

UNIVERSIDADE FEEVALE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PROCESSOS E MANIFESTAÇÕES
CULTURAIS
NÍVEL MESTRADO

MÁRCIA ROHR WELTER

VER E NARRAR EM *DOM CASMURRO*:
do texto verbal ao texto audiovisual

Novo Hamburgo

2021

MÁRCIA ROHR WELTER

**VER E NARRAR EM *DOM CASMURRO*:
do texto verbal ao texto audiovisual**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Processos e Manifestações Culturais, pelo Programa de Pós-Graduação em Processos e Manifestações Culturais da Universidade Feevale

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Juracy Assmann Saraiva

Coorientador: Prof. Dr. Ernani Mügge

Novo Hamburgo

2021

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

Welter, Márcia Rohr.

Ver e narrar em Dom Casmurro : do texto verbal ao texto audiovisual / Márcia Rohr Welter. – 2021.

136 f.; il. color.; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Processos e Manifestações Culturais) – Universidade Feevale, Novo Hamburgo-RS, 2021.

Inclui bibliografia.

“Orientadora: Prof.^a Dr.^a Juracy Assmann Saraiva ;
Coorientador: Prof. Dr. Ernani Mügge”.

1. Cultura. 2. Machado de Assis. 3. Dom Casmurro. 4. Capitu (filme). 5. Capitu (minissérie). I. Título.

CDU 82:791.43

Bibliotecária responsável: Janice Moser Corrêa – CRB 10/2315

MÁRCIA ROHR WELTER

**VER E NARRAR EM *DOM CASMURRO*:
do texto verbal ao texto audiovisual**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Processos e Manifestações Culturais, pelo Programa de Pós-Graduação em Processos e Manifestações Culturais da Universidade Feevale

Aprovado em 07 de janeiro de 2021.

BANCA EXAMINADORA

Débora Bender – Instituto Ivoti

Paul Dixon – Purdue University

Juracy Assmann Saraiva – Universidade Feevale

Ernani Mügge – Universidade Feevale

MEMORIAL DESCRITIVO

Sou Márcia Rohr Welter, graduada em Letras-Habilitação Português, pela UNISINOS, e atualmente curso o Mestrado em Processos e Manifestações Culturais, na Feevale, como bolsista do PROSUC/CAPES, curso que, por ser interdisciplinar, sugere novos enfoques sobre a literatura.

Minha relação com a literatura iniciou muito antes da minha vida acadêmica, provavelmente em 2004, quando comecei a devorar livros para competir com uma colega que era elogiada pela professora por ser uma leitora voraz. Contudo, apenas me aproximei afetivamente da literatura anos mais tarde, quando tive acesso à obra “A fantástica fábrica de chocolates”, de Roald Dahl. Recordo-me de que li a narrativa enrolada em um cobertor no sofá da sala e de que foi a primeira vez em que me vi dentro de uma história. Assim como a personagem principal, eu era uma menina de família humilde que passava por dificuldades financeiras, mas na qual o amor sempre foi abundante. A partir desse momento, a ficção foi ponto de fuga, de divertimento e de sonho, e ela desenhava um mundo bonito, onde eu alcançaria uma carreira para que pudesse ajudar meus pais a terem uma vida sem tantas dificuldades.

Cresci cercada de histórias. A maioria dos livros era retirada da biblioteca da escola pública, e eu trazia na mente nomes de grandes escritores, como Guimarães Rosa e Machado de Assis. Meu primeiro contato com obras machadianas aconteceu em 2013, com a leitura de “Esaú e Jacó”. O estilo envolvente da narrativa, acompanhado de descrições que remetiam ao universo do século XIX me deixaram fascinada. Na época, eu queria ser jornalista, mas a paixão pela literatura já me chamava à docência, mesmo que eu fosse desencorajada por pessoas de meu convívio, devido à falta de prestígio da profissão. Em 2015, no curso de Letras, Machado de Assis entrou definitivamente na minha vida com a leitura de “Dom Casmurro” e com a indignação que senti, por causa daquele narrador dúbio que tenta envenenar o filho.

