 2010).

Ao Professor Roberto Ferreira, pela generosidade de suas palavras na minha banca de qualificação, que me fizeram pensar com mais afinco os rastros da enunciação narrativa. Desde quando o senhor comentou um trabalho que eu apresentei sobre o filme *Cisne Negro*, em 2012, tenho-o como exemplo de profissional das letras, como um *bard of letters* shakespearianas.

Aos Amigos do mestrado, pelo convívio, experiências, partilhas, passeios no bosque e lanches nos intervalos das aulas. A Veveto e Gis, por terem me acolhido em suas residências; a Rayron e Gil, pelas peripécias dentro do corola e no RU; a Nane, pelas aventuras de rodoviária; A Sarita e Layssa, por emanarem o poder da mulher negra; a Alê, pelas boas risadas e vivências durante as aulas; a Ane, por transparecer, ainda que involuntária, o talho de doutora; a Malthus, pela “inutilidade” de sua inteligência, tão útil e formidável; a Talia e Paulo, pelos livros emprestados e colóquios *cut*; a Tatá, por ter me deixado recostar em seu colo, quando precisei; a Dêssa, pelos papos-cabeça e pelo bilhetinho de incentivo à minha permanência no mestrado (ainda o tenho guardado). Agradeço a todos, na confiança de que nossas recordações perdurarão até se tornarem *memórias póstumas*.

Aos Professores do mestrado, pelos ensinamentos transmitidos, por terem contribuído para meu crescimento intelectual e profissional, por me mostrarem as infinitas veredas de leitura que o objeto literário possui. Em especial, às Professoras Teresa Lobato e Sílvia Antunes, por suas palavras de encorajamento quando pensei em desistir do curso.

À Aline, secretária do Mestrado de Letras da UEMA, por sempre ter salvado minha vida em todos os momentos de necessidade, sobretudo, quando eu precisei de um mototáxi para me levar à rodoviária e não tinha créditos no celular. Pela presteza e eficácia em atender minhas solicitações e pelos breves (porém felizes) momentos em que dançamos forró na sala da secretaria.

À Tia da cantina, por todos os dias em que cheguei cedo a São Luís e encontrei disponível seu café matinal. À Tia do brigadeiro, por ter adoçado minha trajetória acadêmica.

À Carol e ao Luan, por terem me acolhido em sua casa à época das disciplinas do mestrado, por serem esses amigos solícitos e carinhosos. Por terem um coração tão nobre e caridoso, cuja dimensão é difícil mensurar.

Aos meus Amigos que fiz na Especialização da UESPI, em especial, Cecília, Lorena, Denise e Jesus, pela inesquecível jornada *lato sensu* no ano de 2015, pelas rodas de conversa e burburinhos nos dias de prova, por me mostrarem que amizade não se mede pela distância, e sim pela verdade.

À Márcia Carvalho, por ser essa amiga tão cheia de Amoor que a vida me deu. Por combinarmos tão perfeitamente em cumplicidade e sincero afeto, como *a mão e a luva*. Saiba que eu venho aprendendo muito contigo, na matéria das letras e da vida.

Ao Professor Carlos Augusto Viana da Silva (UFC), por ter me disponibilizado as teorias sobre adaptação não traduzidas para o português e por suas relevantes contribuições para ampliação das perspectivas teóricas deste estudo. À Professora Adriana Pierre Coca (pesquisadora UFG e UNLP), que gentilmente me cedeu sua tese recém-defendida sobre a obra audiovisual de LFC, pelo entusiasmo para com meu trabalho, pelas dicas sobre a teoria televisiva e por compartilhar comigo de sua paixão pela imagem-som carvalhiana.

Machado de Assis disse, uma vez, que *a gratidão de quem recebe um benefício é sempre menor que o prazer daquele de quem o faz*, porém, minha gratidão é infinitamente maior do que o auxílio a mim ofertado. Por isso, a todos que, de alguma forma, passaram em minha vida e deixaram um pouquinho de sua essência, oferto *o último superlativo*, tal qual os de José Dias:
Obrigadíssimo!

O fascínio é o olhar da solidão, o olhar do incessante e do interminável, em que a cegueira ainda é visão, visão que já não é possibilidade de ver, que persevera – sempre e sempre – numa visão que não finda: olhar morto, olhar convertido no fantasma de uma visão eterna.

Maurice Blanchot, *O espaço literário*.

O narrador que olha é a contradição e a redenção da palavra na época da imagem. Ele olha para que o seu olhar se recubra de palavra, constituindo uma narrativa.

Silviano Santiago, *Nas malhas da letra*.

RESUMO

SOUSA, Saulo Lopes de. **Obliquidade do olhar que espia: sendas do narrador em *Capitu***. 2018. 135 f. Dissertação (mestrado em letras) – Departamento de Letras, Centro de Educação, Ciências Exatas e Naturais, Universidade Estadual do Maranhão, São Luís, MA.

No trânsito da literatura, setor verbal, para o cinema e a televisão, campos audiovisuais, uma série de questões se abre ao debate, sobretudo referente aos incursos da adaptação. Nesse sentido, esta proposta de estudo desenvolve uma análise de *Capitu* (2008), microssérie dirigida por Luiz Fernando Carvalho a partir do romance *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, a fim de se compreender o processo de figuração do narrador literário no produto televisual. Busca-se, portanto, verificar que recursos são empregados no intuito de se construir o fio narrativo da obra audiovisual. Por esse motivo, o caminho de leitura se pauta nos contributos teóricos herdados do dialogismo intertextual de Mikhail Bakhtin (2003 e 2011), Julia Kristeva (2011) e Gérard Genette (2010). Também são propostas reflexões sobre o complexo âmbito da adaptação, seus intercurso e meandros, sobretudo, pelo suporte teórico de Robert Stam (2006 e 2008) e Linda Hutcheon (2012). Trazem-se à baila, ainda, contribuições da Narratologia cinematográfica, a respeito da existência de uma instância narradora no cinema, para se poder pensar quais expedientes enunciativos são responsáveis pela comunicação da narrativa televisiva. Por fim, são analisadas cenas da microssérie no interesse de se apontar os mecanismos participantes da narração da história, bem como os sentidos produzidos, considerando-se a linguagem televisiva como multifacetada. Ao se refletir as características da narrativa de ficção televisiva no âmbito adaptativo, é possível compreender a especificidade da adaptação como um trabalho intertextual que resgata de forma criativo-interpretativa obras-fonte, além de se alargar as perspectivas teórico-analíticas que lidam com produtos ficcionais, em especial, cinema e televisão.

Palavras-chave: Adaptação. Ficção televisiva. Instância narrativa. Microssérie *Capitu*.

ABSTRACT

SOUSA, Saulo Lopes de. **Obliquity from the eyes that spies on:** narrator pathways in *Capitu*. 2018. 135 f. Dissertação (mestrado em letras) – Departamento de Letras, Centro de Educação, Ciências Exatas e Naturais, Universidade Estadual do Maranhão, São Luís, MA.

From the literature field, verbal zone, to cinema and television, audiovisual zone, there is a debate on a lot of questions, mainly about adaptation issues. Therefore, this paper proposes an analysis about *Capitu* (2008), microseries directed by Luiz Fernando Carvalho based on the novel *Dom Casmurro* (1997), written by Machado de Assis, with the view to understand the literary narrative figuration process in an audiovisual production. It intends to verify what sources are used in order to create the narrative in an audiovisual work. By reason of this, the reading path used is on theorists contributions came from the intertextual dialogism of Mikhail Bakhtin (2003 and 2012), Julia Kristeva (2011) and Gérard Genette (2010). It also presents discussions about the complex adaptation issue, its relationships and difficulties, mainly, based on the theoretic support of Robert Stam (2006 and 2008) and Linda Hutcheon (2012). Additionally, it brings up the contributions from the cinematographic Narratology, about the existence of an imminent narration in the cinema, in order to think about what enunciative expedients are responsible for the communication in a television narrative. Lastly, scenes from the microseries are analyzed to show the history narration mechanisms, as well the feelings produced, considering the television language as a multifaceted language. In the moment we reflect about the narrative characteristics in a fictional adaptation for the television, it is possible to understand the specific issue of the adaptation as an intertextual work that comes up, in a creative and interpretative way, primordial works, besides to spread on theoretic-analytical perspectives that handle with fictional works, specially, cinema and television.

Keywords: Adaptation. Television fiction. Imminent narration. Microseries *Capitu*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS

Figura 1 – Obra <i>Cenas da Paixão de Cristo</i> , de Hans Memling	47
Figura 2 – Obra <i>A deposição da Cruz</i> , de Fra Angelico	48
Figura 3 (sequência a-t) – Morte da personagem Hali em <i>Dois Irmãos</i>	53
Figura 4 (sequência a-f) – Uso da câmera subjetiva e do desfoque em <i>Capitu</i>	59
Figura 5 (a. b. c.) – Uso da câmera subjetiva e do desfoque em <i>Velho Chico</i>	60
Figura 6 (sequência a-e) – Prólogo do filme <i>Cidadão Kane</i> , com ênfase na janela de Xanadu	63
Figura 7 (a. b. c.) – Papéis profissionais, autor protagonista e “cinema dentro do cinema” ..	65
Figura 8 (sequência a-h) – Direção <i>in</i> e campo-contra-campo em <i>Afinal, o que querem as mulheres?</i>	67
Figura 9 – Passo a passo da leitura coletiva no projeto Mil Casmurros	78
Figura 10 (sequência a-e) – Encontro de Dom Casmurro com as <i>inquieta sombras</i> de seu passado	84
Figura 11 – Passado e presente conectados, citando Michelangelo	85
Figura 12 – Afresco <i>A criação de Adão</i> (1508-1510), de Michelangelo Bounarroti	85
Figura 13 (a. b. c.) – Dom Casmurro caminha sobre a “linha bamba” de seu passado.....	86
Figura 14 (a. b. c.) – Brás Cubas defunto “dentro” das cenas narradas	87
Figura 15 (a. b. c. d.) – Brás “fantasma” intervém na narrativa	88
Figura 16 (a. b. c. d.) – Dom Casmurro “dentro” das cenas narradas e interagindo com as personagens	89
Figura 17 (sequência a-e) – Perspectivas do olhar	91
Figura 18 (a. b.) – Dom Casmurro “impresso” na cena	92
Figura 19 (a. b. c. d.) – Olhos nos olhos de Capitu.....	96
Figura 20 (a. b. c. d.) – Olhar caleidoscópico de Capitu	96
Figura 21 (sequência a-i) – Trançados de cabelos e entremeios de afetos	98

Figura 22 (a. b.) – Masculino e feminino em vias de fundição	100
Figura 23 (sequência a-f) – O despertar do Sol da masculinidade	101
Figura 24 (a. b. c.) – Dom Casmurro submetido à própria voz	102
Figura 25 (a. b. c. d.) – Palavras recolhidas ao coração	103
Figura 26 (a. b. c.) – Bentinho “narra” a própria cólera de ciúmes.....	104
Figura 27 (a. b. c.) – Bento Santiago “narra” suas cismas.....	105
Figura 28 (a. b. c.) – Compartilhamento da função catalizadora da narração	106
Figura 29 (a. b.) – Uma ponte construída de palavras e recordações.....	107
Figura 30 (a. b.) – Escrituras do olhar	109
Figura 31 (a. b. c. d.) – <i>Flaneurismo</i> do olhar casmurro.....	110
Figura 32 (a. b.) – <i>Flaneurismo</i> do olhar do espectador.....	111
Figura 33 (a. b. c.) – Metáforas do olhar de Bentinho.....	112
Figura 34 (a. b.) – Posicionamentos do olhar da câmera.....	114
Figura 35 (a. b. c. d.) – Posicionamentos do olhar da câmera	115
Figura 36 (a. b. c.) – Ubiquidade da câmera encarnada na visão de pássaros	116
Figura 37 – Ubiquidade da câmera como páginas de livro	117
Figura 38 – Ubiquidade da câmera como presença invisível.....	118

QUADROS

Quadro 1 – Objetivos estabelecidos para a pesquisa.....	17
Quadro 2 – Questões acerca do âmbito da adaptação.....	36
Quadro 3 – <i>Figurativizações narrativas</i> propostas por Casetti (2007)	63
Quadro 4 – Cronologia das recentes produções televisuais seriadas de Luiz Fernando Carvalho..	78

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: EXPLICANDO O EXPLICADO	15
1 IMAGEM, SOM, LINHAS ESCRITAS	19
1.1 Êxodo ficcional.....	20
1.2 Bakhtin revisitado.....	23
1.3 A vocação das letras na tela.....	31
2 DOS LÁBIOS QUE NARRAM AO OLHO INVISÍVEL.....	45
2.1 Cinema, novelo de ficção	47
2.2 Olhar além do ver: “narrando” a imagem-som.....	57
3 OLHARES OBLÍQUOS DE UM NARRADOR RECAPITULADO	74
3.1 Obliquidades narrativas: <i>voz-corpo</i> e <i>olho</i> casmurros	81
3.1.1 Outro de si mesmo: <i>voz-corpo</i> exotópica	82
3.1.2 Janela de <i>voyeur</i> : <i>olho</i> -câmera enunciativo	109
<i>E BEM, E O RESTO? CONSIDERAÇÕES FINAIS</i>	122
REFERÊNCIAS.....	124
DOCUMENTOS OBTIDOS EM MEIO ELETRÔNICO.....	130
OBRAS AUDIOVISUAIS	132
ANEXO	134
ANEXO A – Sinopse da microssérie <i>Capitu</i>	135





INTRODUÇÃO: EXPLICANDO O EXPLICADO

...mas há matérias tais que trazem ensinamentos interessantes, senão agradáveis.

(Assis, 2003, p. 203)

INTRODUÇÃO: EXPLICANDO O EXPLICADO

...mas há matérias tais que trazem ensinamentos interessantes, senão agradáveis (Assis, 1997, p. 203).

Esta proposta de dissertação deseja verificar as especificidades envolvidas na reconfiguração do narrador do romance *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, em outro suporte de expressão estética, em especial, a adaptação televisiva *Capitu* (2008), microssérie dirigida por Luiz Fernando Carvalho. Propomo-nos, assim, a investigar quais estratégias e recursos próprios do audiovisual são desenvolvidos a fim de se perceber como se dá a narração no audiovisual, encarando-se a adaptação não como uma “relação de débito”, na qual a segunda obra carece da primeira, mas, sobretudo, como uma releitura da primeira, dialogando com a mesma, sem perder, contudo, sua singularidade.

É possível se pensar o traslado da literatura para a imagem-som não como simples enquadramento/adequação de um código a outro, mas como uma *transposição*, pensada como arranjos ou adaptações de gêneros, portanto promotora de sentidos. Mediante a difícil possibilidade de se obter, forçosamente, uma fidelidade para com a obra que se adapta, entende-se que a adaptação de uma obra literária se comporta como uma ressignificação – o que implica a criação de linguagens – e, ao mesmo tempo, promove inovações de estrutura e dizeres.

Justificamos, pois, a relevância do tema proposto por esta pesquisa, primeiro por constatarmos a expressiva presença do fenômeno da adaptação no seio das sociedades, assumindo, principalmente, a roupagem cinematográfica e televisual. Segundo, por acreditarmos na necessidade de se experienciar novos olhares acerca dos mecanismos que narram na teleficção, muito embora a dramaturgia de televisão não descortine, no seu todo, ao seu espectador a percepção de uma instância narradora que arquiteta o transcorrer de uma história. Longe do intuito de cercear a microssérie numa fixidez de interpretação e, por isso, esgotá-la, buscamos aqui apresentar uma leitura possível da obra, considerando as inúmeras possibilidades de sentido que a obra audiovisual de Luiz Fernando Carvalho proporciona.

Optamos pela escolha do *corpus* consoante nosso pensamento de que Luiz Fernando Carvalho, expressivamente, vem contribuindo com a produção estética da televisão brasileira, fato observado, sobretudo, nas suas produções anteriores – *Hoje é dia de Maria* (2005) e *A pedra do reino* (2007). Nesse caso, Carvalho além de imprimir intensivo trabalho de composição cênica e de figurino, traz à tona uma proposta audiovisual que, marcadamente, confere o tom autoral de sua obra.

Interessa-nos, aqui, observar a forma como Luiz Fernando Carvalho arquiteta a organização narrativa da microssérie mediante o uso de múltiplos dispositivos de enunciação, como a presentificação da personagem literária Dom Casmurro. Tal estratégia é verificada, por exemplo, no filme *Memórias póstumas* (2001), de André Klotzel, adaptação do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Em ambas as produções, os narradores machadianos se fazem presentes em corpo e voz e, além de relatarem os fatos, se relacionam com o que narram, estabelecendo uma espécie de diálogo com a substância de seu ofício. Mesmo assim, cada adaptação se vale de projetos distintos na realização de suas narrativas, obedecendo a efeitos de sentido e a propósitos específicos.

Nessa perspectiva, elegemos a teoria do dialogismo do Círculo de Bakhtin¹, especialmente pelo trabalho de Mikhail Bakhtin (2003 e 2011), e os postulados da intertextualidade de Julia Kristeva (2012) e da hipertextualidade de Gérard Genette (2010) como pontos de partida para se pensar as relações entre literatura e adaptação. Tais pensadores fornecem importantes contribuições para que tomemos a adaptação em sua especificidade, isto é, que a analisemos na sua própria constituição. O dialogismo mostra que entre texturas estéticas há uma profunda interação, como se conversassem. Entretanto, é o diálogo que mantém com a obra adaptada que faz com que a adaptação se torne específica, que tenha vida própria; o diálogo com a obra alimenta sua existência e, ao mesmo tempo, afere sua singularidade como obra autônoma. Os estudos da adaptação também se fazem âncora para a feitura deste trabalho. Robert Stam (2006 e 2008) e Linda Hutcheon (2013) são tomados como fundamentais para se compreender o âmbito da adaptação. A partir de seus pressupostos teóricos, discorreremos sobre as características e os processos do fazer adaptativo, bem como refletimos sobre a espinhosa questão da fidelidade.

Balizados pela ótica da dialogismo intertextual e da adaptação, buscamos subsídios no referencial teórico da narratologia cinematográfica e da ficção televisiva no esforço de fomentar a discussão em torno da instância enunciativa na microssérie carvalhiana. A teoria do cinema se faz necessária em virtude da restrita bibliografia centrada especificamente na questão da instância narradora em narrativas televisuais, sendo-nos conveniente, por esse motivo, os achados conceituais dos estudos cinematográficos. Assim posto, buscamos levantar questões

¹ O Círculo de Bakhtin caracterizou-se por um seleto grupo de pensadores russos que, entre 1919 e 1929, promoveram encontros regulares para edificarem as bases das ideias linguísticas que constituem o pensamento bakhtiniano. Dele participaram intelectuais como Medvedev e Volochinov. “Assim, embora Bakhtin pessoalmente não se tornasse famoso, estava rodeado por uma elite intelectual bastante versátil e inconformista” (Stam, 2000, p. 19). A respeito do pensamento de Bakhtin e do Círculo bakhtiniano, ver BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin e o Círculo*. São Paulo: Contexto, 2009.

referentes à “presença” de uma instância narradora no cinema, discutindo os mecanismos de enunciação cinematográfica para, na medida do possível, pensá-los na microssérie.

Partimos da ideia de que, na adaptação, recursos e técnicas (re)constroem o universo ficcional da obra literária. Nesse sentido, o grande questionamento que se faz diz respeito aos desdobramentos enunciativos que dão a ver e a ouvir a narrativa na microssérie *Capitu*, de modo que nosso intuito se assenta na possibilidade de se propor um olhar crítico acerca do *corpus*, de investigar seu processo de construção, norteados pela ressignificação da figura narrativa na imagem-som, associada a outras expressões estéticas que coparticipam do fazer narrativo na audiovisão, tais como cenário, iluminação, figurino, fotografia, posição de câmera, *mise-en-scène* etc.

Nesse particular, tecemos os seguintes objetivos:

Quadro 1 – Objetivos estabelecidos para a pesquisa

1	<i>Compreender as características e os processos que constituem a Teoria da Adaptação, desde o dialogismo e a intertextualidade como princípios basilares, com Bakhtin, Kristeva e Genette, aportando no pensamento atual de Hutcheon e Stam, no postulado da transposição da literatura à linguagem audiovisual.</i>
2	<i>Discutir as teorias que se debruçam sobre a enunciação cinematográfica e a ficção televisual, com vistas à indagação sobre a existência de uma instância narradora no cinema e na teledramaturgia.</i>
3	<i>Apontar as especificidades e os dispositivos na microssérie <i>Capitu</i> (2008), de Luiz Fernando Carvalho, que ensejam a funcionalidade narrativa, no sentido de dar a perceber uma instância responsável pelo exercício do narrar.</i>

Fonte: Elaborados pelo autor Arte: Site “Canva”²

Com base nesses objetivos, o primeiro capítulo – *Imagem, som, linhas escritas* – se preocupa em revisar referencial teórico acerca da teoria da adaptação e tecer comentários críticos acerca da relação entre literatura, cinema e televisão como expressões ficcionais. Em seguida, relacionamos o trabalho da adaptação com o âmbito do dialogismo bakhtiniano e os postulados sobre intertextualidade de Kristeva e transtextualidade de Genette. Por fim,

² Disponível em: <<https://www.canva.com>>. Acesso em 20 mar. 2018, 06:02. Todos os quadros deste estudo foram elaborados a partir do site supracitado.


destacamos as atuais investigações teóricas no campo da adaptação, sobretudo, com os estudos de Robert Stam e Linda Hutcheon, ao tratarem da especificidade e da autonomia do processo adaptativo.

No segundo capítulo – *Dos lábios que narram ao olho invisível* –, tentamos fazer uma distinção entre o modo narrativo literário e o cinematográfico, clareando suas diferenças e, especialmente, buscando o caráter específico da “narração” no cinema. Assim posto, investigamos estudos que tratam das formas de enunciação cinematográfica, cuja problematização busca compreender qual(is) elemento(s) da esfera fílmica faz(em) figurar uma instância narrativa, esta destituída de feitiços ou atributos antropomórficos. Esse aspecto será de fundamental relevância para observarmos a construção do narrador na obra carvalhiana.

O terceiro capítulo – *Olhares oblíquos de um narrador recapitulado* – principia a análise da microssérie *Capitu*, de Luiz Fernando Carvalho, com o propósito de se perceber a instância ou os meandros enunciativos encarregados da atividade narrativa. De início, tecemos uma breve exposição acerca do *Projeto Quadrante*, do qual o *corpus* desta investigação é componente. Em seguida, propomos a leitura da instância narradora focalizada em três aspectos: a presentificação do personagem Dom Casmurro, a utilização do recurso narrativo da voz *off* e a manipulação da câmera. Esses três traços narrativos, articulados e sintonizados, parecem ser responsáveis pela própria especificidade da narração na microssérie.

São essas as sendas que intentamos perfazer neste estudo.





IMAGEM, SOM, LINHAS ESCRITAS

O quadro dos signos será a imagem das coisas.

(Foucault, 1999, p. 92)

1 IMAGEM, SOM, LINHAS ESCRITAS

O quadro dos signos será a imagem das coisas (Foucault, 1999, p. 92).

Olhar o texto literário de um ângulo inaugural é sempre instigante tentação. Possibilidades infindas de construção de significados insuflam a literatura com o ardor que sempre lhe constituiu a feitura: o de ser perpétuo retorno a si mesma, desafiando-se com o mesmo fio com que se tece. Sob a insígnia do audiovisual, por sua vez, a literatura se torna ainda mais provocativa, ao proporcionar olhares que, em vez de encerrá-la, apontam incansavelmente para outras direções, para outros dizeres.

Tal olhar que se conecta ao texto literário – ficcional, para sermos mais exatos – é, exemplarmente, constatado na *adaptação*, um tipo específico de relacionamento entre textualidades, que, no estudo aqui proposto, considera a relação texto/imagem/som, a saber: a transposição de determinada obra da literatura para outro domínio de expressão, no caso, o televisual.

Um dos principais debates referentes à adaptação é a conservação leal das características que constituem a obra literária que lhe serve de base. Na mesma esteira, questões como fidelidade e valor estético conduzem as adaptações ao colossal abismo dos discursos inquisitórios, que muito desmerecem sua qualidade por julgarem-na inferior à literatura ou mesmo por acreditarem que desta lhe subtraem alguma primazia.

De antemão, acreditamos na perspectiva de que adaptação e obra literária, mesmo que manifestem certo grau de relacionamento, são objetos nascidos de projetos distintos. Isso significa dizer que, apesar das confluências existentes entre os dois produtos, cada um obedece a operações próprias de criação. A análise da transposição da categoria literária para a imagética pode constatar não apenas a correlação entre as duas formas de expressão, como também perceber aspectos da narrativa literária ausentes na adaptação teleficcional ou, ainda, detectar o incremento de novos olhares acerca da obra literária, fato que assinala a autonomia, por excelência, do produto e do processo da adaptação.

Pelo fato de a ficção literária e a adaptação televisual explorarem a narrativa em seus dizeres, cujo escopo comum é a transmissão de um relato, suas técnicas de construção sofrem mútua influência, uma garimpando revérberos da outra. De todo o modo, no processo adaptativo, além do conteúdo da obra adaptada, participam outros elementos que não obrigatoriamente constituem esta, mas que o adaptador agencia no despontar de trabalho, pela

interpretação que obteve desta obra. Por esse prisma, a adaptação – enquanto produto – mantém intrínsecas relações com a obra que adapta, todavia sustentando em si independência semântica que lhe converte em obra autônoma. Assim, a adaptação televisual de uma narrativa literária tem validade estética porque é uma obra autônoma, ainda que apresente afinidades com o texto primeiro que lhe impulsionou a gênese.

Sob a insígnia do contemporâneo, cinema e televisão despontam como exímios receptáculos da seiva pulsante do literário ficcional. Aquele, enquanto poderio artístico-industrial da primeira metade do século XX, e esta, veículo comunicativo soberano da década de 1950, são tributários à arte literária pelo acervo de tramas e meios para a construção do universo ficcional, pois ela “fornece grandes histórias, protagonizadas por grandes personagens, criadas através dos sentidos suscitados pelo tratamento artístico da linguagem” (Amoedo, 2003, p. 137). Por seu turno, assimilando os ecos das práticas audiovisuais contemporâneas, a literatura converteu seus processos e desdobramentos de construção ficcional.

Por se tratarem de fenômenos culturais, literatura, cinema e televisão acompanham, de forma inescapável, as transformações da sociedade e encarnam, por assim dizer, os reflexos de tais mudanças. Assim posto, é inegável que tais plataformas de ficção firmem constantes e densos intercâmbios de procedimentos narrativos que as colocam em movimento.

Então, torna-se propício refletirmos sobre a mobilidade e as convergências das atividades narrativas que compõem a tríade ficcional aqui discutida. Nesse sentido, vale a pena tecermos ligeiros e iniciais apontamentos a respeito da natureza, estrutura e diáspora territorial dessas *narrativas migrantes*, sobretudo a televisão, cujo produto é o objeto de investigação deste trabalho: a microssérie *Capitu* (2008), dirigida por Luiz Fernando Carvalho e adaptada do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis.

1.1 Êxodo ficcional

As artes possuem diferentes materialidades; o espírito humano permanece uno e indiviso, embora complexo e variado em sua constituição e em suas manifestações (Aguilar, 2003, p. 134).

Consoante a fluidez das sociedades e dos modos de produção artística, temos que o fenômeno literário não mais conserva, de forma irrestrita e cristalizada, aquela corporeidade que outrora o tornou o grande meio transmissor de narrativas e composições poéticas. A atualidade impõe ao homem, de forma incessante, inovações e remanejamento de técnicas e recursos

para tornar a expressão da arte sempre condizente com os tempos em vigor. E a literatura não está isenta de sofrer reverberações, pois, como constatamos, “pensar a literatura nos tempos de hoje é, também, pensar as formas que ela assume na cultura contemporânea” (Amoedo, 2003, p. 121).

Verifica-se, com intensa recorrência, a força migratória das narrativas, cujos deslocamentos tencionam a conexão entre o dizer e o mostrar. Quando pensamos, por exemplo, na fixidez da ficção literária, logo visualizamos com clareza o fenômeno operante do deslizamento das narrativas, conforme o exame teórico de Vera Lúcia Figueiredo (2010). Segundo a autora, os intercursos contínuos entre literatura e setores imagéticos, como cinema, televisão e jogos eletrônicos, produzem profundas transformações de significado dos objetos que se mobilizam, o que torna necessário, portanto, modificações nos registros de leitura desses artefatos: “Trata-se, no caso da literatura, de um esforço para adaptar-se aos novos tempos, caracterizados pela proliferação de narrativas, disponibilizadas pelo mercado cultural, nos mais diferentes suportes” (Figueiredo, 2010, p. 62).

Dada a carga de subjetividades com que a imagem desponta na cultura contemporânea, torna-se nítido o pressuposto de que a linguagem visual apresenta a potencialidade do ‘dizer’ semelhante à da palavra escrita, no tocante à constatação de que aquilo que se vê, instantaneamente, estimula um significado ao observador, ao passo que aquilo que lemos, paulatinamente, alicerça um sentido em nossa mente. Podemos, nesse sentido, perceber uma conexão muitas vezes clara, outras vezes apenas sugerida entre os textos ficcionais e os elementos das linguagens visuais (Pelegri, 2003). Contudo, é importante lembrar que a imagem, seja ela cinematográfica, televisiva, interativa, já traz uma leitura estabelecida a partir das escolhas feitas pelo seu produtor, enquanto que a literatura não. Nela, o leitor é quem deverá formar essa primeira imagem.

É fato notório que a linguagem literária e a audiovisual (cinema e televisão) correlacionam-se no grande eixo da narratividade, entretanto se põem distintas em suas manifestações. Como sustenta Juracy Saraiva (2003, p. 9), “ambas interagem-se à unidade básica do modo narrativo, mas preservam a natureza específica de sua linguagem”. A autora também argumenta que a aproximação entre palavra e imagem, cuja análise decorre da transposição do texto literário para os suportes fílmico e televisivo, não confere a hegemonia da natureza literária sobre os textos icônicos, posto que “aproximam-se uma da outra pela natureza fictícia e pela artificialidade que ordena sua concepção” (Ibidem, p. 10).

Por outro lado, há de se perceber que, no caso específico da *televisão*, no que concerne à elaboração de seu conteúdo ficcional, a sua linguagem absorveu muitas das feições oriundas da arte dramática e do fazer cinematográfico. Também lhes foram incorporados muitos dos recursos do setor radiofônico, além, é claro, da narrativa pura, a literatura de gênero épico, fonte permanente de gêneros e temas (cf. Pallottini, 2012, p. 24).

Ao lado da sétima arte no árduo ofício de “narrar com imagens”, a televisão desponta como maior veículo de produção ficcional em massa, devida a sua presença em praticamente todos os lares. Por outro lado, e considerando a televisão um sistema multifacetado de objetos audiovisuais, se faz necessário delimitar uma amostra dessa narrativa imagética, que sinaliza o leque de experiências que o aparelho televisivo proporciona:

Televisão é um termo muito amplo, que se aplica a uma gama imensa de possibilidades de produção, distribuição e consumo de imagens e sons eletrônicos [...]. Para falar de televisão, é preciso definir o *corpus*, ou seja, o conjunto de experiências que definem o que estamos justamente chamando de *televisão* (Machado, 2014, p. 19-20).

Enquanto *corpus* da experiência televisiva que se alinha ao âmbito do processo de adaptação, temos a produção de minisséries inspiradas em obras literárias. A facilidade com que a máquina televisiva adentra no seio familiar e social, influenciando costumes e opiniões, tem permitido que clássicos da literatura ganhem mais visibilidade. Outro aspecto importante é a similaridade que a estrutura televisiva da minissérie mantém com a estrutura narrativa do romance. Arlindo Machado (2014, p. 84) denomina a construção ficcional da minissérie de *teleológica*, quando há “[...] uma única narrativa (ou várias narrativas entrelaçadas e paralelas) que se sucede(m) mais ou menos linearmente ao longo de todos os capítulos”.

A *serialidade*, entendida como a “apresentação descontínua e fragmentada do sintagma televisual” (Machado, 2014, p. 83) já adaptou para a tela obras da literatura brasileira. É o caso de *Anarquistas, graças a Deus* (1984), de Walter Avancini, adaptada do romance autobiográfico de Zélia Gattai; *O tempo e o vento* (1985), adaptação da série de livros de Érico Veríssimo, feita por Paulo José; *Grande sertão: veredas* (1985), dirigida por Walter Avancini, inspirada na obra homônima de Guimarães Rosa. Também citamos *O primo Basílio* (1988), de Daniel Filho, e *Os Maias* (2001), de Luiz Fernando Carvalho, a partir dos clássicos romances realistas de Eça de Queirós, e *O Auto da Compadecida* (1999), de Guel Arraes, baseada no teatro de Ariano Suassuna, além de outras tantas adaptações que foram e, com certeza, ainda serão empreendidas. No caso das obras machadianas, vale citar a *Capitu* de Luiz Fernando Carvalho (2008), objeto deste estudo. A esse despeito, a prosa de Machado, já no século XIX,

ergue afinidades com a esfera da contemporaneidade, o que permite um leque de possibilidades de (re)leitura, ao sinalizar as infindáveis relações existentes entre escrita, imagem e som.

Em virtude dessas reflexões, percebemos a interpenetração da literatura na *imagem-som*, representada pela adaptação, como um poderoso instrumento de expressividade artística, muito embora se saiba que a posição hierárquica não comparece aqui como distintivo de valor. A autonomia de ambos os fazeres estéticos segue, desse modo, a lógica de seus projetos e recursos de elaboração:

O encontro entre literatura e televisão explicita o estatuto próprio dos dois campos ao atuarem como elementos complementares de uma modalidade cultural, a adaptação, potencialmente instrumentalizada a expressar as idiosincrasias dos tempos pós-modernos. Cada um deles fixa suas assinaturas no produto resultante dessa simbiose, através do aproveitamento do material disponibilizado pela televisão, conformado à possibilidade da linguagem televisiva (Amoedo, 2003, p. 135).

Tomando a minissérie *Capitu* como ponto de partida para discutirmos as nuances do exercício da adaptação, colocamo-nos convictos de que sua feitura seguiu o roteiro esclarecido e, desde sempre, defendido pelo diretor Luiz Fernando Carvalho de empreender um *diálogo* com o romance de Machado de Assis:

Por conta disso, defino o trabalho feito na minissérie como uma aproximação. Por isso também optei por um outro título, “Capitu”, diferente de *Dom Casmurro*, portanto. Assim a ideia de uma aproximação ficaria ainda mais clara, revelando não se tratar apenas de uma tentativa de transposição de um suporte para outro, e sim de um diálogo com a obra original (Carvalho, 2008, p. 75).

A relação dialógica de que trata o diretor, de maneira inegável, nos reporta ao princípio basilar e de fundamental relevância para os estudos da moderna teoria da adaptação, por isso mesmo merecedor de revisitação: o dialogismo de herança bakhtiniana.

1.2 Bakhtin revisitado

O diálogo não é mais do que uma das formas, talvez a mais elevada, de simpatia cósmica. (Paz apud Plaza, 2003, p. 34)

A todo instante, uma profusão de textos flutua no interior das sociedades, arrastando consigo intensas cargas de ideologias e subjetividades. Inescapavelmente, o contato com esse sistema de ideias é código responsável pela manutenção do próprio sistema, haja vista que toda produção dos discursos perpassa um processo de interação de textos. Dito de outra forma: tudo que se produz enquanto discurso leva em conta o conjunto de discursos pré-existente. A essa

convergência discursivo-textual deu-se a denominação de *dialogismo*, conceito criado pelo Círculo de Bakhtin.

Segundo José Luiz Fiorin (2006), o dialogismo bakhtiniano é o modo de funcionamento da linguagem e, por isso mesmo, seu princípio constitutivo, como ainda uma forma particular de composição do discurso. A realidade é exposta ao homem por intermédio da linguagem: “Isso quer dizer que o real se apresenta para nós semioticamente, o que implica que nosso discurso não se relaciona diretamente com as coisas, mas com os outros discursos, que semiotizam o mundo. Essa relação entre os discursos é o dialogismo” (Fiorin, 2006, p. 167). No seio dessa perspectiva, a lógica do dialogismo bakhtiniano rege a inerente interação textual, no sentido de que toda compreensão do mundo se alicerça nos textos que simbolizam o real. Para significarem o mundo, esses mesmos textos também se serviram de experiências linguísticas precedentes. Iluminam, portanto, uma lógica relacional, de alternância de vozes, enunciados e discursos.

Por seu turno, Helena Nagamine Brandão (2004) expõe que o dialogismo parte de uma negação ao objetivismo abstrato de Saussure² e identifica como conteúdo da língua a interação verbal a partir dos atos de enunciação. Nesse particular, Bakhtin entende que o indivíduo só toma plena consciência de si mediante a experiência com o outro. Daí, sua crença na polivalência da palavra, isto é, na sua qualidade dialógica. Assim posto, o dialogismo passa a figurar como uma “condição *constitutiva* do sentido” (Brandão, 2004, p. 62). Pelo fator dialógico da linguagem, a dimensão unilateral da subjetividade é repensada, no sentido de se concebê-la como descentralização do sujeito, multifacetado, insuflado de vozes outras, “[...] partícula de um corpo histórico-social, no qual interage com outros discursos de que se apossa ou diante dos quais se posiciona (ou é posicionado) [...]” (Ibidem, p. 65).

É ponto fulcral no pensamento de Bakhtin, pois, a interligação que há entre os textos que participam de esferas diversas da comunicação discursiva:

Os enunciados não são indiferentes entre si nem se bastam cada um a si mesmos; uns conhecem os outros e se refletem mutuamente uns aos outros. [...]. Cada enunciado é

² Stam (2000, p. 32) observa que o objetivismo abstrato de Saussure apresenta a visão de linguagem como “[...] um sistema estável de formas normativas que a consciência individual já encontra ‘pronto’. Essas normas formam um sistema sincrônico fechado, no interior do qual os motivos ideológicos tem pouca importância”. Além dessa tendência, as ideias linguísticas de Bakhtin refutavam o subjetivismo idealista de Humboldt, que associa a linguagem à expressão do pensamento humano e ao psiquismo individualista, “[...] proveniente de um ato de criação individual, ou então a servir a finalidades práticas de aquisição de uma língua dada” (Bakhtin; Volochínov, 1997, p. 72).

pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva (Bakhtin, 2011, p. 297).

Como que num jogo especular, cada texto costurado no tecido da linguagem reflete a existência de outros textos que lhe serviram de fundamento ou que, de modo relacional, comungam do mesmo espaço discursivo. No final, “Todo enunciado é um elo na cadeia da comunicação discursiva” (Bakhtin, 2011, p. 289). A costura que aí se fia representa as possibilidades de relações dialogicamente estabelecidas entre todo e qualquer tecido textual, abarcando, por isso, o campo maior da interação discursiva:

É que as relações dialógicas representam um fenômeno muito mais extenso que as relações entre as réplicas de um diálogo estruturalmente expresso, são um fenômeno quase universal que penetra todo o discurso humano e todos os nexos e manifestações da vida humana em geral, todo aquilo que possui sentido e significado (Bakhtin, 2003, p. 67)³.

É interessante essa observação de Bakhtin porque se refere às relações dialógicas como eventos discursivos que atingem tudo quanto *possui sentido e significado*, condição que nos enseja pensar na adaptação também como domínio de atuação do dialogismo bakhtiniano. Em verdade, optamos pelo dialogismo como pedra basilar dos estudos da adaptação, não só por permitir que tessituras de diferentes códigos ou sistemas mantenham proximidade, conservando, obviamente, suas particularidades intrínsecas, mas “[...] porque as relações dialógicas, apesar de se referirem aos domínios da palavra, não se relacionam com o estudo exclusivamente linguístico desta”⁴ (Bakhtin, 2003, p. 265). Como bem se discutiu anteriormente, o elemento linguístico pouca ou quase nenhuma relevância apresenta ante a especificidade da operação adaptativa, pois muito mais interessa na adaptação o “como”: o grande fator de enfrentamento na adaptação são os desdobramentos do *dizer* que ali se arquitetam. “Deste modo, as relações dialógicas são de caráter translinguístico [...]”⁵ (Bakhtin, 2003, p. 266).

Retomando a ótica de reverberação que um texto imprime a textos posteriores, ou seja, o *logos* em reconhecimento mútuo, Julia Kristeva (2012, p. 68) articula a teoria dialógica da linguagem formulada por Bakhtin, agora sob a cunhagem do termo intertextualidade: “[...] todo texto se constrói como mosaico de citação, todo texto é absorção e transformação de um outro

³ No original: “*Es que las relaciones dialogicas representan un fenomeno mucho mas extenso que las relaciones entre las replicas de un dialogo estructuralmente expresado, son un fenomeno casi universal que penetra todo el discurso humano y todos los nexos y manifestaciones de la vida humana en general, todo aquello que posee sentido y significado*”.

⁴ No original: “[...] porque las relaciones dialogicas, a pesar de que se refieran a los dominios de la palabra, no se relacionan con el estudio exclusivamente linguístico de esta”.

⁵ No original: “*De este modo, las relaciones dialogicas son de caracter extralinguístico [...]*”.

texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* [...]”. Kristeva observa que a dinâmica do relacionamento textual repousa sobre a metáfora do mosaico: a materialidade de um texto se processa mediante a montagem/encaixe de fragmentos textuais diversos que, ao final, constituirá com nitidez um objeto textual específico. Por esse motivo, a semiótica postula que o “dialogismo é coextensivo às estruturas profundas do discurso” (Ibidem, p. 151).