No ano de 2016, ingressei na iniciação científica como bolsista voluntária e, desde então, dedico-me ao estudo da obra de Machado de Assis. No segundo semestre do mesmo ano até o final do primeiro semestre de 2018 – quando me formei –, atuei como bolsista da FAPERGS e, durante esse período, participei de projetos de pesquisa que tinham a obra machadiana como objeto, sob a orientação

da prof.^a Dr.^a Juracy Assmann Saraiva. Em meu Trabalho de Conclusão de Curso, sob orientação da prof.^a Dr.^a Eliana Inge Pritsch, Machado foi novamente objeto de estudo. O TCC, intitulado “‘Foi a valsa que nos perdeu’: a dança na construção de significados em romances de Machado de Assis”, recebeu o Destaque da XXV Mostra Unisinos de Iniciação Científica e Tecnológica nas áreas de Ciências Humanas, Linguística e Letras (2018) e o Prêmio Únicos de Pesquisa - Monografia Destaque (2019). Com o artigo “Menções ao universo dramático em Contos fluminenses e Histórias da meia-noite, de Machado de Assis”, produzido sob orientação da prof.^a Dr.^a Juracy Assmann Saraiva, fui distinguida como Destaque na área temática Linguística e Literatura, no Seminário de Pós-graduação – INOVAMUNDI, da Feevale, em 2019. Atualmente sigo investigando a obra de Machado de Assis, no que tange à construção e à significação do olhar nas obras *Dom Casmurro*, *Capitu* filme e *Capitu* minissérie, em nível de pós-graduação, sob a orientação da prof.^a Dr.^a Juracy Assmann Saraiva e co-orientação do prof. Dr. Ernani Mügge.

Ao lembrar minha progressão como acadêmica, lembro-me da incredulidade de meu pai que não compreendia a minha vontade de investigar os sentidos de obras literárias. Mas eu recordo também de todos os sorrisos e de todas as demonstrações de satisfação dele e da minha mãe pelas conquistas que alcancei ao analisar a obra de Machado de Assis.

Se hoje sou aluna de pós-graduação é porque, durante toda a minha trajetória, eu sempre tive o apoio e o afeto de meus pais – que não mediram esforços para ajudar-me a concretizar meus sonhos e sempre incentivaram meus estudos – e porque a literatura me mostrou um mundo possível. Esse foi o modo que encontrei para escrever minha história, entrelaçada a do seu Décio e da dona Maria, agricultores que cultivam morangos e afeto.

Aos meus amados pais, Decio e Maria, com todo amor e gratidão.

AGRADECIMENTOS

O meu olhar é nítido como um girassol.
Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e para a esquerda,
E de vez em quando olhando para trás...
E o que vejo a cada momento
É aquilo que nunca antes eu tinha visto [...] (CAEIRO, s/d, p. 2).

Recordo-me de que li *O Guardador de Rebanhos* de Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa, em 2013. Na época, as imagens pastoris e alguns versos como este “Nas cidades a vida é mais pequena” gravaram-se na minha memória e lembraram à adolescente a singela beleza da vida do campo, que fazia parte do meu dia a dia.

Em 2021, procurando por versos que falassem sobre o olhar para realizar a abertura destes Agradecimentos, deparo-me novamente com esse poema de Caeiro. Agora, uma outra faceta sua fala à minha essência e comprova, uma vez mais, que o texto literário sempre se configura como uma nova leitura, basta direcionar o olhar para um outro foco.

Diferentemente do eu-lírico de *O Guardador de Rebanhos*, meu olhar não é nítido como um girassol, ele se turva, se cansa, reluz... Mas eu sempre tive ao meu lado pessoas que me ajudaram a enxergar a vida e suas mais variadas facetas e eu sou imensamente grata por poder olhar para o mundo com elas. Nesse sentido, quero aproveitar este espaço para demonstrar o meu afeto e gratidão por algumas delas.