Ao tocar raias mais abissais do discurso, o dialogismo, para Kristeva, promove não somente permutas entre diferentes objetos textuais, como também permite, a partir dessas trocas, o constructo da alteridade. Há um duplo caminho: o texto elaborado, à medida que oportuniza ao outro a consciência de si mesmo, ele próprio em sua natureza estética possibilita conhecer o outro. Por esse motivo, “o diálogo não é só a linguagem assumida pelo sujeito; é uma *escritura* onde se lê o *outro*” (Ibidem, p. 145).

De modo a pontuar os fundamentos que balizam sua teoria da intertextualidade, Kristeva se ancora na *função poética* da linguagem desenvolvida nos estudos de Jakobson⁶ sobre Linguística e Poética. Por esse horizonte, a autora expõe:

O significado poético remete a outros significados discursivos, de modo a serem legíveis no enunciado poético vários outros discursos. Cria-se, assim, em torno do significado poético, um espaço textual múltiplo, cujos elementos são suscetíveis de aplicação no texto poético concreto. Denominaremos esse espaço de *intertextual*. Considerado na intertextualidade, o enunciado poético é um subconjunto de um conjunto maior, que é o espaço dos textos aplicados em nossos conjuntos. (Ibidem, p. 252).

Podemos perceber que Kristeva analisa a intertextualidade como *espacialidade*. Ao denominar de *espaço intertextual* a correspondência discursiva entre textos, ela assinala que o trânsito das relações dialógicas é constante, isso porque todo texto se abre a *suscetíveis aplicações* de significados. Todo texto é, dessa maneira, espaço de anúncio de outros textos com os quais se aproxima.

Fruto e expressão do pensamento humano, cuja matéria-prima é a palavra, a literatura não escapa à percepção dialógica. O ato literário, conforme Kristeva, absorve a mesma essência da intertextualidade: “O texto literário insere-se no conjunto dos textos: é uma *escritura-réplica* (função ou negação) de um outro (outros) texto(s)” (Ibidem, p. 176). Ao mesmo passo em que

⁶ Conforme o linguista, a função poética diz respeito ao pendor laborioso que incide sobre a arte verbal, isto é, ao trabalho estético de manipulação da mensagem. Com efeito, tanto os textos prosaicos como os poéticos estariam inseridos nesse universo de expressão, daí que tal função “não possa limitar-se ao campo da poesia” (Jakobson, 2003, p. 128). Diante desse aspecto, Kristeva se refere ao *significado poético* não como um setor exclusivo da poesia, mas inerente a qualquer modalidade artístico-textual.

o escritor capta as vicissitudes da realidade como substrato para a construção do mundo parareal no qual o texto literário se finca, a materialidade desse texto se efetiva somente pelas implicações de sua percepção acerca do real, inaugurada pela experiência com outros textos. Nessa esteira, o princípio aristotélico da *mímese* – literatura como imitação de realidade – abre espaço ao fator intertextual como agente basilar da tessitura literária.

Abrindo vereda para se refletir o assunto no contexto contemporâneo, Linda Hutcheon (1991), em **Poética do pós-modernismo**, detecta em Kristeva a elaboração teórica a propósito da irreduzível pluralidade textual no interior e através de qualquer texto particular, deslocando o enfoque crítico da noção do autor para a concepção de produtividade textual. Por *autor*, Hutcheon entende o sujeito fundamentador, “como fonte original e originadora do sentido fixo e fetichizado do texto”, e sua insurgente problematização trará como resposta o questionamento da noção de texto como “entidade autônoma, em um sentido imanente” (Ibidem, p. 165).

Em consequência do novo exame da noção de texto, enfatiza a autora que a intertextualidade altera o regime *autor/texto*, ora impugnado, e instala o relacionamento entre leitor e texto, que localiza o sentido textual no interior da história do próprio discurso: “Na verdade, uma obra literária já não pode ser considerada original; se o fosse, não poderia ter sentido para seu leitor. É apenas como parte de discursos anteriores que qualquer texto obtém sentido e importância” (Ibidem, p. 165). É o leitor, portanto, que fisga na interioridade da obra literária a potencialidade de dizeres flutuantes, atitude que o torna coparticipante da feitura textual, quando se inscreve e reescreve o texto, mas nunca será o autor.

No cosmo vocabular, o signo literário se reveste de múltiplas significações. É a potência literária, no chão da linguagem, que faz com que se encurte o cântico entre o signo e a representação, ofertando a comunicação da vivência imaginativa no *verbum*. Para isso, o texto literário será um organismo em movimento, um local onde se entrecruzam vastas escrituras. Cremos, desse modo, que a “[...] ‘palavra literária’ não é um *ponto* (um sentido fixo), mas um *cruzamento de superfícies* textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior” (Ibidem, p. 140). Somente atravessada por outras *superfícies textuais* pode a literatura invadir a linguagem para lhe rasgar o véu da aparência; uma atitude essencialmente literária, cuja intenção é sugerir em vez de afirmar, seduzir no lugar de provar. Ao contrário da palavra referencial, cotidiana e facilmente solúvel, a palavra literária é insuflada para ser uma fênix, que renasce das próprias cinzas, vindo a ser infinitamente o que acabara de ser.

A propósito, Antoine Compagnon (1996) postula que qualquer exercício escritural é uma experiência originária do texto, que ele denomina de **O trabalho da citação**. Dito isso, o ato da escrita jamais será uma prática inaugural, pois sua realização prescinde o fundamento linguístico obtido pela atividade da leitura: só se escreve a partir daquilo que se conhece⁷. No ofício da inscrição da letra no papel, a escritura empreende sempre um processo de retomada de experiências/vivências textuais não pelo ensejo da simples re-produção do texto de outrem, mas pela tentativa de tomá-lo como texto ideal, com o qual se mantém certa proximidade ou, consoante o crítico, cuja postura de enunciação é conveniente (cf. *Ibidem*, p. 43).

Desse modo, a escrita como ação de reescrita alinha-se ao ideal do texto que a distancia do feitiço da cópia, uma vez que “se a escrita é sempre uma reescrita, mecanismos sutis de regulação, variáveis segundo as épocas, trabalham para que ela não seja simplesmente uma cópia, mas uma tradução, uma citação” (*Ibidem*, p. 42). Compagnon considera a ativação das redes intertextuais que compõem o acervo linguístico do sujeito como o trabalho da citação.

À luz dessa formulação, pensamos a literatura também como ambiente de remodelagem de textos, de acomodação de discursos precedentes e procedentes, num fluxo contínuo e sincrônico de dizer o “já-dito”, no entanto, realizável pelo seu revés: *desdizer* a palavra para dizê-la novamente, de outra maneira. Antes de se fechar em si numa pretensa homogeneidade, a literatura é, pois, “[...] um objeto heterogêneo, que revela uma relação radical de seu interior com seu exterior” (Koch, 2007, p. 15).

Em virtude dessa radicalidade do movimento de *dentro para fora* existente na literatura, Tiphaine Samoyault (2008) sugere que tomemos a intertextualidade como porção da memória, como comportamento dialético estabelecido entre passado e presente⁸: “A intertextualidade é o resultado técnico, objetivo, do trabalho constante, sutil, às vezes, aleatório, da memória da escritura” (p.68). Consoante a teórica, as práticas intertextuais, que promovem as “relações dialógicas entre os textos e no interior de um texto” (Bakhtin, 2011, p. 309), trazem em seu invólucro dados a respeito do processamento da memória que uma época, um grupo ou um indivíduo têm sobre as obras antigas ou que lhe são atuais.

⁷ Em muito o pensamento de Compagnon dialoga com o de Julie Sanders (2005, p. 1), na obra *Adaptation and appropriation*, interessada em investigar “how art creates arte, or how literatura is made by literatura”.

⁸ Parece que Plaza capta semelhante propriedade intertextual ao assinalar a relação entre tradução e história: “No presente, a criação só é percebida como tempo na oposição entre passado e futuro. Tradução é, portanto, o intervalo que nos oferece uma imagem do passado como ícone, **como mônada**. A tradução, ao recortar o passado para extrair dele um original, é influenciada por esse passado ao mesmo tempo em que ela também como presente influencia esse passado” (2003, p. 6, grifo nosso). Conseguimos detectar, aqui, uma réstia do pensamento bakhtiniano, quando também conjectura o texto “como mônada original, que reflete todos os textos (no limite) de um dado campo do sentido” (Bakhtin, 2011, p. 309).

Assim pensada, a prática intertextual é vista por Samoyault como uma espécie de apropriação⁹ reconfigurada da herança literária, imprimindo-a, ao mesmo tempo, no momento contemporâneo e remanejando pontos de vista que alocaram as obras literárias em determinados arcabouços canônicos. Na literatura, tem-se a matéria exaurida, quer dizer, a impressão de que *tudo já foi dito*. Por meio da revisitação intertextual, o antigo conteúdo, outrora esgotado, reveste-se de *dizer* inédito, porque o texto atual o revisita sob um novo ângulo, tornando-se, então, criador dessa matéria “pré-existente”, pois o texto *a diz como sua*.

Como demonstra Samoyault (2008, p. 74), escrever (literatura) é um perpétuo re-escrever (literatura), dando-nos a confiança de que “a literatura só existe porque existe a literatura, [...] o desejo da literatura é ser literatura”. Nesse ínterim, o texto se encontra na eterna ciranda da intertextualidade, que lhe rasga a mensagem primeira para lhe inscrever, no lugar, uma nova mensagem, que também será rasgada.

Gérard Genette (2010), por sua vez, dilata o fenômeno intertextual com a proposta de uma tipologia mais generalizante, em concomitância ao postulado dialógico de Bakhtin e às observações levantadas por Kristeva. Para seu intento, o autor se vale da figura do *palimpsesto*:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma outra obra anterior, por transformação ou por imitação (Genette, 2010, p. 7).

Como elabora o crítico, a moldura palimpsestuosa funciona como substrato para que desenvolva suas análises das relações textuais, convergindo para a eleição do intertexto como “impossibilidade de viver fora do texto infinito” (Barthes, 1987, p. 49). Propõe que se considere como objeto da poética a *transtextualidade*, a transcendência textual, mais precisamente, o conjunto de aspectos que estabelecem relação explícita ou implícita de um texto com outros textos (cf. Genette, 2010, p. 13). A fim de iluminar os desdobramentos dessa proposição, o teórico elenca cinco tipos de relações transtextuais¹⁰, das quais se detém com mais afinco na quarta categoria apresentada: a *hipertextualidade*.

⁹ Optamos por não utilizar o termo *resgate*, tendo em vista considerarmos-lo de conotação negativa para com a literatura, como se a mesma estivesse em situação de perigo, necessitasse de livramento. Caberia, por outro lado, o emprego do vocábulo *aproximação*, mas também não o julgamos condizente ao nosso propósito, pois “aproximar” traz uma ideia implícita de esquivo, de chegar perto, sem tocar. A palavra *apropriação* nos parece mais adequada ao sentido que pretendemos dar, aliás, já explicitado anteriormente com Antoine Compagnon, em **O trabalho da citação** (1996).

¹⁰ As demais tipologias de transtextualidade são: 1) *Intertextualidade*: citando Kristeva como precursora de seu estudo com demorado debruçamento, dá-lhe um acréscimo na definição: “uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, [...] como presença efetiva de um texto em outro texto” (Genette, 2010, p. 14); 2)

Sua ótica conceitual define a hipertextualidade como a relação constituída entre um texto B (hipertexto) e um texto prévio A (hipotexto), do qual ele germina de maneira distinta da relação metatextual do comentário. O hipertexto é um “texto derivado de outro texto preexistente” (Genette, 2010, p. 18). Pautado em análises de alguns romances, o estudioso acredita que o hipertexto é mais frequentemente visto como uma obra literária, isso porque toma como ponto de derivação geralmente um texto ficcional (prosa ou drama), transmutando-se, de igual maneira, numa obra de ficção. Com isso, aos olhos do público, passa a pertencer instantaneamente ao recinto da literatura (cf. *Ibidem*, p. 18).

A lógica da hipertextualidade demarca o ato da escritura num movimento espiralado que dinamiza o constante processo que permite um texto construir-se com base na organicidade de um texto prévio, e esse mesmo texto servir de nascente para que dele venham beber outros tantos textos vindouros. Seguindo o compasso de um círculo vicioso, os nós hipertextuais são atados a ponto de sinalizarem, portanto, um efeito de espelhamento duplo: enquanto o texto germinal se lança à existência como reflexo de outro texto, o texto póstumo o tomará como espelho para sua gênese. Com efeito, a criação textual é um labor de auto-hipertextualidade, porque “[...] toda situação redacional funciona como um hipertexto em relação à precedente, e como um hipotexto em relação à seguinte” (Genette, *idem*, p. 140).

Por isso mesmo, percebemos a teoria da hipertextualidade de Gérard Genette se avizinhar do argumento dialógico de Bakhtin. No terreno literário, a desenvoltura hipertextual participa dos caminhos pelos quais as obras se enveredam para existir. Seja como *escritura-réplica*, para Kristeva, seja como *dúplice ressonância*, para Genette, a hipertextualidade “[...] também é um aspecto universal (no grau máximo) da literalidade: é próprio da obra literária que, em algum grau e segundo as leituras, evoque alguma outra e, nesse sentido, todas as obras são hipertextuais” (Genette, *idem*, p. 18). Estamos diante, então, de um plano *continuum* de intersecção de textos e diálogos que insuflam a literatura ao ardor que sempre lhe constituiu a feitura: o de ser um perpétuo retorno a si mesma, desfiando-se com o mesmo fio com que se tece.

Paratextualidade: relação que, no todo da obra literária, o texto principal estabelece com os *paratextos* que a compõem, tais como título, prefácio, notas de rodapé, epígrafes, ilustrações, orelha, capa etc. (cf. *Ibidem*, p. 14); 3) *Metatextualidade*: relação, frequentemente intitulada de “comentário”, que vincula dois textos em que um trata do outro sem necessariamente citá-lo ou mesmo identificá-lo. Para Genette, essa é uma relação exclusivamente crítica. (cf. *Ibidem*, p. 16-17); 5) *Arquitextualidade*: “relação completamente silenciosa, que, no máximo, articula apenas uma menção paratextual, de caráter puramente taxonômico” (Genette, 2010, p. 17).

Contemporaneamente, observa-se que a literatura, apesar de sua substância verbal, tem se consubstanciado com diferentes circuitos de expressão. Assim posto, é propício se pensar essa interpretação interartística como uma das facetas do dialogismo e da intertextualidade que lhe instituem. Coadunada à vertente dialógica de diferentes âmbitos estéticos está a *adaptação*, processo que transporta para a imagem a essência mágica da palavra¹¹, sua brisa criadora, posto que a imagem “é uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece” (Paz, 1982, p. 130). Na adaptação, as vozes da palavra literária ecoam, reverberam, dialogam.

1.3 A vocação das letras na tela

*Tudo se recria e o instante
Varia de ângulo e face
Segundo a mesma vidaluz
Que instaura jardins na amplitude*

[...]
(Fontela, *Transposição*, 2006, p. 11)

Como expusemos, o dialogismo de Bakhtin e os estudos de Kristeva e Genette dedicados, respectivamente, à intertextualidade e à transtextualidade oferecem caminhos férteis para se pensar a adaptação, em termos teóricos e analíticos. Entendemo-la como criação autossuficiente, transpassada, a bem dizer, por “[...] um diálogo interno na obra, e um diálogo da obra com outras obras” (Perrone-Moisés, 1990, p. 94). Enquanto objeto plural na sua especificidade, a adaptação enfatiza, ainda, a abertura para um olhar intertextual sobre sua origem, a fim de se observar “[...] de que modo ocorre essa produção do novo texto, os processos de rapto, absorção e integração de elementos alheios na criação da obra nova” (Ibidem, p. 94).

As adaptações existem em grande quantidade, desde o final do século XIX¹². Tal temática, por outro lado, arrasta consigo espinhosas discussões, a maioria delas convergindo ao

¹¹ Há de se esclarecer que estamos tomando em consideração um dos casos possíveis de adaptação (da linguagem literária para a linguagem cinematográfica, em específico, de um romance para o cinema), por ser o mais frequentemente praticado. Por outro lado, existem outras modalidades, como “casos de adaptação de uma fábula para balé ou [...] de músicas clássicas para desenhos animados. [Há também] as adaptações de um filme para um romance” (Eco, 2007, p. 382).

¹² A primeira peça de Shakespeare adaptada, por exemplo, data de 1898. O próprio George Méliès adaptou Shakespeare para o cinema. Notórios escritores da intitulada literatura *best seller* também são adaptados constantemente: Stephen King, com *Carrie* (1976), *O iluminado* (1980), *Conta comigo* (1986), *À espera de um milagre* (1999) e, recentemente, *It – “A Coisa”* (2017); J. K. Rowling, com a série de livros *Harry Potter*, tornada franquia cinematográfica, e J. R. R. Tolkien, com a trilogia *O Senhor dos Anéis*. Fora do âmbito fílmico, a televisão trouxe Jorge Amado para as telas, com as adaptações *Gabriela, Cravo e Canela* (1960 e 2012), *Dona Flor e seus dois maridos* (1998) e *Tieta* (1989/1990). Também Nelson Rodrigues teve seus escritos adaptados, como *A morte sem espelho* (1963), *Engraçadinha... Seus Amores e Seus Pecados* (1995) e *A vida como ela é* (1996).

aspecto da fidelidade para com a obra referência ou o julgamento de valor. No bojo da opinião crítica, a adaptação enquanto gênero criativo-interpretativo seria inferior à fonte; outros comentários tendem a imputar na adaptação certa responsabilidade por uma eventual subtração/abreviação da essência da obra que é adaptada. Entendemos, por outro lado, que a adaptação, para além de uma pretensa relação de débito para com a obra hipotextual, possui autonomia para se configurar, ela própria, num objeto estético independente, isto é, como especificidade.

Sobre o campo da adaptação na esfera fílmica, André Bazin as vê como um tipo de *cinema impuro*, pelo fato de se pautarem em conteúdo de textos literários para construírem sua estética. Apesar de distanciarem-se do procedimento tradicional de concepção do filme (no sentido de que a “pureza” do cinema reside na ausência de uma obra pré-existente como mote), Bazin se apresenta favorável às adaptações e vê com bons olhos as permutas estéticas entre literatura e cinema.

É nítida a postura do crítico no tratamento dado à adaptação cinematográfica, ao enxergar no adaptador ou cineasta o agente que “propõe-se a transcrever para a tela, numa quase identidade, uma obra cuja transcendência ele reconhece *a priori*” (1991, p. 83). A transcendência de que fala Bazin muito se relaciona à transcendência textual ou transtextualidade discutida em Genette. Poderíamos dizer, então, que a adaptação é um fenômeno possível graças à abertura que a obra literária, naturalmente, dá às relações com outros textos, como também a outras matrizes de expressão, quando desgarra das leis que regem seu microcosmo e se transcria em “lugar de interferências sutis entre o estilo, a psicologia, a moral ou a metafísica” (Ibidem, p. 83).

O cinema, por ser uma arte relativamente nova, em critérios de historicidade, teve sua evolução acompanhada pelo efeito da influência recíproca das artes mais antigas, como a música, o teatro, a pintura e a literatura. Por meio do contato e da aproximação com estéticas ditas consagradas, o cinema pôde, paulatinamente, se firmar como um campo autônomo de representação e dar passos largos rumo à sua circunscrição no plano das artes: “Sua história, desde o início do século, seria portanto o resultado dos determinismos específicos da evolução de qualquer arte e das influências exercidas sobre ele pelas artes já evoluídas” (Bazin, 1991, p. 84).

Bazin já detecta a depreciação que o pensamento crítico depositava na adaptação, tachada de “o quebra-galho mais vergonhoso” do cinema (1991, p. 84). Sinalizara, também, que “O drama da adaptação é o da vulgarização” (Ibidem, p. 93). Porém, o estudioso rebate tal

descrédito, com base na refutação da pretensa hierarquia das artes: “Constatar que o cinema tenha aparecido ‘depois’ do romance ou do teatro não significa que ele se alinhe atrás deles e no mesmo plano” (Ibidem, p. 85). Segundo o crítico, por muito tempo, viu-se a adaptação como “subcinema”, dadas a axiologia da arte literária em relação ao cinema e a impotência da adaptação de se converter num cinema “puro”. Assim, conforme seu posicionamento, toda obra fílmica que se dissesse adaptação de um romance não passaria de um organismo parasitário, no qual se observam muito mais os cortes e as subtrações na passagem no texto ao filme do que os incrementos e ganhos positivos. Em vista desse automático demérito, Bazin tem em mente que as adaptações, por mais próximo que rocem o hipotexto, em nada lhe agravam. Uma vez que o romance dinamiza sua organicidade por meios próprios, mediante conteúdo e linguagem particulares, a imagem fílmica dispõe de elementos e artifícios específicos para sua efetivação. Portanto, se tanto literatura como adaptação operam modos distintos de funcionamento, “[...] é errôneo apresentar a fidelidade como uma sujeição, necessariamente negativa, a leis estéticas alheias”. (Ibidem, p. 94).

Bazin acredita que há na adaptação um fio de esperança de que o cinema, por meio dela, se desenvolva:

Quanto mais as qualidades literárias da obra são importantes e decisivas, mais a adaptação perturba seu equilíbrio, mais também ela exige um talento criador para reconstruir de acordo com um novo equilíbrio, de modo algum idêntico, mas equivalente ao antigo (Ibidem, p. 96).

Por esse ângulo, a adaptação caminha no mesmo compasso da envergadura da obra literária, que, de certa forma, aponta os caminhos a serem tomados por aquela. Este é, pois, o desequilíbrio empreendido pela adaptação: no processo de transposição, o elaborador poderá ou não eleger como matéria-prima as qualidades distintivas que notabilizam a obra adaptada, preferindo, assim, outros atributos que julgar melhor coadunados aos seus propósitos de criação. De modo decisivo, é o talento criativo do adaptador que dita os rumos que tomará a adaptação, dando margem a se constituir um novo equilíbrio.

No tocante ao tema a fidelidade, que nos parece, afinal, ser a discussão mais recorrente, Robert Stam (2008) se debruça tenazmente sobre a questão, lançando mão das sementes do dialogismo bakhtiniano, da intertextualidade de Kristeva e da transtextualidade de Genette para propor alternativas metodológicas de abordagem da adaptação.

Primeiro, o autor adverte que a adaptação precisa ser pensada levando em conta, dentre outros aspectos, “a natureza multicultural da intertextualidade artística” e “a importância crucial

tanto da especificidade do meio de comunicação – o filme enquanto tal – quanto dos elementos migratórios, de entrecruzamento, compartilhados pelo cinema e outros tipos de mídia” (Stam, 2008, p. 19). Por outro lado, o crítico atesta que o discurso tradicional da crítica referente à adaptação de obras literárias ao cinema, por muitas vezes, se reveste de carga depreciativa, como se o filme afetasse, de certa forma, a “essencialidade” da literatura. Por esse motivo, frequentemente, o processo da adaptação é designado por um rol de nomenclaturas discriminatórias, tais como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “vulgarização”, “adulteração” e “profanação”, levando-nos a crer na pressuposta soberania da obra escrita (cf. *Ibidem*, p.20). Esses e outros aspectos de cunho moralista são levantados e discutidos por Robert Stam (2006), que procura elucidá-los de maneira a apontar caminhos mais afáveis para se compreender a prática da adaptação.

Em contrapartida, o estudioso observa que a ideia de fidelidade conserva seu bocado de veracidade devido a três argumentos:

- a) algumas adaptações *de fato* não conseguem captar o que mais apreciamos nos romances-fonte; b) algumas adaptações *são* realmente melhores do que outras; c) algumas adaptações perdem pelo menos algumas das características manifestas em suas fontes (Stam, 2008, p. 20).

Apesar da forte evidência desses argumentos, Stam não se põe convencido de que a fidelidade estrita seja legítima como princípio metodológico para se avaliar uma adaptação, haja vista que a diferença e a originalidade que a constituem derivam da transposição do veículo comunicativo. Como bem observa, a travessia de um âmbito inteiramente verbal, como é o romance, para alocar-se num espaço caleidoscópico, que é o filme, o qual manipula, além das palavras ditas e escritas, outros artifícios (sons e imagens) reitera a escassa chance de se obter uma fidelidade rigorosa¹³ (cf. *Ibidem*, p. 20).

Contrariamente à doutrina de fidelidade que circunda o trabalho da adaptação, Stam adere a posturas teórico-críticas que desestabilizam os alicerces dos defensores das amarras que encerram a adaptação numa fiel correspondência para com a obra literária. Dentre essas

¹³ Há de se perceber, nessa opinião de Stam, certo purismo com relação à obra de arte literária, pois ignora a multiplicidade de formas literárias existentes hoje. Destoante de tal visão, entendemos que a literatura nem sempre é completamente verbal. Se considerarmos, por exemplo, a poesia concretista, veremos que as palavras, dispostas geometricamente no poema, concretizam uma visualidade que busca representar as ideias poéticas, podendo ser tomada, por isso, como certa forma de imagem. A literatura depende também das imagens, como é o caso da literatura infantil e infanto-juvenil, em que os recursos visuais se somam ao texto literário. Um exemplo mais amplo do que está sendo produzido em matéria de literatura verbovisual é a literatura surda, produzida em LIBRAS e veiculada em audiovisual (DVD).

posições, o autor nos apresenta a proposta do *dialogismo intertextual*, sob o selo da tríade Bakhtin/Kristeva/Genette.

Em Kristeva, Robert Stam capta resvalos do postulado de Bakhtin e visualiza a rede intensa de trocas intermináveis de matérias textuais, muito distante, por isso, da intenção de fidelidade de um texto derradeiro em relação a outro prévio. De Bakhtin, irá perceber a categoria de *autor* como administrador de discursos preexistentes, o que possibilita o questionamento da “originalidade” no fazer artístico. Assim posto, pela concepção bakhtiniana, Stam compreende a literatura como uma construção híbrida, na qual estão presentes diferentes vozes.

Centrando-se na hipertextualidade enfocada por Genette, Stam apreende contribuição fecunda para se pensar a adaptação. Propõe o crítico que “Adaptações fílmicas, neste sentido, são hipertextos nascidos de hipotextos preexistentes, transformados por operações de seleção, ampliação, concretização e realização” (Ibidem, p.22). A solução encontrada para se tomar a adaptação pelo ângulo do dialogismo intertextual não descarta, entretanto, os preceitos de valor, embora seja menos arraigada à hierarquização e à taxação moralista. Nesse sentido, a adaptação pode ser analisada com base nos entremeios dialógicos e intertextuais que incidem sobre o relacionamento texto/imagem/som, sempre fruto de uma leitura, de uma interpretação, de uma recriação.

Em outro momento, Stam define a adaptação é um tipo de complemento do texto literário, preenchimento de lacunas, de não-ditos. Considerando o caráter polifônico, dialógico do romance, o mesmo se torna passível de comportar uma infinidade legítima de “interpretações, incluindo a forma de adaptações como leituras e interpretações” (Stam, 2006, p.25). Depreende-se que nem todos os aspectos presentes no romance serão realizados na película. Haverá, muitas vezes, a exposição de olhares novos e perspectivas originais, que podem ser tão ou mais atraentes que a própria obra em si. Nesse particular, a texto literário e o produto fílmico coexistem, contudo de forma autônoma, precisamente por se abrirem a universos estéticos distintos.

É quase inviável – para não dizer impraticável – a rígida precisão ou literalidade de um filme adaptado em relação à obra literária, pois, além da ótica do adaptador, os leitores incidem sobre a adaptação um ponto de vista crítico, conferindo-lhe distintas interpretações. O caráter impossível da reprodução *ipsis litteris* do romance feita por uma adaptação reside exatamente na dimensão indizível que essa obra encerra. Comporta salientar, a propósito, que o filme adaptado é produzido não pelo puro intento da adaptação. A sua finalidade cristaliza-se, portanto, em ser uma obra fílmica – uma obra autônoma que, como tantas outras, se vale do

expediente inexaurível de contar/recontar histórias. Para Benjamim, “[...] contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo” (1994, p. 205).

Mediante tal cena teórica, Stam nos oferta um traçado salutar a respeito de algumas questões pertinentes à teoria e prática da adaptação. Seu propósito, a nosso ver, reside na apresentação de uma abordagem menos depreciativa e mais centrada em suportes e instrumentos que viabilizem a compreensão da especificidade dialógica e intertextual da adaptação. Por esse motivo, mencionamos algumas dessas questões no quadro a seguir.

Quadro 2 – Questões acerca do âmbito da adaptação

<p>1</p>  <p>ESTRUTURA</p> <p>Quais fatos da estrutura ficcional do romance são retirados, acrescidos ou alterados?</p>	<p>2</p>  <p>LIBERDADE</p> <p>Os cineastas têm liberdade para alargar trechos do romance que produzem fabulosas sequências.</p>
<p>3</p>  <p>AUTOSSATISFAÇÃO</p> <p>Certos diretores acrescentam elementos por motivos de autossatisfação.</p>	<p>4</p>  <p>REELABORAÇÃO</p> <p>Um diretor pode rejeitar boa parte dos fatos de um romance e criar o filme a partir de algo inédito.</p>
<p>5</p>  <p>NARRATOLOGIA</p> <p>Uma narratologia comparativa investiga a forma como as adaptações crescem, retiram ou sintetizam personagens.</p>	<p>6</p>  <p>IDENTIDADE</p> <p>Adaptações podem modificar personagens existentes no romance, por exemplo, em critérios de identidade étnica.</p>

Fonte: cf. Stam, 2006, p. 39-41

Como ilustrativo da primeira questão, citamos o filme *A hora da estrela* (1985), dirigido por Suzana Amaral, cujo roteiro é adaptado da novela homônima de Clarice Lispector. A obra da escritora se estrutura a partir do discurso metalinguístico do narrador Rodrigo S.M., atado ao penoso ofício de contar a história de sua personagem, a retirante nordestina Macabéa. Para a transposição cinematográfica, Suzana decidiu omitir a figura narrativa, escolha que, por sua vez, remanejou a lida com o caráter subjetivo que subjaz o processo criativo do texto clariceano.

Dado que a performance de Rodrigo S.M. possui fundamental relevância na narrativa, a cineasta buscou na própria linguagem cinematográfica recursos equivalentes à função do narrador, tais como movimentos de câmera, enquadramentos, articulação de planos, trilha sonora, efeitos metafóricos. Uma vez que, na prosa de Clarice, é Rodrigo o ponto de convergência, Suzana Amaral justifica sua supressão no filme pela intenção de enfatizar a personagem Macabéa, a quem, de fato, devam incidir os olhares:

O eixo central foi mantido: “as tristes aventuras de uma moça na cidade grande, toda voltada contra ela”. No livro, o narrador é o personagem principal, que na verdade é a própria Clarice. Eliminei o narrador porque eu queria que a personagem principal fosse a Macabéa, personagem que não age, é “agida” pelas circunstâncias¹⁴ (Amaral, 2003).

No segundo caso, o filme *Alice no país das maravilhas* (2010), do diretor Tim Burton, baseado no clássico infantil escrito por Lewis Carroll, é um bom exemplo de liberdade criativa. Diferentemente do que se narra no romance de Carroll, e também na adaptação feita em 1951 pelos Estúdios Walt Disney, há no filme o *Glorian day*, conforme previsto num oráculo: trata-se da batalha entre a personagem Alice, representando a campeã da Rainha Branca, e o Jaguadarte, dragão e espécie de *alter ego* da Rainha Vermelha. Ambos lutam para decidir qual majestade governaria o país das maravilhas. Única capaz de empunhar a espada Vorpal, Alice consegue abater a fera e coroa a Rainha Branca com a governança do reino subterrâneo, destinando ao exílio a Rainha Vermelha e o Valete de Copas.

Sobre o item da autossatisfação, o efeito visual “ponto de vista de Deus” criado no filme *A Paixão de Cristo* (2004), de Mel Gibson, mostra o desejo do diretor em criar essa tomada a partir de uma inspiração obtida ou, como ele mesmo afirma, “uma visão muito especial”¹⁵. A direção de arte capturou cenas da crucificação no alto de uma colina, de um guindaste a 45 metros de altura. Nos estúdios de produção, construíram um cenário em miniatura e o filmaram.

¹⁴ AMARAL, Suzana. **De lugar para lugar nenhum**. Entrevista concedida a Tata Amaral. 22/11/2003. Disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/1768,1.shl>>. Acesso em: 08 abr. 2018, 09:36.

¹⁵ GIBSON, Mel. **A Paixão de Cristo** (*Making of* – Parte XI Maquiagem e Efeitos Visuais). 2004. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bxcm9Xlw1wI>>. Acesso em: 08 abr. 2018, 19:00.

Montaram, por fim, as duas tomadas, e acrescentaram a lágrima por computação gráfica, de modo que a “gota se formasse direto na imagem e se separasse dela” (Gibson, 2004). O conceito produz no espectador a dúvida quanto à natureza da gota d’água, se se trata de um pingo de chuva ou, realmente, da lágrima de Deus.

O filme *Dom* (2003), de Moacyr Goés, pode ser encaixado na quarta questão, ao propor uma leitura livre e inspirada do romance *Dom Casmurro*. O roteiro do filme segue um caminho de construção da trama bem diferente do enredo original. A manutenção do diálogo com a obra machadiana é sustentada por algumas características referenciais ao livro que são transferidas aos dias atuais: o triângulo amoroso dos protagonistas, o amor de infância, o casamento, o ciúme doentio do amigo, a suspeita do adultério da esposa e a citação explícita ao romance de Machado na história. Contudo, o diretor resolveu aplicar um tom menos denso no tratamento da trama, distante do que é primordial na escritura narrativa de Machado, escolha que amenizou as complexas relações entre os personagens que são observadas no livro. Conforme Góes (2003), a ideia da produção fílmica era homenagear o escritor, com o intento de fazer “um filme que se comunique com o público”, sem a pretensão de gravar “um filme-filme, que tivesse um pé na metalinguagem”¹⁶.

O conto de fadas dos Irmãos Grimm, *Branca de Neve*, é adaptado no filme *Branca de Neve e o Caçador* (2012), com direção de Rupert Sanders, e exemplifica o quinto ponto, pois sintetiza potencialmente a carga de invidia e crueldade que caracteriza a personagem da madrasta má. A começar pelos colossais poderes mágicos, como a capacidade de sugar a beleza e a jovialidade de outras mulheres e de se metamorfosear (em corvo, por exemplo). Na narrativa infantil, a personagem apenas se disfarça de uma velha senhora para realizar seu plano malévolo de assassinar a enteada. Há de se mencionar que, paralelamente ao projeto de Sanders, outra adaptação cinematográfica da fábula dos Grimm era produzida. *Espelho, Espelho meu* (2012), do diretor Tarsem Singh, se constitui numa variante humorada da história, cuja vilã, interpretada pela atriz Julia Roberts, está mais caracterizada por toques de comicidade combinados a burlescas artimanhas para atingir seus objetivos.

Um exemplo da mudança étnica de personagens apontada pelo sexto item aparece no filme *Quarteto Fantástico* (2015), dirigido por Josh Trank, baseado nas histórias em quadrinhos da Marvel Comics. A personagem Tocha Humana, originalmente caucasiana nos quadrinhos, é

¹⁶ ARANTES, Silvana. Estreia de Moacyr Góes no cinema divide Gramado. Folha de S. Paulo (Ilustrada). Cinema. São Paulo, 21/10/2003. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2108200313.htm>>. Acesso em: 17 abr. 2018, 00:57.

interpretada pelo ator negro Michael B. Jordan. Nas duas versões anteriores – *Quarteto Fantástico* (2005) e *Quarteto Fantástico e o Surfista Prateado* (2007) – a personagem foi vivida pelo ator branco Chris Evans. Ainda sobre modificação de personagens da Marvel na transposição para o universo cinematográfico, o filme *Doutor Estranho* (2016), dirigido por Scott Derrickson, teve o Ancião, um velho místico tibetano, interpretado por uma mulher, a atriz britânica Tilda Swinton.

Todos os tópicos elencados se direcionam à constatação do desenho específico adotado pela adaptação, salvaguardada a possibilidade de o adaptador empreender um trabalho criativo no tratamento do material literário, explorando, com isso, suas potencialidades de significação. Dessa forma, um portal para a aventura da adaptação se abre com vistas à sua forma inteiriça, isto é, não dependente dos ecos do texto literário para afirmação enquanto tal.

Thaís Flores Nogueira Diniz (1999) propõe que a análise da especificidade na adaptação deve atingir horizontes mais amplos, ao entender que o objetivo de seu estudo é alcançar, por assim dizer, as práticas discursivas inerentes aos textos que fundamentam a constituição da adaptação, atreladas ao contexto de produção com seus respectivos valores (sociocultural, político, econômico, ideológico etc.). Tal preocupação, conforme a autora, tem como finalidade avaliar o modo de realização da prática adaptativa, bem como a justificativa das escolhas pelas quais aquela prática ocorreu:

A tarefa do pesquisador será, portanto, partir das práticas discursivas do filme, e, em seguida, voltar-se para práticas ou situações contextuais, que funcionam como modelos. Finalmente, procurar marcadores que indiquem as relações intertextuais e intersistêmicas (Diniz, 1999, p.43).

Por outro lado, Roger Chartier (1999) considera a multimídia um fenômeno contemporâneo. Com efeito, a difusão do texto, antes feita pela materialidade tipográfica dos livros, agora se dá mediante a diversidade de formas particulares que a obra pode assumir. Como bem conhecemos, o meio digital é, hoje, responsável pela produção e disseminação de múltiplas modalidades textuais, transpassadas por diferentes recursos virtuais que inserem a obra escrita na realidade eletrônica. Em face dessa “vitrinização” do texto e dos modos de difusão, o ato adaptativo multimidiático “[...] conduz à produção de uma entidade, de uma obra com traços específicos, que não são aqueles das formas materiais em que ela se encarna” (Chartier, 1999, p.70).

Enquanto experiência cultural inserida no bojo das relações interartísticas, nas quais a obra adquire uma multiplicidade de formas, a ponto de imergir no que Chartier denomina

processo de desmaterialização, a adaptação impulsiona o dismantelamento da cristalizada hierarquização da categoria literária libresco. Com tal irrupção, tem-se por intuito a abertura da polivalência modal característica dessa recente midialidade eletrônica, que modifica até mesmo os rumos de concepção e dispersão da obra. Chartier entende, assim, que o fluxo de categorias leva em conta a posição do leitor, a circunstância de recepção e o suporte assumido pelo texto. Em todo o caso, é irrealizável a equiparagem de uma mesma obra em diferentes formas, uma vez que “A obra é jamais a mesma quando inscrita em formas distintas, ela carrega, a cada vez, um outro significado” (Ibidem, p. 71).

Com as contribuições teóricas de Linda Hutcheon (2013), continua-se a pensar **Uma teoria da adaptação**, naquilo que a torna um processo artístico, autônomo e, por isso, passível de ser avaliado de forma independente das “fontes”. O posicionamento da autora atesta a atitude de tomar as adaptações *como adaptações*, dispensando, com efeito, a ligação umbilical requerida pela crítica para creditar-lhe existência válida. Aliás, alcançar seu próprio núcleo significativo da obra, sua *aura* benjaminiana¹⁷, constitui, para Hutcheon, a natureza da adaptação (cf. Hutcheon, 2013, p. 25).

Emanando ecos da transtextualidade de Genette (2010), a estudiosa observa que, no panorama dos estudos da adaptação, o preceito hipertextual desponta como pedra basilar desse processo:

Trabalhar com adaptação *como adaptação* significa pensá-las como obras inerentemente “palimpsestuosas”, [...], assombradas a todo instante pelos textos adaptados. Se conhecemos esse texto anterior, sentimos constantemente sua presença pairando sobre aquele que estamos experienciando diretamente. Quando dizemos que a obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s) (Hutcheon, 2013, p. 27).

Porém, a autora nos esclarece que tal anúncio de sintonia entre adaptação e obra adaptada, de longe, sinaliza a eleição de um código minimizador da validade estética da adaptação, que lhe destituiria, portanto, a autenticidade que lhe oferta “[...] o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra” (Benjamim, 1987, p. 167). Em verdade, é esse aspecto dual da adaptação – apontar para outra(s) obra(s), na sua especificidade – que torna possível teorizá-la como adaptação.

¹⁷ Para Benjamim (cf. 1987, p.170), a *aura* é a dimensão espaço-temporal que faz com que uma obra de arte se torne única. O contato de proximidade do público com a obra atrofia sua aura. A destruição da aura da obra de arte é, portanto, fruto da percepção que captura o idêntico da autenticidade na reprodução.

Pelo exame da construção de sua teoria, constatamos que a pensadora aborda o trabalho adaptativo sob três molduras: 1) *uma entidade ou produto formal*; 2) *um processo de criação* e 3) *processo de recepção*. Enquanto *entidade ou produto formal*, a adaptação trilha a vereda da transposição ou transcodificação, como pode ainda evidenciar um deslocamento de foco e, por isso, contextual. Sendo *processo de criação*, tem-se implícito o esforço de (re)interpretar e (re)elaborar a obra de partida, posto que a “repetição” do hipotexto incorpora nuances condizentes com os propósitos e instrumentos presentes na reinvenção. Finalmente, como *processo de recepção*, a adaptação se reveste com a couraça intertextual, palimpsestosa, a partir da qual acionamos memórias de obras anteriores que a atravessam e a constituem (cf. Hutcheon, 2013, p. 29-30).

Com base nessas perspectivas, Hutcheon nos clarifica, em um sentido mais estrito, as possibilidades de se compreender a adaptação, elencando três *modos de engajamento*, ou seja, afinidades mantidas entre o público e a obra de arte:

“[...] o modo **contar** (um romance) nos faz mergulhar num mundo ficcional através da imaginação; o modo **mostrar** (peças e filmes) nos faz imergir através da percepção auditiva e visual [...]; o modo **participativo** (*videogames*) nos faz imergir física e cinestésicamente [...] geralmente chamado “interativo” (Ibidem, p. 47-48, grifos nossos).

Tais formas de relacionamento do espectador com as narrativas escritas ou audiovisuais, para Amorim (2013), são preponderantes ao escopo de se abranger com mais nitidez as sutilezas de cada plataforma midiática, como também suas competências para transmitir histórias. Assim, o transporte de um modo a outro é fundamental para a apreensão da dinâmica do ato adaptativo (cf. Amorim, 2013, p. 23).

Nesse ponto, a interface fílmica possibilita uma verdadeira explosão imaginativa: “Os adaptadores cinematográficos, em outras palavras, têm à disposição uma verdadeira riqueza de possibilidades técnicas, convenções adquiridas e aceitas que ajudam a enfrentar a passagem do impresso para a tela [...]” (Hutcheon, 2013, p. 101). Posto que o produto da adaptação é resultante de uma ação criativo-interpretativa do hipotexto, o mundo ficcional ali erguido se apoia não somente na imagem, como também em outros elementos que participam da construção cinematográfica (cores, sons, figurinos, cenários etc.).

Hutcheon conclui, então, que a adaptação – enquanto processo e produto – inevitavelmente mantém perceptíveis sintonias com a obra que adapta, todavia sustenta em si independência semântica a ponto de converter-se numa obra autônoma. Em resumo, quebrantam-se as aporias do “parasitismo”:

A adaptação não é vampiresca: ela não retira o sangue de sua fonte, abandonando-a para a morte ou já morta, nem é mais pálida do que a obra adaptada. Ela pode, pelo contrário, manter viva a obra anterior, dando-lhe uma sobrevida que esta nunca teria de outra maneira. (Ibidem, p. 234).

Assim balizados, expressamos nosso ponto de vista a partir do qual as amarras da fidelidade não sustentam ancoradouro, posto que no processo de transposição da palavra para a imagem, além do trânsito de código sêmico, ocorre inserção/exclusão de elementos, sujeitos “[...] não apenas às necessidades de gênero e mídia [...], mas também ao temperamento e talento do adaptador, além de seus próprios intertextos particulares que filtram os materiais adaptados” (Ibidem, p. 123). Por assim dizer, tanto o romance como o filme coexistem em independência semântica, o que não impede, obviamente, que se estabeleça uma leitura aproximativa de diversas gradações.

Visando o atual momento de reprodução técnica dos artefatos artísticos, Benjamin afirmou que “A arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original” (Benjamin, 1987, p. 180). Tal conjectura pode ser aplicada, hoje, ao âmbito da adaptação cinematográfica: distanciando-se do original – a fim de edificar sua própria essência – o cinema notabiliza-se por sua habilidade de tornar visível, de dar a ver.

Destoante dessa perspectiva, a cineasta argentina Lucrecia Martel (2015) desacredita no ato de adaptação de um romance, pois se põe convicta de que “[...] literatura não pode ser adaptada para o cinema. O que acontece é algo de outra ordem [...]”¹⁸. Martel, entretanto, nos oferece melhor detalhamento acerca do que seria essa “outra ordem” presente da adaptação:

Nunca pensei que me interessaria por adaptações. Mas há algo fascinante em trabalhar sobre a obra de outro. Isso obriga você a entrar num universo criado por outra pessoa, que não é o mundo real. Penso que as coisas que nos parecem muito perturbadoras ou comoventes nos deixam num estado de alteração que você deseja prolongar. Fazer um filme é como prolongar, neste caso, um estado de alteração que me provocou esse livro. Não é ser fiel ao livro, mas ser fiel a esse estado de alteração que o livro produziu (Martel, 2013)¹⁹.

O que Lucrecia sugere ser a *ordem* diferente no trabalho de adaptação pode ser lido como o princípio de resposta à inquietação que a leitura de uma obra literária implanta no íntimo


¹⁸ FONSECA, Rodrigo. “A literatura não pode ser adaptada para o cinema”, diz a diretora argentina Lucrecia Martel. **Site Omelete**. 23/10/2015. Disponível em: <<https://omelete.uol.com.br/filmes/entrevista/a-literatura-nao-pode-ser-adaptada-para-o-cinema-diz-a-diretora-argentina-lucrecia-martel/>>. Acesso em: 09 jan. 2018, 15:38.

¹⁹ MARTI, Silas. Lucrecia Martel fará coprodução com o Brasil e se diz inspirada por Glauber em novo filme. **Folha de S. Paulo** (Ilustrada). São Paulo, 09/06/2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/06/1291147-lucrecia-martel-fara-coproducao-com-o-brasil-e-se-diz-inspirada-por-glauber-em-novo-filme.shtml>> . Acesso em: 09 jan. 2018, 15:40.

do leitor. Dessa forma, a adaptação se comporta como uma percepção da natureza da obra, como um modo de olhá-la a partir de uma perspectiva *alterada*, não convencional, despertada pelas inquietações que o texto nos provoca. Por esse motivo, a adaptação se filia não ao livro em si, à fidelidade para com o enredo, mas ao “estado de alteração” de quem o adapta.

Semelhante inquietação de espírito que ascende ao coração do adaptador, após entrar em contato com uma obra da literatura, é poeticamente retratada nos versos de Orides Fontela, usados na epígrafe desta sessão. Sob o título de *transposição*, a voz poética declara a irrefutável recriação do mundo, quando este passa a ser observado sob ângulo de visão inaugural. Como descreve, um jardim pode se apresentar o mesmo aos olhos humanos, porém a mesma pulsão de *vidaluz* que lhe compõe a existência, se vista por um olhar não cartesiano, não geométrico, *alterado* em perspectiva, é capaz de expor outra face dessa mesma porção de natureza. Então, o poder criativo de quem vê, o seu ponto de vista, pode ampliar jardins em múltiplas cores. Tudo é uma questão de transpor o olhar.





DOS LÁBIOS QUE NARRAM AO OLHO INVISÍVEL

*O narrador é o homem que poderia deixar a luz
tênue de sua narração consumir completamente a
mecha de sua vida.*

(Benjamin, 1994, p. 221)

2 DOS LÁBIOS QUE NARRAM AO OLHO INVISÍVEL

O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida (Benjamin, 1994, p. 221).

Narrar, na literatura, sempre teve função de destaque no processo que arquiteta a ficção, pois a partir desse exercício a teia narrativa se fia. Em termos históricos, veremos que o ato de narrar é tão longínquo quanto a própria história humana. Basta olharmos as pinturas rupestres como retrato doméstico do *homo* ancestral, ou mesmo antes disso, no princípio do tempo fundante, com o relato do *Gênesis* bíblico. Em todo o caso, as narrativas nos chegam por intermédio de um agente detentor da capacidade de transmiti-las, por isso constata Ligia Chiappini que, “[...] desde sempre, entre os fatos narrados e o público, se interpôs um narrador” (2001, p. 05).

A instância narradora viu seu momento embrionário, no que se refere à sistematização teórica, com o despontar, no século IV a.C., do pensamento filosófico grego. Platão e Aristóteles foram os primeiros a elucubrar sobre a criação artística – poética, mais especificamente – e seus desdobramentos no interior da construção ficcional.

N^ª *República*, de Platão, é apresentada uma tipologia para caracterizar as atitudes discursivas em uma obra épica e poética. De acordo com o filósofo,

[...] o poeta fala em seu nome e não [...] como se fosse outro o autor destas palavras e não ele próprio. [...] Mas quando fala sob o nome de outrem, [...] torna na medida do possível a sua elocução semelhante à da personagem cujo discurso ele nos anuncia (Platão, 1965, p. 158-159).

Assim, Platão confronta dois modelos pelos quais o discurso do poeta adentra a matéria do relato. No primeiro caso, este transmite as informações a partir de seu ponto de vista, no qual os fatos são relacionados pelo próprio poeta, o que caracteriza uma ocorrência de narração pura. Quando, entretanto, assume a posição de uma das personagens para proferir sua fala, o poeta estabelece o processo imitativo ou mimético da poesia. Há, ainda, um terceiro estágio, caracterizado “pela combinação das duas [formas] precedentes” (Platão, *ibidem*, p. 160). Essas três modalidades discursivas seriam, para o filósofo, as categorias da enunciação narrativa.

Com base no seu entendimento de *poesia* como *mímesis* ou imitação da atividade humana, sem o aspecto moralista e depreciativo outrora imputado pela visão platônica,

Aristóteles acredita que o modo como as espécies poéticas representam seus objetos mimetizados é mutável. Diz ele:

Há ainda uma terceira diferença entre as espécies [de poesias] imitativas, a qual consiste no modo como se efetua a imitação. Efetivamente, com os mesmos objetos, quer na forma narrativa (assumindo a personalidade de outros, como o faz Homero, ou na própria pessoa, sem mudar nunca), quer mediante todas as pessoas imitadas, operando e agindo elas mesmas (Aristóteles, 1993, p. 23/25).

Consoante o exposto, o filósofo entende que, na exposição mimética em sua forma narrativa, os acontecimentos podem ser transmitidos por um narrador que assume *a personalidade de outros*, ou seja, que se posiciona, ante o relato, em terceira pessoa. Pode, ainda, se situar *na própria pessoa*, apontando, por isso, para o “eu” do discurso. Na ausência da voz narrativa, a representação fica sob comando dos personagens e de suas ações, situação que constitui o gênero dramático.

Fica patente, nessas reflexões, que ambos os pensadores gregos se preocupam em distinguir o modo de *imitar* do modo de *narrar*, que na atualidade se evidencia, com a teoria literária, na diferença entre o *mostrar* [*showing*] e o *contar* [*telling*] (cf. Chiappini, 2001, p. 7). Observamos que essa consideração teórica areja, com sensível imanência, a relação firmada entre narrador e realidade. Para *mostrar*, o narrador se isenta da obrigação narrativa: são os personagens e seus discursos que transparecem a impressão de realidade ao público. Para *contar*, o narrador se investe da tarefa de comunicar o relato usando os artifícios de que dispõe.

A discussão em torno da função narrativa, isto é, de uma instância narradora responsável pela transmissão de um relato, é pertinente também ao setor audiovisual²⁰, cuja experiência se realiza, sobretudo, a partir da matéria ficcional. Tomemos, então, a cinematografia como fito para discussão. No cinema, uma história é “contada” por meio da manipulação de imagens e sons postos em sequência²¹; a isso se soma a percepção desse mesmo ato narrativo por parte do

²⁰ Compreendemos o audiovisual como aquelas “obras que mobilizam a um só tempo, imagem e som, seus meios de produção e as indústrias ou artesanatos que as produzem” (Aumont, 2003, p.25). Desse conjunto participam os filmes, a televisão e as *mídias* audiovisuais (clipes, vídeos etc.). Em se tratando de papel narrativo, daremos ênfase nas teorias que abordam o fazer cinematográfico, em específico, estudos teóricos que investigam a função narrativa no cinema. Há de se esclarecer, contudo, que nosso *corpus* de análise – uma minissérie – não é um objeto fílmico, dada uma série de especificidades que o caracterizam como um produto televisivo, por exemplo, a *serialidade*, que é o recorte do enredo ficcional em forma de episódios, exibidos em dias diferentes (cf. Machado, 2014, p.83-98). Por outro lado, percebemos que a minissérie se vale de muitos recursos próprios da esfera fílmica para sua realização, e nesse ponto se evidencia o *modus operandi* da função narradora na minissérie. Então, as teorias do cinema são aqui eleitas por acreditarmos que elas apontam para “a existência dessa instância narrativa, que habita o fazer cinematográfico, e sem dúvida, trazem contribuições importantes para se tentar pensar as peculiaridades do narrador no cinema” (Silva, K., 2011, p. 121).

²¹ Operação que corresponde à *montagem*, entendida por Gérard Betton (1987) como técnica responsável por contar uma ação mediante a junção de diversos fragmentos de realidade, no caso, os planos, cuja sequencialização se presta a constituir uma totalidade significativa. Desse modo, no mais das vezes, quando não se destina a produzir

espectador mediante exercícios de escuta e de visão do conteúdo transmitido no *écran*. Em resumo: o cinema incita uma percepção audiovisual.

Então, faz-se imperioso que, nesse momento, nos perguntemos: “Como se pensar a função narrativa cinematográfica?”; “O que ou quem ‘narra’ no cinema?”; “Existe uma ‘presença’ no filme que nos conta a história?”. Questões como essas são feitas, sobretudo, como tentativas de se abrir espaço ao debate mais específico sobre a vasta extensão de obras fílmicas e audiovisuais que, não raro, estão modulando a natureza de seus discursos para outros patamares.

Por esse motivo, procuramos mapear neste capítulo alguns estudos sobre a narrativa cinematográfica, centrando, *a posteriori*, nosso foco na investigação da presença do “narrador” ou de uma instância narradora no audiovisual.

2.1 Cinema, novelo de ficção

O cinema conta na mesma medida em que representa, contrariamente ao mundo, que apenas é (Gaudreault; Jost, 2009, p. 26).

Abordar a dimensão do narrador no fazer cinematográfico equivale, num primeiro momento, a indagarmos acerca da relação do cinema com o âmbito da narratividade. Nesse interesse, Jacques Aumont (1993) busca investigar a ligação que possa existir entre a imagem, nas suas diversas modulações visuais, com a narrativa ficcional. Ao debruçar-se sobre o despertar da significação na imagem, o teórico postula a estreiteza que há entre imagética e narrativa, considerando o fato de que uma imagem representa um acontecimento no tempo e no espaço, fatores que consubstanciam o relato.

Partindo, então, do conceito de *narrativa*, concebido pela Narratologia²², como o “conjunto organizado de significantes, cujos significados constituem uma história” (Aumont, 1993, p. 244), Aumont entende que toda história possui um decurso no tempo e no espaço.

outros efeitos (sintáticos, figurais, rítmicos, plásticos, ideológicos), a montagem se reveste plenamente da função narrativa: “a mudança de planos, correspondendo a uma mudança de ponto de vista, tem por objetivo guiar o espectador, permitindo-lhe seguir a narrativa facilmente” (Aumont, 2003, p. 196). Para a Narratologia do Cinema, é na montagem onde se dá a concretude o processo cinematográfico, pois aí a narrativa se constrói.

²² A Narratologia se refere a “uma área de reflexão teórico-metodológica autónoma, centrada na **narrativa** (v.) como **modo** (v.) de representação literária e não-literária, bem como na análise dos textos narrativos, e recorrendo, para tal, às orientações teóricas e epistemológicas da **teoria semiótica**” (Reis & Lopes, 2000, p.285, grifos dos autores).

Nesse sentido, ciente de que a narrativa se comporta temporalmente, o intuito do pensador se direciona em investigar as formas pelas quais uma narrativa cabe dentro de uma imagem, já que esta é atemporalizada.

Aumont, balizado pelas teorias da cinematografia, nos clarifica que há dois níveis potenciais de narratividade em torno da imagem: um referente à imagem única, e outro correspondente à sequência de imagens. Ele exemplifica as ocorrências tomando por base imagens que, visualmente detectadas como únicas, representam várias cenas de uma mesma história. É o caso de *Cenas da Paixão de Cristo* ou *Paixão de Turim* (1470-71), do pintor alemão Hans Memling, em que a figura de Cristo é representada diversas vezes, em momentos singulares das estações da Via-sacra (**Fig. 1**). Outro exemplo é *A deposição da Cruz* ou *O altar da Santíssima Trindade* (1432-34), do pintor italiano Fra Angelico, onde, na parte superior da obra, há três cenas que compõem os lances posteriores à descida do Cristo-morto do madeiro (**Fig. 2**).

Figura 1 – Obra *Cenas da Paixão de Cristo*, de Hans Memling



Fonte: Site *Wahoo Art*²³

²³ Disponível em: <<http://pt.wahooart.com/@/8XZR8L-Hans-Memling-Cenas-da-Paix%C3%A3o-de-Cristo>>. Acesso em: 05 fev. 2018, 02:27.

Figura 2 – Obra *A deposição da Cruz*, de Fra Angelico



Fonte: Site *Wahoo Art*²⁴

Diante dessa constatação, Aumont conclui que tais obras compõem sequências de imagens, levando-o à inferência de que a narrativa está mais centrada na sequencialização do que na passagem temporal. Obviamente, da narrativa se depreende o transcorrer de um tempo, entretanto ela também se concretiza pela disposição de sucessivos eventos. Por isso, Aumont chama atenção para a *ordem* da narrativa: “a imagem narra antes de tudo quando ordena acontecimentos representados, quer essa representação seja feita no modo do instantâneo fotográfico, quer de modo mais fabricado e mais sintético” (1993, p. 246).

²⁴ Disponível em: <[http://pt.wahooart.com/Art.nsf/O/9H5PC3/\\$File/FraAngelico-Descentfromthecross_ca\(150x164CM\)\(1435\).JPG](http://pt.wahooart.com/Art.nsf/O/9H5PC3/$File/FraAngelico-Descentfromthecross_ca(150x164CM)(1435).JPG)>. Acesso em: 05 fev. 2018, 02:40.

Com vistas ao aspecto técnico-industrial, sabe-se que a imagem cinematográfica “é uma imagem fotográfica” que “resulta da projeção sucessiva de fotogramas separados por faixas pretas” (Aumont, 1993, p. 170-171). Podemos, diante dessa assertiva, conceber a narratividade como a marca hegemônica do exercício cinematográfico, haja vista que, majoritariamente, o cinema trabalha para a transmissão de uma história²⁵. De fato, ocorre que o valor narrativo do conteúdo fílmico é acionado quando os aspectos técnico-cinematográficos se efetivam. Dispostas em sequência, as fotografias fílmicas, temporalizadas por movimento e duração, produzem no observador ideias de continuidade, causa-efeito, ação e reação, enfim, traçados que esboçam uma sucessão de fatos intercalados e relacionados entre si²⁶. A narrativa cinematográfica, então, se debruça sobre o *modo de narrar*, fignando a maneira como as coordenadas ficcionais irrompem no horizonte da imagem-som para dar a ver e a ouvir um efeito do real e, com isso, implantar no espectador a sensação de que uma história está sendo contada.

O encontro do cinema com a narração, a princípio, não havia sido cogitado como pretensão, servindo muito mais como subsídio ao setor científico. Expõe Bernadet (1985) que, à época da primeira exibição pública do *cinématographe*, em 1895, no Grand Café parisiense, Georges Méliès interessou-se em comprar o aparelho de Lumière para utilizá-lo nos seus números de mágica. O inventor logo o desencorajou, dizendo que a máquina não vingaria como fonte de entretenimento, que só serviria como ferramenta para pesquisas científicas sobre o movimento.

Por outro lado, a vocação narrativa do cinema foi, aos poucos, ganhando notórias cercanias em razão de qualidades muito específicas. Na dimensão expressiva, o cinema oferece uma imagem móvel figurativa: o que se mostra é uma representação, um discurso que recria, de acordo com o acervo cultural em que desponta, o universo social a que pertence. Assim, “Toda figuração, toda representação leva à narrativa, mesmo que seja embrionária, por causa

²⁵ Consideramos, nesse ponto, o cinema clássico narrativo de procedência *hollywoodiana*, de produção e consumo notadamente expressivos na atualidade da cinematografia. Por outro lado, Aumont (2008) esclarece que o caráter narratológico não lhe constitui a essência, dada a presença, na história do cinema mundial, daqueles filmes que se declaram *não-narrativos*, como os filmes de vanguarda, os *underground* e os experimentais (cf. Aumont, 2008, p. 93-95). Já Christian Metz acredita que a narratividade é “a via real de expressão fílmica” (2004, p. 113).

²⁶ Tais mecanismos de operação do cinema são vistos por Roman Jakobson como identificadores duma poética do fragmentário: “O cinema trabalha com fragmentos de temas e com fragmentos de espaço e de tempo de diferentes grandezas, muda-lhes as proporções e entrelaça-os segundo a contiguidade ou segundo a similaridade e o contraste” (1970, p. 155). Ao se trabalhar com elementos ficcionais “despedaçados”, está o autor querendo dizer que a narrativa cinematográfica não é completa, totalizante, é uma amostra interpretativa da história, pois no ofício do narrar, diversas lacunas são deixadas, muitas vezes, intencionalmente, à espera de seu preenchimento por parte do espectador. Isso porque as possibilidades de realização de imagens são infindáveis. Tudo depende do modo como o realizador do filme *olha* e interpreta a história.

do peso do sistema social ao qual pertence o representado, ou por sua ostentação”²⁷ (Aumont, 2008, p. 90).

Outro fator responsável pelo estatuto narrativo do cinema é a capacidade transformacional da imagem, a saber: qualquer objeto ou imagem, mesmo que sob o regimento da inércia, pela simples constatação de serem capturados pela lente de uma câmera, inscrevem-se numa linha temporal, que lhes permite a mudança. De tal modo, a escrita literária narrativa pressupõe fatos encadeados numa duração que, desenvolvendo-se, desembocam na transformação.

Cinema também é *grafia*, escrita do movimento. E como tal, se investe da poderosa função de contar histórias. Para isso, dispõe de códigos e dispositivos que processam a imagem, direcionados a determinado modo de mostrá-la:

[...] o recorte do plano como unidade autônoma em relação de sucessão com outros planos, ou seja, filmagem e montagem. No plano, o enquadramento, que resulta sempre de um ponto de vista e produz uma composição fixo, ou, mais geralmente móvel. [...]. O que está fora do plano também faz parte dele, porque o afeta, como prolongamento do espaço da ação mostrada na tela, lugar de emergência de novas ações, neutralidade infinita que clausura o que é mostrado [...]. Movimento e imobilidade das coisas mostradas se combinam com o movimento e imobilidade da câmera que mostra, isto é, do olho virtual que inspeciona o espaço em um tempo que lhe é próprio. A complexidade do plano se dá, além disso, da relação temporal que cada um dos planos estabelece com os que o antecedem e/ou sucedem, por meio do corte. [...]. Essa complexidade é redobrada pelos diferentes usos do som (Luz, 2002, p. 107-108).

São todos esses meandros tecnográficos, constituindo, por isso, um sistema articulado de mecanismos, que corroboram a premissa levantada por Rogerio Luz (2002) de que o cinema, ao lado da produção romanesca e do teatro, tornou-se o “grande contador de história da era moderna” (Luz, 2002, p. 82). Segundo o estudioso, o arsenal de métodos no tratamento da imagem-som, adjunta ao desloque de pontos de vista, circunscreve o espectador no coração do *continuum* espaço-tempo e naturaliza a narrativa a partir do velamento das operações discursivas que a alicerçam. Assim, no discurso cinematográfico, a tonalidade mimética se estrutura pelo apagamento das marcas que sinalizam sua feitura como narração e como discurso.

Também o cinema agencia a inserção do indivíduo num espaço de interação com a realidade subjacente à linguagem cinematográfica. Desse encontro, surge o inevitável imbricamento de camadas muito abissais da subjetividade humana com os aspectos

²⁷ No original: “Toda figuración, toda representación conduce a la narración, aunque sea embrionaria, por el peso del sistema social al que pertenece lo representado, u por su ostentación”.

esteticamente reelaborados pela imagem fílmica²⁸. Ao assistir a um filme, o espectador é coparticipante dessa efetivação: ali ele deposita sua carga de sensibilidade, que o aproxima ou o distancia do universo ficcional fílmico, mas que, certamente, o insere numa atmosfera de identificação e alteridade²⁹, produzindo novas experiências do real:

Somos agora afirmativamente *este* filme, *aquele* filme, *este* sobrevivente, *aquele* sobrevivente – todos os sobreviventes. Sem vivências – como falar do inominável, ante o qual o próprio discurso da história se desestrutura? –, sem atributos, sem qualidades, sem substância, essência ou nome (Ibidem, p. 78).

Por isso, a questão levantada por Luz diz respeito à maneira como, na dinâmica contemporânea, aos processos imagéticos agenciam a compreensão de sujeito, mundo e cultura. Aliás, o cinema como arte autônoma deriva da capacidade de alçar a imagem a patamares que instigam no indivíduo percepções outras de autorreflexão. Ainda que estabelecendo interstícios de certas manifestações estéticas (pintura, teatro, dança, música, *poiésis*), o cinema continua com seu estatuto de arte.

Robert Stam (2003) argumenta que a essência do cinema reside na sua especificidade. Conforme expõe, a natureza essencial do cinema como arte não deriva apenas do fato de congregarem em si todas as traços das demais expressões artísticas, mas, sobretudo, porque ele os incorpora de modo particular, constituindo, por isso, um meio próprio de manifestação estética. Eram comuns, assim, denominações que identificam o cinema com outras figuras de arte, todavia, demarcando sua singularidade: “[...] o cinema era pintura, porém em movimento, ou era música, porém não de notas, e sim de luzes. O denominador comum era a ideia de que o cinema era uma arte” (Stam, *idem*, p. 49).

Discorre, então, o crítico que as diferenças e semelhanças verificadas entre o cinema e as outras artes, na verdade, corrobora a legitimação de seu potencial estético. Em seu entendimento, portanto, o cinema deve ser avaliado pelo que é, por aquilo que o constitui.

²⁸ Para Rogerio Luz (2002), a imagem se comporta como força embrionária responsável por constituir a função sujeito. O homem se reconhece como individualidade mediante o elemento da imagem que lhe é anterior e externo. Somente após essa apreensão da imagem do Outro para além dos contornos de si, o sujeito constrói uma imagem de si. Dessa constatação, sujeito e mundo se distinguem.

²⁹ Há dois modos de identificação no cinema. Conforme Christian Metz (1980), em seu estudo de caráter psicanalítico, ocorre *identificação cinematográfica primária* quando o espectador se identifica com a materialidade ficcional da película. Nela, o espectador se identifica consigo mesmo como ato de percepção que possibilita ao objeto percebido condição de vir a ser; portanto, como sujeito transcendental do olhar. Dessa forma, “[...] ao identificar-se consigo mesmo como olhar, o espectador não pode fazer outra coisa senão identificar-se com a câmara, que antes dele olhou aquilo que agora ele olha [...]” (Metz, 1980, pp. 59-60). Também pode ocorrer a *identificação cinematográfica secundária*, ocasião em que “o espectador tem a possibilidade de se identificar com a *personagem* da ficção” (Metz, 1980, p. 57), fator que engendra a ciranda dialética do *eu* e do *tu* rumo ao edifício da alteridade, perpetrada, no mais das vezes, pelo espelhamento de caracteres estereotipados que assinalam os papéis heroicos e antagonísticos das *personas* ficcionais.

Porque se as demais esferas da arte atingem nossa sensibilidade usando artifícios que lhes são característicos, o cinema, também operando termos garimpados dessas artes externas, sensibiliza, a seu modo, nossa percepção e entendimento da vida. Se a comparação é válida, podemos dizer que o cinema é a música do movimento: suas notas rítmicas harmonizam tempo e imagem e compõem uma genuína sinfonia visual, orquestrada por seus múltiplos dispositivos estéticos.

Como figuras sonoras desenhadas na luz, o cinema se desenvolve como um novo de ficção. Mas a narratividade cinematográfica incide também sobre outros aspectos, que não apenas o conteúdo da imagem e a montagem. Por esse motivo, David Bordwell (2008) chama nossa atenção para outro bordado que se fia no tecido do cinema: “A cada momento, em grande parte do cinema narrativo, a ficção é orquestrada pra nosso olhar pela encenação cinematográfica, que é construída para informar, manifestar ou simplesmente encantar visualmente. Somos afetados e não percebemos” (2008, p. 29).

Bordwell aponta para a necessidade de se observar as sutilezas e linhas mais tênues que tornam a encenação cinematográfica uma etapa importante do ofício ficcional. A montagem aciona no espectador a sensação de continuidade narrativa, enquanto que a encenação – que o autor relaciona explicitamente à *mise-en-scène*³⁰ – descortina o corpo da ficção materializado no filme. Ela também sinaliza as escolhas pelas quais opta o diretor para efetivar sua leitura do roteiro.

O interessante da proposta de também se visibilizar a encenação cinematográfica gira em torno da confecção de nuances expressivas e de significado que se instalam no interior da imagem fílmica e que são fugidias à observação do espectador. Então, o ângulo da *mise-en-scène* se avizinha duma dimensão mais poética do cinema, quando também conclama a experiência do espectador nesse processo:

Uma poética do cinema visa o espectador e sua sensibilidade às imagens moventes, aumentando sua capacidade de apreender tanto a inovação técnica quanto a experimentação inteligente dos artistas envolvidos. [...] a encenação pode guiar nossa atenção dentro de um campo visual complexo, brincar de esconde-esconde com nossas expectativas, congrega atributos como delicadeza ou vitalidade e agenciar uma modalidade de narrativa mais inovadora (Bordwell, 2008, p. 32 e 40).

³⁰ Bordwell explica que a *mise-en-scène* engloba todos os elementos da filmagem que estão sob comando do diretor: interpretação/atuação dos atores, iluminação, cenário, sonoplastia, figurino, maquiagem, enquadramento, posição e movimento de câmera (estes três, segundo a compreensão do estudioso, voltados mais para a técnica do dispositivo do que para a composição da cena).

Fica a cargo do diretor, portanto, comandar todas essas articulações de maneira harmônica. A nível de ilustração, vamos usar um recorte da minissérie *Dois irmãos*³¹ (**Fig. 3**), de Luiz Fernando Carvalho, na qual o diretor consegue produzir efeitos bastante dramáticos e sensíveis, mesclando tensão e força emotiva.

Figuras 3 (sequência a-t) – Morte da personagem Halim em *Dois Irmãos*



Fonte: Frames da Minissérie *Dois Irmãos* (2017)³²

Arte: Pixabay³³

³¹ Minissérie produzida a partir do romance homônimo de Milton Hatum, com roteiro de Maria Camargo e direção geral e artística de Luiz Fernando Carvalho. Ambientada na cidade de Manaus, “*Dois Irmãos* é um épico familiar, um drama de enormes proporções emocionais, capaz de gerar um álbum de família que espelha a própria História do Brasil, suas alegrias e seus retrocessos. Omar e Yaqub são gêmeos. Idênticos na aparência e separados pelo amor desmedido de uma mãe. O épico familiar, que espelha a história do Brasil é narrado por Nael, o filho da empregada indígena da casa, Domingas”. Texto disponível em: <<http://luizfernandocarvalho.com/projeto/dois-irmaos/>>. Acesso é 15 mar. 2018, 04:41.

³² Disponível em: <<http://gshow.globo.com/series/dois-irmaos/>>. Acesso em 15 fev. 2018, 05:54.

³³ Imagem disponível em: <<https://pixabay.com>>. Acesso em: 15 fev. 2018, 06:25.

Na sequência apresentada, temos Halim, que regressa ao lar, após alguns dias sumido. Entrando em casa, senta-se no sofá da sala, degusta seu narguilé³⁴ e, ao recordar os felizes momentos que viveu ao lado de sua esposa Zana, falece de súbito mal-estar. A matriarca, a princípio, alegra-se pelo regresso do companheiro, mas ao aproximar-se, constata que o marido está morto e entra em desespero. Logo, os demais habitantes da casa surgem na sala (Rânia, sua filha, a empregada Domingas e seu filho, Nael), todos consternados com a situação trágica. Destoante da atmosfera lutuosa, Omar (o gêmeo rebelde) irrompe a cena com aparente indiferença pela morte do pai e, num ataque bravio de fúria, agarra-se ao corpo de Halim, agitando-o aos solavancos. Todos tentam separá-los, enquanto Zana lamenta, dolorosamente, a perda de seu grande amor.

Notamos que há poucos cortes de cena, pois predomina na sequência a posição de câmera localizada atrás do sofá onde se encontra o corpo de Halim. Assim, as mudanças de planos ocorrem nas entradas dos atores na cena. A escolha pela prevalência do ponto de vista posterior, focalizando frontalmente as personagens em primeiro plano, alude à captura da tensão emocional que emerge à derme ante o infortúnio da notícia. É também o olhar do espectador que presencia o desaguar dramático da família.

Os enquadramentos fechados nos rostos de Zana e Omar, assim como a coreografia repleta de movimentos ora contidos, ora impetuosos, confluem dois polos: a contrição de Zana e sua família ao saber do falecimento de Halim e a revolta violenta e inflamada de Omar. Tal contraste se reflete na própria ocasião em que se dá a morte: Natal, data comemorativa do natalício de Jesus Cristo, como atesta a árvore natalina posta à sala e uma faixa pendurada na parede com o dito “Feliz Natal”. Paradoxalmente, no lugar da celebração da vida e do nascimento, tem-se o motivo lúgubre da reunião.

Também dois elementos cenográficos pontuam, sutilmente, o tom trágico da narrativa. O relógio na parede, de início, metaforiza o tempo lembrado das boas lembranças de Halim com seus amigos e companheira, mas também representa a linha vital de Halim prestes a se romper. Assim, o objeto reúne as três dimensões temporais que circunda a casa: o recordar do passado por Halim, a findar do presente de seu viver e o instaurar do futuro desventurado que sua morte causa à família libanesa. Em segundo lugar, os óculos de Halim caídos, que para o mesmo já não adquirem serventia, haja vista os olhos de seu dono terem se fechado para não mais enxergarem. Para Zana, eles representam uma visão clara e consciente da morte do esposo,

³⁴ Tipo de cachimbo d'água comum em países orientais e norte-africanos, utilizado para fumar tabaco aromatizado.

pois, até então, seus olhos estavam embaçados pelas lágrimas de espera por seu regresso e pela contente ilusão de avistá-lo “dormindo” no sofá, quando, na verdade, se encontrara defunto. Sem as lentes, pode ela ver com maior nitidez aquilo que se tornou sua maior tristeza.

No plano sonoro, cabe assinalarmos sons das engrenagens do relógio como que um portal onde se dá a passagem do tempo atual à temporalidade da memória. Em seguida, as recordações de Halim são embaladas por uma canção que mistura *blues* com valsa romântica, que levam o personagem a bailar com as reminiscências de Zana, ainda jovem, e seu pai Galib no restaurante Biblos, bem como das rodas de conversas com seus amigos e de sua festa de casamento. Um corte abrupto acontece por um *flash* fosforescente de uma câmera fotográfica, e tem-se a imagem de Halim, de costas, na ponta da canoa, enquanto Nael narra o anúncio fatídico: “Halim estava quieto, como nunca, calado para sempre”.

Em seguida, a imagem retorna ao sobrado e mostra Zana dirigindo-se à escada, enquanto o toque do relógio faz saber das horas. A câmera focaliza frontalmente o corpo de Halim no sofá, quando se ouve um forte e seco badalar, que alegoriza, sem dúvida, a comunicação de sua morte. Então, após a queda dos óculos, surge uma banda de som orquestral, destacando a melodia lenta e introspectiva de violinos, que, sem dúvida, acentua o contexto dramático da cena e reverbera os sentimentos dolorosos da recém-viúva. Quando da entrada de Omar em cena, o som dos violinos ganha peso e gravidade ascendente, e cria tanto na imagem quanto no espectador um estado tensivo de aflição, sobretudo quando Omar explode sua ferocidade áspera e animalésca sobre o corpo do pai. Só quando conseguem arrancá-lo do recinto é que se pode ouvir um fundo musical tipicamente libanês, cuja voz feminina entoia uma espécie de ária lacrimosa e cortante, que palmilha os instantes de despedida de Zana com seu falecido marido.

Sintonizados, todos esses elementos de composição do quadro, além de conservarem suas cargas de significado, potencializam a atuação/interpretação dos atores que, de modo praticamente visceral, desnudam as ruínas e os conflitos familiares das personagens. Por esse motivo, o ensaio³⁵ se evidencia, exemplarmente, como favorecedor da encenação, pois nele os atores mentalizam que aspectos da *mise-en-scène* devem encontrar para representar de maneira espontânea a narrativa nos planos e enquadramentos. Isso, sem dúvida, acrescenta à filmagem, que se desenrola mais fluída, natural e orgânica, e permite que os intérpretes criem movimentos e atitudes que, em vez de entravar a história, se tornam inerentes a ela. No caso da minissérie

³⁵ Para este trabalho, assim como em outras produções, o diretor Luiz Fernando Carvalho realizou um rigoroso processo de preparação do elenco, que compreende estudos críticos do texto, palestras e longos períodos de ensaios, nos quais os atores participam ativamente da criação das personagens. Informações disponíveis em: <<http://luizfernandocarvalho.com/projeto/dois-irmaos/#preparacaodeelenco>>. Acesso em 16 fev. 2018, 04:35.

Dois Irmãos, o fulgor interpretativo do ator Cauã Reymond, na pele de Omar, abre fendas para que ele cometa alguns “excessos improvisados”, como as cusparadas de sua fala doentia sobre o corpo do pai, os rasgos nas rendas do vestido de Zana, ao tentarem separá-lo de Halim, e os puxões nos cabelos de Domingas, quando tentam levá-lo para o quintal de casa.

Assim posto, compreendemos que a encenação, para Bordwell, transmite informações e qualidades expressivas intrínsecas à trama, mas também pode ultrapassá-la e comunicar instâncias que escapam ao domínio da montagem. Ao sair em defesa da *mise-en-scène*, o crítico acredita haver no tecido cinematográfico múltiplos fios que se emaranham e enunciam, juntos, a trama, ou seja, um modo mais amplo de contar uma história, ou propriamente de narrar no cinema. “Por isso mesmo, tal atividade não será somente associada à objetiva da câmera, ou à possível presença de um sujeito observador, mas também a todo e qualquer dispositivo empregado na construção de um filme que permita acrescentar um dizer ao que está sendo narrado” (Silva, K., 2011, p. 134).

Nesse ínterim, buscaremos investigar proposições teóricas que penetram o território da enunciação cinematográfica, a fim de se garimpar respostas possíveis à questão norteadora deste estudo: qual instância narra a microssérie *Capitu*?

2.2 Olhar além do ver: “narrando” a imagem-som

*De quem é o olhar
que espreita por meus olhos?
Quando penso que vejo
Quem continua vendo
Enquanto estou pensando?
(Pessoa, Poesias, 1995, p. 64)*

O poeta português Fernando Pessoa nos enseja, em suas *Poesias*, instigante reflexão que repousa no jogo dialético do olhar, perspectiva, aliás, que se aproxima, de forma inequívoca, da urdidura do narrar na imagem-som. Dessa forma, a existência de um segundo olhar que espia através dos primeiros olhos evoca a possibilidade do além-ver. Por isso, a atividade ocular reúne em si duas ações aparentemente indissociáveis: *ver* e *conhecer*. A captura óptica de um objeto ou ser revela ao observador facetas íntimas de sua constituição, porque esse alguém que olha tem contato imediato com a matéria olhada.

Por outro lado, o olhar, no cinema, é um olhar duplo: existe aquele que, primeiramente, olha e que dá ao espectador a oportunidade de olhar em seguida. Esse sujeito da visão

cinematográfica – correspondendo ao narrador, na teoria literária – se reveste dum olhar enigmático que olha além daquilo que um olho humano poderia ver: enquanto o indivíduo (espectador) pensa que vê, este olho específico e invisível persiste em olhar, ou melhor, em olhar e ouvir.

Alguns teóricos do cinema têm se empenhado em mapear os caminhos de investigação do narrador cinematográfico, ou da instância narradora no cinema. Vemos que essa categoria narrativa também possui um leque diversificado de estudos empreendidos por teóricos da literatura. Com nomenclaturas específicas, tais estudiosos³⁶ buscam sondar os modos basilares de constituição e atuação do narrador na configuração ficcional.

Não raro se tenha em vista a existência do narrador, os regimes atuais de produção ficcional instauraram vias de problematização de sua natureza e atividade. Convêm, para esse exame, as reflexões de Walter Benjamin (1987) sobre a questão do apagamento do narrador primitivo (*aedos*³⁷), herança da épica clássica, quase em vias de extinção, para o surgimento de posturas mais difusas de enunciação narrativa. Quando outrora no romance tradicional, a figura narrativa, enquanto representação de uma voz diegética, dava a conhecer o conteúdo narrativo, mantinha-se certa distância estética. Advinda a sensação de impotência diante do fazer narrativo, sua visão dos fatos se torna limitada, não mais confiável, apresenta um ponto de vista vulnerável, a ponto de Theodor Adorno (2003) decretar a morte do narrador.

Adorno, ao verificar a posição do narrador no romance contemporâneo, corrobora a constatação de que o narrador enquanto “dono” dos desígnios do relato sofre profundos abalos em virtude da falência verificada na arte do narrar. Tal tendência determina o desafio tanto para a Teoria da Literatura quanto para a Narratologia de angariar novas alternativas de se compreender o fenômeno flutuante do ato narrativo. A discussão sobre o narrador e sua investitura abarca também a cinematografia.

É inegável que as análises fílmicas sofram forte influência dos estudos literários, com base, principalmente, nos contributos teóricos de Gérard Genette (1978). Consoante a isso, faz-se compreender que, até atingir a maturação necessária ao vislumbre de sua especificidade, a narrativa cinematográfica foi pensada pelo viés da categorização literária, e até mesmo por

³⁶ À guisa de notação, podemos citar Jean Pouillon (*O tempo no romance*, 1974), Franz Stanzel (*Formas típicas do romance*, 1971), Tzvetan Todorov (*Análise estrutural da narrativa*, 2006) e Oscar Tacca (*As vozes do romance*, 1978).

³⁷ Oriundo do verbo grego “aidô”, que significa cantar, o *aedos* era o antigo recitador de poesias épicas, sempre acompanhado pelo som de um instrumento musical.

analogias com a Linguística, quando, por exemplo, algumas abordagens críticas empregam o termo “enunciação”. Entretanto, é imprescindível notar que a lógica e os esquemas estruturais da literatura não se aplicam plenamente à dinâmica do cinema, razão que alicerça, por assim dizer, o apartamento entre as duas zonas ficcionais.