A meus amados pais, Decio José Welter e Maria Lúcia Rohr, que carregam no olhar o dom de me encorajar e fortificar, por incentivarem meus sonhos e demonstrarem o seu amor nos mais simples gestos do dia a dia.

Ao meu namorado, Júnior Henrique Ott, por, em seus olhos azuis, transmitir a serenidade, calma e confiança que muitas vezes me faltaram.

Às minhas admiráveis amigas e também colegas de pesquisa, Letícia Mayer Borges e Tatiane Kaspari, por serem ouvintes incansáveis e por compartilharem comigo os sonhos e desafios da vida acadêmica e pessoal.

Aos meus colegas de mestrado, Deivedi Meira, Jeferson Scholz, Rochele Prass, Rodrigo Heckler e Sabrina Esmeris, por dividirem as alegrias, angústias e desafios desse percurso chamado mestrado.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Processos e Manifestações Culturais da Universidade Feevale, por ampliarem os meus conhecimentos e instigarem minhas pesquisas.

Às professoras Débora Bender e Marinês Andrea Kunz, por comporem a banca de qualificação desta dissertação e pelas excelentes contribuições, e ao professor Paul Dixon que, gentilmente, aceitou participar da banca avaliadora de defesa.

Em especial, à minha magnífica orientadora, Juracy Assmann Saraiva, que, desde 2016, tem me guiado pela pesquisa da ficção de Machado de Assis, por ter conduzido com maestria e esmero a orientação desta dissertação. Estendo também os agradecimentos ao meu coorientador, Ernani Mügge, por participar ativamente da elaboração da dissertação e por se fazer presente em momentos cruciais.

Por fim, agradeço também à CAPES, pela bolsa de estudos concedida, sem a qual meu ingresso no Mestrado não seria possível.

Todas essas pessoas nomeadas nestes Agradecimentos, e muitas outras que a brevidade desta sessão não permite mencionar, têm feito com que eu me orgulhe da minha trajetória. Por causa delas, tenho reparado em detalhes que nunca antes havia visto, como o eu-lírico de *O Guardador de Rebanhos*, e aberto o olhar para a beleza da diversidade da vida.

Aquele foi o melhor dos tempos, foi o pior dos tempos; aquela foi a idade da sabedoria, foi a idade da insensatez, foi a época da crença, foi a época da descrença, foi a estação da Luz, a estação das Trevas, a primavera da esperança, o inverno do desespero; tínhamos tudo diante de nós, tínhamos nada diante de nós, íamos todos direto para o Paraíso, íamos todos direto no sentido contrário (DICKENS, 2019).

RESUMO

Dom Casmurro, de Machado de Assis, configura-se como um clássico da literatura que se mantém vivo após mais de um século de seu lançamento. A renovação e a permanência dessa obra ocorrem devido a sua constante valorização pela crítica e, também, devido a sua transposição para outras linguagens, procedimento que promove sua atualização. A presente dissertação intitulada “Ver e narrar em *Dom Casmurro*: do texto verbal ao texto audiovisual” analisa a importância do olhar no romance, seja como procedimento da narração, seja como metáfora, e sua transposição para os textos audiovisuais *Capitu*, filme de 1968, e *Capitu*, minissérie de 2008. O método da investigação é indutivo e, por meio de pesquisa bibliográfica, procede à revisão de conceitos de cultura, das técnicas da narrativa verbal e audiovisual e de fundamentos da Semiótica, passando à interpretação das três versões. O desenvolvimento da dissertação permitiu comprovar a importância do olhar como elemento da significação textual, a qual é constituída por meio de signos verbais em *Dom Casmurro* e signos audiovisuais em *Capitu* (filme) e *Capitu* (minissérie). Nesse sentido, a recorrência ao olhar como recurso estético se expõe como metáfora que revela aspectos culturais da sociedade brasileira em três recortes de tempos distintos, o século XIX, o século XX e o início do século XXI. Conseqüentemente, a dissertação enfatiza a indissolúvel dependência entre a cultura e suas manifestações e valoriza a obra de Machado de Assis como artefato estético, em que outras linguagens encontram motivação para um exercício de interpretação e de criação.