As intersecções entre literatura e cinema com relação à instância do narrador são claramente anunciadas por François Jost (2009), ao recuperar o preceito da *focalização narrativa*³⁸ inaugurado por Genette. Como a focalização congrega em si os aspectos de visualidade e de conhecimento, Jost se põe convicto da inescapável desligadura entre o saber e o ver, considerando que “o filme sonoro pode mostrar o que o personagem vê e dizer o que ele está pensando” (Gaudreault; Jost, 2009, p. 167), ou então que a câmera pode narrar aquilo que o narrador não consegue apreender. Nessa abordagem, a focalização conserva o ponto de vista cognitivo³⁹, ao passo que, para o ponto de vista visual, o teórico sublinha o designativo *ocularização*, concernente àquilo que mostra a câmera e o que o personagem parece ver.

Jost, diante dessa conjectura, fixa como ponto definidor da ocularização o “olho” agenciador da cena, que pode pertencer à câmera ou à personagem:

Isso quer dizer que existem três possíveis atitudes em relação à imagem cinematográfica: ou é considerada como vista por um olho, o que faz com que se remeta a um personagem; ou o estatuto e a posição da câmera vencem e passamos a atribuí-los a uma instância externa ao mundo representado, grande imagista de qualquer tipo; ou tentamos apagar até mesmo a existência desse eixo: é a famosa ilusão de transparência (Gaudreault; Jost, 2009, p. 1669).

Partindo desse pressuposto, o autor elenca duas opções praticáveis: a ocularização pode ser *interna*, quando se impõe uma conexão imediata entre a imagem mostrada pela câmera e a perspectiva da personagem, ou *zero*, definida pela objetividade da câmera, sem a ótica subjetiva

³⁸ Designada também de ponto de vista ou foco narrativo, “a *focalização* pode ser definida como a representação narrativa a partir de um determinado campo de consciência ou perspectiva” (Bulhões, 2009, p. 51), quer seja de um personagem inserido na trama, quer seja do narrador posicionado externamente a ela.

³⁹ Para Jost, a focalização engloba o universo de saberes que perpassa uma película, de modo que o conhecimento pode estar atrelado a uma única personagem (focalização interna) ou ser atribuído à exterioridade da câmera (focalização externa). Na focalização interna, o saber é limitado, tendo em vista que da personagem está condicionada a relatar somente fatos/informações dos quais participa como testemunha. Em se tratando de focalização externa, ao contrário do que possa parecer, a descrição exterior não é obstáculo à sondagem da constituição íntima e das faculdades psicológicas dos seres representados. Fora essas duas designações, Jost determina a focalização espectral, centrada no espectador, a quem se dirige a construção gradativa do conhecimento da narrativa fílmica. Nesse quesito, o espectador detém vantagem cognitiva sobre a personagem, privilegiado pela posição que lhe atribui a câmera.

da personagem, criando, assim, a impressão de que a narrativa se narra a si mesma, dispensando a intervenção da figura do narrador⁴⁰.

Ilustram a primeira ocorrência o uso do desfoque intencional, exemplarmente apontando para uma visão perturbada, e o movimento da câmera subjetiva, associada à mirada de uma personagem. Em *Capitu* (**Fig. 4**), os dois recursos são recorrentes, sobretudo no episódio *Olhos de ressaca*, em que Dom Casmurro observa, atrás de colchas estendidas no varal, seu primeiro beijo com Capitu, e a cena aparece embaçada, imitando o olhar lacrimoso da personagem. Ou na ocasião do velório de Escobar, quando a câmera adquire aparência distorcida, metaforizando a consciência perturbada da personagem ante a constatação das lágrimas de sua esposa ao defunto⁴¹.

Figura 4 (sequência a-f) – Uso da câmera subjetiva e do desfoque em *Capitu*



Fonte: DVD Minissérie *Capitu*

Também na novela *Velho Chico* (2016), a técnica de filmagem em câmera subjetiva foi empregada como artifício da direção para substituir o protagonista Santo dos Anjos, interpretado pelo ator Domingos Montagner, morto por afogamento no Rio São Francisco, às vésperas do término do folhetim⁴² (**Fig. 5**).

⁴⁰ Essa dinâmica é comumente rompida, quando, em determinados momentos, a ocularização *zero* passa a ser *interna*, contudo sem a sensação da presença de personagem.

⁴¹ A distorção da imagem de Dom Casmurro é aplicada para mostrar o sentimento que o perpassa. Todavia, além de simbolizar a visão distorcida de mundo da personagem, ela é visualizada também como distorção, no sentido de que esse “olho” que vê Dom Casmurro desfocado informa que distorcido também é ele. A própria esfera bilateral personagem-câmera é rompida. A câmera mostra como o personagem estaria vendo, porém ele é visto (a forma como está sendo visto é do personagem Dom Casmurro).

⁴² A direção de arte da novela aplicou o desfoque à imagem para assemelhar-se ao olhar da personagem Santo dos Anjos. Assim, em vez contracenar com a pessoa física do Montagner, o elenco interagia com a lente da câmera, dando ao telespectador a impressão de que a narrativa era vista pelo olhar do protagonista. Informações disponíveis em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/velho-chico/velho-chico-curiosidades.htm>>. Acesso em: 13 mar. 2018, 01:26.

Figura 5 (a. b. c.) – Uso da câmera subjetiva e do desfoque em *Velho Chico*



Fonte: Novela *Velho Chico*⁴³

Apesar de fincadas sob forte fundamento teórico-metodológico, as noções apreciadas por Jost devem ser analisadas com certa parcimônia. Conforme nos certifica Silva (2011), as circunstâncias de focalização interna e externa, na narrativa cinematográfica, transportam seu acervo cognitivo para além do ponto de vista da personagem ou da objetiva da câmera. Tendo em vista a multiplicidade de elementos participantes da sétima arte, a produção e transmissão de um sentido ao espectador não se dá apenas pela esfera bilateral do eixo personagem-câmera, mas perpassa outros diversos códigos e mecanismos próprios da construção no cinema.

A propósito da ocularização, igualmente, podemos levantar alguns aspectos deficientes:

No caso da ocularização interna, por exemplo, uma situação impossível na literatura se faz notar. Muito embora determinado personagem possa estar em cena e em função da sua *voz off* ainda sugerir que é a responsável pelo conteúdo audiovisualizado, ele ainda permanece sendo visto a partir de uma perspectiva exterior, e não sob um ponto de vista interno. Nesta situação, é o olho externo, imediatamente relacionado com fazer da câmera, bem como outros dispositivos que possibilitam a audiovisualização daquilo que o personagem relata (Silva, K., 2011, p. 123).

Inegavelmente, esse situação pulula de forma dominante na minissérie *Capitu*, pois em diversos momentos, a personagem Dom Casmurro coabita a mesmo espaço-tempo de suas memórias, nas quais se audiovisualizam as outras versões de sua *persona* (Bentinho e Bento Santigado). Quando no serviço de narrar verbalmente as próprias reminiscências, Dom Casmurro é sujeito da enunciação; ao passo que é mostrado na cena, passa a ser sujeito do enunciado. Dado a ver, Dom Casmurro, além de ser voz, é também presença, tornando-se matéria da leitura pelo olho da câmera. A partir dessas considerações, é patente inferirmos que as aproximações entre as categorias literárias e o constructo do cinema não garante plena correspondência.

⁴³ Disponível em: <<https://noticias.bol.uol.com.br/fotos/entretenimento/2016/09/26/globo-substitui-domingos-montagner-por-camera-em-velho-chico.htm#fotoNav=1>>. Acesso em: 13 mar. 2018, 01:36.

Alinhado às abordagens metodológicas intentadas por Jost, André Gaudreault (cf. 2009, pp. 58-69) sai em defesa da enunciação⁴⁴ no território do cinema, cujo substrato reporta, instantaneamente, ao fenômeno da *subjetivação da linguagem*⁴⁵ postulada pelo linguista Émile Benveniste. Por esse motivo, o autor acredita haver na narrativa fílmica um narrador fundamental que a comunica, muito embora perceba que essa instância, longe de transparecer feições antropomórficas, se comporta como um sistema múltiplo de operações discursivas, destinado a manipular e agenciar as diversas matérias de expressão fílmica, ditando, dessa forma, as coordenadas de informações narrativas entregues ao espectador.

Nesse posicionamento, meganarrador ou *grand imagier* é o termo proposto por Gaudreault para ilustrar a grande figura produtora da narrativa audiovisual, que se doa de forma oculta e quase imperceptível na superfície fílmica. Originalmente, o termo havia sido elaborado por Albert Laffay e concentra a ideia de “foco virtual da enunciação fílmica [...], uma espécie de grão-mestre das imagens” (Aumont, 2003, p. 200).

Força moduladora da narratividade no seu nível superior, o meganarrador determina, também, as fatias subordinadas ao seu poder central, espécies de camadas discursivas subsequentes ao plano da meganarrativa, que o autor designa de *mostração e narração*. Enquanto primeiro nível narrativo, a mostração articula a encenação (*mise-en-scène*) e o enquadramento no interior do fotograma, e o agrupamento contínuo de fotogramas para a fabricação dos planos. O trabalho da mostração é, dessa forma, pôr em cena, enquadrar. Ao nível da mostração é acrescentado o segundo, a narração, no qual se efetua a reunião de diferentes planos dispostos numa sequência temporal, processo distintivo da montagem. Também compõe esse panorama teórico a premissa de que o ato de narrar, de modo eventual, é degelado a narradores segundos ou subnarradores atorializados⁴⁶, quando estes narram verbalmente no cinema.

Concordando com a existência da enunciação cinematográfica, René Gardies (2006) concebe a instância narradora como responsável pelo doar da narrativa no cinema, pois além de sua função atrelada ao contar, o narrador também produz o enunciado fílmico e o transmite

⁴⁴ Fiorin (2016) dirá que a enunciação é o local de inscrição do sujeito e ponto de referência das relações espaço-temporais, considerando que tem e espaço estão sob tutela do *eu*, que a partir deles efetiva sua enunciação. Por isso, a enunciação pressupõe a existência de sujeitos produtores de enunciado.

⁴⁵ Conforme postula Benveniste, a linguagem é o fundamento constitutivo do indivíduo, uma vez que, em seus atos discursivos, o falante inevitavelmente deixa indícios (dêiticos) de sua presença enunciativa, de sua identidade enquanto pessoa que enuncia: “É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como *sujeito*; porque só a linguagem fundamenta a realidade, na *sua* realidade que é a do ser, o conceito de ‘ego’” (Benveniste, 1988, p. 286).

⁴⁶ O termo *atorializar*, aqui, é um neologismo encontrado para representar a audiovisualização do narrador.

ao espectador. O crítico, por seu turno, sugere o termo *polarização*, compreendido como o intercâmbio de informações gerido pela tríade enunciador, personagem e espectador. É exatamente no espectador que incide o parâmetro investigativo desse sistema, dado que o interesse maior consiste em rastrear as questões do *saber* mediante a efetiva participação do espectador no processo fílmico.

Em virtude desse quadro, Gardies elenca três situações-tipo: *polarização-personagem*, quando o espectador iguala seu saber ao da personagem; *polarização-espectador*, em que o espectador ocupa uma posição de onisciência, como se as informações do filme lhe angariassem a impressão de um saber supremo; *polarização-enunciador*, na qual o espectador se percebe dono de um saber raso, sentindo-se na iminência de que o enunciador lhe revelará alguma informação sob sigilo.

Nitidamente, vemos que Gardies se empenha na sondagem das estratégias pelas quais o leitor-espectador participa do desenrolar da história, o que nos faz intuir uma atenção especial dada à recepção fílmica. Sendo assim, o autor concentra seu olhar nos “processos pelos quais cada filme gere o acesso ao saber diegético” (Gardies, 2006, p. 109), ou seja, de que meios se vale o espectador na construção de seu saber do mundo diegético.

Francesco Casetti (2007) não designa a função narradora a algum ente antropomorfizado, porém, o considera como um princípio de articulação e orquestração do filme. Fala o autor, portanto, em *figurativizações*, isto é, a função narradora se espalha na trama por meio dos diversos elementos que figurativizam uma atividade do narrar. Partindo dessa proposição teórica, Casetti vê a etiqueta do narrador no cinema cifrada na figura de emissão, que seria um conjunto ordenado de elementos textuais que refletem a forma mais ampla e abstrata do *Autor implícito*⁴⁷. Sintetizamos, a seguir, as cinco categorias de figurações elencadas por Casetti.

⁴⁷ O que é denominado de *autor implícito*, para Casetti, representa o projeto comunicativo que rege os princípios gerais de realização do filme. Seria, pois, a lógica operante por trás da elaboração fílmica, e não necessariamente o autor empírico do objeto cinematográfico. A figura do autor implícito, por essa razão, encarna as atitudes, as intenções, as escolhas expressivas, os ganchos referenciais, enfim, o *modus operandi* próprio do filme. Assim, Casetti acredita que, por meio da disposições de seus elementos, o filme assinala em si mesmo a presença do enunciador/narrador.

Quadro 3– *Figurativizações narrativas* propostas por Casetti (2007)

FIGURAS DE EMISSÃO	
EMBLEMAS DE EMISSÃO	Tudo que se refere ao representar e ao mostrar no filme. Por exemplo: janelas, espelhos, telas, fotografias. Enfim, todas as marcas textuais enunciativas que recordam o espectador de que ele está diante de uma construção fílmica.
PRESENÇA EXTRADIEGÉTICA	Conjunto de elementos que sinalizam ao espectador que as imagens e sons não se oferecem por si só, mas que há alguém, uma “primeira pessoa” que os proporciona. Por exemplo, a <i>voz over</i> que, além de introduzir a história, acompanha seu desenrolar.
FIGURAS DE INFORMADORES	Constituídas por personagens que contam, testemunhas que falam, indivíduos que recordam ou que presentem. Tais figuras podem apresentar como variantes os meios comunicativos, como os títulos de páginas de jornais, rádio, televisão, cinema.
PAPÉIS PROFISSIONAIS CONCRETOS	Ocorrem quando certos profissionais participam da história, por exemplo, homens de espetáculo, fotógrafos, coreógrafos, ou mesmo o diretor dentro da cena no chamado “cinema dentro do cinema”.
AUTOR PROTAGONISTA	O autor contracena no próprio filme que produz, executando, assim, a dupla atribuição de personagem e escritor.

Fonte: cf. Casetti, 2007, pp. 202-203

Para cada ocorrência de figurativização, é possível se pensar num exemplo fílmico. O primeiro caso (emblemas de emissão) é ilustrado por Casetti a partir de *Cidadão Kane* (Fig. 6), filme norte-americano de 1941, dirigido e roteirizado por Orson Welles. Logo na abertura, podemos notar uma sequência de planos muito escuros que notabilizam o castelo Xanadu, de Charles Kane. Contudo, há um ponto de luz que ganha destaque: a janela.

Figura 6 (sequência a-e) – Prólogo de *Cidadão Kane*, com ênfase na janela do castelo



Fonte: Site Youtube⁴⁸

⁴⁸ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=bu5VOsWpka0>>. Acesso em: 14 mar. 2018, 08:29.

Assim, à medida que a montagem dá início à sucessão sutil dos diferentes planos, a posição da janela permanece a mesma, até mesmo no plano onde aparece o reflexo da mansão no lago. Dessa forma, cria-se uma espécie de conexão entre os planos, e uma impressão de continuidade na mente do espectador, até a câmera se situar em frente à janela do quarto de Kane. Além disso, o efeito de aproximação paulatina da câmera projeta o espectador para dentro da trama, como se o estivesse levando pela mão rumo ao conhecimento luminoso da história obscura do personagem, ou mesmo à descoberta do significado de sua última palavra proferida (*Rosebud*).

Pensando na presença extradiegética, a recente filmografia de Lars von Trier apresenta marcas estilísticas muito expressivas, que, sem dúvida, funcionam como uma assinatura de seus filmes. Em obras como *Anticristo* (2009), *Melancholia* (2011) e *Ninfomaníaca*, volumes 1 (2013) e 2 (2014), o diretor constrói a narrativa fílmica pelo método da estruturação capitular: em *Anticristo*, temos um prólogo e um epílogo, ambos em preto e branco e filmados com o uso do *slow motion*. Em *Melancholia*, há a presença de um prólogo, também filmado sob efeito de câmera lenta, e capítulos. Dessa maneira, a técnica do “arcabouço romanesco” empregado por Lars von Trier gera a impressão no espectador de que, assistindo ao filme, o escritor/diretor lhe folheia um livro audiovisual. A propósito, essa estratégia se faz perceber na produção de *Capitu* e representa também as figuras de informadores, se pensarmos nos títulos das microvinhetas que abrem cada episódio da minissérie como correspondentes aos capítulos do romance *Dom Casmurro*.

Com relação aos papéis profissionais, o autor protagonista e o curioso caso de “cinema dentro do cinema”, um bom exemplo é o filme *A noite americana* (1973), de François Truffaut (**Fig. 7**). Nele, o próprio Truffaut contracena como o personagem Ferrand, um cineasta em meio às gravações de um filme e a todos os percalços em cena e nos bastidores. Além disso, por se tratar de um filme metalinguístico, muitos papéis profissionais do âmbito cinematográfico se tornam visíveis, tais como *cameraman* e operadores de máquinas, bem como a visualização dos trilhos por onde se executam os movimentos de câmera (*travelling*), ilustrando, dessa forma, a ocorrência do autor protagonista e o “cinema dentro do cinema”.

Figura 7 (a. b. c.) – Papéis profissionais, autor protagonista e “cinema dentro do cinema”



Fonte: Site *50 anos de filmes*⁴⁹

É importante sinalizar que essas cinco proposições apresentadas por Casetti apontam, claramente, ao constructo do enunciado fílmico⁵⁰, e dizem respeito à possibilidade de um filme, mediante todas as competências natas do cinema, ganhar corpo e expressão. Há de se observar, contudo, que a ideia de enunciação linguística transparece a percepção de que o texto é sempre um produto de um emissor direcionado a um receptor, destacado seu contexto espaciotemporal. Para a enunciação cinematográfica, “o texto fílmico se desenha, se enraíza e se volta sobre si mesmo” (Aumont, 2003, p. 99). Dito isso, todos os artifícios de que se vale a estrutura cinematográfica descortinam a feitura do filme e o fazem dobrar-se sobre si mesmo, revelando as instâncias que o organizam. São esses lastros enunciativos que, dados a conhecer ao espectador, abalam o contrato ficcional, pois uma vez manifestados os dispositivos, desfaz-se a noção de verossimilhança e o espectador, de imediato, tem a constatação de que o conteúdo fílmico é uma “verdade” construída. Tal perspectiva muito se avizinha da ideia de narrador contemporâneo, pensado por Adorno, pois a narrativa exhibe os artefatos da sua própria construção, revelando ao leitor que ele está diante de uma ficção.

Partidário das convicções teóricas de Gardies e Casetti, Christian Metz (1993) desacredita na enunciação cinematográfica de cunho antropomórfico tal como se manifesta no enunciado de natureza verbal. Consoante seu parecer, o texto escrito (literário) deixa à mostra a impressão de uma presença enunciativa devido às marcas dêiticas⁵¹, fato dificilmente

⁴⁹ Imagens disponíveis em: <<http://50anosdefilmes.com.br/2017/a-noite-americana-la-nuit-americaine/>>. Acesso em 12 mar. 2018, 20:03.

⁵⁰ A enunciação no cinema corresponde ao “momento no qual o espectador, escapando ao efeito-ficção, teria a convicção de estar na presença da linguagem cinematográfica como tal” (Graudreault; Jost, 2009, p. 62). Dito isso, todos os indicadores da realização audiovisual, ao serem descortinados na situação enunciativa, clarificam ao espectador que o filme é uma estrutura ficcional construída. Essa ótica, portanto, impulsiona Christian Metz (1988, p. 26) a concluir que “O enunciado é o filme, o filme como foco, agindo como tal, orientado como tal, o filme como atividade”.

⁵¹ Entende-se por *marcas dêiticas* aqueles termos linguísticos que determinam as condições de enunciação, bem como a identidade do locutor, do destinatário etc. Geralmente, são associadas à classe gramatical dos pronomes, advérbios e desinências verbais. Há de se observar, nesse ponto, que no intento inicial de se estudar os constituintes da enunciação do filme, “procurou-se o equivalente dos dêiticos no interior da imagem ou das relações audiovisuais” (Aumont; Marie, 2003, p. 72), tarefa bastante questionável, na opinião de Metz.

observável no enunciado fílmico. De posse desse argumento, Metz adverte que o enunciador (ou narrador) no cinema não pode ser confundido com um ser empírico, antropomorfizado, pois a função narrativa está voltada para a força que articula e agencia as informações edificadas no domínio fílmico.

Diferentemente do sistema verbal, cujos códigos dêiticos informam acerca dos atores envolvidos no intercâmbio enunciativo, bem como das condições espaciotemporais de sua produção, no texto fílmico, essa alçada é impraticável, pois não há particularização de suas instâncias produtivas; no máximo, o filme só consegue aludir a representações genéricas ou parciais. Em todo o caso, Metz nos fia que a enunciação no cinema pode ser pensada como um procedimento que revela a própria feitura do produto audiovisual, seu fazer específico que o organiza como tal. Então, o enunciado fílmico tende, necessariamente, a ser metadiscursivo e compreendido como

[...] um aparato enunciativo que não é necessariamente dêitico (e, portanto, antropomórfico), nem pessoal (como os pronomes que assim se denominam), e que imita de perto esse ou aquele dispositivo linguístico, uma vez que a inspiração linguística funciona melhor de longe (Metz, 1993, p. 60)⁵².

Fugindo, pois, da alçada antropomórfica e dêitica que espreita a enunciação, Metz opta pela mudança de emprego das expressões “enunciador” e “enunciatário”, cujas desinências muito claramente habitam o terreno linguístico e referenciam, suspeitosamente, a atmosfera antropomórfica, para a nomenclatura “fonte ou foco da enunciação” e “alvo ou destino da enunciação”, tidos por ele como termos mais intransitivos.

Imbuído de tornar mais visível sua análise, o crítico detecta que a enunciação é perceptível não por unidades dêiticas, mas sim por *construções reflexivas*, que assinalam a ocasião em que “[...] o filme fala de si mesmo, do cinema ou da posição do espectador [...]” (Metz, 1993, p. 60)⁵³. Funciona como uma espécie de “dobra”, como se o enunciado se curvasse sobre si mesmo, pondo à mostra seus segredos, funcionamentos e condições de produção. Ao mesmo tempo, as construções reflexivas, por serem metafílmicas ou metadiscursivas⁵⁴, sinalizam ao espectador que ele presencia, ante seus olhos, um produto de ficção cinematográfica. A critério de exemplificação, Metz destaca como figuras de reflexividade da

⁵² No original: “[...] um aparato enunciativo que no sea necesariamente deítico (y por tanto, antropomórfico), ni personal (como los pronombres que se los llama, así), y que imite de muy cerca tal o cual dispositivo linguístico, puesto que la inspiración linguística se logra mejor de lejos”.

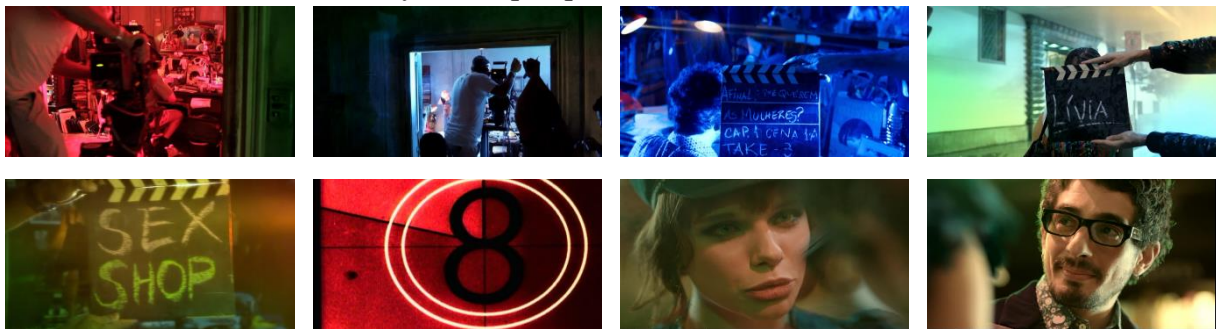
⁵³ No original: “[...] la película nos habla de ella misma, o del cine, o de la posición del espectador [...]”.

⁵⁴ Termos empregados por Metz (2003).

enunciação o filme no filme, direção *off*, direção *in*, imagem subjetiva, campo-contra-campo, *flash back*, dentre outras formas.

Podemos constatar, de maneira imediata, que as construções reflexivas de Metz apresentam a mesma valência das figurativizações anteriormente citadas em Casetti (2007), pois ambas balizam os vestígios enunciativos de um filme que acendem a consciência do espectador para a construção cinematográfica. Essa ciranda espectral da enunciação pode ser visualizada de forma nítida no seriado *Afinal, o que querem as mulheres*⁵⁵ (Fig. 8), de Luiz Fernando Carvalho, em que podemos apontar as situações de direção *in* e campo-contra-campo.

Figura 8 (sequência a-h) – Direção *in* e campo-contra-campo em *Afinal, o que querem as mulheres?*



Fonte: DVD Seriado *Afinal, o que querem as mulheres?*

Logo na abertura, temos a ocorrência da direção *in*: vemos um *cameraman* surgir do canto esquerdo do campo e, literalmente, ser introduzido no contexto da cena. Ele executa um *travelling* de aproximação à personagem André. Não só ele, mas outros auxiliares técnicos são mostrados nos bastidores da filmagem, provocando-nos a inegável percepção de que a câmera que observa todos esses seres (incluindo o protagonista), nada mais é do que a representação do olho do diretor a cartografar a narrativa que começa a se processar.

Outra característica que corrobora a sensível presença da direção é figurada pelas claquetes expostos à câmera a cada entrada de um novo personagem à trama ou de uma descrição de ambiência. Como se sabe, esse instrumento é usado para prontificar a posterior montagem, sendo que cada claquete contém as referências da cena filmada. Portanto, é um

⁵⁵ A partir de ideia original de Luiz Fernando Carvalho, o seriado *Afinal, o que querem as mulheres?* conta a aventura de um jovem escritor e psicólogo obcecado por responder a pergunta que Freud jamais conseguiu: afinal, o que querem as mulheres? Com seis episódios, o seriado foi escrito por João Paulo Cuenca, com coautoria de Michel Melamed e Cecília Giannetti, e texto final do próprio diretor Luiz Fernando Carvalho. As atrizes Paola Oliveira, Bruna Linzmeyer, Letícia Spiller, Maria Fernanda Cândido, Vera Fischer, Letícia Sabatella, Lavínia Vlasak e Eliane Giardini interpretam algumas das muitas mulheres que passam pela vida de André (Michel Melamed). Também participam do elenco os atores Rodrigo Santoro, Dan Stulbach, Osmar Prado e Tarcísio Meira, entre outros. Informações obtidas no site: <<http://gshow.globo.com/programas/afinal-o-que-querem-as-mulheres/programa/platb/category/a-serie/>>. Acesso em: 14 mar. 2018, 02:25.

elemento extradiscursivo, não aparecendo na imagem do produto final. Ao serem visualizadas, claramente, essas formas se insinuam como marcas da enunciação e evidenciam ao espectador que a história apresentada nada mais é do que uma construção audiovisual. Outra vez, captamos aqui ecos do pensamento antropomórfico sobre o modo de narrar contemporâneo.

Para o recurso do campo-contracampo, podemos citar um dos muitos diálogos que compõem a trama, este estabelecido entre as personagens André e Tatiana. Nele, existe a alternância de planos orientados no mesmo eixo de encenação, porém em sentidos opostos. Aqui, as personagens são mostradas à altura do ombro. Assim, o espectador vê André quase da mesma forma como é visto por Tatiana; esta também é vista pelo espectador muito parecidamente com a visão obtida por André.

Arlindo Machado, a propósito da enunciação no cinema, circunscreve a dinâmica diegética do filme sob o prisma de um olhar ou um sujeito cinematográfico, princípio articulador imbuído de determinar o ângulo de visão, as distâncias e os enfoques para com aquilo que se vê e se ouve. Esse mesmo olhar, que oferta a primeira visão, é automaticamente assimilado pelo espectador como seu próprio olhar. Por outro lado, trata-se de um olhar de maior envergadura, cujas demarcação e localização no corpo da narrativa são bastante difíceis, dada sua natureza imperceptível. Dessa forma, o autor comunica que esse sujeito enunciador na tela se filia ao fazer da câmera:

Encarnação desse observador onividente, a câmera procura sempre dar a melhor imagem possível do que está sendo acontecendo em cena, com as ênfases necessárias à inteligibilidade da história. Ela tanto pode ver uma ação de modo distanciado, de um ponto longínquo e superior em relação à cena, como também e imediatamente saltar para bem perto de uma personagem para observar uma sutil hesitação em sua face. (Machado, 2007, p. 26).

Há de se pensar, portanto, que essa instância narradora, possui como diferencial a capacidade de transmitir as informações sonoro-imagéticas sem necessitar descrevê-las, isto é, “o filme é muito diferente do romance pelo fato de poder *mostrar* ações sem *dizê-las*” (Gaudreault; Jost, 2009, p. 57). Se no romance, é o narrador que, com sua *voz*, comanda o andamento dos lances narrativos, segundo sua ótica de observação, no cinema, a história é mostrada pelo “olho” que agencia os planos, os enquadramentos, as cenas: “O cinema – o cinema narrativo, é claro, esforça-se, portanto, para esboçar uma síntese do sujeito narrador (aquele que “conta”) com o sujeito enunciador da imagem (aquele que vê e, por extensão, ouve)” (Machado, 2007, p. 18).

O que esse “olho” específico possibilita vai muito além das capacidades visuais do olho humano, pois a câmera cinematográfica se mostra com destreza transcendente de invadir os espaços e as coisas como um observador invisível, onividente e totalizante, arrancando dos fatos mais profundos aos mais ocultos, a sua visualidade mais completa. Arlindo chama de *ubiquidade*, portanto, a função enunciativa da câmera, essa força demiurga que a instância narradora expõe de rastrear opticamente de forma autônoma e irreprimível, como uma espécie de *voyeurismo* supremo, que tudo perscruta, tudo dá a ver. Por esse motivo, Arlindo afirma que o termo “narrador”, em se tratando de sujeito enunciador no cinema, deve ser tomado numa acepção metafórica, ainda que de cunho antropomórfico, por se tratar de uma função simbólica exercida pelo texto cinematográfico, e não por um indivíduo real como se tenciona supor (cf. Machado, 2007, p.19).

Para além da teoria clássica, Bordwell (1996) reformula a concepção de narrador como orquestrador e fonte do relato. Para esse estudioso, o processo narrativo, em eventuais momentos, sugere ao espectador a possibilidade de construir um narrador. Nessa circunstância, o narrador resulta de especificidades dos princípios de organização no filme. Assim posto, Bordwell se convence que “este tipo de narrador não cria a narração; a narração apelando a normas históricas de visualização, cria o narrador” (Bordwell, 1996, p. 62)⁵⁶. Então, é nos procedimentos de construção cinematográfica que se pode captar uma possível instância narradora.

Até este momento, tecemos considerações acerca da instância narradora muito específicas do campo da ficção fílmica, mas claramente compreendemos que os procedimentos do fazer cinematográfico são válidos e observáveis, a seu modo, na dramaturgia de televisão. Nesse aspecto, Renata Pallottini (2002) nos participa questões bastantes profícuas a respeito da narração e do *narrar* na enunciação televisiva.

Tal como no reduto do cinema, Pallottini enxerga a função da instância narradora não centralizada num agente específico, todavia compartilhado com outros setores que materializam a TV. Assim, a autora sustenta o pensamento de que o trabalho enunciativo da ficção televisiva é comungada, pelo menos, por três elementos: o autor-roteirista, a organização cênico-visual (atores, cenário e encenação) e o uso expressivo da câmera, estes dois últimos coordenados pelo empenho interpretativo do diretor.

⁵⁶ No original: “este tipo de narrador no crea la narración; la narración apelando a normas históricas de visionado, crea al narrador”.

Acerca do conjunto cênico, Pallottini afirmar ser um modo expressivo de colocação dos elementos de espetáculo em cena, convertendo, por assim dizer, a virtualidade do mundo pensado pelo autor na materialidade de imagens. Isso se manifesta, portanto, como um signo, como um componente significativo do *dizer* da trama televisiva, visto que a matéria narrativa é também alojada na “composição visual que narra uma situação pela posição dos elementos dos corpos e pela relação entre eles. *Narrar* é o objetivo da seleção do enquadramento” (Pallottini, 2012, p. 146).

É destacada, ainda, a utilização sistemática da câmera, que percorre todos os espaços da cena, sejam eles físicos ou psíquicos, além de compor um painel de minuciosas características das personagens, mediante a aplicação de enquadramentos e posição de tomada, complementada pelo acréscimo do áudio às imagens (banda sonora, vozes, ruídos, sons externos etc). Por outro lado, Pallottini (2012, p. 147) se põe convicta de que “seria equivocado supor que, sendo *narrador*, a câmera supra *todas* as funções de um narrador”. Dito isso, à parte da manipulação da câmera, todas as necessidades enunciativas predispostas no roteiro do dramaturgo são delegadas a um olho observador de maior amplitude. A câmera, ao que sugere,

É um olho. Mas não dá conta da narração no seu todo, visto que é, como foi dito, apenas a máquina a serviço de um organizador. A narração no sentido de contar histórias é, em última instância, entregue à figura do narrador onisciente de modo dramático, que resolve a fábula por meio de diálogos e ação organizados. A narração total, o conjunto formado por áudio e vídeo (criados a partir do ponto de vista do narrador onisciente) é o que produz, afinal, toda a história (Pallottini, 2012, p. 147).

Esse narrador onisciente de modo dramático de que fala a autora, isto é, a instância narradora na televisão, é assimilado explicitamente à pessoa empírica do autor/escritor⁵⁷,

⁵⁷ Tal premissa nos faz recordar a opinião de José Saramago a respeito do autor como narrador. Numa entrevista concedida a Antonio Júnior, revelou que, em seu fazer novelístico, adentra a malha textual com uma reflexão de cunho ensaístico ou filosófico, suspendendo, por instantes, a atuação do narrador, fato que permite ao autor falar, ainda que de modo inesperado. Perguntado se o autor que fala em seus escritos se confundiria, então, com o narrador, Saramago respondeu: “Eu não acredito no narrador, ele não existe, é uma invenção. O que está no texto é um senhor que se chama autor e nada mais, muitas vezes fingindo que é narrador” (Saramago, s/d). A princípio, a resposta do escritor soaria como incoerência, até mesmo paradoxo, tendo em vista a tradição e a crítica literárias atestarem a existência da figura do narrador como veio por entre o qual escoa o fluxo de uma história. O contundente ceticismo com que nega a presença narrativa, entretanto, deixa entrever o relacionamento fronteiro entre autor e narrador que, outrora, palmilharam o modo de explicação literária pelo viés intencionalista. Quer dizer: por essa visão, a voz que fala no texto seria a do próprio autor, critério que permitiria a interpretação literária ao se responder a simples questão: O que o autor desse texto quis dizer? É imperioso que a confusão entre os dois conceitos – *autor* e *narrador* – não conduza ao equívoco de se entender que a voz que nos fala na narrativa seja, literalmente, o autor literário (*écrivain*, “escritor”, na terminologia de Roland Barthes). Tal conjectura dá margem, no mais das vezes, para se empreender uma leitura biográfica da obra que, como se sabe, já não detém validade metodológica. Saramago acerta num ponto: de fato, o narrador é uma *invenção* do autor. A figura do narrador é uma entidade concebida no momento do ato criativo – portanto, é uma entidade ficcional – mediante a qual o traçado da trama narrativa se edifica aos olhos do leitor. É, antes de tudo, a práxis de um processo de enunciação, no qual se cria uma instância discursiva que toma para si o ponto de vista da narração.

defendido como a mão organizadora, encarregado pela recolha seletiva e tratamento do material de ficção televisiva, criado para comunicar a mensagem pretendida desde a origem de sua produção escrita (cf. 2012, p. 151). Especificamente nesse exame, Pallottini, de maneira evidente, se afasta do pensamento uniforme da teoria do cinema, que abrange a entidade de narração audiovisual não como uma forma antropomorfizada, e sim como atividade enunciativa compartilhada pelos diversos mecanismos de articulação do universo cinematográfico.

Por se tratar de um modo dramático televizualizado, o dramaturgo é concebido como epicentro da ficção, de onde pulsa a consciência geradora da narração, pelo fato de que, ao vivificar realidades ficcionais a partir de sua experiência pessoal e vivência de mundo real, está o escritor desnudando seu ponto de vista particular lançado sobre o argumento de sua história:

Ao organizar os elementos ficcionais, o autor está comunicando ao público seu ponto de vista sobre determinados temas, além de simplesmente contar uma história mesmo nos casos em que não transpareça uma *tese* evidente – e esses casos talvez sejam a maioria – o autor, de qualquer forma, se coloca, diz qual é sua visão a respeito do problema enfocado (Pallottini, 2012, p. 152).

Isso posto, compreendemos que a autora se refere ao autor como narrador ancorada na ideia de que o motivo da realização da teledramaturgia (novela, minissérie ou outra obra de ficção) pontua a intenção do dramaturgo em palentear suas observações e aquilo que ajuiza a respeito de determinado tema, funções críticas exercidas majoritariamente pelo narrador. Mas, como sabemos, a teledramaturgia, sendo herdeira dos moldes clássicos do teatro, exime o narrador de sua serventia, posto que os acontecimentos nos são apresentados instantaneamente pela ação das personagens. Diante desse impasse, o autor, obviamente, se vale de um subterfúgio a fim de dar vazão às conjecturas que lhes são caras. O ponto de vista do autor vai emegir, então, do conjunto da obra, não raro, elegendo uma personagem que lhe encarne a opinião, que lhe seja porta-voz, como era feito pelo *coro* na tragédia grega⁵⁸.

Entretanto, essa questão não parece estar bem relacionada ao procedimento da narração televisiva, pois a eleição de uma personagem como emissária do ponto de vista do autor diz muito mais sobre as cargas de subjetividade ideológica advindas do dramaturgo e configuradas no desenho total da teleficção. Parece-nos que Pallottini, ao apreciar a existência de uma possível personagem porta-voz do autor, deseja compreender a determinação do ponto de vista do autor na narração (“ponto de vista” encarado como opinião, consciência crítica). Contudo,

⁵⁸ Sobre a função do coro grego como figuração do narrador implícito, conferir o ensaio *A personagem no teatro*, de Décio de Almeida Prado. In: CANDIDO, Antonio et. al. **A personagem de ficção**. 13. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2014, pp. 83-101. (Coleção debates: 1 / dirigida por J. Guinsburg)

tal propósito, sem dúvida, é parte integrante de um fenômeno maior: o ponto de vista da *narração*, o modo como fazer, dizer, olhar a história.

Então, o que se propõe como cerne da investigação deste estudo é a busca por compreender os processos e instrumentos que notabilizam o exercício do narrar em produtos ficcionais, especialmente no cinema e na televisão, problemática esta bem assinalada na indagação feita por Marcelo Bulhões (2009):

Afinal, mesmo que não seja associada a “alguém”, como apreender e classificar a instância narradora em filmes, telenovelas ou seriados de TV nos quais além do “olhar” da câmera – a qual poderia corresponder àquilo que a teoria da narrativa às vezes chama de focalização externa – há uma voz narrativa, que poderia ser, para usarmos uma designação consagrada no cinema, a chamada voz-over, ou seja, uma voz narrativa emitida por um personagem presente na tela? (Bulhões, 2009, p. 51).

À luz dessas explanações, podemos inferir, de forma patente, que as linhas teóricas, na inspeção da problemática do narrador na ficção audiovisual (cinema, televisão, *games*, animações, etc.), atestam a existência da instância narradora destituída de atributos antropomórficos, como também percebem o ato enunciativo como um fundamento nuclear e agenciador de todos os expedientes que, no cinema, numa teledramaturgia, nos jogos virtuais ou em qualquer outra ficção midiática, “narram” a imagem-som.

A proposta deste estudo, por conseguinte, é tentar indicar qual a instância narradora dentro da adaptação do romance *Dom Casmurro* para a TV. Sendo assim, tomaremos a enunciação como arcabouço constituído por métodos e mecanismos vinculados às práticas de mostração e escuta, sejam elas cinematográficas ou não. Além disso, nosso pensamento conceberá a instância narradora “desantropomorfizada”, identificada e encarnada na atividade da câmera, mas também como agrupamento de diversos dispositivos capazes de particularizar a narração audiovisual, evidenciando contornos e paradigmas diferentes daqueles detectados no *narrar* literário.

A partir de agora, balizaremos nosso estudo mediante o rastreio na microssérie televisiva *Capitu*, conforme as possibilidades, de sinuosidades narrativas como nuances que notabilizam o “narrador” na teleficção.



OLHARES OBLÍQUOS DE UM NARRADOR RECAPITULADO

*Cada criatura humana traz duas almas consigo:
uma que olha de dentro para fora, outra que olha
de fora para dentro...*

(Assis, 1986, p. 46)

A FE

DIDO

3 OLHARES OBLÍQUOS DE UM NARRADOR RECAPITULADO

Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro... (Assis, 1986, p. 46).

Associada, especialmente, à estética literária realista, a obra de Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908) adquiriu notável relevo na literatura da segunda metade do século XIX. Principiando sua escrita ainda nos moldes da estética romântica, o escritor soube pontilhar seus contos e romances duma característica até então inédita na produção narrativa nacional: a sondagem psicológica das personagens. Intitulado por alguns críticos de *realismo psicológico*, tal aspecto evoca certas estratégias de construção prosaica que seriam mais fortemente evidenciadas no século XX, já antecipando procedimentos da literatura modernista. Desse modo, a poética do olhar machadiano focaliza a configuração do homem, sobretudo o sujeito burguês da sociedade carioca do século XIX:

O objeto principal de Machado de Assis é o comportamento humano. Esse horizonte é atingido mediante a percepção de palavras, pensamentos, obras e silêncios de homens e mulheres que viveram no Rio de Janeiro durante o Segundo Império (Bosi, 2007, p. 11).

Tomando como ponto de partida a análise da espécie social pelo prisma psicológico, Machado rompe com as fronteiras engessadas da periodização literária e responde a temas de épocas vindouras, o que na visão de Antonio Candido (1977) ratifica o caráter contemporâneo de sua obra ficcional: “A sua atualidade vem do encanto quase intemporal do seu estilo e desse universo oculto que sugere os abismos prezados pela literatura do século XX” (Candido, 1977, p. 18). Sua ficção pulula um olhar que imerge no mais profundo do Ser, cujo estilo original e fina percepção das agruras e vicissitudes humanas ultrapassaram as circunstâncias do retrato meramente figurativo da sociedade brasileira.

Na categoria *romance*, Machado de Assis notabilizou-se por imprimir em seus escritos a atmosfera turva com que manipulava temas e personagens. Além disso, sua escritura situa-se no limite íngreme da possibilidade: “O romance é o reino do possível: inclui não só o real historicamente testemunhável, mas o que poderia ter acontecido ou vir a acontecer” (Bosi, 2007, p. 44).

Cogitando a “[...] relação entre o fato real e o fato imaginado [...]” (Candido, 1977. p. 25), temos o romance *Dom Casmurro*, escrito em 1899 e publicado no ano seguinte, obra-prima do projeto romanescos de Machado de Assis. Atado à inexorável dúvida que corrói a alma do

protagonista Bento Santiago, acerca da possível traição de sua esposa Capitu com seu melhor amigo Escobar, o enredo caminha por veredas tortuosas e convoca o leitor a juntar cada estilhaço de memória fragmentada do narrador-personagem para, assim, concluir a seu juízo a validade ou indeferimento dos lances narrativos. Então, o interesse maior da obra, para além da factual ilustração dos costumes de época, incide sobre o jogo dialético entre o real e o imaginado: “A opção pelo caminho da dúvida eleva o romance ao mítico embate entre o que seja a mera aparência das coisas e a verdade do mundo” (Carvalho, 2008, p. 75).

Nessa mesma esteira está *Capitu* (2008), microssérie dirigida por Luiz Fernando Carvalho⁵⁹, baseada no romance supracitado de Machado de Assis e veiculada pela Rede Globo em 2008, em homenagem ao centenário da morte do escritor. A produção televisiva é a segunda obra que compõem o projeto *Quadrante*, idealizado por LFC como uma sequência de adaptações de obras da literatura para a teledramaturgia, a fim de cartografar as peculiaridades regionais do país que melhor assentam o retrato da cultura e do imaginário populares:

Quadrante é um projeto que trago há mais de 20 anos comigo. Trata-se de uma tentativa de um modelo de comunicação, mas também de educação, onde a ética e a estética andam juntas. Estou propondo, através da transposição de textos literários, uma pequena reflexão sobre o nosso país.

[...]

É uma espécie de caravana que estou propondo para que a gente conheça um país – que, no meu modo de ver, é muitas vezes desperdiçado em função de uma visão centralizadora do eixo Rio-São Paulo. Como artista, senti a necessidade de percorrer esses espaços que foram a infinita brasilidade tentando vivenciá-la através dos encontros com os talentos locais. Esta é a minha alegria maior neste trabalho: me entregar ao mistério desses tantos encontros (Carvalho, 2006, p. s/n.).

Conforme afirma o diretor, o projeto é uma proposta de novos moldes da comunicação de massa, no intuito de que tal itinerário pelos quatro cantos do Brasil pudesse compor uma paisagem daquilo que ele denomina *brasilidade*⁶⁰, isto é, a identidade nacional pensada não só em aspectos de territorialidade, mas sobretudo em matéria de integralização da consciência de pertencimento pátrio. Por isso mesmo, é também um novo olhar crítico lançado à produção de ficção televisiva que, deslocada do eixo sudeste (onde se situam os grandes centros empresariais da teledramaturgia), poderia levar ao público histórias genuinamente brasileiras, no sentido de serem representativas da multiplicidade cultural espalhada por todos os universos regionais do Brasil. Dessa forma, LFC é incisivo em argumentar que seu projeto é, principalmente,

⁵⁹ A fim de se evitar a repetição onomástica, no decorrer deste capítulo, iremos utilizar a sigla LFC quando nos referirmos ao diretor.

⁶⁰ Para o diretor, a *brasilidade* seria “o conjunto de contradições, complexidades do Brasil. De uma certa modulação entre os temas, os horários, entre o Rio, o Nordeste, o Sudeste, o Sul, o Centro-Oeste. Existem muitas regiões e temas abandonados pela teledramaturgia” (Carvalho, 2016, p. s/n.).

educativo, no qual alia ética e estética, na intenção de desautomatizar o espectador “alienado” ao padrão televisivo da linha Rio-São Paulo e despertá-lo à cidadania, a encontrar outros valores socioculturais pelo conhecimento de obras literárias de ficcionistas regionais transpostas para a televisão:

A função estética é filha da função ética. Não existe o belo só pelo belo. Aí é um comercial de geladeira. Quando a TV atinge essa função estética, necessariamente dá as mãos para sua responsabilidade. O belo, o bom texto, a boa imagem, a boa música são elementos fundadores de um país. E conseqüentemente são elementos educativos, mas através da emoção (Carvalho, 2016, p. s/n)⁶¹.

O projeto, até o momento, produziu três obras televisuais adaptadas: *A pedra do reino* (2007), com base no livro *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* (1971), de Ariano Suassuna; *Capitu* (2008), inspirada na obra de Machado de Assis; e *Dois irmãos* (2017), a partir do romance homônimo de Milton Hatoum. O quarto romance a integrar a série de adaptações é *Dançar tango em Porto Alegre*, do escritor gaúcho Sérgio Faraco, sem previsão para chegar às telas de TV⁶².

Antes da exibição na TV aberta, algumas estratégias de *marketing* e publicidade foram elaboradas na divulgação e no lançamento da microssérie de LFC. A primeira delas estimulou a interatividade entre espectadores, a criação de um fluxo cultural e de intercâmbio de experiências nas mídias sociais, chamada de *DVDCrossing*. Consistiu na dispersão de 2 mil exemplares de DVD contendo um videoclipe com cenas inéditas de *Capitu*, nas diversas localidades públicas das cidades de Brasília, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Recife e São Paulo.

Quem encontrasse uma das cópias era orientado a assistir ao clipe e publicar sua apreciação crítica no site <<http://www.passeadiantecapitu.com.br>>, plataforma virtual desenvolvida para funcionar como ponto de encontro dos primeiros espectadores de *Capitu*, na qual poderiam trocar opiniões acerca de suas experiências interativas. Após ter assistido ao

⁶¹ CARVALHO, Luiz Fernando. **A maior função da televisão é criar cidadãos**. *Folha de S. Paulo* (Ilustrada). Entrevista concedida a Lígia Mesquita). 31 jan. 2016. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/01/1734731-a-maior-funcao-da-televisao-e-criar-cidadaos-diz-luiz-fernando-carvalho.shtml>>. Acesso em: 16 mar. 2018, 00:14.

⁶² A Rede Globo, em virtude dos baixos índices de audiência (Ibope) atingidos por *A pedra do reino* e *Capitu*, decidiu pela suspensão do *Quadrante*, em 2009. Entretanto, apesar de afastado do projeto artístico, LFC continuou lançando mão de seus experimentos estéticos em outros trabalhos, como *Afinal, o que querem as mulheres* (2010) e *Subúrbia* (2012). Em seguida, transportou seu estilo autoral para as novelas *Meu pedacinho de Chão* (2014) e *Velho Chico* (2016). Em 2017, a TV Globo resgatou o projeto *Quadrante* com a exibição da minissérie *Dois Irmãos*, inspirada no romance homônimo de Milton Hatoum. Todavia, devido a atritos e controvérsias entre a emissora e o diretor, durante as filmagens de *Velho Chico*, o contrato de LFC com a Globo não foi renovado, o que deixou em aberto a adaptação televisiva do romance de Faraco.

DVD, a pessoa que o havia encontrado deveria deixá-lo em outro local público ou repassá-lo a outro alguém, para que repetisse as mesmas tarefas⁶³.

Além dessa campanha promocional da obra, a Rede Globo e a agência LiveAD empreenderam o projeto *Mil Casmurros* (Fig. 9), que originou a maior leitura coletiva da obra de Machado de Assis. Inicialmente, o romance *Dom Casmurro* foi desmembrado em mil pequenos trechos, disponibilizados no site <<http://www.milcasmurros.com.br>>, com o objetivo de serem lidos por cibernautas de todo o Brasil, gravados e compartilhados no próprio site, por meio do recurso de *webcam*.

Findada a postagem de todas as passagens do livro, ter-se-ia a leitura audiovisual e integral de *Dom Casmurro* feita por mil leitores. A iniciativa teve alavancada de artistas da emissora e notabilidades, como Fernanda Montenegro, Camila Pitanga, Maurren Maggi, Regina Duarte, Fernanda Lima, Elke Maravilha e Ferreira Gullar, que enviaram suas gravações ao site. Todo frisson empreendido nessa campanha de divulgação da microssérie rendeu à Rede Globo, com o projeto *Mil Casmurros*, o Prêmio Leão Relações Públicas, na categoria Novas Mídias, no Festival Internacional de Publicidade de Cannes, realizado em 2009⁶⁴.

Figura 9 – Passo a passo da leitura coletiva no projeto *Mil Casmurros*



Fonte: Site <<http://www.milcasmurros.com.br>>

Arte: Site *Pngtree*⁶⁵

⁶³ Informações obtidas no site: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/capitu/divulgacao.htm>>. Acesso em 19 mar. 2018, 01:58.

⁶⁴ Informações obtidas no site: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/capitu/divulgacao.htm>>. Acesso em 19 mar. 2018, 03:16.

⁶⁵ Disponível em: <https://pt.pngtree.com/freepng/vector-laptop_1495479.html>. Acesso em 19 mar. 2018, 02:07.

Na época de sua exibição, *Capitu* logrou recepção extremamente positiva do público, sobretudo especializado – exceto a destoante avaliação feita por Diogo Mainardi⁶⁶ –, rendendo-lhe críticas e comentários que enalteciam as qualidades mais destacadas:

“Capitu” retoma um tom de fábula único na TV brasileira. [...]. Mais uma vez, Luiz Fernando Carvalho e sua equipe constroem um universo ficcional visualmente atraente e intrigante (Hamburger, 2008, p. s/n).

Capitu traiu ou não traiu o marido? A dúvida central do romance *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, sobrevive ao tempo – cresce a cada debate em que não é respondida. [...]. Um dos grandes méritos da série *Capitu* é não tentar resolver essa dúvida. Ao contrário, ela é ampliada (Mendonça, 2008, p. s/n).

A releitura, ou “aproximação” – como prefere o diretor – do texto de Machado respeita cada vírgula da obra original. As imagens, porém, surpreendem pela beleza e pela transformação do espaço (Colombo, 2008, p. s/n).

Carvalho faz obra de arte na tela, convoca o brio do espectador para que ele não aceite nada mastigado, mas que mastigue com *Casmurro* (e com eles, Machado e Carvalho) [...] (Villela, 2009, p. s/n).

Luiz Fernando Carvalho, desta vez, chegou a uma obra admirável. De certa forma, a reverência ao texto que aparece em “Lavoura Arcaica” ou ao delírio visual-narrativo de “A Pedra do Reino” encontram-se aqui em outro ponto de tensão, mais fluido (Abramo, 2008, p. s/n).

No caso de “*Dom Casmurro*”, essa “posição”, ao mesmo tempo em que traz o novo na abordagem de um grande clássico, traz o charme tecnicamente bem elaborado de um “mix” de várias artes autônomas, como a ópera, o teatro e o próprio romance (Cony, 2008, p. s/n).

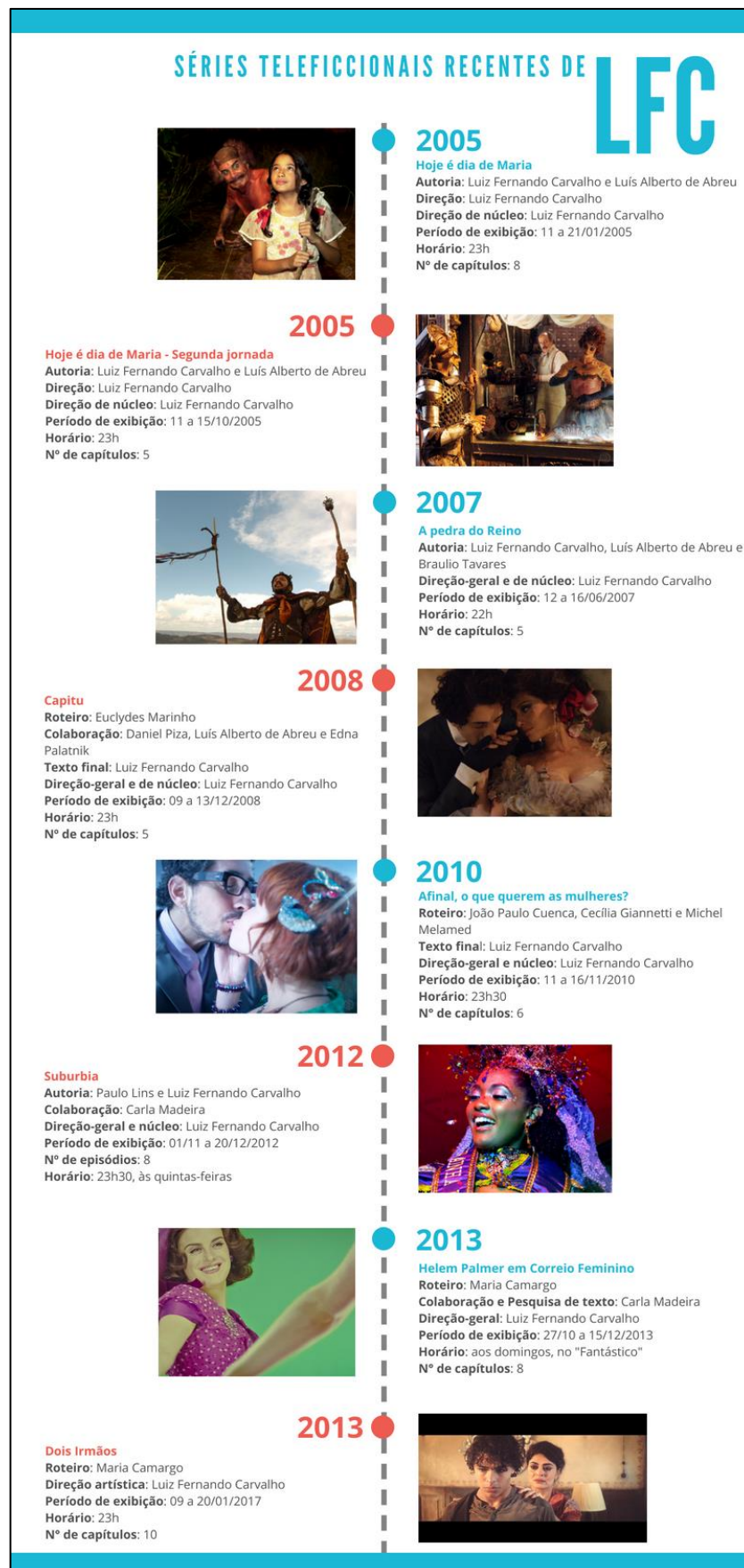
Capitu [...] é, sem dúvida, mais do que um marco em termos de transposição de um clássico da literatura brasileira para outro suporte, é uma excelente ocasião para pensarmos nas possibilidades hoje disponíveis para divulgação da literatura e da cultura (Resende, 2008, p. s/n).

Com efeito, todos os apontamentos críticos mencionados acima convergem na tentativa de traçar um painel crítico da obra televisual de Luiz Fernando Carvalho, no qual se notabiliza, sobretudo, a multiplicidade de aspectos oriundos de outras regiões artísticas que participam do cosmo estético da microssérie. Não só em *Capitu*, mas também em produções anteriores de teleficção seriada (**Quadro 4**), o diretor imprime sagazmente sua assinatura mediante a liberdade criativa com que penetra o universo televisivo, explorando todas as sensibilidades possíveis a um veículo de comunicação em massa. Como o próprio diretor argumenta, seu projeto artístico inclui a urgência de se repensar as bases de produção teleficcional brasileira:

Todos esses produtos são frutos de uma urgência, mas não de pressa. É urgente ver a TV representar o Brasil em suas múltiplas facetas [...]. Alguns dos atuais projetos era ideias de gaveta, que eu pude reaproveitar agora que ganhei da Globo um galpão, nos fundos do Projac, para trabalhar. Aqui, onde estou trabalhando a três meses, encontrei uma incubadora onde posso gestar ideias e novos talentos, furando a bolha da teledramaturgia em diálogos com outras artes. Quero, a partir daqui, inaugurar um novo ciclo na TV (Carvalho, 2013, p. s/n).

⁶⁶ Trata-se do artigo **E Machado virou circo...**, publicado na *Revista VEJA*, em 2008, em que o jornalista destila duras críticas à obra de LFC.

Quadro 4: Cronologia das recentes produções televisuais seriadas de Luiz Fernando Carvalho



Fonte: Site Memoria Globo

Notadamente, o compromisso de LFC é dar a conhecer aos brasileiros um país nas suas raízes profundas, explorando facetas recônditas de cultura e folclore regionais, como também ecoando retratos e condições existenciais da essência humana. Como expõe, tudo isso é atingido, sobretudo, pelo “diálogo com outras artes”, pois todos os elementos de composição da obra carvalhiana se mesclam e se fundem numa verdadeira miscelânea palimpsestosa, e engendram, por isso, substâncias, níveis e texturas de diferentes expressões artísticas.

Com esse itinerário e programa estético, LFC, verdadeiramente, perpassa a estrutura convencional da ficção televisual brasileira com agentes culturais e históricos, com narrativas em tonalidades que beiram o poético, em cujo bojo podemos constatar, de forma evidente, um projeto de reflexão dos modelos tradicionais observáveis na malha da teledramaturgia produzida nos últimos anos, justificado, por esse ângulo, mediante o intento manifesto de reeducação do olhar do público.

Em comparação à confecção estilístico-estrutural⁶⁷ da teleficção, a concepção das imagens na estética televisual carvalhiana aciona e implanta elementos não-habituais e muito próximos ao caráter fílmico, tais como a filmagem de planos longos e contemplativos, o uso da fotografia de cinema, a customização excêntrica de figurinos e cenários e interpretações viscerais do elenco. Em *Capitu*, tais matérias se juntam e criam, com requinte, uma narrativa verdadeiramente oblíqua e particular, cujas experiências estéticas ultrapassam os perímetros convencionais de uma narrativa audiovisual para a televisão aberta. Embora percebamos a linguagem de LFC sob o selo do cinematográfico, o formato da microssérie é televisivo. Por esse motivo, questões referentes à construção da microssérie, para nós, *obliquidades estéticas*, colaboram para a compreensão da leitura contemporânea da instância narradora cindida nas *obliquidades narrativas*.

⁶⁷ Referimo-nos aos aspectos técnicos de produção da imagem videográfica ou do texto televisivo. Quando da vigência do sinal analógico (aspecto de tela 4:3 e 3:2), a imagem resumia-se ao emprego de planos próximos e *closes*. Até mesmo configurações de ordem tecnológica (fotografia digital, cromático, acústica etc.) impossibilitavam a organização mais elaborada da narrativa. Com o advento da tecnologia HD e Full HD (aspecto de tela 16:9 – *widescreen*), a imagem televisiva aproxima-se da qualidade de cinema, e nisso a televisão partilha muitos pontos similares, muito embora ainda preserve sua especificidade.

3.1 Obliquidades narrativas: voz-corpo e olho casmurros

Dom Casmurro – meu querido narrador inconfiável –, não é um bom guia. Um doente imaginário, alguns diriam; mas é Ele quem surge, seu olhar enviesado, ora melancólico, ora sático, mas também espalhando sua verdade que só sentimentos febris são capazes de revelar (Carvalho in Diniz, 2008, p. 65).

É consabido que, no bojo da tessitura audiovisual, o narrador ou a instância que dá a ver e a ouvir a ficção audiovisual não é um ser que narra tal como se verifica no texto literário. São recursos, estratégias que se somam e atestam o exercício da enunciação – aqui, em estudo – televisiva. No romance machadiano, é a personagem Dom Casmurro que dá ao leitor o acesso a suas reminiscências fantasmagóricas, mediante sua voz narrativa que tece um discurso corroído pelo tempo e ciúme. Com relação ao narrar no recinto televisual, é preciso considerá-lo em seu caráter metafórico, isto é, como uma atividade própria da teleficção, haja vista que aí a entidade narradora não pode ser considerada propriamente uma pessoa, um ser antropomorfizado.

À luz desse pressuposto, compreendemos também que, em cada filme, minissérie, novela, seriado, há determinadas operações enunciativas que se sobressaem a outras. Portanto, nossa intenção, neste capítulo, é perceber e identificar quais seriam esses usos promotores da enunciação televisual. Para tal intento, tomamos a microssérie *Capitu* (2008), de Luiz Fernando Carvalho, como centro dessa investigação.

Partimos da ideia de que, na obra audiovisual de Carvalho, a manifestação enunciativa está concentrada na personagem Dom Casmurro, como uma espécie de figurativização de narrador. Dessa forma, consideramos que o protagonista, na microssérie, se descortina como personagem catalizadora da instância enunciativa, pois a orquestração da narrativa, inevitavelmente, é enviesada por sua presença como *persona* ficcional. Daí resulta seu duplo papel em participar no relato da trama, mas também de ser porta-voz da instância que narra.

Acreditamos, ainda, que a força motriz que diligencia a narração na microssérie está espalhada pelos variados dispositivos que a constituem, sendo os indícios mais notáveis da instância narradora: a *presentificação da personagem Dom Casmurro*, associada ao recurso da *voz off*, e o *olhar da câmera*. Assim posto, nossa leitura centrar-se-á nesses três caminhos que, conforme nosso pensamento, são questões específicas desse “narrador” na microssérie.

3.1.1 Outro de si mesmo: voz-corpo exotópica

O olhar humano [...] é desejo e palavra que caminham pela imobilidade, vontade que admira e se retrai inútil, atração por um corpo que, no entanto, se sente alheio à atração, energia própria que se alimenta vicariamente de fonte alheia (Santiago, 2002, p. 59).

Em *Capitu*, a presentificação da personagem Dom Casmurro foi a estratégia encontrada por LFC para implantar a perspectiva narratológica que conduziria a microssérie. Conforme as próprias palavras de Carvalho, o protagonista seria apenas uma voz *off*, voz fora do relato, mas optou por fazê-lo diferente, por julgar que o expediente, em termos cinematográficos, já é bastante recorrente. Nesse sentido, a personagem é convocada para dentro da história, para contracenar com os acontecimentos de sua memória, como se materializasse a saudade da própria vida pregressa, habitando o mesmo espaço de seu passado:

Então, eu criei uma instância... Eu “presentifiquei”, digamos, o *Dom Casmurro*. Seria só uma voz. Ele é uma voz, mas ele é uma voz com corpo, um corpo com voz. Artaud é que dizia: “um corpo sem órgãos”. Então, é isso: Dom Casmurro para mim é um corpo sem órgãos. Ele não tem organismos, os organismos são os outros personagens. O corpo sem órgãos não morre, ele é um corpo, ele tem uma potência narradora, ele está aqui transcendendo [...]. Então, esse coro atemporal, que rege tudo e que sofre a influência de tudo, a história vai a partir dele (Carvalho *in* Diniz, 2008, p. 89).

Por essa estratégia da presentificação de Dom Casmurro, LFC corporifica a voz narrativa que, na literatura, muitas vezes, é entendida como uma “voz sem corpo”, mas na microssérie é uma “voz com corpo”. Ao dar corpo à voz, quer dizer, ao presentificar a voz casmurra do narrador literário, Carvalho evidencia que o ato narrativo na audiovisualização, em seu caráter íntimo, “[...] não é de modo algum o produto exclusivo da voz” (Benjamin, 1994, p. 220-221): é, sobretudo, um conjunto de elementos unidos em torno de um propósito enunciativo. Dado a ver, Dom Casmurro, além de ser voz, é presença, (con)fundindo-se com a matéria rememorada.

Na obra de Carvalho, Dom Casmurro é um corpo atemporal, convidado pela lente da câmera do diretor a revisitar e reacender com a chama de narração antigos pavios de memória: enquanto fogo consome velas e lembranças, a personagem – em pessoa – é inflamada pelo olhar que deposita sobre seu passado. Nessa dimensão, narrar é via de mão dupla: voz e corpo comunicam a experiência da palavra-imagem.

Para nós, a escolha feita por LFC de personificar Dom Casmurro na superfície da narrativa dialoga, de forma inequívoca, com a perspectiva da exotopia, conceito cunhado por

Mikhail Bakhtin (2011), como desdobramento de olhares a partir de um lugar exterior. Em face dessa constatação, compreendemos que a imagem-som criada por Carvalho imprime no objeto televisivo a dinâmica exotópica, mas subvertendo-a, criando uma fratura na perspectiva espaço-temporal da narrativa audiovisual. Defendemos, portanto, que a narração – por assim dizer – se dá num movimento simultâneo de *dentro para fora* e de *fora para dentro* no plano diegético, isto é, a condução do relato funde o nível da enunciação com o plano da rememoração, pensamento correlato ao dizer de Silviano Santiago sobre o narrador contemporâneo: “Pode-se narrar uma ação de dentro dela, ou de fora dela” (Santiago, 2002, p. 44). Cabe, por isso, um ligeiro adendo a respeito da formulação teórica desse pensador.

O conceito de *exotopia* (do grego *exo-*, fora, e *topos*, lugar) corresponde, no pensamento de Bakhtin, à relação entre o tempo e o espaço. Entretanto, dois são os conceitos elaborados pelo estudioso que relacionam tais instâncias: a cronotopia⁶⁸, que relaciona tempo e espaço no âmbito do texto literário, e a exotopia, quando essa relação se situa no exercício de criação artística.

No processo exotópico, conforme Amorim (2006, p. 96), “a criação estética expressa a diferença e a tensão entre dois olhares, entre dois pontos de vista”, ou seja, o olhar do *outro*, a maneira como o *outro* vê, e o olhar daquele que vê o outro, isto é, o olhar do *artista*. Por esse ângulo, podemos dizer que a exotopia ilustra um jogo dialético entre quem vê e o visível que, no final, desemboca na questão da alteridade. De um lado, tem-se o sujeito que olha do lugar onde se situa; de outro, tem-se aquele que, estando de fora da experiência desse primeiro, busca expressar aquilo que vê do olhar do outro (cf. Amorim, 2006, p. 101).

Pela falta de uma visão totalizante de nós mesmos, temos a necessidade de buscar a visão do outro sobre nós. A apreensão de si próprio é inatingível, uma vez que o olhar de *dentro para fora* só apreende o mundo, mas não o Ser. A visão do mundo é a fronteira na qual todos nós habitamos. Pensemos, pois, no reflexo do espelho. A imagem que contemplamos não é, de fato, aquilo que vemos, e sim a visão que o outro tem sobre nós. Não podemos sair de nós mesmos para poder nos contemplar, necessitamos do olhar do outro para nos constituir. Será sempre o outro que melhor nos definirá. É essa consciência que, estando fora de nós, poderá nos ver como totalidade, ação impossível para nós mesmo.

⁶⁸ Convém ressaltar que o cronotopo é ulterior ao termo exotopia, este talhado nos ensaios “O autor e o herói” e “Para uma filosofia do ato”, textos que compõem a *Estética da criação verbal* de Bakhtin, conforme Amorim (2006). Nisso, a exotopia dirá respeito à relação que se estabelece entre o criador e os seres por ele criados, denominados respectivamente de autor e herói/personagem.

Esse parece ser o fundamento que baliza o dialogismo de Bakhtin. Consoante Stam (2000), as relações dialógicas se processam nos limites entre o *eu* e o *outro*, pois é por meio dessa teia inter-relacional que o sujeito se concebe e se torna possuidor de uma consciência de si. Ora, se podemos ver aquilo que o outro não pode ver (ele mesmo, sua expressão, os objetos por detrás dele), ele igualmente vê aquilo que não vemos. Assim, Stam esclarece que, para Bakhtin, o *eu* não é um campo fechado, isso porque ele pode ultrapassar a fronteira e considerar o outro como sujeito e a si mesmo como objeto (cf. Stam, 2000, p. 18).

Voltando ao setor da criação estética, a exotopia clarifica a relação que a personagem (o *outro*) estabelece com o autor, que é o criador de personagens ou o *eu* que constrói o(s) *outro(s)*. Bakhtin (2011) entende que o autor é a entidade distante da personagem que, estando de fora, lhe confere totalidade. De certo modo, é como se o autor fosse investido de poder demiurgo de consciência, posto que ele “[...] não só enxerga e conhece tudo o que cada personagem em particular e todas as personagens juntas enxergam e conhecem, como enxerga e conhece mais que elas, e ademais enxerga e conhece algo que por princípio é inacessível a elas [...]” (p.11). Esse inacessível é a imagem externa.

Há, todavia, desvios da relação autor/personagem identificados por Bakhtin e que, na nossa concepção, clarificam a subversão exotópica que observamos no recorte da minissérie. Um deles sinaliza a coincidência da personagem com o autor. Nesse caso, Bakhtin (2011, p. 13) adverte que “o autor deve colocar-se à margem de si, vivenciar a si mesmo não no plano em que efetivamente vivenciamos a nossa vida; [...] ele deve tornar-se *outro* em relação a si mesmo, olhar para si mesmo com os olhos do outro”.

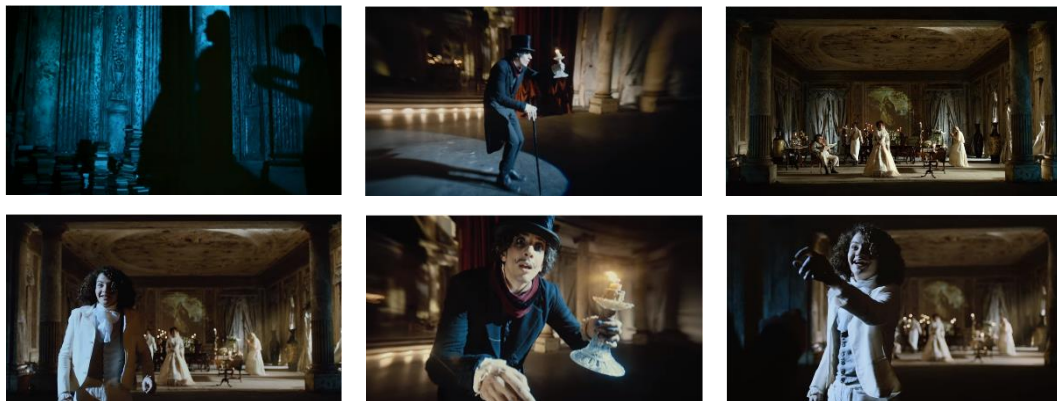
Com essa perspectiva, entendemos que o autor, ao ver e ser visto simultaneamente, operação estética presente em obras autoficionais e autobiográficas, considera o valor da imagem externa do ponto de vista da impressão que ela causaria no outro. O que está em jogo aqui, como dissemos, é uma espécie de dialética do olhar, resultando nas implicações do ver e ser visto. No caso da microssérie *Capitu*, é perceptível essa coincidência entre o ser que olha (Dom Casmurro) e a matéria de seu olhar (suas memórias). É importante salientarmos que, no conceito exotópico, o autor é o criador de toda narrativa, o escritor. Enquanto que, na microssérie, consideramos como autor o próprio personagem Dom Casmurro, dado que ele recria e ficcionaliza a sua própria história.

Consoante o postulado bakhtiniano, buscamos entender algumas estratégias utilizadas para personificar o personagem Dom Casmurro, subvertendo, para isso, a dinâmica exotópica, que representa a dialética de dois olhares tangentes na relação espaço/tempo. De antemão,

constatamos que a microssérie se finca na existência de duas narrativas que se sobrepõem: a história do Casmurro, caduco e enclausurado em sua habitação, à narrativa memorialista de sua vida de outrora. Interessa-nos observar que não se trata de dois diferentes relatos intercalados, mas da conjugação de ambos, que ilustra, de forma muito clara, uma das temáticas norteadoras do romance de Assis: a possibilidade de retomada do passado.

Isso muito se evidencia em praticamente todo o decurso da obra, como, por exemplo, no episódio *Do livro* (**Fig. 10**), em que Dom Casmurro explica as razões pelas quais *pôs a pena na mão*. A personagem vaga, solitariamente, a perscrutar à luz escassa de uma vela os cômodos de sua casa, reprodução da antiga Casa na Rua de Matacavalos, quando se depara com o que podemos considerar os fantasmas de seus familiares, que literalmente o assombram, fato que o leva a declarar com ênfase: “*Aí vindes, outra vez, inquietas sombras*” (Assis, 1997, p. 18).

Figura 10 (seqüência a-e) – Encontro de Dom Casmurro com as *inquietas sombras* de seu passado



Fonte: DVD Microssérie *Capitu* (2008)

Notemos, entretanto, que o encontro de Dom Casmurro com as “sombras” desse passado contempla defrontar-se com sua autoimagem juvenil, ou seja, com a personagem Bentinho. As aparições dos parentes e de Bentinho trajam vestes brancas, cor espectral, “a cor das almas do outro mundo” (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 142). No plano verossímil, a ocorrência do jovem Bentinho como um fantasma é inviável, haja vista sabermos que o protagonista adulto não se encontra morto fisicamente, todavia mortificado pelo ciúme corrosivo da imutável certeza da traição. Por outro lado, enquanto que os consanguíneos são figuras fantasmagóricas, a visão de garoto Bentinho é, sem dúvida, um vislumbre das reminiscências de criança, e mais especificamente, a simbolização do passado rememorado, que Dom Casmurro tanto apetece recuperar e tonar a viver.

O desejo de reconstruir o passado é, imagética e sonoramente, representado na tentativa de Dom Casmurro e Bentinho de se tocarem (**Fig. 11**). A câmera, então, focaliza as mãos de ambas as personagens indo ao encontro difícil do toque, à espreita de se roçarem. As cenas são acompanhadas pelo som de violinos, que se desenvolve gradativamente, à medida que se aproximam as mãos, e busca dar a tonalidade de iminência do ato. Nitidamente, temos visualizada a confluência do tempo/espaço presente – da ação – com o tempo/espaço passado – da memória –, numa clara referência à obra de Michelangelo, *A criação de Adão* (**Fig. 12**).

Figura 11 – Passado e presente conectados, citando Michelangelo



Fonte: DVD *Microsérie Capitu* (2008)

Figura 12 – Afresco *A criação de Adão* (1508-1510), de Michelangelo Buonarroti



Fonte: Site *Aprendi e ensino*⁶⁹

Se na obra renascentista, visualiza-se a origem do homem adâmico – e, por extensão, da humanidade – mediante a intervenção de uma divindade criacionista, na qual criador e criatura ocupam seus respectivos locais exotópicos, na *microsérie*, a conjunção das personagens pelo contato das mãos aponta para a subversão da lógica exotópica. Em termos literários, tal diretriz é, no mínimo, precária. O máximo atingível na literatura é sua insinuação através de um discurso rememorativo do narrador. Nisso, por meio da linguagem, vai-se lembrar tão somente do passado. Na *microsérie*, essa retomada é plasticamente resolvida. A personagem ocupa o espaço-tempo da memória, adentra em seus contornos. No decorrer de toda a *microsérie*, Dom Casmurro vive o passado, instala-se no tempo pretérito e concretiza, de modo plástico, a vida pregressa na atual. Não, por acaso, o próprio Casmurro nos participa como sendo esta a sua intenção escritural: “O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. [...]. Deste modo, viverei o que vivi [...]” (Assis, 1997, p. 17).

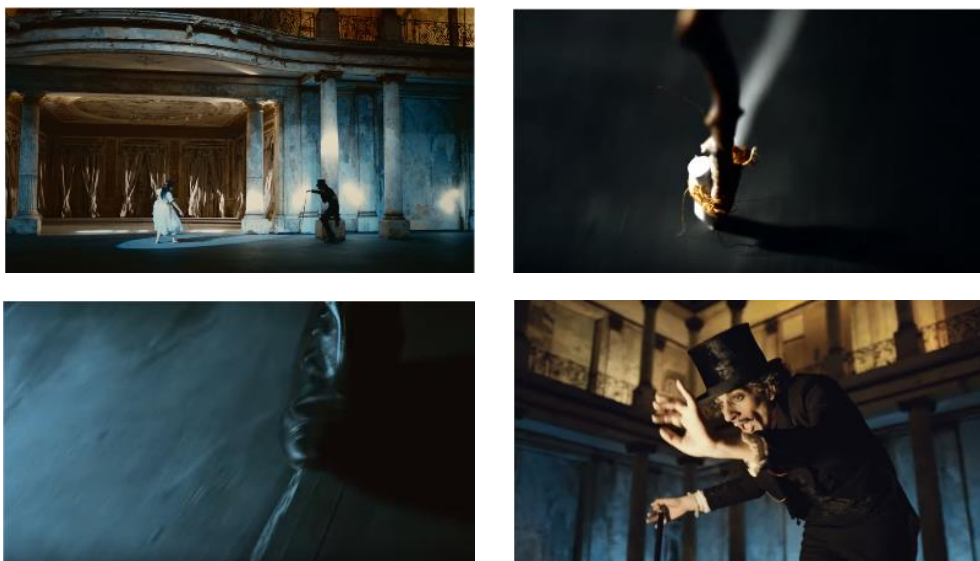
No romance machadiano, como se percebe, não existe a associação do presente – instante em que a personagem Dom Casmurro narra ou, diegeticamente, escreve seu livro – com o passado – resgate das memórias. Não se percebe o adentramento do narrador literário no

⁶⁹ Crédito da imagem a Mário Sérgio. Disponível em: <<http://aprendieensino.blogspot.com.br/2017/01/michelangelo-e-criacao-de-adao.html>>. Acesso em: 03 abr. 2018, 19:38.

universo das lembranças, dando-nos a impressão de haver, claramente, dois níveis narrativos: a narrativa, que é o conteúdo da vida do protagonista, e a narração, a prática do relato. Na microssérie, essa divisão se esvai. Como em *Capitu*, Dom Casmurro coabita o mesmo espaço-tempo das recordações, ele subverte a exotopia, porque não há a separação entre o âmbito da criação (autoria) e o campo das criaturas (personagens), como atesta a lógica exotópica. No caso da microssérie, não há o apartamento: um está no interior do outro, um vive e experiencia todos os acontecimentos do outro. Em verdade, LFC coloca no mesmo plano de interação Dom Casmurro e a atmosfera narrativa de sua biografia.

Outra ocasião em que se faz presente a subversão da exotopia bakhtiniana corresponde ao momento em que a aparição de Capitu irrompe a cena, dançante ao redor de Dom Casmurro, desenhando ao chão uma linha com um pedaço de giz⁷⁰ preso a uma vareta (**Fig. 13**).

Figura 13 (a. b. c.) – Dom Casmurro caminha sobre a “linha bamba” de seu passado



Fonte: DVD Microssérie *Capitu* (2008)

À proporção que o risco adquire extensão, o protagonista começa a caminhar sobre o traçado, titubeante nos passos para não perder o equilíbrio, tal qual um equilibrista em cima da corda bamba. A câmera, por sua vez, se empenha em destacar a ocasião ao concentrar os planos e o olhar nos movimentos impetuosos de Capitu menina que, aos rodopios, risca o chão, ora com traços líneos, ora com traços curvos. A personagem, inegavelmente, domina a cena e é acompanhada pelo andar tortuoso de Dom Casmurro, que se esforça para não “cair”. O ato de

⁷⁰ A produção de arte da microssérie pintou o chão do *set* de gravações com tinta preta, para que se assemelhasse a um quadro negro escolar.

Capitu muito nos recorda os versos iniciais de *Chão de giz*, composição musical de Zé Ramalho: “Eu desço dessa solidão/Espalho coisas sobre um chão de giz”⁷¹. Uma breve apreciação desses versos nos mostra o eu poético, solitariamente, ao nível do solo, isto é, derrotado e mergulhado em meio às recordações de um relacionamento efêmero que se esvai rapidamente, como as escrituras de giz são apagadas do chão. Contrariamente, a personagem Dom Casmurro simula equilibrar-se ao alto, enquanto Capitu lhe estica o fio tênue de seu passado. Ela é o ponto de partida, a partir do qual o fio é traçado. Já os movimentos cambaleantes do protagonista sobre a linha simbolizam, justamente, a interface entre passado e presente, na qual constantemente pende para um e outro lado, dado que, na tortuosa borda de sua vida, Dom Casmurro subverte a ordem exotópica e se coloca na mesma esfera material de suas memórias.