Palavras-chave: Cultura. Machado de Assis. *Dom Casmurro*. *Capitu* (filme). *Capitu* (minissérie).

ABSTRACT

Dom Casmurro, by Machado de Assis, is a literature classic that remains current more than a century after its release. The recurrence and permanence of this work is due to its constant appreciation by the critics and, also, due to its transposition to other media, a procedure that promotes its relevance. The present dissertation, entitled “Seeing and narrating in *Dom Casmurro*: from the verbal to the audiovisual text”, analyzes the importance of the look in the novel, be it as a narration procedure, or as metaphor, and its transposition to the audiovisual texts *Capitu*, movie from 1968, and *Capitu*, miniseries from 2008. The method of investigation is inductive and, through a review of literature, we proceed to the review of concepts of culture, verbal and audiovisual techniques of narrative and the fundamentals of Semiotics, leading to the interpretation of the three versions. The development of the dissertation allowed proving the importance of the look as an element for textual significance, which is constituted through verbal signs in *Dom Casmurro* and audiovisual signs in *Capitu* (movie) and *Capitu* (miniseries). In this regard, the recurrence of the look as a stylistic resource is displayed as metaphor, which reveals cultural aspects of Brazilian society in three different periods, the 19th century, the 20th century and the beginning of the 21st century. Consequently, the dissertation emphasizes the inseparable dependence between the culture and its manifestations, valorização pela crítica e, também, devido a sua transposição para outras linguagens, procedimento que promove sua atualização. and values the work by Machado de Assis as an aesthetic artefact, from which other medias find motivation for an exercise in interpretation and creation.

Key-words: Culture; Machado de Assis; *Dom Casmurro*; *Capitu* movie; *Capitu* miniseries.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – A família de Bentinho e a religiosidade	37
Figura 2 – Dança da quadrilha em um baile.....	38
Figura 3 – Primeira imagem do filme <i>Capitu</i> , de 1968	55
Figura 4 – Primeira imagem da minissérie <i>Capitu</i> (2008)	56
Figura 5 – Personagens em ação	56
Figura 6 – A semana na Tijuca.....	58
Figura 7 – A personagem Dom Casmurro.....	58
Figura 8 – O subnarrador da minissérie	60
Figura 9 – O beijo visto por Dom Casmurro	62
Figura 10 – Dom Casmurro e o poeta do trem da Central	66
Figura 11 – A divisão da narrativa audiovisual em capítulos.....	66
Figura 12 – Escobar somando os aluguéis no filme.....	67
Figura 13 – A presença do grande imagista.....	68
Figura 14 – O grande imagista na minissérie	69
Figura 15 – Bento e Capitu dançando no baile	70
Figura 16 – Os braços de Capitu.....	71
Figura 17 – A fixação do olhar de Bento nos braços de Capitu.....	71
Figura 18 – As expressões de personagens presentes no velório de Escobar	72
Figura 19 – Ezequiel brincando.....	73
Figura 20 – Capitu no papel de Desdêmona	74
Figura 21 – Bento no papel de Otelo.....	74
Figura 22 – Escobar lendo o futuro de Capitu	76
Figura 23 – Capitu olhando Escobar	76
Figura 24 – Escobar olhando Capitu	77
Figura 25 – O beijo forçado de Bentinho e Capitu.....	78
Figura 26 – Bentinho sacudindo Capitu	79
Figura 27 – A reação de Bentinho após ver o dândi	80
Figura 28 – O subnarrador com as mãos cheias de sangue.....	81
Figura 29 – O tapa dado por Bento em Capitu.....	82
Figura 30 – Os olhos de cigana oblíqua e dissimulada	90
Figura 31 – Olhos de ressaca	93
Figura 32 – Olhos de casada	95