Na filmografia brasileira, *Memórias póstumas* (**Figura 14**), película de 2001 dirigida por André Klotzel, serviu-se do mesmo recurso da presentificação como saída para a reflexividade narrativa do romance que adapta, assim como é verificado na microssérie. No filme, Brás Cubas defunto aparece em diversos momentos, a maioria das vezes à frente da câmera, exercendo função de comentador das cenas que se desenrolam posterior à sua imagem na tela. Por esse ângulo privilegiado, a personagem pode dialogar com o espectador, operar digressões, interromper as ações (mediante o congelamento dos demais personagens) e manipular o prologamento temporal da narrativa.

Figura 14 (a. b. c.) – Brás Cubas defunto “dentro” das cenas narradas



Fonte: Filme *Memórias póstumas*⁷²

Nesse íterim, também podemos afiançar que há subversão exotópica na obra cinematográfica citada, constatada que está a presença do narrador fantasma dentro da zona memorialista de sua história. Entretanto, que as narrativas audiovisuais diferem numa circunstância incontestável, é imperioso salientar. Referimo-nos à interlocução proeminente que a *voz off* exerce na condução da narrativa fílmica, sendo esta, consoante nossa compreensão, o elemento enunciativo essencial que, no filme de Klotzel, aduz, claramente, a instância narradora.

⁷¹ RAMALHO, Zé. *Chão de giz*. In: **Zé Ramalho** (solo). Rio de Janeiro: Epic (CBS – Sony Music), 1978, LP, faixa 3, 4min45sec.

⁷² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zkdF937k32A>>. Acesso em: 04 abr. 2018, 01:03.

O comparecimento de Brás Cubas diante da câmera, em consonância com sua função de comentarista, bloqueia uma coparticipação mais interativa com as outras personagens. A disposição assim adotada, muito embora aceitemos o fato de se tratar, também aqui, da revisitação do passado *in situ* e, portanto, da exotopia subvertida, não nos parece ser o indício mais expressivo do narrar no filme, pois, como dissemos, a história tende a progredir sob a diligência da *voz off* da personagem Brás Cubas.

Duas “intromissões”, no entanto, merecem ser anotadas (**Fig. 15**). Quando da visita de Brás Cubas jovem a Virgília em sua casa, no intuito de convencê-la a fugirem juntos em proveito do amor proibido, e com a chegada de Lobo Neves à residência, os dois se engalfinham ao chão da sala de estar. Após isso, surge Brás Cubas defunto e os aparta, fazendo-se notar pelos dois. Depois, na casa onde tinham seus encontros conjugais, enquanto tratam de desajustes na relação, Brás Cubas jovem se aproxima de Virgília e lhe beija a testa. Logo em seguida, vemos Brás Cubas defunto beijando a fronte da mulher, dizendo, em *voz off*, que ela havia recuado, *como se tivesse recebido o beijo de um defunto*.

Figura 15 (a. b. c. d.) – Brás “fantasma” intervém na narrativa



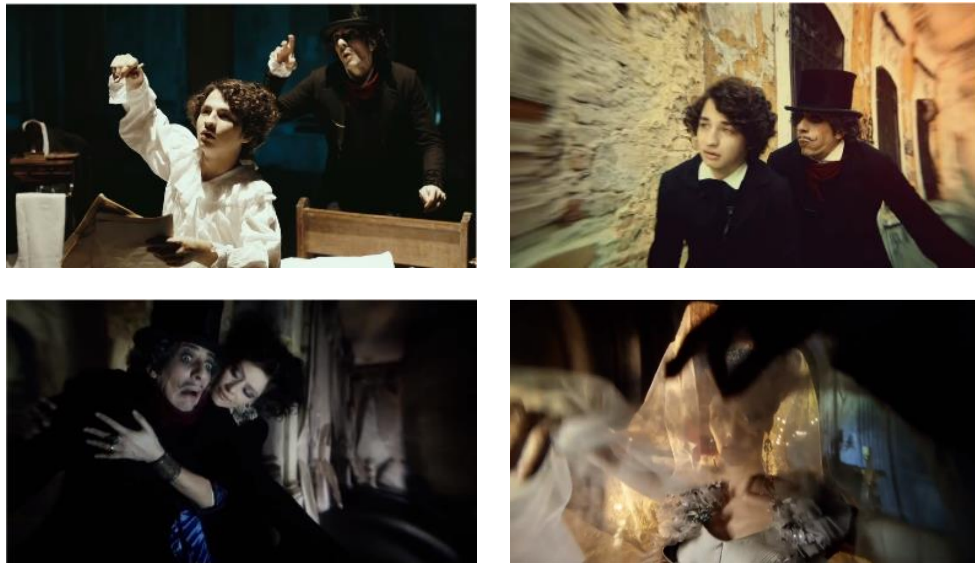
Fonte: Filme *Memórias póstumas*⁷³

Salvo outras raras ingerências, a introjeção do espectro de Brás Cubas nas cenas está mais reservada à utilidade descritivo-comentarista do que propriamente à marca efetiva de narração. Em via oposta, não se pode dizer o mesmo referente a Dom Casmurro na microssérie *Capitu*, pois o que se percebe é sua efusiva interação com as personagens rememoradas (**Fig. 16**). Dentre inúmeros exemplos possíveis, notemos a sua presença no quarto de Bentinho, no

⁷³ Acesso em: 04 abr. 2018, 01:15.

seminário, à noite em que lhe vem a inspiração de um soneto. Os movimentos de braço do seminarista parecem ser comandados por Dom Casmurro, assemelhando-se a uma marionete. Já nas ruas do Rio de Janeiro, o jovem Bentinho, sem ânimo, é impelido a caminhar após ser soprado pela personagem casmurra; em outros momentos, estabelece contato físico com a projeção reminiscente de Capitu adulta, inclusive, erguendo-lhe o véu com a mão.

Figura 16 (a. b. c. d.) – Dom Casmurro “dentro” das cenas narradas e interagindo com as personagens



Fonte: DVD Microsérie *Capitu* (2008)

Como é notável, no filme *Memórias póstumas*, Brás Cubas é uma personagem que age como descritor-comentador dos fatos, diante de nosso entendimento de que, nas vezes em que se manifesta visualmente ante a objetiva da câmera – salvaguardados os exemplos anteriormente citados –, não institui relação direta com os eventos ou as personagens, não vive os fatos, não é atingido por eles. Procede, tal qual o epíteto lhe caracteriza, como um defunto autor, um espectro, um fantasma.

Oportunamente em *Capitu*, o que se manifesta é a inteira filiação de Dom Casmurro com o constructo da narrativa, ao ponto de, simultaneamente, gestá-la e por ela ser gestado, pois nesse específico, ao olhar a história, também é olhado por ela. Acreditamos, com isso, que a presentificação da personagem, pelo eixo da exotopia subvertida, é o “pulo do gato” na estética de LFC e denota a capacidade de se conseguir, por meio dos recursos e estratégias próprios da imagem-som, concretizar plasticamente o olhar do Casmurro para o seu passado, em outras palavras, alastrar na imagem aquilo que não pode ser contemplado unicamente pela linguagem literária.

Entendemos, portanto, que a presença exotópica de Dom Casmurro é a tonalidade diferenciadora da microssérie *Capitu* e pincela traços singulares de sua atividade narradora. Ademais, a premissa erigida em torno dessa personagem como epicentro indelével de onde emana o olhar depositado na história nos vaticina concebê-la, conforme a nomenclatura de Casetti (2007), como uma figurativização da instância narradora ou, usando a terminologia de Metz (1993), uma *instância de encarnação*, espécie de “encarnação de um olhar no enquadramento” (Aumont, 1993, p. 156), na qual as marcas da enunciação convergem e se disseminam na narrativa. Nesse particular, a clivagem exotópica do protagonista, dilatado entre passado e presente, concentra dois modos de presença: “[...] presença de um em direção ao outro e presença em lugares, no momento de suas enunciações” (Metz, 1993, p. 55)⁷⁴.

Também sustentamos a noção de que a presença imagética de Dom Casmurro na microssérie, coexistindo no mesmo espaço-tempo de suas lembranças, indica a tripartição do próprio protagonista. Apoiamo-nos, portanto, na via exotópica como pedra de toque nesse propósito. Dom Casmurro, Bentinho e Bento Santiago, antes de se mostrarem como a mesma pessoa em diferentes épocas, são desdobramentos da mesma *persona*. Por essa razão, a tríade coabita a mesma cena, pois deslocado no espaço físico pelo tempo histórico, Dom Casmurro só pode espiar a “verdade de suas memórias” observando-as mais de perto, ou seja, presentificando-se nelas, uma vez que as viveu em épocas passadas e de modos distintos.

Dito isso, e diante da verificação das inegáveis recorrências exotópicas de Dom Casmurro, tomamos um recorte da obra audiovisual de LFC a fim de esquadriharmos com maior acuidade as nuances da narração operadas na microssérie *Capitu*. Julgamos, nesse percurso, que o episódio *Olhos de ressaca*⁷⁵, dentre tantos outros possíveis, melhor se coaduna à perspectiva de subversão da exotopia bakhtiniana, aqui proposta como veio de leitura. Observamos, aliás, nesse mesmo episódio a ocorrência dos dois outros filtros da enunciação propostos – a *voz off* e o *fazer da câmera* –, mas preferimos, nesse momento, focalizar a dimensão exotópica e a atuação da *voz off*, até mesmo para se poder explorá-las com mais afinco, porém iremos identificar determinados sentidos produzidos pelo uso da câmera. A

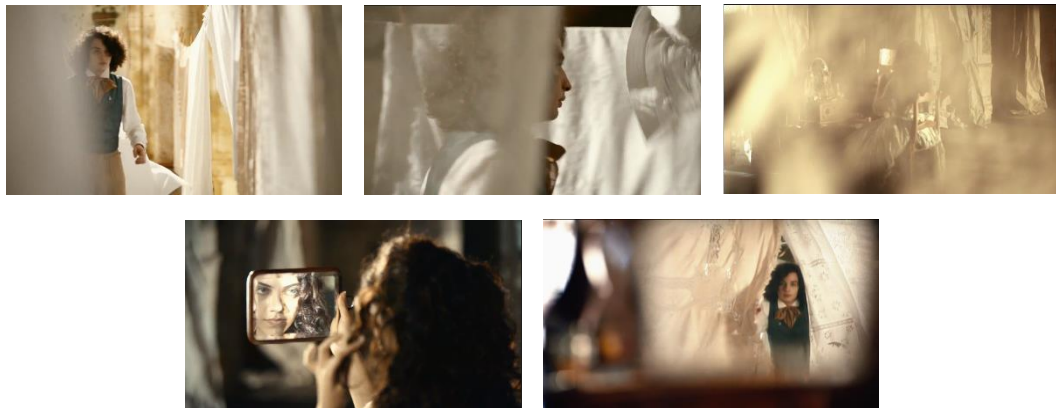
⁷⁴ No original: “[...] presencia de uno hacia el otro, y presencia en los lugares, en el momento de sus enunciaciões”.

⁷⁵ Convém salientar que, no romance de Machado, há dois capítulos sob esse mesmo título. O primeiro deles relata a visita de Bentinho à Capitu em sua casa e a visão que obtém dos olhos da moça. Já o segundo narra as atitudes de Capitu no velório de Escobar. O episódio, aqui analisado, corresponde ao primeiro capítulo homônimo de *Dom Casmurro*. Fora isso, na microssérie, os episódios condensam dois ou mais capítulos do romance. Nesse sentido, o episódio “Olhos de ressaca” corresponde, no livro, aos capítulos 32 (Olhos de ressaca), 33 (O penteado) e 34 (Sou homem!).

discussão do olhar da câmera será reservada ao tópico seguinte. Por hora, nossa análise investiga o aspecto exotópico na diretriz narradora em *Capitu*.

O episódio em relevo (**Fig. 17**) relata a descrição, feita por Dom Casmurro, dos olhos de Capitu vistos por Bentinho, quando jovens. Aqui, a personagem exotópica deixa entrever a atmosfera enamorada dos adolescentes, imersos nas peripécias e descobertas amorosas próprias dessa idade.

Figura 17 (sequência a-e) – Perspectivas do olhar



Fonte: DVD Microsérie *Capitu* (2008)

Na cena, Bentinho adentra a casa de Capitu e encontra Dona Fortunata na lida com a lavagem de roupas. Ela lhe diz para ir devagarinho à sala onde Capitu penteia os cabelos, a fim de pregar-lhe um susto. A sequência é realizada ao som de uma caixinha de música, que se revela um dispositivo sonoro de enunciação, ao soar como prelúdio da atmosfera enlevada do vindouro ósculo pueril. Notemos, então, a presença efetiva de um olhar, invisível, escondido entre as colchas estendidas no varal e encarnado na lente da câmera, que acompanha a entrada de Bentinho na cena. “Difícil é localizá-lo, pois [...] ele permanece invisível o tempo todo, não se deixando marcar no próprio corpo da narrativa” (Machado, 2007, p. 10). Mas, logo, a perspectiva do olhar se associa à do protagonista, como atesta a subjetiva⁷⁶ da câmera por detrás da visão embaçada causada pela renda das cobertas. A princípio, poderíamos supor que tal experiência terá o olhar de Bentinho como agenciador dos lances narrativos, suposição temporariamente confirmada pelo reflexo de sua imagem no espelho que Capitu segurava, defronte à penteadeira. Todavia, mais à frente, aparece a sombra de Dom Casmurro projetada nas colchas, e o mesmo ângulo de posicionamento de câmera focaliza Bentinho e Capitu por entre o embaçado dos lençóis (**Fig. 18**).

⁷⁶ Conforme Martin (2005), a expressão subjetiva da câmera toma o ponto de vista de uma personagem, fazendo com que o ângulo de visão seja exatamente seu olhar. Em outras palavras, é como se o espectador visse a cena pelos olhos do próprio personagem.

Figura 18 (a. b.) – Dom Casmurro “impresso” na cena



Fonte: DVD Microsérie *Capitu* (2008)

Temos, portanto, nessa cena o sujeito do *enunciado* (Bentinho) e o sujeito da *enunciação* (Dom Casmurro). Entretanto, o olho observador, além de enunciar a matéria de sua memória de infância, possibilita a Dom Casmurro adentrar nos redutos de seu relato para melhor espiar o que nele ocorre. Trata-se, sem dúvida, de uma postura “[...] de quem se interessa pelo *outro* (e não por si) e se afirma pelo *olhar* que lança ao seu redor, acompanhando seres, fatos e incidentes” (Santiago, 2002, p. 50). Tal perspectiva é visualizada quando a personagem olha por detrás das colchas, fazendo com que sua imagem seja impressa na cena. Aliás, é o olhar desse sujeito que agencia a cena: olhar que *narra e mostra*. Em contrapartida, em seu olhar falta nitidez, sua visão é embaçada pelo “véu” das cortinas. De modo oportuno, esse olhar, “a dimensão propriamente humana da visão”, é o eixo norteador da exotopia subversiva que se derrama na cena, levando-nos às indagações: Quem olha? De onde olha? O que olha? Como olha?

Compreendemos, desse modo, que Dom Casmurro, ao rememorar seu encontro de criança com Capitu, reativa uma vivência do passado e compartilha com a personagem Bentinho essa experiência de vida. Assim posto, já emerge à superfície narrativa a exotopia do criador, ou seja, Dom Casmurro se coloca *fora* da dimensão de sua reminiscência para poder analisá-la de modo mais acurado. Ele se torna, portanto, um *outro*: já adulto, reelabora-se enquanto sujeito juvenil para que se veja em sua totalidade. Para se ver, é necessário separar-se da lembrança. E o ato de ver, como expõe Maurice Blanchot (2011, p. 23), “[...] supõe distância, a decisão separadora, o poder de não estar em contato e de evitar no contato a confusão. Ver significa que essa separação tornou-se, porém, reencontro”.

Como correlato dessa premissa, Silviano Santiago expõe:

Na narrativa memorialista, o narrador mais experiente fala de si mesmo enquanto personagem menos experiente [...]. Já o narrador da ficção pós-moderna não quer mais enxergar a si ontem, mas quer observar o seu ontem no hoje de um jovem. Ele delega

a um outro, jovem hoje como ele foi jovem ontem, a responsabilidade da ação que ele observa (2002, p.55-56).

Em *Capitu*, o que temos é uma narrativa de reminiscências, entretanto, *às avessas*, por causa da ordem subversiva ali operante. Fica evidente, portanto, que Dom Casmurro subtrai-se da história ao recriar as memórias de sua vida, porém, paradoxalmente, se insere nela ao presentificar-se, dada a subversão do eixo exotópico. Essa observação nos faz perceber o quão íngreme é a lógica do narrar contemporâneo, na medida em que, quanto mais o narrador tenta escapar à matéria que narra, tanto mais se vê imanado por ela.

No instante em que Dom Casmurro se situa à margem de si, tornando-se um *outro* para poder recriar as cenas de sua memória, o *ponto de vista* adotado pela câmera também se reparte. Para Aumont (1993), o ponto de vista corresponde, dentre outros fatores, a lugar, real ou idealizado, de onde se vê uma representação. Considerando que a personagem habita a atmosfera do que é rememorado audiovisualmente, resta-nos “saber a quem atribuir esse olhar, essa vista: ao produtor da imagem, ao aparelho, ou, nas formas narrativas da imagem (especialmente no cinema), às vezes a uma construção já imaginária, a uma personagem” (Aumont, 1993, p. 156). Esta é, pois, a questão que a exotopia da personagem nos comparece: o que/de onde ele olha?

Ao passo que Dom Casmurro administra o fio enunciativo da história, ele também vê a encenação da própria lembrança. Nesse sentido, a imagem-som televisiva cria a dimensão espaciotemporal em dois movimentos diegéticos: um de *dentro para fora*, quando Dom Casmurro, inserido na cena rememorada, lança o olhar mediante uma posição externa (ou seja, de observação); e outro de *fora para dentro*, quando, exterior no tempo e no espaço da lembrança revisitada, presentifica-se nessa matéria memorialista. Isso confirma nossa conjectura de que a presentificação exotópica representa a fragmentação do protagonista, isto é, o desdobramento da mesma *persona*, segundo o pensamento de Fiorin (2016), ao apontar a “pessoa desdobrada” como uma das vertentes da categoria de enunciação do sujeito discursivo.

Propiciamente nesse ponto, Bakhtin nos oferece um dado a respeito da instância narrativa que corrobora nossa hipótese:

Se narro (ou relato por escrito) um acontecimento que acaba de me acontecer, já me encontro, enquanto narrador (ou escritor), fora do tempo e do espaço onde o episódio ocorreu. A identidade absoluta de meu “eu” com o “eu” de que falo é tão impossível quanto suspender a si próprio pelos cabelos. Por mais verídico, por mais realista que seja o mundo *representado*, ele não pode nunca ser idêntico, do ponto de vista espaço-temporal, ao mundo real, àquele que *representa*, àquele onde se encontra o autor que criou essa imagem (Bakhtin apud Amorim, 2006, p. 105).

Diante dessa afirmação, fica nítido que, ao rememorar certa experiência que lhe ocorrera, automaticamente Dom Casmurro opera o processo exotópico, uma vez que cria uma personagem que lhe represente. Bentinho, na verdade, é a *personagem* do autor Dom Casmurro, criada para reviver a singular experiência do primeiro beijo. Por outro lado, ele não está *fora*, mas *dentro* dessa experiência, deixando-se atingir pelos revérberos do ato, portanto, subvertendo a dinâmica exotópica e também cronotópica⁷⁷.

Outro aspecto que nos enseja a ratificação dessa ruptura de exotopia é a captação do olhar de Capitu feita por Bentinho. Nesse momento, a voz *off* se faz atuante. Consoante a definição de Gaudreault e Jost (2009), a voz *off* compreende o índice sonoro produzido por uma personagem fora do enquadramento, ainda que inserida num espaço de campo/contracampo. Caracteriza-se por ser uma voz diegética – porque pertencente a um ser que compõe a diegese – e *acúsmática*, termo proposto por Michel Chion (2008) para se referir ao som que é percebido sem que se tenha a visão de sua fonte ou origem. Por outro lado, a causa da emissão da voz *off* é temporariamente invisível, considerando que sua fonte sonora é excluída da imagem devido ao movimento da câmera que, de modo provisório, eclipsa o falante. É diferente, portanto, da voz *over*, “[...] que vem de uma fonte radicalmente excluída, como pertencente a outra ordem da realidade, como no caso do narrador de voz” (Casetti, 2007, p. 91)⁷⁸.

Basicamente, a distinção entre voz *off* e voz *over* se pauta no pertencimento ao campo diegético: enquanto que a voz *off* tem procedência de uma fonte visual circunscrita na situação que se evoca audiovisualmente, a voz *over* presume sua emissão em um tempo e um espaço desligados da realidade figurada na tela, por isso, extradiegética. Por exemplo, no filme *O labirinto do fauno*⁷⁹ (2006), de Guillermo del Toro, uma voz *over* masculina com timbre grave, situada num tempo e espaço suspensos, narra uma espécie de prólogo com ares de fábula, recordando-nos a essência enevoada dos narradores de contos de fadas:

Dizem que há muito, muito tempo atrás ... no reino subterrâneo, onde não há mentira nem dor, vivia uma princesa que sonhava com o mundo dos humanos, sonhava com o céu azul, a brisa suave e o sol brilhante. Um dia, burlando toda vigilância, a princesa

⁷⁷ Um estudo interessante sobre a cronotopia em *Capitu* é feito por COCA, Adriana Pierre. Subversões cronotópicas na microssérie *Capitu*. *Revista Temática*. João Pessoa, ano IX, n. 01, jan./ 2013. Disponível em: http://www.insite.pro.br/2013/janeiro/subversoes_cronotopicas_capitu.pdf. Acesso em: 11 set. 2017.

⁷⁸ No original: “[...] la que proviene de una fuente excluida de manera radical, en cuanto perteneciente a otro orden de la realidad, como en el caso de la voz narradora”.

⁷⁹ O filme remonta o contexto histórico da Guerra Civil Espanhola, no ano de 1944, com a implantação da ditadura do general Francisco Franco. Entrelaçada a esse período bélico está a história da pequena Ophelia, uma garota recatada e embevecida com as leituras de contos de fadas. Em meio aos horrores e perigos do conflito entre militares e rebeldes republicanos, a personagem encontra um labirinto e, em seu interior, um fauno, criatura fantástica que, acreditando ser a menina a reencarnação de uma princesa que fugiu do submundo, a conduz por uma jornada instigante que, constantemente, mistura realidade e fantasia.

escapou. Uma vez fora, a luz do sol a cegou e apagou de sua memória qualquer sinal de sua passagem. A princesa esqueceu quem era, de onde veio. Seu corpo sofreu frio, doença e dor. E ao longo dos anos, morreu. No entanto, seu pai, o rei, sabia que a alma da princesa retornaria, talvez em outro corpo, em outro tempo e em outro lugar. E ele esperaria até seu último suspiro, até que o mundo parasse de girar (DEL TORO, Guillermo. *O labirinto do fauno*, 2006)⁸⁰.

A mesma voz *over* retorna no epílogo da película, permanecendo exterior ao tempo/espço da diegese: “E se diz que a princesa desceu ao reino de seu pai e que ali reinou com justiça e bondade por muitos séculos, que foi amada por seus súditos e que deixou para trás pequenos rastros de sua passagem pelo mundo, visível apenas para aquele que sabe onde olhar” (DEL TORO, Guillermo. *O labirinto do fauno*, 2006)⁸¹. Nitidamente, percebemos no filme citado que a voz *over* faz transparecer a existência de um narrador invisível e apartado da diegese, mas que possibilita “tornar tangível a própria função desse narrador, visto que à proporção que narra ele se diz como tal, mostrando assim o porquê de ali estar” (Silva, K., 2011, p. 157).

Na cena da microssérie aqui analisada, como em toda a obra, a voz se processa em *off*, justamente porque seu agente emissor é o personagem Dom Casmurro, que se situa no coração da história. Além disso, essa voz acompanha os diálogos imbricados, que “corresponde passar, em literatura, do discurso indireto ao discurso direto, da narrativa ao diálogo” (Gaudreault; Jost, 2009, p. 98). Assim, à voz que suscita a lembrança da definição de José Dias aos olhos de Capitu (“Eu me lembrara da definição que José Dias dera a eles”), Bentinho intercala seu pedido à jovem para que lhe deixe ver os olhos (**Fig. 19**). De antemão, a câmera mostra o rosto de Capitu, que aparece com ar sereno, cujo olhar ingênuo lhe ilumina um espírito de candura, simultaneamente à voz *off* que diz: “Olhos de cigana oblíqua e dissimulada”. Como sabemos que é Bentinho quem vê, podemos dizer que tal expressão de suavidade é a *imagem exterior* que o mesmo enxerga e confere à Capitu. Entretanto, logo após a voz *off* confessar que *não sabia o que era oblíqua, mas sabia o que era dissimulada*, a feição de Capitu ganha notórios

⁸⁰ No filme: “*Cuentan que hace mucho, mucho tiempo... en el reino subterráneo, donde no existe la mentira ni el dolor, vivía una princesa que soñaba con el mundo de los humanos, soñaba con el cielo azul, la brisa suave y brillante sol. Un día, burlando toda vigilancia, la princesa escapó. Una vez en el exterior la luz del sol la cegó y borró de su memoria cualquier indicio del pasado. La princesa olvidó quien era, de donde venía. Su cuerpo sufrió frío, enfermedad y dolor. Y al correr de los años murió. Sin embargo, su padre, El Rey, sabía que el alma de la princesa regresaría quizás en otro cuerpo, en otro tiempo y en otro lugar. Y el la esperaría hasta su último aliento, hasta que el mundo dejara de girar*”.

⁸¹ No filme: “*Y se dice que la princesa descendió al reino de su padre y que ahí reinó con justicia y bondad por muchos siglos, que fue amada por súbditos e que dejó detrás de sí pequeñas huellas de su paso por el mundo, visible solo para aquel que sepa donde mirar*”.

ares lascivos, a começar pelo plano detalhe⁸² dos lábios, e o olhar, antes modesto e suave, agora se desfaz na sensualidade dissoluta que, porventura, é o atributo de sua obliquidade.

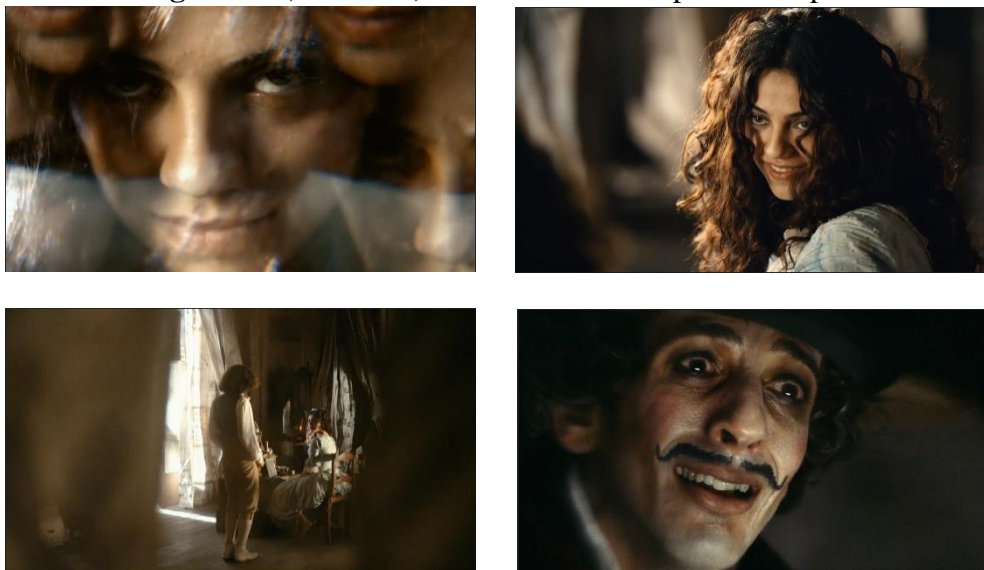
Figura 19 (a. b. c. d.) – Olhos nos olhos de Capitu



Fonte: DVD Microsérie *Capitu* (2008)

Em seguida, a câmera, em primeiríssimo plano⁸³, produz um efeito caleidoscópico ao focalizar os olhos de Capitu (**Fig. 20**), caracterizando a “feição nova” que ganhara: olhar “[...] fluido misterioso e energético, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca” (Assis, 1997, p. 71).

Figura 20 (a. b. c. d.) – Olhar caleidoscópico de Capitu



Fonte: DVD Microsérie *Capitu* (2008)

⁸² Enquadramento da câmera usado para mostrar “somente uma parte do rosto ou do corpo (boca, olhos, mãos etc.)” (Costa, 2003, p. 181).

⁸³ Quando a câmera mostra apenas o rosto da personagem (Bernadet, 1991).

Findada a visão, Capitu regressa à aparência antes visualizada, quando temos, novamente, o indício do olhar oculto que se insinua por detrás das colchas, correspondendo ao olhar de Dom Casmurro. Sem dúvida, a voz *off* é uma marca enunciativa, pois ela é responsável por condensar a imagem que é construída por Bentinho no instante da visão dos olhos de Capitu, mas que também o é pelo próprio Dom Casmurro, haja vista que ambos encontram-se nessa cena de relato da memória. Assim, a voz *off* narra ao imprimir um valor figurativo e narrativo à imagem, pautado na dimensão informativa do significado dado aos olhos “oblíquos” de Capitu por José Dias e recordado tanto por Bentinho como por Dom Casmurro. É possível dizer, então, que a materialidade da imagem exterior de Capitu é mutuamente construída pelo olhar e pela voz: imagem caleidoscópica, fragmentada, evasiva, hipnotizante, em cuja superfície se avolumam diferentes facetas que, combinadas, originam, tal como a ressaca do mar, uma onda crescente, *cava e escura*, ameaçando envolvê-los, puxá-los e tragá-los.

É essa confluência de olhares para com o objeto olhado que nos justifica a fratura na perspectiva espaciotemporal da narrativa audiovisual e a subversão do processo exotópico⁸⁴. Mesmo assim, a dimensão exotópica permanece, digamos, em vias de manutenção. Percebamos que Dom Casmurro invade a cena que pertence ao relato de sua memória, bem próximo às personagens, contudo sem ser percebido por elas, como se ocupasse outro lugar, como um ser fantasmagórico (Nepomuceno, 2015). De fato, ele contracena com as recordações. Ele espreita tudo de longe, distante, todavia não esconde em seus contornos faciais o arroubo com que esses acontecimentos lhe tomam, como se quisesse não apenas rememorar-los, mas, de fato, revivê-los. Dessa forma, a distância necessária entre criador e criatura tende a permanecer, ainda que de modo subversivo.

Outra ocasião em que a voz *off* se faz notar como dispositivo de narração é na cena do penteado (**Fig. 21**), mas agora empregada como síntese reflexiva das imagens que a câmera mostra. Ligando-se harmonicamente à cena audiovisual, essa voz funciona como uma *fala-texto*, fórmula proposta por Chion (2008) que se relaciona à voz *off* e a dos comentários, herdeira, por isso, das qualidades inerentes às legendas do cinema mudo. O atributo desse tipo de fala é agir sobre o curso das imagens, haja vista que “a palavra proferida tem o poder de evocar a imagem da coisa, do momento, do lugar, das personagens, etc” (Ibidem, p. 135).

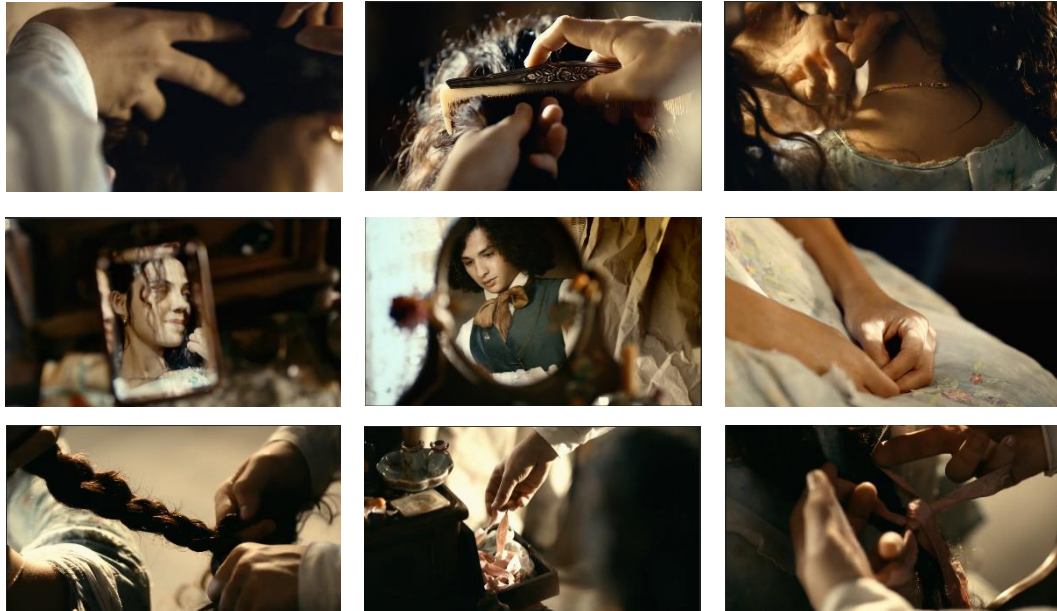
⁸⁴ Segundo Nepomuceno (2015), na minissérie, o espaço que sinaliza a temporalidade da narração, isto é, o campo de habitação/atuação do narrador sexagenário, é ao mesmo tempo o espaço de ocorrência dos fatos narrados ou ação do enredo, local onde se situam as variantes adolescente e adulta de Bentinho.

Na assinatura do contrato audiovisual, a fala-texto pode apenas acrescentar valores semânticos suplementares, visto que a imagem, eventualmente, narra para além do que a voz pronuncia; em outros momentos, pode ela emanar um dizer incapaz de ser apreendido pelas cenas audiovisualizadas:

No cinema, relativamente à literatura, a fala-texto adquire então um poder suplementar: o poder de suscitar a presença das coisas não só no espírito, mas também nos olhos e nos ouvidos. Um poder que tem a sua contrapartida, imediatamente visível: assim que alguma coisa é evocada visual e auditivamente pelo verbo que a faz nascer, vemos como aquilo que aparece escapa à abstração, porque isso é concreto, dotado de pormenores e criador de sensações de que o discurso, mesmo se falasse durante mil anos, não poderia dar conta (Chion, 2008, p. 136).

Exatamente na cena citada, o que ocorre é a parceria estabelecida entre imagem e voz *off*, quando o tom reflexivo-poético do discurso que descreve a tarefa de pentear os cabelos de Capitu, materializa-se na captura desse exercício pela lente da câmara, que nessa ocasião, não se confunde com o olhar de Bentinho ou de Dom Casmurro. Trata-se de um terceiro olhar, de um observador invisível que desponta na cena e acompanha, juntamente ao relato dessa voz, as ações do adolescente.

Figura 21 (sequência a-i) – Trançados de cabelos e entremeios de afetos



Fonte: DVD Microsérie *Capitu* (2008)

Sincronicamente às cenas que vão sendo mostradas, a voz profere:

[...] O trabalho era atrapalhado, às vezes por minha falta de jeito, outras de propósito, para desfazer o feito e refazê-lo. [...] Mas os cabelos iam acabando, por mais que eu os quisesse intermináveis. [...] desejei penteá-los por todos os séculos dos séculos, tecer duas tranças que pudessem envolver o infinito por um número inominável de vezes. Se isto vos parecer enfático, desgraçado leitor, é que nunca penteaste uma

pequena, nunca pusestes as mãos adolescentes na jovem cabeça de uma ninfa... (Assis, 1997, p. 72-73).

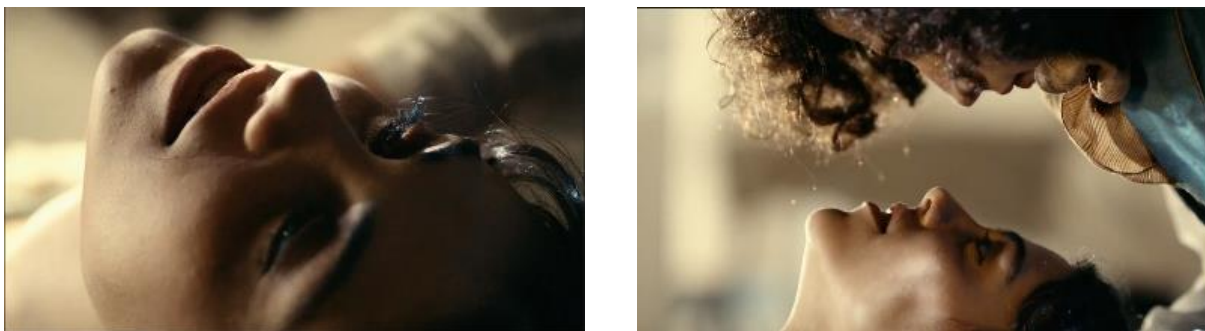
Portanto, o serviço da câmera é concretizar, poeticamente, a descrição tecida pela voz *off*. Já esta trabalha para criar a dimensão poética vivida por Bentinho. Por isso, ambas se integram numa espécie de simbiose: enquanto Dom Casmurro se atém a pronunciar o descritivo do ato do penteado, a câmera dirige o olhar focalizado nas mãos do jovem a juntar os cabelos da moça, detalhando cada movimento. Toda a visualização da cena se processa em planos detalhe que focalizam, com minúcias, o penetrar do pente na cabeça, a separação das mechas, as mãos pacientes de Capitu em repouso, o trançado do cabelo e o arremate com a fita rosa. Tal proximidade, possibilitada pelo encurtamento da distância da câmera para com o que é mostrado, sugere uma expressiva intimidade que aflora entre o casal de adolescentes, da qual esse olhar se torna cúmplice. É um olhar que sintoniza o espectador ao universo de enlevo perpassado na cena.

Ao concentrar a visibilidade da cena e percorrer os detalhes que a compõem, percebemos que a atuação da câmera sintetiza a atmosfera de êxtase que da voz *off* de Dom Casmurro emana. Por isso mesmo, quase não se veem os rostos das personagens, somente as mãos de Bentinho e os cabelos de Capitu, a não ser seus reflexos no espelho, objeto que reflete “a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência” (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 393). Assim, as imagens refletidas, sem dúvida, sinalizam o conteúdo mais íntimo do coração das personagens adolescentes, isto é, a paixão recôndita, pois os reflexos revelam uma porção da consciência dos jovens, concretizando, posteriormente, essa verdade com o beijo. Apesar de serem refletidos em superfícies de geometrias diferentes – que representam, por esse motivo, a essência particular de cada um – as imagens de ambos se alinham na mesma intenção: uma ser o reflexo da outra, como fez sugerir o reflexo das personagens no mesmo espelho segurado por Capitu, à ocasião de entrada de Bentinho em seu quarto.

Logo após se ver no espelho, “Capitu derreou a cabeça, a tal ponto que” Bentinho teve que “acudir com as mãos e ampará-la”, pois “o espaldar da cadeira era baixo” (Assis, 1997, p. 73). A câmera, então, realiza um primeiríssimo plano⁸⁵ para mostrar a face de Capitu (**Fig. 22**).

⁸⁵ Quando ocorre o “enquadramento apenas do rosto” (Costa, 2003, p. 181).

Figura 22 (a. b.) – Masculino e feminino em vias de fundição



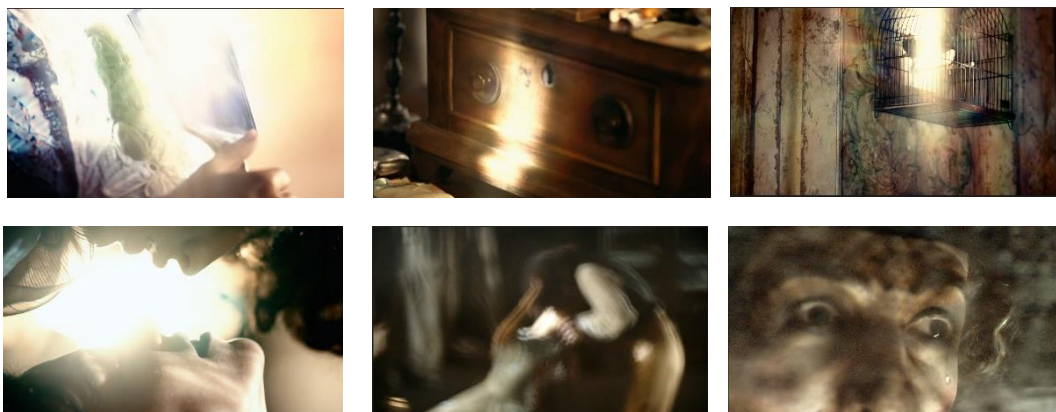
Fonte: DVD Microsérie *Capitu* (2008)

Não se trata de uma câmera subjetiva, uma vez que está posicionada à altura dos ombros de Bentinho, por sabermos que este segura a cabeça de Capitu, contudo de tão próximo que está do rosto da personagem, esse olhar tende a ser subjetivado, e impulsiona o espectador a associá-lo ao olhar de Bentinho. Assim, o posicionamento da câmera confere um valor enunciativo à história, pois deseja que o espectador compartilhe desse instante de descoberta, da aura de enamoramento. Além disso, a posição oposta dos rostos das personagens, sem dúvida, nos lembra o princípio taoista do *Yin-Yang*, que representa duas energias opostas e complementares que constituem tudo o que há no universo. Simbolicamente, a disposição dos rostos focalizada pela câmera quer significar o caráter de complementaridade que o relacionamento das personagens adquiriu. O beijo vindouro será, nesse sentido, o selo de validação.

A voz *off*, então, desaparece e se notabiliza o som de violinos que contribui para a densidade lírica⁸⁶ do momento. Sublimemente, o olhar da câmera segue a luz refletida pelo espelho que Capitu segura sobre o busto (**Fig. 23**) e perfaz um caminho da gaveta da penteadeira ao teto, onde se vê uma gaiola com um passarinho em clausura, enquanto que o som dos violinos, numa gradativa tonalidade aguda, pontua liricamente o encaminhamento dos enamorados à plenitude vislumbrada pelo encontro dos lábios. Claramente, a banda sonora, em compasso com as imagens que sucedem, exerce sua função poética e funciona como um dizer que se soma à narração, ao evidenciar e intensificar a espera do espectador pela concretização do ósculo.

⁸⁶ Para Martin (1993, p. 159), o papel lírico da música serve para “reforçar poderosamente a importância e a densidade de um momento ou de um acto, conferindo-lhe uma dimensão lírica”.

Figura 23 (sequência a-f) – O despertar do Sol da masculinidade



Fonte: DVD *Microsérie Capitu* (2008)

Capitu, enquanto feminilidade representada pelo espelho, “símbolo lunar e feminino” (Chevalier; Gheerbrant, op. cit., p. 395), é, de fato, o reflexo de Bentinho, a sua imagem complementar, a quem ele, inescapavelmente, se prenderá, se engavetará, se trancará. Por esse motivo, o Sol, astro que simboliza o “princípio gerador masculino” (Ibidem, 2015, p. 839), a despontar ao fundo da cena dos rostos sobrepostos das personagens, ratifica o brilho pulsante da masculinidade nascente dentro de Bentinho, como se a partir daquele momento, sua vida começasse a ser irradiada por uma nova luz, claridade esta que também lhe é iluminada pela imagem de Capitu. Confirmamos essa ideia pelo posicionamento da câmera, que cria a poética imagem os olhos de Capitu como fonte de luminância, nos quais Bentinho imerge seu olhar. Assim posto, vemos que esse flerte de olhares entre Bentinho e Capitu tematiza o narrar pelo olhar que “[...] (em nada camuflado, apenas enigmático) olha nos olhos do sol” (Santiago, 2002, p. 58).

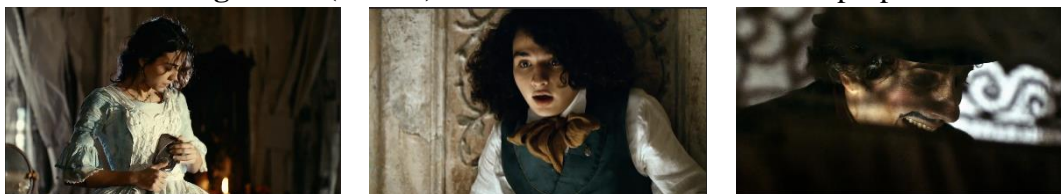
O plano da lembrança esconde – pelo menos, num primeiro momento – as emoções que transpassam o coração do jovem adolescente no florescer de sua afetividade. Sabe-se que a cena deixa entrever a expectativa da concretização do ato. Já no plano da narração, é Dom Casmurro quem evidencia, emotivamente, a *grande sensação do beijo*. Isso se faz notar no momento em que Dom Casmurro observa, atrás de colchas estendidas no varal, seu primeiro beijo com Capitu, e a cena aparece embaçada, imitando o olhar lacrimoso da personagem⁸⁷. Temos, aí, novamente a subversão exotópica: é Bentinho quem realiza o ato, mas é Dom Casmurro que parece senti-lo, vivenciá-lo. Colabora para a constatação, a saber, a sonorização

⁸⁷ A estratégia aqui adotada de “deformação” da imagem é considerada por Arlindo Machado (2011) como uma ocorrência de *anamorfose*, conceito referente a “toda e qualquer distorção do modelo ‘realista’ [...] de representação figurativa, tais como as deformações resultantes da reflexão de uma imagem numa superfície distinta (por exemplo: a reflexão de uma imagem plana num espelho convexo)” (p. 55). Na *microsérie Capitu* há diversas *anamorfoses*, a maioria obtida pelo uso de um tipo específico de lente, batizada pelo diretor de “lente Dom Casmurro”.

da música-tema da microssérie e do casal juvenil – *Elephant gun* – que, como sabemos, tem grande ressonância no dilema existencial do protagonista Dom Casmurro.

Após o roubo da experiência do beijo, e com os sinais de passos de D. Fortunata no corredor, os jovens interrompem às pressas o ósculo, mas deixam entrever o intenso desconcerto que os afetou pelo contato íntimo, sobretudo Bentinho (**Fig. 24**). A canção continua a ser ouvida, enquanto a câmera se detém na mostraçã das faces e disposiçõs corporais das personagens, ambas imersas no desalinho não só do quase flagrante da mãe de Capitu, mas, sobretudo, da fulgurante vertigem pela sensaçã do beijo.

Figura 24 (a. b. c.) – Dom Casmurro submetido à própria voz



Fonte: DVD Microssérie *Capitu* (2008)

Com a entrada de D. Fortunata no recinto, Capitu logo se põe evasiva e tenta dissimular o ocorrido:

- Mamãe, olhe como este senhor cabeleireiro me penteou. Veja que tranças!
- Ah, está muito bom. Ninguém diria que é coisa de quem não sabe pentear.
- O quê, mamãe? Isto? Ora, mamãe! (Carvalho, 2008).

Novamente, a voz *off* toma a cena e adverte o espectador-leitor quanto a um possível julgo escarnecedor de sua experimentaçã amorosa: “Não zombes dos meus quinze anos, leitor precoce. Muitos, aos dezessete, não pensam ainda na diferença dos sexos” (Carvalho, 2008). É interessante observarmos que, sincronicamente à voz *off* que pronuncia seu fala-texto, o olhar da câmera focaliza a personagem Bentinho, cujo atordoamento não o fazia desprender-se da parede, e também o próprio Dom Casmurro, o possuidor dessa voz. Em verdade, a voz *off* não é proferida por ele, no instante da mostraçã, pois vemos a imagem do protagonista sem nada dizer, como se a voz, por esse breve instante, se descolasse do corpo e obtivesse vida própria. Consideramos que, especificamente nessa circunstãncia, a voz *off* passa a se configurar como voz *over*, pois “[...] está ligada ao presente da açã, mas é não-visualizada, [...] estando ligada à imagem por uma sincronizaçã vaga e ampla” (Chion, 2008, p. 63). Portanto, a voz *over*, aqui, representa a inscriçã do pensamento de Dom Casmurro que ele tenta camuflar, mas que é compartilhado explicitamente com o espectador.

Mais uma vez, detectamos a subversão exotópica, e, dessa vez, muito mais acentuada, pois a voz manipula a cena e narra o fato com a personagem dentro dele. Nessa curta sequência, Dom Casmurro é narrado por essa voz externa, voz que, na verdade, é a dele próprio, todavia desprendida de seu corpo⁸⁸. Como está inserido no tecido do relato, ele se torna personagem “intrusa” na rememoração do passado, e, portanto, se torna matéria do ato narrativo. Então, a voz *over*, nessa ocasião exclusiva, é mais uma marca enunciativa e confirma nosso argumento de que a instância que narra a microssérie não é propriamente Dom Casmurro, o que equivaleria a antropomorfizar a entidade narradora. Ao contrário, existe uma força maior, organizadora e articuladora da narrativa, disseminada em múltiplos recursos, mas que toma a personagem exotópica como dispositivo catalizador do seu dizer.

Em seguida, a voz se “encarna” novamente em Dom Casmurro, quando este busca tatear alguma palavra para dissimular seu estado de espírito. Nisso, a personagem profere:

Como eu quisesse falar para disfarçar o meu estado, chamei algumas palavras cá de dentro, mas elas encheram-me a boca sem poder sair nenhuma. Todas as palavras recolheram-se ao coração, murmurando: “Eis aqui um que não fará grande carreira no mundo, as emoções o dominam...” (Carvalho, 2008).

Por seu turno, Dom Casmurro surge ao lado de Bentinho, observando-o, sem, no entanto, ser notado pelo garoto (**Fig. 25**). Dessa forma, a narrativa, explicitamente, audiovisualiza a confluência dos dois sujeitos no mesmo território de encenação, cuja divisa entre passado e presente é simbolizada pelo varal de colchas suspensas. Tal fronteira funciona, assim, como um tipo de portal para que Dom Casmurro adentre o espaço-tempo das memórias e as reviva novamente, como é de seu intento *atar as duas pontas da vida*.

Figura 25 (a. b. c. d.) – Palavras recolhidas ao coração



Fonte: DVD Microssérie *Capitu* (2008)

Isso comprova, de modo inegável, que a presentificação exotópica do protagonista lhe outorga o atributo particular de personagem, aspecto notado na cena em que Bentinho tenta verbalizar algo para esconder seu estado, mas logo as palavras regressam ao coração, e Dom

⁸⁸ A voz *over*, por pertencer ao ator/personagem e, portanto, deslocado no tempo/espaço, se dá em *ultima res*, o que reforça nossa ideia da existência de uma força maior, organizadora, articuladora da narrativa.

Casmurro, igualmente, simula ter a boca cheia das mesmas palavras não ditas. Por conseguinte, enquanto descansa a mão sobre o peito juvenil, a personagem exprime, com tom de voz agudo e minimal, as murmurantes palavras recolhidas. À sua saída da cena, Dom Casmurro passa por detrás da colchas e nelas lhe projeta sua sombra, o que reafirma ainda mais sua presença exotópica impregnada na narrativa, transformando-se numa espécie de escrita imagética impressa na malha da narrativa televisual. Semelhante às *inquietais sombras* de seu passado que lhe visitam e atormentam a mente, ele também se faz vulto a inquietar-se na clausura de suas reminiscências, andarilho que é à procura de sensações alheias, por que não mais lhe constitui vivência.

Faz-se oportuno apontar, em se tratando da reverberação da aura de Dom Casmurro em suas *personas* ficcionais recordadas, que, em determinadas cenas, a personagem cede sua voz *in* para que Bentinho e Bento Santiago possam servir-se da função enunciativa que lhe é peculiar. Isso fica bem nítido, por exemplo, no episódio *O desespero* (**Fig. 26**), que relata a explosão de ciúmes de Bentinho em seu quarto.

Figura 26 (a. b. c.) – Bentinho “narra” a própria cólera de ciúmes



Fonte: DVD Microsérie *Capitu* (2008)

Ao acorrer à alcova, Bentinho é tomando por um excesso colérico, cogitando haver alguma relação entre Capitu e o cavaleiro que, periodicamente, passava pela rua. Fazendo uso da voz *in*, proclama: “Eu já me via ordenado, diante dela, que choraria de arrependimento. Eu, frio e sereno, não teria mais que desprezo, muito desprezo. Perversa! Perversa! Perversa!” (Carvalho, 2008). Trata-se, como percebemos, de uma ação interna, pois Bentinho, num momento de furor, apenas mentaliza o possível arrependimento de Capitu ante sua ordenação sacerdotal. No entanto, a sequência da microsérie não expõe esse acontecimento mediante a intervenção da voz *off* de Dom Casmurro, e sim pela voz de Bentinho audiovisualizado na *mise-en-scène*. Temos a imagem do jovem seminarista, sob uma iluminação avermelhada e enfiado no hábito de padre, olhando diretamente para Capitu. Em seguida, grita-lhe, impávido, o desprezo, enquanto vê a amada ajoelhar-se, a pedir-lhe perdão.

Por certo, no romance, esse trecho seja visto como um solilóquio, bem característico de passagens narrativas em que a ação é interior às personagens. Mas, no caso, a escolha em fazer Bentinho proferir a palavra que é própria de Dom Casmurro é, no nosso entendimento, uma perspicaz estratégia de *autonarração*. O que propomos com o termo é, precisamente, dizer que esse compartilhamento da enunciação, isto é, a mudança de função no interior da narrativa, cria um efeito metalinguístico: o estatuto de catalisador da instância narradora, associado à figura presentificada de Dom Casmurro, é comungado também por Bentinho que, paralelamente, enuncia aquilo que imediatamente está vivenciando. Por essa ótica, a ideia que podemos apreender é que a personagem também é veículo propagador na narração. Propiciamente, reafirma-se a subversão exotópica, porque a autonarração evidencia que passado e presente estão irremediavelmente interligados, a ponto de se confundirem, de as personagens serem capazes de falar por si próprias.

Na outra margem, Bento Santiago também toma posse dessa voz enunciativa que estava a cargo de Dom Casmurro para tecer comentários e/ou reflexões relacionados a si mesmo, soando, dessa maneira, como falas-texto e não como discurso próprio de personagem. Em algumas cenas, sobretudo a partir do episódio *Cismando* (**Fig. 27**), temos a focalização de Bento Santiago, após rasgar o discurso que havia vertido ao defunto Escobar, em seu enterro. A imagem o mostra divagante, recostado a uma parede, ao passo que profere, olhando diretamente para a câmera: “Deixei-o a falar sozinho e peguei a cismar comigo. O que cismeimei foi tão escuro e confuso que não me deixou tomar pé” (Assis, 1997, p. 219). O olhar para a câmera reproduz imageticamente o tom conversacional entre enunciador e espectador-leitor assimilado a Dom Casmurro.

Figura 27 (a. b. c.) – Bento Santiago “narra” suas cismas



Fonte: DVD *Microsérie Capitu* (2008)

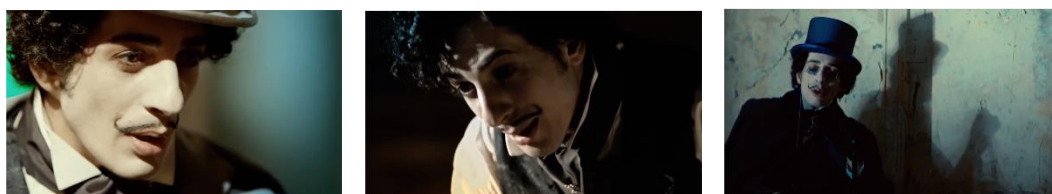
Veja-se que a fala de Bento Santiago é inegavelmente de cunho enunciativo, isto é, de incumbência de Dom Casmurro. No entanto, como que para exorcizar as incertezas afluentes após o sepultamento do falecido, a personagem toma para si tal discurso e passa a pensar obstinadamente, imaginar devaneios capturados a partir dos comportamentos dos sentinelas no velório e funeral de Escobar, catando e maquinando prováveis evidências para comprovar a

conjectura do adultério. Dessa forma, a comunhão do discurso da voz *in* por parte de Bento Santiago se explica levando em conta a ideia de que a personagem busca assimilar os indícios coletados no entremeio morte/enterro do antigo colega de seminário.

Considerando o fato de que se trata de uma memória, Bento Santiago é o ente que mais se aproximaria de uma possível “verdade”, por se encontrar sitiado no espaço-tempo da lembrança narrada, por tê-la vivido – ou vivê-la no presente da rememoração. Então, ele terá maiores condições de refletir as ideias ululantes que lhe vêm à mente. Não por acaso, sua atitude é *cismar* consigo mesmo – verbo que deriva do grego *skhísma* e do latim *shisma*, que significa “fenda”, “separação”. Desvencilhar de si mesmo equivale a repartir-se em dois – ou três, dada a coexistência das duas versões ficcionais de Dom Casmurro –, mais um indício da tripartição do protagonista que, após elucubrar as cismas, declara: “Concluí de mim para mim que era a antiga paixão que me ofuscava ainda e me fazia desvairar como sempre” (Assis, 1997, p. 220).

Outras são as recorrências da funcionalidade enunciativa de Bento Santiago, como, por exemplo, o episódio *O dia de sábado*, no qual relata a compra de uma substância que não revela o nome e sua ida à casa de Dona Glória. Além desse, também a personagem desfia reflexões nas cenas em que, após a discussão com Capitu, aguarda seu retorno da missa com Ezequiel, como também tece alguns comentários que salientam a decrepitude de José Dias (**Fig. 28**).

Figura 28 (a. b. c.) – Compartilhamento da função catalizadora da narração



Fonte: DVD *Microssérie Capitu* (2008)

Por esse viés, rompendo a ligadura de Dom Casmurro com a matriz enunciativa da *microssérie*, e assimilando a configuração catalizadora do narrar, Bento Santiago imprime um dizer e também ele se comporta como dispositivo enunciativo da narrativa. De modo categórico, essa estratégia aplicada por LFC sustenta novamente a subversão exotópica, marcada principalmente pelo revérbero da personificação da personagem casmurra no edifício da narrativa. Alçando-se à atitude singular de dizer um discurso narrativo, isto é, que se afasta da modalidade do discurso direto vinculado aos diálogos de personagens, Bento Santiago também sanciona-se como instrumento ficcional que, na *microssérie*, comunica, narra. Nesse sentido, por ligeiros instantes, ele toma as rédeas de sua própria história, consoante suas divagações e errâncias, vestindo a mesma roupagem enunciativa outrora audiovisualizada em Dom

Casmurro. Entretanto, este último continua a ter sua voz ecoada, mesmo que pela boca de Bento Santigado. A voz, antes encarnada em Dom Casmurro, se faz presentificada, agora, em outro corpo, pois “[...] ao dar fala ao outro, acaba também por dar fala a si, só que de maneira indireta. A fala própria do narrador que se quer repórter é a fala por interposta pessoa” (Santiago, 2002, p. 50).

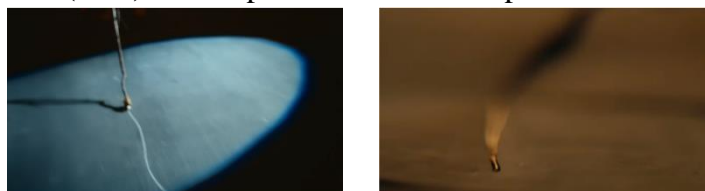
Em consonância com a relação exotópica subversiva entre o personagem Dom Casmurro e suas criaturas rememoradas, não há dúvidas de que a experiência da enunciação narrativa em *Capitu* “[...] é basicamente a experiência do olhar lançado ao outro” (Santiago, 2002, p. 51). Refletimos, a esse propósito, que as memórias reconstituídas na microssérie provêm do mergulho feito na vida do protagonista casmurro, que dali emergem. Embora estejamos diante das confissões vivenciais dessa personagem, o que intenta Dom Casmurro é observá-las com incisivo olhar de objetividade, tornando suas reminiscências informações puras, exteriores a si.

Aqui, a narrativa televisiva – e a ficção, de modo geral – sintoniza duas esferas espaciotemporais da personagem Dom Casmurro pela via da subversão exotópica, com o fito de apalpar, mesmo que de modo cambaleante, experiências incomunicáveis de vida:

A ficção existe para falar da incomunicabilidade de experiências: a experiência do narrador e a do personagem. A incomunicabilidade, no entanto, se recobre pelo tecido de uma relação, relação esta que se define pelo olhar. Uma ponte, feita de palavras, envolve a experiência muda do olhar e torna possível a narrativa (Santiago, 2002, p. 52).

Podemos cogitar como símbolo da “ponte” de que fala Santiago o fio de giz que, imagetivamente, Capitu desenha no chão, sobre o qual caminha o solitário Casmurro (**Fig. 29**). Linha tortuosa e errante com a qual o autor exotópico escreve suas memórias: com a pena na mão, transmuta trechos de vida em reminiscências de papel.

Figura 29 (a. b.) – Uma ponte construída de palavras e recordações



Fonte: DVD Microssérie *Capitu* (2008)

Na microssérie *Capitu*, o tempo todo, Dom Casmurro se esquia de seu relato, busca de forma insistente apenas observa, contudo, inevitavelmente, sofre interferência dele, porque experiencia a vivência dele de outrora, de outro tempo. Lança o olhar à experiência de outro,

mas, no caso, ele presencia a experiência de outra época de sua própria vida. Dom Casmurro é, por esse motivo, um *flâuner*, e o trabalho da câmera é outro elemento enunciativo responsável por lhe abrir as janelas, para que, assim, possa espiar.

3.1.2 Janela de *flâuner*: olho-câmera enunciativo

*Quem eu vejo nunca é o meu igual, mas a sua fotografia.
Nem por isso sou menos voyeur, mas o sou segundo um
regime diferente, aquele da cena primitiva e do buraco
da fechadura (Metz in Xavier, 1983, p. 407).*

O olhar nômade de Dom Casmurro lançado às memórias revisitadas é, sem dúvida, o tênue fio de Ariadne que alicerça a condução de *Capitu*. Como evidencia a subversão de sua presença exotópica, todo o universo representado na microssérie segue os passos hesitantes desse sujeito casmurro que espreita o passado, sempre escondido atrás das cortinas, às vezes mais próximo dos acontecimentos e das personagens. Entretanto, podemos constatar que a linguagem televisual, tributária das articulações técnicas provenientes da arte cinematográfica, também aciona diversos recursos para colaborar na narração da história, estampando nas cenas possíveis sentidos e percepções.

Dada a premissa de que, na doação da imagem-som, a função enunciativa perpassa, por assim dizer, uma multiplicidade de artifícios aptos à comunicação narrativa, sublinhamos como importante contributo desse empenho a manipulação da câmera como marca correlativa do sujeito que olha. O “olho” privado da câmera executa, portanto, uma espécie de “[...] clivagem da instância ‘narradora’, repartindo-a em sujeito visível (o ‘contador’ da história que aparece no começo, no meio e nos reflexos do espelho) e sujeito invisível (o grande *voyeur* que doa a imagem e sob a mediação do qual entramos na trama” (Machado, 2007, p. 37).

Seguindo essa trilha teórica, depreendemos que o ponto de vista da personagem Dom Casmurro, a partir da qual despontam os fatos da diegese e o próprio irromper da narração, é também subvertido e assimilado pela perspectiva ocular da câmera, revelada no seu exercício de operar cortes, manobrar ângulos/tomadas e objetivar personagens no enquadramento. Por isso mesmo, é que seu manuseio se instala na organização ficcional da microssérie como mais uma característica da instância narradora, ao entrever a existência de uma possível “[...] dualidade do olhar que faz a ambivalência do sujeito” (Machado, 2007, p. 59).

Diante do exposto, a experimentação da câmera efetuada em *Capitu* funciona como uma bússola e guia o espectador num nítido *flaunerismo* que adentra e perscruta todos os espaços,

fixando uma visão mais penetrante da imagem. De tal modo, quando a *voz-corpo* silencia ante à incomunicabilidade de um dizer, resta-lhe doar a “palavra ao olhar lançado ao outro [...] para que se possa narrar o que a palavra não diz” (Santiago, 2002, p. 56). Simbolicamente, o rito de recobrir com palavras esse olhar é expresso nas cenas em que a câmera focaliza a escritura do romance (**Fig. 30**), iluminando, com o reflexo de sua lente, a pena a grafar as letras no papel.

Figura 30 (a. b.) – Escrituras do olhar

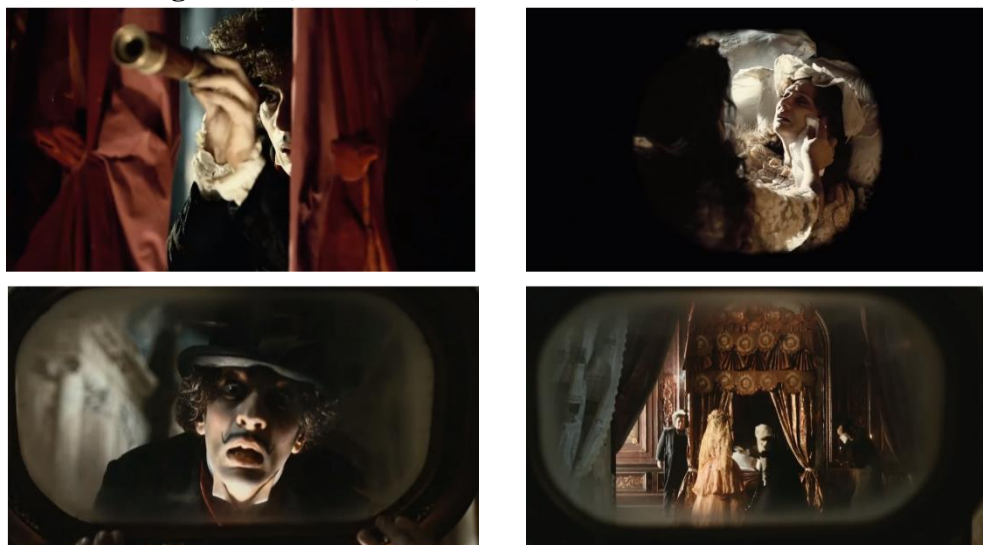


Fonte: DVD Microsérie *Capitu* (2008)

O primeiro distintivo que se faz notar é a insinuação da câmera como um “olho” fragmentado em diferentes pontos de vista, associado, sobretudo, à visão de Dom Casmurro. Como a narrativa é centrada no olhar depositado por essa personagem, majoritariamente, a narração seguirá sua perspectiva de visão, considerando o fato de que, estando ele alocado no interior de suas memórias reconstituídas, o que é visto/ouvido na história provém de sua subjetividade. Em inúmeras passagens da microsérie, explicita-se a correspondência entre o ponto de vista da câmera e a personagem Dom Casmurro como instância que vê, mediante as múltiplas figurativizações da câmera subjetiva⁸⁹. Uma delas é a representação do foco ocular de uma pequena luneta, pela qual Dom Casmurro observa sua mãe no leito de doença, sob os cuidados de Capitu. Em outro momento, quando do retorno de Bentinho do seminário, a personagem é mostrada segurando um tipo de lente emoldurada à frente do rosto, e em seguida, a câmera passa a focalizar as cenas circunscritas nessa moldura (**Fig. 31**).

⁸⁹ Também entendida como *plano subjetivo*, corresponde à assimilação de um enquadramento à visão de uma personagem da diegese (cf. Aumont; Marie, 2003, p. 279).

Figura 31 (a. b. c. d.) – Flaneurismo do olhar casmurro



Fonte: DVD *Microssérie Capitu* (2008)

Enquanto objetos de composição cênica, a luneta e a moldura ilustram, exemplarmente, a qualidade *flaneurística*⁹⁰ da orientação da câmera, pois mimetizam a visão de um verdadeiro andarilho, indivíduo que observa *en passant*⁹¹ os eventos e as pessoas ao seu redor. É justamente esta a sina de Dom Casmurro: estar fadado a vagar pelas veredas de suas memórias, na tentativa de restituir à mente as porções remisscentes de sua vida passada e delas extrair respostas ao seu conturbado dilema. Isso também faz com que o espectador seja convocado a ser testemunha ocular de tal intento, porque a mesma visão obtida pelo personagem é compartilhada com quem audiovisualiza a cena. É desejo do protagonista, por esse efeito, que vejamos a história a partir de seus olhos, que adentremos a trama tão somente orientados por sua ótica e seu discurso, como se a única “verdade” confiável fosse a dele mesmo. Desse modo, como que privado de visão própria, o espectador é levado pela mão a seguir os mesmos passos do solitário *flâneur*, na unilateralidade do seu ver, pois a lente, posta aos nossos olhos, objetiva

⁹⁰ Referimo-nos ao conceito de *flâneur*, elaborado por Charles Baudelaire (2006), como figuração do sujeito observador da vida urbana moderna. Dadas as transformações ocorridas na Europa de meados do século XIX, Baudelaire lança mão do termo para analisar os padrões estéticos da insurgente sociedade parisiense, com vistas à sua adequação aos processos dinâmicos do novo contexto histórico. Dessa forma, o *flâneur* encarna o sentimento de situar-se no interior do nascente organismo da época: a multidão. “Sua paixão e profissão é *desposar a multidão*. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. O observador é um *príncipe* que frui por toda parte o fato de estar incógnito” (Baudelaire, 2006, p. 857). *A posteriori*, Walter Benjamim (2000) retoma a ideia baudelaireana do *flâneur* seus escritos, porém alargando sua condição indispensável de testemunha ocular da vida na cidade. Assim, Benjamim deposita na figura do *flâneur* a carga de alienação oriunda dos efeitos do capitalismo de consumo.

⁹¹ Expressão do francês que, dentre outros sentidos, quer dizer “de passagem”. O termo foi garimpado de interlocuções teóricas empreendidas com o Prof. Gilberto Freire de Santana.

que possamos ver os fatos com mais nitidez, mas esquece a personagem que sua lente já veio embaçada pela ação do tempo e do ciúme.

Pela mesma estratégia, a perspectiva da câmera assume o ponto de vista de outros personagens da diegese. Citamos, por exemplo, a rápida aparição de duas senhoras à janela (**Fig. 32**), uma delas a usar binóculo, ambas representando a agitação da vizinhança com a chegada do Imperador à casa de D. Glória. Assim, o rei é focalizado numa moldura binocular.

Figura 32 (a. b.) – *Flaneurismo* do olhar do espectador

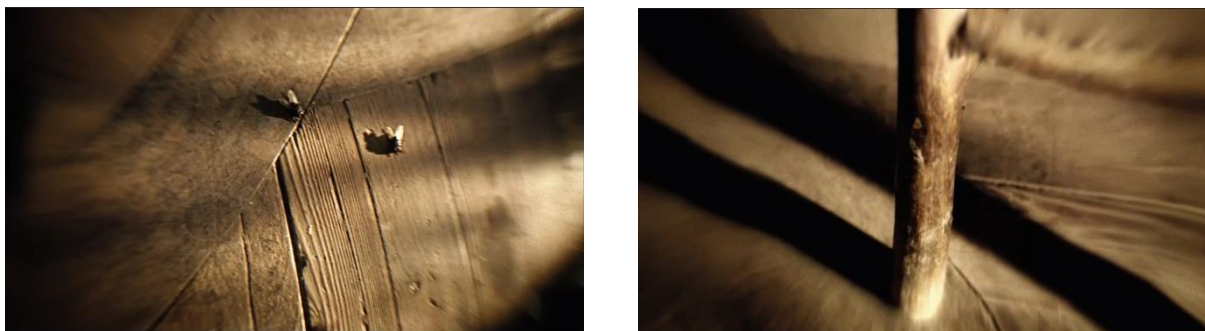


Fonte: DVD *Microsérie Capitu* (2008)

De modo distinto, a visão que a senhora obtém, materializada na imagem binocular de vossa majestade, não é uma visão forjada pelo olhar de Dom Casmurro, mas pela perspectiva que a personagem estabelece ao observar o acontecimento. O *flaneurismo*, aqui, permanece, mas agora sob nova concepção: o espectador, aquele que assiste aos episódios que se desenvolvem na narrativa, pode decidir que ponto de vista adotar, ou mesmo, rejeitar aquele que lhe é apresentado como único válido de confiança. Dado que Dom Casmurro oferece, de bom grado, ao seus leitores-observadores uma “lente casmurra” capaz de amplificar a ótica das situações a seu bel-prazer, estes se veem livres para escolher de qual ângulo olhar, qual ponto de vista adotar, uma vez que também flanam pelas vielas de suas lembranças. Como percebemos, diferentes relações de sentido são possibilitadas pela exploração do mesmo recurso enunciativo, princípio que potencializa os dizeres da representação ficcional. Consequentemente, múltiplas são as leituras que daí se podem depreender.

Noutras ocasiões, é o olhar de Bentinho que figura na imagem captada pela câmera, na maioria das vezes, espreitando de longe outros personagens, pela fresta de cortinas. Ou quando da visita a Capitu, em que ambos se sentam no canapé e, enquanto a menina olha para o chão buscando a própria interioridade e refletindo sobre a decisão de D. Glória de enviar o filho ao seminário, o menino captura, de fato, a imagem que vê do chão (**Fig. 33**), descrita por Dom Casmurro: “o roído das fendas, duas moscas andando e um pé de cadeira lascado” (Assis, 1997, p. 91).

Figura 33 (a. b. c.) – Metáforas do olhar de Bentinho



Fonte: DVD Microsérie *Capitu* (2008)

Nessa ocorrência, o poder simbólico da câmera entra em ação, alia o seu dizer à palavra proferida pelo personagem e confere uma significação poética à cena. Sabemos, pela mostra da sequência, que os personagens se encontram assentados do canapé da sala. A imagem de Capitu, sôfrega e abatida, ao olhar o chão na tentativa de refletir o discurso da mãe de Bentinho, revela seu abatimento tanto físico como psicológico, diante da iminência da partida de Bentinho rumo ao sacerdócio. Já a imagem captada por Bentinho, que *fitava deveras o chão*, como confessada por ele, visualiza os elementos componentes de sua visão: sob cor acastanhada, mas de tonalidade esmaecida, temos no enquadramento duas moscas que passeiam, ermas, pelo chão de madeira, além da focalização do pé de cadeira em lascas. As duas visualizações, nessa situação específica, articulam-se metaforicamente ao texto, no sentido de materializarem, de modo plástico, a atmosfera de desabrigo e aflição em que se depara o casal de jovens. Dessa forma, a visão das moscas, insetos que “simbolizam uma **busca incessante**” (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 623), alegoriza a ânsia de Capitu por obter a resolução urgente de suas indagações, para que a esperança do vínculo amoroso com Bentinho não se rompesse. Igualmente, os seres simbolizam a mesma emergência de Bentinho em atenuar o abatimento da donzela. Os dois, portanto, se encontram desnorteados, assentados fisicamente num ponto de apoio – o canapé –, entretanto à deriva no chão de madeira desgastada, tal como será a relação de ambos, caso a separação prometida por D. Glória se cumpra: um amor envelhecido, vaticinado à finitude.

Esse estreito vínculo entre o que diz a palavra e o que mostra a imagem é mais um indicativo que comprova a capacidade do olhar da câmera de acrescentar uma informação à história, insuflar no espectador sensações e dizeres outros que o discurso, sozinho, não consegue iluminar. Inegavelmente, o trabalho colaborativo firmado pelos dois dispositivos – *voz-corpo* e *olho-câmera* – valida a prerrogativa de que a instância enunciativa na teleficção não se reveste de couraça antropomórfica, pois os diversos mecanismos acionados na construção da

linguagem audiovisual “[...] podem ser apontados como marcas, pistas da enunciação dado que, todos eles, com a especificidade que lhes é própria, buscam consolidar uma narrativa, permitindo que a mesma tenha sua evolução garantida” (Silva, K., 2011p, p. 155).

Outro ponto contemplado pelo artifício da câmera consiste na transmutação do seu olhar numa instância vidente, isto é, numa “presença invisível, observadora e não antropomórfica, cujo olhar embora às vezes se identifique com a perspectiva dos personagens, em determinadas ocasiões, também tem sua autonomia bem marcada” (Silva, K., 2011p, p. 135). Não se confundiria, portanto, com o olhar do espectador projetado na objetiva da câmera, tampouco com a visão subjetiva de outras personagens, mas sinaliza a existência de um terceiro olhar, *flâneur* por excelência, que dá a ver a cena conforme a independência de suas coordenadas de atuação, bem como os propósitos enunciativos:

Encarnação desse observador onividente, a câmera procura sempre dar a melhor imagem possível do que está acontecendo em cena, com as ênfases necessárias para a inteligibilidade da história. Ela tanto pode ver uma ação de modo distanciado, de um ponto longínquo e superior em relação à cena, como também e imediatamente saltar para bem perto de uma personagem para observar uma sutil hesitação em sua face (Machado, 2007, p. 26).

Vale salientarmos que uma interessante lógica de representação se faz atinar na relação estabelecida entre Dom Casmurro e o espectador. Trata-se da manipulação dos ângulos de filmagem⁹², constatada na *verticalidade* da câmera objetiva (**Fig. 34**). Há dois tipos de planos correlativos à angulação da cena: o *plongée* e o *contra-plongée*⁹³. É perceptível que, quando Dom Casmurro fala diretamente à câmera (fazendo desta seu espectador-ouvinte), mas sem inserir-se na cena representada, o ângulo de filmagem preferencial é o *contra-plongée* (de baixo para cima). Já nos momentos em que fala “de dentro” das cenas, às vezes, próximo aos

⁹² De acordo com a teoria do cinema, o ângulo de filmagem corresponde à perspectiva pela qual “o sujeito é filmado. A filmagem pode ser frontal em relação ao eixo horizontal e vertical do sujeito filmado; ou o ângulo pode ser considerado de cima para baixo ou da direita para a esquerda” (Costa, 2003, p. 181).

⁹³ Também chamada de *plano picado* ou *câmera alta*, a posição *plongée* (do francês, “mergulho”) filma o sujeito de cima para baixo, situando a objetiva da câmera acima do nível convencional dos olhos. O efeito produzido por essa tomada de filmagem “tem tendência para tornar o indivíduo ainda mais pequeno, esmagando-o moralmente ao colocá-lo no nível do solo, fazendo dele um objeto levado por uma espécie de determinismo impossível de ultrapassar, um brinqueado do destino” (Martin, 2005, p. 51). Por sua vez, a posição *contra-plongée* (“contra-mergulho”, no francês) tende a mostrar o objeto de baixo para cima, e localiza a câmera abaixo do nível dos olhos. É conhecida como *plano contrapicado* ou *câmera baixa*. Seu uso cria “uma impressão de superioridade, de exaltação e de triunfo, porque engrandece os indivíduos e tende a magnificá-los, recortando-os no céu até os envolver numa auréola de neblina” (Martin, 2005, p. 51). Por outro lado, como nos informam Jullier & Marie (2009, p. 26), nem sempre será automática a correlação entre o tipo de ângulo e seu sentido culturalizado, pois “uma câmera baixa obrigatoriamente não magnifica, assim como uma câmera alta necessariamente não esmaga”. O significado dependerá, também, de implicações contextuais da obra audiovisual e intencionais de seu produtor.

personagens, a câmera tende a assumir a posição normal, isto é, horizontal, dispondo-se à mesma altura de seus olhos.

Figura 34 (a. b.) – Posicionamentos do olhar da câmera

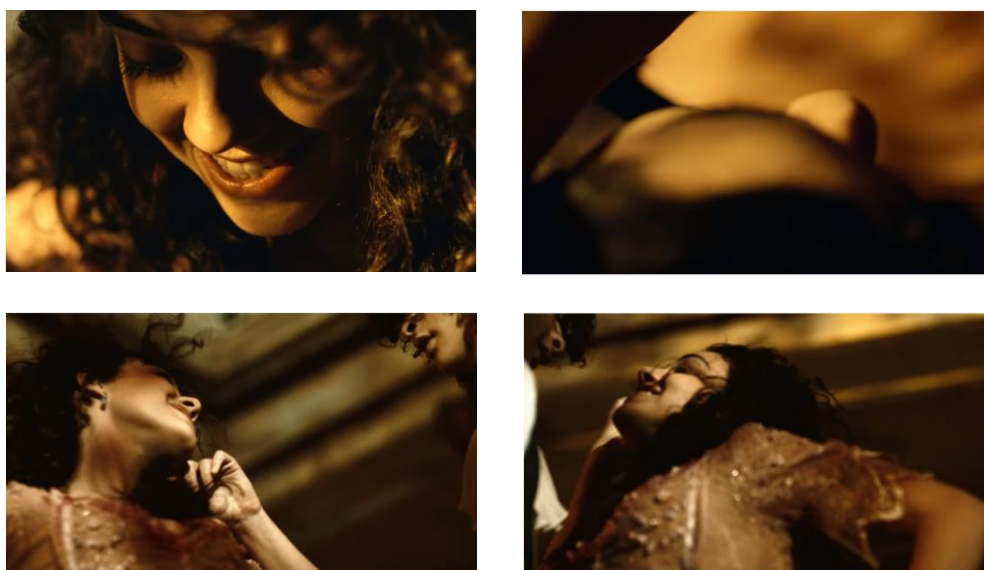


Fonte: DVD Microsérie *Capitu* (2008)

Tal relacionamento perspectivo entre Dom Casmurro e o espectador produz um efeito de sentido paradoxal. Uma vez visto de baixo para cima, cuja figura praticamente preenche todo o enquadramento, Dom Casmurro se mostra como entidade possuidora das rédeas da narrativa, e o intuito é significar que os fatos narrados seguem o compasso de seu ponto de vista. É uma implícita tentativa de manipulação do olhar: feito uma marionete, o espectador se vê atado a cordéis invisíveis, que são as reminiscências dessa personagem casmurra, e movido, do alto, por meio do seu ponto de vista “superior”, originador da narrativa. A oposição aparece, todavia, no instante em que o mesmo personagem fala do interior da ambiência de suas memórias. O olhar da câmera, nessa circunstância, nivela-se à mesma elevação dos olhos do protagonista. Isso acaba por mimetizar a autonomia desse observador em ponderar a narrativa a partir de sua observância autônoma dos fatos e comportamentos, tendo em conta a parcialidade do ponto de vista que palmilha a história, ou seja, o olhar unilateral de Dom Casmurro. Assim, o espectador tem a oportunidade de cortar os cordões e movimentar-se por conta própria.

Mais um efeito de sentido é produzido no episódio *Na varanda* (**Fig. 35**), que mostra Bentinho e Capitu deitados, a florear conversações e confidências: ela lhe tecendo elogios aos cabelos, ele elogiando-a de volta, ela dizendo que sonhara com ele na véspera, que os anjos lhes perguntando os nomes “a fim de os dar a outros anjos que acabavam de nascer” (Assis, 1997, p. 34).

Figura 35 (a. b. c. d.) – Posicionamentos do olhar da câmera



Fonte: DVD *Microssérie Capitu* (2008)

Nessa sequência, a câmera se posiciona bem próxima às personagens, e os planos destacam os rostos de Capitu e Bentinho e a troca de afagos nos cabelos. Claramente, esse olhar invisível e observador aí colocado quer que o espectador se achegue à atmosfera de afeto que envolve os adolescentes, dividindo com ele, bem de perto, a cumplicidade do momento nas suas minúcias, isso porque, no encontro, Bentinho toma consciência do tipo de relação que tem com Capitu. Em verdade, o “olho” da câmera, literalmente, deita-se junto ao casal e compartilha do enlevo e enamoramento que emana dos diálogos e gestos.