Figura 33 – Os olhos de Capitu para o esquife na minissérie	97
Figura 34 – Os olhos de Capitu ao consolar Sancha	98
Figura 35 – Os olhos de Capitu ao fitar o esquife no filme	99
Figura 36 – Um seminarista chamado Escobar	101
Figura 37 – Os olhos de Escobar	102
Figura 38 – Tio Cosme	106
Figura 39 – Prima Justina	107
Figura 40 – Bento observando Capitu dançar a quadrilha	109
Figura 41 – A expressão de desconforto de Bento	110
Figura 42 – Bento ao descobrir a traição da esposa	111
Figura 43 – Bentinho ouvindo a denúncia de José Dias	112
Figura 44 – Bentinho ao ver Capitu após a denúncia de José Dias	113
Figura 45 – A veste de Capitu	114
Figura 46 – Bentinho ao falar com José Dias	114
Figura 47 – Bentinho após fitar os olhos de Capitu	115
Figura 48 – Bentinho ao retornar da faculdade	116
Figura 49 – Bentinho quando dá um tapa em Capitu	117
Figura 50 – Bento ao ver o olhar de Capitu para o esquife	118
Figura 51 – Dona Glória durante a denúncia de José Dias	120
Figura 52 – Dona Glória despedindo-se de Bentinho	120
Figura 53 – José Dias enquanto faz a denúncia para Dona Glória	122
Figura 54 – José Dias no Passeio Público	122
Figura 55 – Pádua conversando com Bentinho	123
Figura 56 – O Dom Casmurro da minissérie	124
Figura 57 – Dom Casmurro e os efeitos de imagem	125
Figura 58 – Metáfora audiovisual	127

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 CULTURA E SUAS MANIFESTAÇÕES	16
1.1 Cultura: uma teia de significados	17
1.2 Representação: conexão entre cultura e significação.....	21
1.3 Concepção relacional de identidade e pluralidade da cultura brasileira	26
1.4 Cultura, representação e identidade no texto verbal e nos textos audiovisuais.....	33
2 TEXTOS NARRATIVOS E PROCESSOS DE NARRAÇÃO	40
2.1 A multiplicidade de formas de narrar	40
2.2 Diferenças e semelhanças entre narrativa verbal e visual	45
2.2.1 Técnicas do modo de narrar do texto verbal: a voz e o modo.....	48
2.2.2 Técnicas do modo de narrar do texto audiovisual: a voz e a focalização.....	54
2.3 Diálogo entre narrativas	65
3 A METÁFORA DO OLHAR EM <i>DOM CASMURRO</i> E NOS AUDIOVISUAIS <i>CAPITU</i> (FILME) E <i>CAPITU</i> (MINISSÉRIE)	84
3.1 A metáfora.....	84
3.2 Capitu: dos olhos dissimulados e oblíquos aos olhos de ressaca	87
3.3 As personagens da ópera de Bento Santiago	100
3.4 Metáfora visual: a metáfora do olhar nos textos audiovisuais	108
3.5 Considerações sobre as metáforas do olhar	125
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	129
REFERÊNCIAS	133

INTRODUÇÃO

“Por que escrever ainda sobre o significado da ficção machadiana? Um século de leituras já não terá descido ao fundo da questão, examinando-a pelos ângulos biográfico, psicológico, sociológico, filosófico, estético?” é a indagação que o crítico literário Alfredo Bosi (2007, p. 9) levanta em seu livro *Machado de Assis: o enigma do olhar*. A partir desses questionamentos iniciais, seria possível imaginar que não há nada novo para se investigar na ficção machadiana, que todas as possibilidades de estudo já foram exploradas e esgotadas. Todavia, logo na sequência de seu texto, o autor revela que “E, voltando pela enésima vez aos seus romances e contos, sempre me aparece um hiato entre os conceitos da crítica e as figuras do texto-fonte” (BOSI, 2007, p. 10). Assim, percebe-se que, mesmo após mais de um século de estudos, a crítica renova a obra de Machado de Assis ao trazer singulares aspectos de investigação.