Quando ambos se põem de pé, a câmera permanece em posição inferior e os visualiza em *contra-plongée*, ocasião em que Capitu segreda a Bentinho o sonho angélico que tivera. Imageticamente, o olhar posicionado abaixo das personagens insinua a concretização do sonho de Capitu: posto que a câmera permanece ao nível do chão (portanto, no plano terrestre), a distância, assim estabelecida, sugere, de fato, a elevação dos adolescentes ao plano celeste, local perene onde reina a pureza e a inocência casta dos anjos, fulgurações transmitidas pelas descobertas amorosas que fazem os jovens nas cenas em questão. Isso se confirma pela luz de ouro que incide sobre os personagens, transmitindo também a ideia de perpétuo sentimento que os une, sabendo-se que o “amarelo é a cor da eternidade, como o ouro é o metal da eternidade” (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 40).

Em *Capitu*, também o olhar da câmera, como figuração de um observador oculto, é possuidor de sagaz capacidade de penetrar lugares e revelar pormenores dos mais clandestinos, aspecto que muito se avizinha à noção de *ubiquidade*. Então, além da destreza em movimentar-

se livremente, esse observador se notabiliza por “[...] também ser uma espécie de onipotência, capaz de encarnar um pássaro ou um computador, voar como uma ave ou colocar-se em ângulos impossíveis, como se fosse uma expressão da divindade” (Machado, 2007, p. 28).

Como ilustrações a esse conceito, podemos citar o momento em que José Dias compara Bento Santiago e Capitu, já adultos e casadas, a aves criadas nos vãos de telhado (**Fig. 36**). Então, a objetiva da câmera visualiza Dom Casmurro com um par de pombinhas nas mãos, gesticulando soltá-lo para alçar voo. Em seguida, há um corte de cena, e os planos seguintes se transmutam na perspectiva das aves planando no céu, cujo olhar observa, do alto, as ruas e os prédios da cidade do Rio de Janeiro, bem como a estátua do Cristo Redentor.

Figura 36 (a. b. c.) – Ubiquidade da câmera encarnada na visão de pássaros

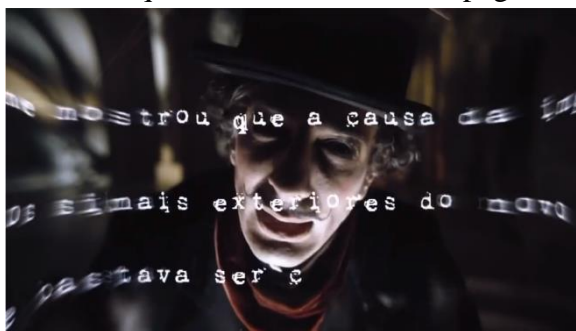


Fonte: DVD Microsérie *Capitu* (2008)

As imagens aéreas são pontuadas pela faixa musical *Desabafo*, interpretada pelo rapper Marcelo D2 e pela cantora Cláudia, canção que mescla *jazz* e *hip hop*. A música traz como mensagem o desabafo de alguém que possui uma opinião crítica acerca da realidade e que sente necessidade de externá-la livremente, conforme é possível se depreender do refrão: “Deixa, deixa, deixa eu dizer o que penso desta vida/ Preciso demais desabafar!”. Dessa forma, o tom libertário apregoado pela trilha sonora se alinha ao voo das aves, que, em parceria, simbolizam a leveza proporcionada pela liberdade de poder se expressar abertamente, ao mesmo tempo que torna o espectador participante desse sentimento.

Outra situação em que a ubiquidade aplicada à câmera ganha corpo diz respeito à simulação de Dom Casmurro em datilografar trechos de seu romance sobre a lente da câmera, transubstanciando a tela em páginas de livro (**Fig. 37**).

Figura 37 – Ubiquidade da câmera como páginas de livro



Fonte: DVD Microsérie *Capitu* (2008)

O efeito metafórico obtido por essa técnica aponta para o fato de que Dom Casmurro tenta, literalmente, escrever nos olhos do espectador-leitor sua visão da trama, cujo ponto de vista referente às memórias segue tão somente o ritmo descompassado das batidas de seus dedos nas teclas da máquina de escrever imaginária. Deseja, portanto, registrar a sua versão da história, presumindo que a consciência desse observador se apresenta virgem de qualquer pré-julgamento, igualmente às páginas brancas de um livro que recebe a impressão gráfica das letras para constituir uma narrativa. Não obstante, as informações que anota nas “retinas de papel” do olhar que lhe encara já se encontram com os borrões de seu frágil estado psicológico, fazendo-se inevitável a desconfiança quanto à nitidez e veracidade de suas palavras.

Para concluirmos nossa exemplificação do caráter ubíquo do olhar da câmera, detenhamo-nos à sequência inicial do episódio *Dona Glória* (**Fig. 38**), passagem que faz a apresentação da matriarca. Antes, porém, presenciemos a conversa entre Capitu e Bentinho sobre a possibilidade de ele ser enviado ao seminário. Em tal caso, Capitu, furiosa, irrompe as palavras: “Beata! carola! papa-missas!” (Assis, 1997, p. 45). À expressão aturdida de Bentinho após ouvir os explosivos termos de Capitu, segue-se o intertítulo anunciado pela voz radiofônica do locutor. Toda essa sequência é realizada sobre o fundo musical de *God save the Queen*⁹⁴, composição da banda inglesa de punk rock *Sex Pistols*.

⁹⁴ Escrita em 1977, a canção é referência direta ao hino nacional britânico – *God save the Queen* (“Deus salve a Rainha”). Também faz menção ao Jubileu de Prata da rainha Isabel II, comemorado naquele ano. A banda compôs a música com a finalidade de melindrar a monarquia e externar simpatia com o proletariado. Na época, a obra musical sofreu duríssimas críticas, sendo proibida a sua reprodução.

Figura 38 – Ubiquidade da câmera como presença invisível



Fonte: DVD *Microssérie Capitu* (2008)

As cenas descrevem o trabalho das mucamas em auxiliar Dona Glória a pôr suas indumentárias. No local (alcova), conforme identificamos, de imediato, há três criadas que acompanham a personagem no seu vestir-se. Como representa um espaço íntimo, principalmente por se tratar do século XIX, época em que se subentende a tutela rígida da privacidade como código de comportamento e princípio moral, é bastante improvável haver ali a presença de outra personagem, sobretudo masculina, que não seja a das serviçais. Entretanto, um olhar se faz efetivamente presente nos bastidores desse verdadeiro ritual de vestimenta.

De antemão, constatamos o exercício meticuloso desse olhar que examina cada peça do vestuário de Dona Glória: anáguas, faixas de linho, broche, camisa, espartilho, estrutura de saia balonê, meias e vestido. Mas percebemos que esse ser observador não se contenta em apenas pormenorizar os componentes da roupa da personagem: sua investigação penetra ativamente no processo do vestir, dando-nos a impressão de que esse olhar pertence a uma quarta criada presente na cena. Logo, porém, essa cogitação é refutada pelos ângulos de filmagem adotados pela câmera: em uma das cenas, a câmera se enfia dentro da manga da blusa e espia a mão de Dona Glória acomodando-se à peça de roupa. Isso seria impossível a um olho comum, razão que torna esse olhar onipotente, hábil em doar ao espectador a visualização ideal e privilegiada dos acontecimentos.

Noutra perspectiva, a focalização parte de baixo para cima, e o olhar se coloca junto aos pés da personagem, enquanto as mucamas lhe soerguem o vestido. Curiosamente, uma dessas

tomadas é feita em *câmera baixa total*⁹⁵, sendo possível ainda que se veja as peças íntimas de roupa de Dona Glória, mesmo com a colocação da veste, o que confere à cena a clara percepção de que o olhar se acha grudado ao corpo da personagem, espreitando não só externamente, como também no interior de sua intimidade.

O emprego de tal recurso traz para a sequência quase ritualística um interessante valor enunciativo, que permite entrever num ato doméstico e privativo certo ar de sensualismo. Isso porque o olhar que observa não se priva de percorrer todos os relevos do corpo da personagem, a começar pela imagem de suas costas nuas, usando somente calças. A visão avança, dado o poder de seu mirar, e registra o tronco da matriarca, em desfoque, sendo envolvido pelas faixas de linho, a fim de desenharem os contornos femininos desejáveis, numa inegável provocação óptica ao espectador, incitado a apurar a vista embaçada e ver além. Outras partes significativas do corpo, em virtude de sua preparação, arrematam o clima de lascívia velada, a saber: a amarração e abotoamento do espartilho e a vestidura da meia preta à perna.

Um dos sentidos identificáveis nessa estratégia de filmagem é, justamente, acentuar o contraste de predicativos que caracterizam a matriarca da família Santiago. Dona Glória, apesar do resguardo e velamento imputados pela quantidade considerável de vestimentas, é uma mulher que ainda conserva seus atrativos enquanto figura feminina, confirmação atestada pelas palavras do próprio Dom Casmurro, ao declarar que sua mãe “[...] contava quarenta e dois anos de idade. Era ainda bonita e moça, mas teimava em esconder os saldos da juventude, por mais que a natureza quisesse preservá-la da ação do tempo” (Assis, 1997, p. 26). Isso posto, o fazer da câmera, aqui, explora e sugere a natureza dual da personagem no que se refere à sua feminilidade. Muito embora os costumes religiosos lhe sancionem o recato e a prudência – aliás, simbolizados no longo vestido negro, cor lutuosa que lhe recorda constantemente a viuvez –, a personagem ainda é capaz de despertar a atenção e a cobiça masculinas, pois os anos transcorridos, em vez de lhe impor as imperfeições advindas com a velhice, só lhe realçaram a beleza e a jovialidade. Nem mesmo Escobar lhe escapa aos encantos ainda vistosos, reconhecendo na senhora, após saber de sua idade, aparência jovial, não camuflando, por isso, certo interesse: “Não é possível! Quarenta anos! nem parece trinta; está muito moça. Também a alguém você haveria de sair, com esses olhos que Deus lhe deu. Ela enviuvou há muitos anos?” (Carvalho, 2008).

⁹⁵ “Quando o ângulo entre o plano do chão e o eixo da objetiva se aproxima de 90°” (Jullier; Marie, 2009, p. 26).

Ao cabo dessas explanações, consideramos ser nítida a constatação de que as estratégias e os mecanismos que arquitetam a ficção televisual, aqui abordados pela análise da microssérie *Capitu*, constituem um conjunto mais amplo de códigos, dada a diversidade do texto televisivo. Dado esse aspecto, entende-se que os dispositivos elencados por esta pesquisa – presentificação exotópica, uso da voz *off* e exploração do “olho” da câmera –, dentre tantos outros, são rastros evidentes da entidade enunciadora na narrativa audiovisual analisada. Consideramos, ainda, que falar de “narrador” ou instância narradora na teleficção, como nas demais modalidades narrativas que manipulam a imagem-som em seus dizeres, traz no seu bojo o entendimento de que os procedimentos de narração correspondem à uma matriz organizadora e articuladora da história, que agencia e ancora dispositivos plurais de expressão, ao mesmo tempo em que lança luz à especificidade do ato narrativo na audiovisualização.

Pela releitura contemporânea do narrador literário feita por Luiz Fernando Carvalho na microssérie *Capitu*, tornam-se visíveis, também, as novas posturas de adaptação do texto ficcional para o cinema e a TV. A estética particular do diretor consegue comportar a narrativa audiovisual em formato de microssérie, por meio da elaboração de uma nova linguagem, experienciando novos modos de narrar.

Dessa forma, tendo em vista a construção e as opções do diretor para narrar a trajetória de Dom Casmurro, é inegável se constatar que a microssérie, como adaptação que é, sugere criativamente ao espectador novas possibilidades de se relacionar com uma história já consagrada literariamente, acrescentando também novos caminhos para sua interpretação e até questionando leituras consolidadas. E, sem dúvida, entre as estratégias usadas, a movimentação da câmera é também um recurso enunciativo rico, que tende a provocar, no espectador, o desejo de ler e interpretar seus movimentos, dado que seus deslocamentos, certamente, não são esvaziados de sentido. E, assim, se for da vontade do espectador, assistir a uma microssérie ou a um filme, nesse sentido, é um processo bem pessoal de descoberta, de aprendizagem e de construção de sentidos e, sobretudo, de recriação de uma narrativa literária.





**E BEM, E O
RESTO?**

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Casmurro da Glória já estava dentro do Bentinho de Mata-cavalos ou será que ele foi mudado por efeito de algum caso incidente? Se lembrares bem, hás de reconhecer que um estava dentro do outro como a fruta dentro da casca.
(Carvalho, 2008, p. 31)

E BEM, E O RESTO? CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Casmurro da Glória já estava dentro do Bentinho de Mata-cavalos ou será que ele foi mudado por efeito de algum caso incidente? Se lembrares bem, hás de reconhecer que um estava dentro do outro como a fruta dentro da casca. (Carvalho, 2008, p. 31)

O voraz olhar lançado à imagem-som doa sendas de reflexão. Por isso, depositar a vista sobre a obra televisiva *Capitu*, sem dúvida, nos traz como lição a inegável afinidade que se estabelece entre o campo da adaptação e o horizonte da arte literária, pois nesse duplo relacionamento, além da transposição da palavra para a audiovisual, se efetiva um verdadeiro trânsito de inserção/exclusão de elementos e códigos sêmicos. Posto que a adaptação constitui uma nítida e ativa dinâmica dialógica que recusa, por isso, atrelar-se ao preceito da fidelidade ao hipotexto como critério de validade, a produção estética da microssérie não se apoia tão somente na imagem e no som, mas também em outros elementos que participam da construção teleficcional (cores, trilha sonora, figurino, cenário etc.)

A adaptação, como labor e diálogo com obras outras, tem auxiliado substancialmente na reflexão e no debate de vários temas, históricos ou atuais. Esse processo tem sido usado e entendido como suporte possível para a visualização dos diferentes aspectos relativos ao literário, quer construindo representações de sentido, quer produzindo metáforas que reconstroem e/ou perpetuam elementos fundamentais da obra literária na qual se fundamenta. Desse binômio – literatura e adaptação – emerge um tipo de produção estética que assimila diferentes recursos estilísticos, a fim de transpor para a tela o literário, reforçando – e potencializando – seus dizeres, possibilitando novo olhares.

Por sua vez, Luiz Fernando Carvalho fixa seu olhar pessoal no romance *Dom Casmurro* e dele faz brotar suas veredas, suas sendas para adaptar a obra de Machado de Assis. Dessa maneira, ecoando o “prazer do olho”, o diretor empregou a estratégia de presentificação da personagem Dom Casmurro para ser o “corpo da voz” que se alastra na narrativa como pedra de toque do narrar. Assim, o recurso aplicado por Carvalho evidencia seu desejo de se aproximar do romance machadiano, como bem explicitam suas palavras: “O texto é Machado puro. Sem nenhum artigo meu, sem nenhuma vírgula minha” (Carvalho, 2008, p. 83). Isso é notável pela própria escolha da atriz (Letícia Persiles) que interpreta a personagem Capitu: não se trata de uma menina, mas de uma mulher, uma jovem adulta, enquanto que Bentinho é, nitidamente, um menino. Capitu “menina”, mediatizada pelo olhar de Dom Casmurro, é, na verdade, a Capitu de LFC.

Em se tratando da microssérie *Capitu*, verificamos a subversão exotópica como o dispositivo que possibilita a percepção do narrar, isto é, de uma instância narradora. Por esse motivo, rastreamos seus passos no processo narrativo da obra, a fim de pensá-lo como um sinal, uma pista dessa entidade que doa o ver e o ouvir da narrativa televisual. Fica patente que a personagem Dom Casmurro, eximido da distância exotópica que o levaria a mostrar aquilo que depreenderia do olhar do outro, descortina a autoexperiência, vive suas lembranças como se, verdadeiramente, estivesse a vivenciá-las no momento presente. Assim, pela audiovisualização televisiva criada por Carvalho, passado e presente se fundem, memória e narração se entrecruzam, vidente e visível se irmanam. Subvertida a ordem exotópica da criação, autor e personagens se tornam duas porções iguais e divididas, assim como as mechas de cabelo de *Capitu*, incorporadas para constituir o trançado. E a imagem-som é essa possibilidade de atar as duas pontas com um *pedaço de fita enxovalhada*.

Também aliados ao corpo casmurro do protagonista posto em cena, insinuam-se voz e olho como importantes indícios da comunicação da narrativa, dado que a sua manipulação imprime variados sentidos à microssérie, instigando no espectador reflexões. Tais facetas só corroboram a ideia de que o exercício do narrar na ficção audiovisual é composto por vários dispositivos e combinações que, no todo, no seu conjunto, transparecem a atuação e os traços específicos desse “narrador” na produção carvalhiana.

Mediante a análise aqui empreendida, buscamos evidenciar que o trabalho intertextual que resgata de forma criativo-interpretativa hipotextos, a partir das adaptações, enriquece de forma substancial o texto literário, sobretudo no contexto social vigente, em que a imagem desponta como distintivo soberano de significação. Resta dizer que esta abordagem de estudo da adaptação de LFC, a partir da microssérie *Capitu*, apresenta-se como uma leitura possível dentre o universo de leituras que o objeto audiovisual possibilita, posto que é fluido e plurissignificativo. Nossa intenção é, justamente, incitar outras leituras, outros olhares – oblíquos, de preferência. Dissimuladamente, a *Capitu* de Luiz Fernando Carvalho o faz na própria alcunha: personagem que *capta o “tu”*, que cap(i)tura o ingênuo e apaixonado Bentinho, mas que também nos sequestra com seu olhar de cigana, eternas ressaca e obliquidade. Já nos alerta o diretor que “*Capitu* é história narrada através dos olhos” (2008, p. 65). Então, olhar nos olhos de *Capitu* é, desde já, penetrar-lhe o enigma – ainda que indecifrável –, é narrá-la. Se ela nos captura, tão logo nos tornamos sua pessoa. *Capitu ces’t moi*: “O resto é invisível” (Carvalho, 2008, p. 77).

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador contemporâneo. In: _____. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Ed 34, 2003.

ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. 1. ed. 1. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. (Coleção Filô/Estética)

AMOEDO, Maria Tereza. Literatura, televisão e identidade cultural nos tempos pós-modernos. In: SARAIVA, Juracy Assmann (org.). **Narrativas verbais e visuais: leituras refletidas**. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2003.

AMORIM, Marília. Cronotopia e exotopia. In. BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. 2. ed. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: O Globo, 1997.

_____. O espelho. In: _____. **Machado de Assis: obra completa**. v. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

AUMONT, Jacques [et. al]. **Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje**. 1. ed. 1. reimp. Buenos Aires: Paidós, 2008. (Paidós comunicación)

_____. **A imagem**. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas, SP: Papyrus, 1993. (Coleção Ofício de Arte e Forma)

_____.; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas de la poetica de Dostoievski**. Tradução de Tatiana Bubnova. 2. ed. México: FCE, 2003. (Coleção Breviarios; 417)

_____. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

_____.; VOLOCHÍNOV, Valentin Nikolaevich. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem**. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 8. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: _____. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. Tradução de Eloisa Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. v. 1. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Lesbov. In: _____. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. v. 1. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. O flâneur. In: _____. **Obras escolhidas: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. v. 3. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral I**. Tradução de Maria da Gloria Novak e Maria Luiza Neri. 2. ed. Campinas, SP: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1988. (Coleção Linguagem/crítica)

BERNADET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Nova Cultural/Brasiliense, 1985.

BETTON, Gérard. **Estética do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Tradução de Maria Luiza Jatobá. Campinas, SP: papiros, 2008. (Coleção Campo Imagético)

_____. **La narración em el cine de ficción**. Tradução de Pilar Vásquez Mota. Barcelona: Buenos Aires: Pidós, 1996.

BOSI, Alfredo. **Machado de Assis: o enigma do olhar**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. 2. ed. rev. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.

BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. (org.). **Bakhtin e o Círculo**. São Paulo: Contexto, 2009

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: _____. **Vários escritos**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p.13-32.

CARVALHO, Luiz Fernando. **Capitu**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

CASETTI, Francesco; CHIO, Federico di. **Cómo analizar um film**. Barcelona: Paidós 2007. (Colección Comunicación Cine, 172)

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. Tradução de Reginaldo de Moraes. São Paulo: Editora UNESP, 1999. (Coleção Prismas)

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. 27. ed. Tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

CHION, Michel. **A audiovisual: som e imagem no cinema**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008. (Mimésis arte e espetáculo)

COCA, Adriana Pierre. **Processos de telerrecriação na ficção seriada da tv aberta brasileira: uma cartografia das rupturas de sentidos na obra de Luiz Fernando Carvalho**. Tese (doutorado em Comunicação e Informação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2017.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. Tradução de Nilson Moulin Louzada. 3. ed. São Paulo: Globo, 2003.

DINIZ, Júlio (org.). **Machado de Assis (1908-2008)**. Rio de Janeiro: Ed. Puc-Rio: Contraponto, 2008.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural**. Ouro Preto: Editora UFPO, 1999.

_____. **Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2008.

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa: experiências de tradução**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: 7Letras, 2010.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.

FONTELA, Orides. Transposição. In: _____. **Poesia reunida [1969-1996]**. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. (Coleção Às de Colete)

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. 8. ed. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção tópicos)

GARDIES, René (org.). **Compreender o cinema e as imagens**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2006.

GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Tradução de Adalberto Müller. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa: ensaio de método**. Lisboa: Editora Arcádia, 1978.

_____. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Tradução de Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

HUTCHEON, Linda. A intertextualidade, a paródia e os discursos da história. In: _____. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991. (Série Logoteca)

_____. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis, SC: Ed. da UFSC, 2013.

JAKOBSON, Roman. **Linguística. Poética. Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1970. (Debates; 22)

_____. Aspectos linguísticos da tradução. In: _____. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2003.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2009.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lucia Helena França Ferraz. 3. ed. rev. aum. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Coleção Estudos)

KOCH, Ingendore G. Villaça. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. São Paulo: Cortez, 2007.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)**. 10. ed. 3. imp. São Paulo: Ática, 2001. (Série Princípios)

LUZ, Rogério. **Filme e subjetividade**. Rio de Janeiro: Editora Contra Capa, 2002.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. 6. ed. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2014.

_____. **O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço**. São Paulo: Paulus, 2007. (Comunicação)

MARCHEZAN, Renata Coelho. Diálogo. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Lauro António e maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

NEPOMUCENO, Mariana Maciel. **O elogio da ilusão: Capitu** de Luiz Fernando Carvalho. Dissertação (Mestrado). Recife. Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Comunicação, 2015. 108 f.

METZ, Christian. **O significante imaginário: Psicanálise e cinema**. Tradução de Antonio Durão. Lisboa: Livros Horizonte. 1980.

_____. **La enunciación impersonal o la perspectiva del film**. Tradução de Elda Rojas Aldunate. México: Universida Veracruzana, 1993. (Investigaciones lingüístico literarias)

_____. A significação no cinema. Tradução de Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Debates; 54)

_____. História e discurso: nota sobre dois voyeurismo. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Coleção debates; 325).

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. (Coleção Logos)

PELLEGRINI, Tânia. et. al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2003.

PESSOA, Fernando. Episódio – A Múmia. In:_____. **Poesias**. 15. ed. Nota explicativa de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor. Lisboa: Ática, 1995.

PLATÃO. **A República**. Tradução de J. Guinsburg. v. 1. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1965.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Coleção Estudos)

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2000.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008. (Coleção Linguagem e Cultura; 40)

SANDERS, Julie. **Adaptation and appropriation**. Londres; Nova York: Routledge Taylor & Francis Group, 2005.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SARAIVA, Juracy Assmann (org.). Literatura e cinema: encontro de linguagens. In: _____. **Narrativas verbais e visuais**: leituras refletidas. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2003.

SILVA, Kátia Carvalho da. **A imagem da palavra e a palavra da imagem**: urdiduras do olhar em *Lavoura arcaica*. Tese (doutorado em Ciência da Literatura). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2011.

STAM, Robert. Introdução. In: STAM, Robert. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.p.17-41.

_____. **Bakhtin**: da teoria literária à cultura de massa. Trad. de Heloísa Jahn. 1. ed. 2. imp. Rio de Janeiro: Ática, 2000.

_____. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*. Florianópolis, n. 51, jul./dez. 2006. p.19-53.

_____. Introdução à teoria do cinema. Tradução de Fernando Mascarello. Capinas, SP: Papirus, 2003. (Coleção Campo Imagético).

DOCUMENTOS OBTIDOS EM MEIO ELETRÔNICO

ABRAMO, Bia. Capitu de olhos lípidos. **Folha de S. Paulo Ilustrada**. 14 dez. 2008. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1412200820.htm>>. Acesso em: 14 mar. 2018, 00:24.

AMORIM, Marcel Alvaro de. Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação intercultural: estado da arte e perspectivas futuras. **Itinerários**, Araraquara, n. 36, p.15-33, jan./jun. 2013. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/5652/4716>>. Acesso em: 16 mar. 2017, 10:48.

BULHÕES, Marcelo. A questão do narrador na ficção midiática. **Revista Alceu**, v.9, n.18, p. 48-55, jan./jun. 2009. Disponível em: <[http://revistaalceu.com.pucpr.br/media/Alceu%2018_artigo%203%20\(pp48%20a%205\).pdf](http://revistaalceu.com.pucpr.br/media/Alceu%2018_artigo%203%20(pp48%20a%205).pdf)>. Acesso em: 14 mar. 2018, 13:14.

CARVALHO, Luiz Fernando. Quero um novo ciclo na TV. **O Globo** (Cultura). Entrevista concedida a Rodrigo Fonseca. 16 out. 2013. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/quero-um-novo-ciclo-na-tv-diz-luiz-fernando-carvalho-10375021>>. Acesso em 15 mar. 2018, 21:54.

_____. **Fragmentos retirados do caderno de anotações do diretor Luiz Fernando de Carvalho**, entre os meses de Junho e Dezembro de 2006. Taperoá – Sertão da Paraíba. Disponível em: <<http://quadrante.globo.com/>>. Acesso em: 18 mar. 2018, 03:36.

_____. A maior função da televisão é criar cidadãos. **Folha de S. Paulo** (Ilustrada). Entrevista concedida a Lígia Mesquita. 31 jan. 2016. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/01/1734731-a-maior-funcao-da-televisao-e-criar-cidadaos-diz-luiz-fernando-carvalho.shtml>>. Acesso em 16 mar. 2018, 00:14.

CAVALCANTI, José Antônio. Em ensaio, Gustavo Bernardo investiga a autorreflexão narrativa. **Jornal do Brasil**. 13 mar. 2010. Cultura. Disponível em: <<http://www.jb.com.br/cultura/noticias/2010/03/13/em-ensaio-gustavo-bernardo-investiga-a-autoreflexao-narrativa/>>. Acesso em: 10 fev. 2018, 13:27.

COLOMBO, Silvia. Hoje é dia de Capitu. **Folha de S. Paulo Ilustrada**. 22 nov. 2008. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2211200807.htm>>. Acesso em: 03 mar. 2018, 13:11.

CONY, Carlos Heitor. “Capitu” é “mix” de artes bem elaborado. **Folha de S. Paulo Ilustrada**. 22 nov. 2008. Análise. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2211200810.htm>>. Acesso em: 18 mar. 2018, 09:07.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. A tradução intersemiótica e o conceito de equivalência. **Revista Brasileira de Literatura Comparada** – ABRALIC. São Paulo, v.2, p.1001-1004, mai. 1994.

Disponível em: <<http://www.thais-flores.pro.br/artigos/PDF/A%20Traducao%20Intersemiotica%20e%20o%20Conceito.pdf>>. Acesso em: 26 mar. 2017, 11:30.

MAINARDI, Diogo. E Machado virou circo. **Revista VEJA.com**, 17 dez. 2008. Televisão – Diogo Mainardi. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/171208/mainardi.shtml>>. Acesso em: 15 mar. 2018, 13:06.

MENDONÇA, Martha. Capitu, a tragicomédia de uma dúvida. **Revista Época**. 04 dez. 2008. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI18761-15220,00-CAPITU+A+TRAGIDOMEDIA+DE+UMA+DUVIDA.html>>. Acesso em: 10 fev. 2018, 21:47.

RESENDE, Beatriz. Capitu, Brecht, Bentinho e Janis Joplin. **O Estado de S. Paulo**. 16. dez. 2008. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,capitu-brecht-bentinho-e-janis-joplin,294433>>. Acesso em: 11 mar. 2018, 13:57.

SILVA, Carlos Augusto Viana da. Adaptação cinematográfica de “Mrs. Dalloway” como tradução. **Revista Brasileira de Linguística Aplicada**. v. 2. n. 2. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1984-63982002000200010&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em: 22 mar. 2017, 02:20.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, p.19-53, jul./dez. 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>>. Acesso em: 18 abr. 2017, 03:12.

HAMBURGER, Esther. A fábula de “Capitu”. **Revista Trópico**. 08 dez. 2008. Audiovisual (televisão). Disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/3042,1.shl>>. Acesso em: 10 fev. 2018, 14:36.

VILLELA, Gabriel. “Capitu” traduz para TV modo de narrar de Machado de Assis. **Folha de S. Paulo Ilustrada**. 08 ago. 2009. Crítica/DVD/Série. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0808200923.htm>>. Acesso em: 05 mar. 2018, 16:09.

OBRAS AUDIOVISUAIS

AFINAL, o que querem as mulheres? Direção de Luiz Fernando Carvalho. Escrito por João Paulo Cuenca. Coautoria de Cecília Gianneti e Michel Melamed. Texto final de Luiz Fernando Carvalho. Produção de Arte de Lara Tausz. Figurino de Beth Pilipecki. Direção de Fotografia de Adrian Teijido. Edição de Marcio Hashimoto Soares. Música de Tim Rescala e Marcelo Camelo. Intérpretes: Michel Melamed, Paola Oliveira, Vera Fischer, Letícia Spiller, Maria Fernanda Cândido, Dan Stubach, Osmar Prado, Bruna Linzmeyer, Eliane Giardini, Letícia Sabatella, Rodrigo Santoro, Carlos Manga, Tarcísio Meira. Rio de Janeiro: TV Globo, 2010-2011. 01 CD e 02 DVDs (120 minutos e 128 minutos); son; color. Produzido por Som Livre. Incluindo: *Teasers*, Ficha técnica. Português com legendas em inglês e espanhol. Seriado.

A HORA da estrela. Direção de Suzana Amaral. Roteiro de Alfredo Oroz e Suzana Amaral, baseado na novela homônima de Clarice Lispector. Direção de produção de Eliane Bandeira. Fotografia de Edgar Moura. Figurinos e cenografia de Clóvis Bueno. Música de Marcus Vinicius. Intérpretes: Marcélia Cartaxo, José Drumont, Tamara Taxman, Umberto Magnani, Dirce Militello e Fernanda Montenegro. São Paulo: Raiz Produções Cinematográficas; Embrafilme, 1985. 1 DVD (96 minutos); son., color, 2.680m, 24q.

A PAIXÃO de Cristo (Título original: *The Passion of de Christ*). Direção de Mel Gibson. Roteiro de Benedict Fitzgerald, Willian Fulco e Mel Gibson. Produção de Bruce Davey, Enzo Siti, Stephen Mc Eveyty e Mel Gibson. Música de John Debney e Gingger Shankar. Figurino de Maurizio Millenotti. Edição de John Wright. Intérpretes: Jim Caviezel, Maia Morgenstern, Francesco De Vito, Mattia Sbragia, Monica Bellucci, Luca Lionello, Christo Jivcov, Rosalinda Celentano. Local: Fox Film, 2004. 02 Discos (Blu-Ray, 126 minutos; DVD, ** minutos), widescreen, son, color. Produzido por 20th Century Fox Film Corporation. Incluindo: *making of*, grupo de discussão: Abaixo da linha; cenas excluídas, galerias. Aramaico com legendas em inglês, espanhol e português. Longa-metragem em *Blu-ray*.

CAPITU. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Escrito por Euclides Marinho. Colaboração de Daniel Piza, Edna Palatnik e Luís Alberto de Abreu. Texto final de Luiz Fernando Carvalho. Produção de Arte de Isabela Sá. Figurino de Beth Pilipecki. Direção de Fotografia de Adrian Teijido. Edição de Marcio Hashimoto Soares. Música de Tim Rescala. Intérpretes: Michel Melamed, Maria Fernanda Cândido, Eliane Giardini, Letícia Persiles, Cesar Candadeiro, `Pierre Baitelli., Paulo José. Rio de Janeiro: TV Globo, Projeto Quadrante, 2008-2009. 02 DVDs (118 minutos e 112 minutos). Incluindo: Fragmentos (*making of*), Ruminções (palestras) e Papel Avulso (cena Marcolini); full screen; son.; color. Português com legendas em inglês, francês e espanhol. Microsérie.

CIDADÃO Kane (título original: *Citizen Kane*). Direção de Orson Welles. Roteiro de Edward Stevenson, Herman J. Mankiewicz, Gregg Toland e Orson Welles. Produção de George Schaefer e Orson Welles. Fotografia de Gregg Toland. Direção de Arte de Perry Ferguson e Van Nest Polglase. Figurino de Edward Stevenson. Edição de Robert Wise. Intérpretes: Orson Welles, Georde Coulouris, Willian Allan, Dorothy Comingore, Joseph Cotten e Phillip Van Zandt. EUA: Mercury Productions; RKO Radio Pictures Inc, 1941. (119 minutos) son., black and white. Longa-metragem.

DOIS irmãos. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Intérpretes: Gabriella Mustafá, Vivianne Pasmanter, Juliana Paes, Antônio Calloni, Cauã Reymond, Irandhir Santos, Ary Fontoura,

Michel Melamed, Isaac Bardavid e Outros. Roteiro: Maria Camargo. Itacoatiara: Rede Globo de Televisão, 2017. 10 episódios, son., color. Minissérie.

DOM. Direção de Moacyr Góes. Roteiro de Moacyr Góes. Produção de Diler Trindade. Fotografia de Toca Seabra. Direção de som de Alaerson Nonô Coelho. Edição de João Paulo de Carvalho e Aruanã Cavalheiro. Direção de Arte de Paulo Flaksman. Cenografia de Ana Schlee. Figurino de Maria Diaz. Música de Ary Sperling e Gilson Peranzetta. Intérpretes: Marcos Paulo, Maria Fernanda Cândido, Bruno Garcia, Luciana Braga, Malu Galli, Claudia Ventura, Leon Góes, Ana Abbott, Walter Rosa, Gustavo Ottoni, Nilvan Santos, Ivan Gradin, Thiago Farias e Isabela Coimbra. Rio de Janeiro: Waner Bros Pictures; Unipar; Diler e Associados Ltda; Labo Cine; TeleImage; Quanta; BR Petrobrás, 2003. (91 minutos) 1 DVD. son., color, 35mm, 2.240m, 24q, Dolby Digital.

MEMÓRIAS póstumas. Direção de André Klotzel. Roteiro de André Klotzel e José Roberto Torero, baseado em livro de Machado de Assis. Produção de André Klotzel. Música de Mário Manga. Fotografia de Pedro Farkas. Desenho de Produção de Marjorie Gueller. Direção de Arte de Adrian Cooper. Edição de André Klotzel. Intérpretes: Reginaldo Faria, Petrônio Gontijo, Marcos Caruso, Stepan Necessian, Viétia Rocha, Débora Duboc, Otávio Muller, Walmor Chagas, Sônia Braga, Nilda Spencer, Joana Schnitman. São Paulo: Superfilmes, Lusa Filmes; Cinemate. 2000. (101 min): son, color. Longa-metragem.

O LABIRINTO do Fauno (Título original: *El Laberinto del Fauno*). Direção de Guillermo del Toro. Intérpretes: Sergi Lopez, Maribel Verdu, Ivana Baquero, Doug Jones, Ariadna Gil, Alex Ângulo. ESP/MEX/EUA: Estúdios Picasso, Tequila Gang e Esperanto Filmoj, 2006. DVD (118 min), son., color. Longa-metragem.

VELHO Chico. Direção de Luiz Fernando Carvalho, Carlos Araújo, Gustavo Fernandez, Antônio Karnewale e Philipe Barcinski. Intérpretes: Camila Pitanga, Antônio Fagundes, Christiane Torloni, Lucy Alves, Marcelo Serrado, Marcos Palmeira, Rodrigo Santoro, Domingos Montagner e Outros. Roteiro: Benedito Ruy Barbosa e Edmara Barbosa. Baraúna, São José da Tapera, Olho D'Água do Casado, Cachoeira, Raso da Catarina: Central Globo de Produções, 2016. Son., color. Telenovela – 175 capítulos.

ANEXO

ANEXO A – Sinopse da minissérie *Capitu*⁹⁶

Trama principal

Baseada em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, a minissérie mostra as duas fases do romance: o amor adolescente de Capitulina, a Capitu (Letícia Persiles), e Bento Santiago, o Bentinho (César Cardadeiro); e o ciúme que Bento (Michel Melamed), já formado em Direito e casado com Capitu (Maria Fernanda Cândido), passa a ter de sua esposa e de seu melhor amigo Escobar (Pierre Baitelli).

A trama é narrada por um melancólico Bentinho, que escreve um livro para contar a versão de sua própria história e também restaurar, na velhice, os momentos vividos na adolescência ao lado do grande amor de sua vida, Capitu, menina que o seduzia com seus “olhos de ressaca”.

Filho da elite brasileira do século XIX, Bentinho perdeu o pai cedo e foi criado pela mãe, Dona Glória (Eliane Giardini), cercado de mimos e predestinado ao sacerdócio por conta de uma promessa materna. Ingênuo, o menino leva uma vida confortável, própria de sua classe social. Não aprendeu a lutar por seus desejos – tem ideias, mas falta-lhe a coragem para realizá-las, pois não quer contrariar a mãe.

Na casa da família Santiago moram ainda os agregados: José Dias (Antônio Karnewale), que zela pela educação do menino; e prima Justina e tio Cosme (Sandro Christopher), ambos viúvos como Dona Glória. Também costuma frequentar a residência o padre Cabral (Emílio Pitta), que ensina latim e a doutrina sagrada da Igreja Católica para Bentinho.

Nos fundos da casa, numa área do quintal separada por um portão, mora Capitu, a vizinha pobre com quem Bentinho se acostumou a brincar. Ela é filha de Fortunata (Izabela Bicalho) e Pádua (Charles Fricks), empregado de uma repartição que comprou a casa onde mora com um prêmio de bilhete de loteria. Quando Pádua perdeu tudo em uma enchente, Dona Glória o ajudou, o que estreitou a relação entre as duas famílias. Capitu é alegre, maliciosa e dissimulada – aos 14 anos, parece ter 17. Além da mistura de menina e mulher, traz nos olhos grandes e claros um fluido misterioso que deixa Bentinho completamente seduzido.

⁹⁶ Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisséries/capitu/trama-principal.htm>>. Acesso em: 10 abr. 2018, 14:36.

O amor por Capitu muda os rumos da vida de Bentinho. E, incentivado e orientado pela menina, que quer tê-lo como marido, ele busca escapar da promessa da mãe.

Bentinho vai para o seminário, onde conhece o sedutor Escobar, que se torna seu melhor amigo. Escobar é um pouco fugidio, mas tem o vigor dos que correm atrás de seus sonhos. E ajuda Bentinho a se livrar do destino planejado por sua mãe. Dona Glória, convencida e devidamente respaldada pelo padre Cabral, aceita que o filho siga outro caminho.

Ao sair do seminário, Bentinho vai para São Paulo, de onde volta, cinco anos depois, formado em Direito. O agora Doutor Bento Santiago (Michel Melamed) se casa com o grande amor de sua infância, Capitu (Maria Fernanda Cândido), que se transformou em uma bela mulher.

Escobar, que também não tinha planos de ser padre, sai do seminário e se torna comerciante, casando-se com Sancha (Bellatrix), amiga de infância de Capitu e filha de Gurgel (Thelmo Fernandes). Os dois casais mantêm fortes laços de amizade, mas Bento, atormentado pelo ciúme que sente da esposa, passa a desconfiar da ligação entre ela e seu melhor amigo. Curiosamente, o ciúme se intensifica após a morte de Escobar – ele morre afogado no mar de ressaca da Praia do Flamengo, na Zona Sul do Rio. Durante o velório, Bento flagra um olhar de Capitu para o morto e dali tira suas conclusões. Cada vez mais angustiado pela dúvida, ele vê no próprio filho, Ezequiel (Fabrício Reis/ Alan Scarpari), semelhanças com Escobar, e imagina que o menino é filho do amigo.

A desconfiança acaba por destruir o casamento com Capitu. Os dois se separam e Capitu vai embora para a Europa, onde vive com o filho até morrer. Após sua morte, Ezequiel volta para a casa do pai: aos olhos de Bento, mais parecido ainda com Escobar. O jovem passa algum tempo na casa paterna até partir em uma viagem científica. Morre de febre tifoide 11 meses depois, em Jerusalém.

"O FASCÍNIO É O OLHAR DA SOLIDÃO, O OLHAR DO INCESSANTE, EM QUE A CEGUEIRA É AINDA VISÃO, VISÃO QUE JÁ NÃO É POSSIBILIDADE DE VER, QUE PERSEVERA - SEMPRE E SEMPRE - NUMA VISÃO QUE NÃO FINDA: OLHAR MORTO, OLHAR CONVERTIDO NA FANTASMA DE UMA VISÃO ETERNA."

Mauricé Blanchot, *O espaço literário*.

"O NARRADOR QUE OLHA É A CONTRADIÇÃO E A REDENÇÃO DA PALAVRA NA ÉPOCA DA IMAGEM. ELE OLHA PARA QUE SEU OLHAR SE RECUBRA DE PALAVRA, CONSTITUINDO UMA NARRATIVA."

Silviano Santiago, *Nas malhas da letra*.



MESTRADO EM
LETRAS



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DO
MARANHÃO