Essa renovação é propiciada, pois Machado de Assis, considerado por críticos e leitores um dos maiores autores de língua portuguesa, criou narrativas com temáticas universais, ainda que seus textos tratem de fatos e elementos socioculturais do século XIX. Por meio de suas obras, o escritor posiciona-se criticamente diante de seu contexto e capta a essência das situações humanas para lhes conceder forma através de palavras (SARAIVA; KASPARI; MÜGGE, 2017).

Dentre as narrativas machadianas que mais despertam o interesse dos leitores está *Dom Casmurro*, lançado em 1900, com edição de 1899. A narrativa, de caráter autobiográfico, apresenta um narrador dissimulado, cujo relato tem o ciúme como núcleo temático. Essas características e o mérito artístico da obra garantem-lhe a permanência como objeto de leitura, análise e crítica, como revela uma recente pesquisa de 2017 que aponta *Dom Casmurro* como a obra mais representativa da literatura brasileira (VERNE, 2017, *on-line*).

Por essa razão, *Dom Casmurro* tem servido de inspiração para diversas recriações: foi adaptada para os palcos, com a peça “Criador e criatura - o encontro de Machado e Capitu”, de Flávio Aguiar e Ariclê Perez; para os quadrinhos, pela Nemo Editora (2013), pela editora Ática (2012) e pela editora Principis (2019), além de servir de intertexto para outras produções literárias como *Capitu - memórias póstumas*, de Domício Proença Filho, *Amor de Capitu*, de Fernando Sabino, e *Capitu*, de Lygia Fagundes Telles e Paulo Emílio Salles Gomes (ACADEMIA

BRASILEIRA DE LETRAS, s/d, *on-line*). Entre as adaptações, destacam-se as transposições para o meio audiovisual, *Capitu*, filme de 1968, sob a direção de Paulo Cesar Saraceni, e *Capitu*, minissérie televisiva de 2008, sob a direção de Luiz Fernando Carvalho.

Na obra que inspirou o filme e a minissérie, *Dom Casmurro*, as estratégias do olhar, ver e avaliar desempenham um importante papel na significação da narrativa. Elas aparecem inscritas sob a forma de metáforas, que instigam o leitor a construir significações a partir dos não ditos e a estabelecer relações com elementos socioculturais, e como componente da construção narrativa, quando instalam um jogo de olhares entre as personagens e revelam que nem sempre quem narra é quem vê.

Com base nisso, o presente trabalho, intitulado “Ver e narrar em *Dom Casmurro*: do texto verbal ao texto audiovisual”, vinculado à linha de pesquisa Linguagens e Processos Comunicacionais do PPG em Processos e Manifestações Culturais, analisa a importância do olhar em *Dom Casmurro*, seja como estratégia ou técnica narrativa, seja como metáfora, e sua transposição para os audiovisuais *Capitu* (filme) e *Capitu* (minissérie). Como pergunta norteadora desta investigação, tem-se a seguinte: As narrativas audiovisuais, *corpora* desta investigação, conseguem recriar a metáfora do olhar e do jogo de olhares inscritos na narrativa verbal de Machado de Assis?

A realização deste estudo, de natureza indutiva, tem por base uma revisão bibliográfica sobre o conceito de cultura e sobre as técnicas da narrativa verbal e audiovisual e fundamenta-se em pressupostos da Semiótica, que fornece elementos para esclarecer a significação de representações, sob a perspectiva do olhar, presentes em *Dom Casmurro*, em *Capitu* (filme) e em *Capitu* (minissérie).

O objetivo geral desta pesquisa, portanto, é investigar a significação do olhar e de seus jogos em *Dom Casmurro* e nos audiovisuais, *Capitu* (filme) e *Capitu* (minissérie). No primeiro capítulo, é sintetizado o conceito de cultura e as manifestações artísticas, *corpora* da pesquisa, são a ele correlacionadas. Nesse procedimento, verificou-se que a cultura é construída de modo coletivo (HALL, 2016) como teias de significado que envolvem os indivíduos (GEERTZ, 1989), e que signos verbais e icônicos instituem, por meio de textos ficcionais, a representação da sociedade do Segundo Império.

O segundo capítulo volta-se para a técnica narrativa relacionada ao ângulo de percepção visual e à focalização em textos verbais e audiovisuais. Para essa discussão, optou-se por utilizar, sobretudo, pressupostos teóricos de autores, que estabelecem um claro diálogo com a Teoria da Literatura, mais especificamente, com a Narratologia de cunho literário. Entremeada a essa reflexão, analisa-se o modo como a percepção visual está inscrita em *Dom Casmurro*, em *Capitu*, filme de 1968, e *Capitu*, minissérie de 2008. Com a realização desse percurso, percebeu-se que as três manifestações *corpóra* seguem o mesmo ângulo narrativo, que é solapado pela ambiguidade do narrador, e que, nelas, os recursos da visualidade têm papel fundamental.

No terceiro capítulo, ocorre a interpretação de metáforas, concernentes ao olhar, nos textos verbal e audiovisuais. Seu desenvolvimento fundamenta-se em estudos sobre a metáfora e inicia pela análise dessa figura de linguagem em *Dom Casmurro* para, na sequência, focar sua transposição para o filme e a minissérie. A partir das metáforas analisadas, verificou-se que esse recurso de linguagem não só ajuda na composição das personagens, mas também sugere significações; que algumas descrições do olhar evidenciam características culturais; e que as significações, na narrativa de Machado, são instituídas por signos verbais que se concretizam em imagens, enquanto, no filme e na minissérie, ocorre o movimento inverso, visto que as imagens precisam ser reconstituídas verbalmente para serem passíveis de interpretação.

Com o desenvolvimento desse percurso interdisciplinar, que se vale de perspectivas teóricas da área da cultura e da literatura e que investiga três manifestações distintas, romance, filme e minissérie, contribui-se para a área dos estudos culturais, para a valorização da ficção machadiana e das produções audiovisuais brasileiras.

1 CULTURA E SUAS MANIFESTAÇÕES

Cultura não é aquilo que entra pelos olhos, é o que modifica o olhar (José Paulo Paes, s/d).

Cultura, segundo José Luis dos Santos (1987), diz respeito à humanidade em sua totalidade e, também, a cada indivíduo, povo, nação e sociedade. Nesse sentido, é possível afirmar que a cultura se assemelha a um tecido simbólico que permeia as ações humanas, desde os hábitos mais simples, como a alimentação, até as ações mais complexas, como ritos e manifestações artísticas.

Assim, compreendendo a cultura como um conjunto de práticas, técnicas, símbolos e valores que detém significado, regulam as ações humanas e podem ser transmitidos às gerações futuras, como aponta Alfredo Bosi (1992a), o presente capítulo desenvolve-se em torno dos conceitos de cultura, representação e identidade. Inicialmente, aborda-se, a partir do texto de Bosi (1992a), a origem etimológica do vocábulo cultura. Em seguida, são expostas as perspectivas teóricas de Stuart Hall (2016) e Clifford Geertz (1989), que apresentam um posicionamento semiótico, acerca da cultura.

Na sequência, trata-se do conceito de representação, que conecta o sentido e a linguagem à cultura, sob o viés proposto por Hall (2016). As representações, por sua vez, são compostas de signos, indiciais e icônicos e, em sua análise, abordam-se os estudos de Lucia Santaella (2004) e de Patrick Charaudeau (2012).

Intimamente relacionado ao discurso, encontra-se o conceito de identidade que, consoante Charaudeau (2009), é composto por questões discursivas e sociais. Assim, a partir das perspectivas teóricas de Kathryn Woodward (2012), Tomaz Tadeu da Silva (2012) e Stuart Hall (2000), a identidade é elaborada por meio da diferença e, conforme Charaudeau (2009), construída no discurso.

Por meio do discurso, consoante Hall (2015), também são elaboradas as identidades nacionais. Nessa perspectiva, sobre a cultura brasileira, é possível afirmar que ela se desenvolveu no entrecruzamento de diversos povos e que não é unitária, mas plural, como enfatiza Alfredo Bosi (1987). Por fim, aplicam-se os conceitos abordados neste capítulo a uma breve análise de um recorte das manifestações artísticas que compõem o corpus de análise deste trabalho, a narrativa verbal *Dom Casmurro* e as narrativas audiovisuais *Capitu*, filme de 1968, e *Capitu*, minissérie de 2008.

1.1 Cultura: uma teia de significados

Tratar do conceito de cultura é um assunto complexo, afinal, são inúmeras as concepções apresentadas por diferentes teóricos em momentos distintos. Entretanto, como aponta Alfredo Bosi em “Colônia, culto e cultura” (1992a), começar pela origem e significado da palavra é um bom ponto de partida.

Cultura, segundo Bosi (1992a), deriva da palavra latina *colo*, cujo particípio passado é *cultus* e o particípio futuro é *culturus*. “*Colo* significou, na língua de Roma, *eu moro, eu ocupo a terra, e por extensão, eu trabalho, eu cultivo o campo*” (BOSI, 1992a, p. 11, grifos do autor). No tempo presente, *colo* denota algo incompleto e transitivo, um movimento que passa ou passava de um agente a um objeto (BOSI, 1992a).

Seguindo essa lógica semântica, que está permeada por questões de sujeição e envolve a participação de um sujeito ativo e de um objeto, apresentam-se, como derivações de *colo*, o termo *incola*, que significa habitante; *inquilinus*, que designa o indivíduo que reside em terra alheia; e *colonia*, compreendido como “terra ou povo que se pode trabalhar e sujeitar” (BOSI, 1992a, p. 11). Como uma significação comum a essas derivações, pode-se destacar ainda a reprodução de meios de vida, uma vez que tanto *incola* quanto *inquilinus* pertencem a um grupo e repetem hábitos já difundidos coletivamente (BOSI, 1992a). Esse movimento está principalmente incutido na colonização, em que, ao mesmo tempo que são reproduzidos os meios de vida, as relações de poder e as esferas econômicas de culturas seculares, ocorrem novos contatos que ressignificam esses sistemas de ações (BOSI, 1992a).

Em sua forma do tempo pretérito, *cultus*, *colo* detém o significado de terra que já foi cultivada por diversas gerações (BOSI, 1992a). Desse modo, conforme Bosi (1992a, p. 13), “*cultus* é sinal de que a sociedade que produziu o seu alimento já tem memória”. Por outro lado, *cultus* também apresenta o sentido de culto dos mortos, como primeira forma de religião, lembrança e chamamento dos que já partiram (BOSI, 1992a). Nessa concepção, “a possibilidade de enraizar no passado a experiência atual de um grupo se perfaz pelas mediações simbólicas” (BOSI, 1992a, p. 15).

Unindo esses dois significados, *colo* como trabalho da terra e como culto dos mortos, a colonização se configura como um projeto totalizante em que se busca

ocupar um novo solo, explorar as suas virtudes e subjugar a sua natureza (BOSI, 1992a). Os agentes desse processo, por sua vez, são tanto aparatos físicos quanto “crentes que trouxeram nas arcas da memória e da linguagem aqueles mortos que não devem morrer” (BOSI, 1992a, p. 15).

No participio futuro, segundo Bosi (1992a), ocorre a variação *culturus*, que apresenta o significado de algo que se vai trabalhar e o que se vai cultivar. A terminação em “urus” informa a ideia de algo que está por vir ou um movimento em sua direção e o seu sentido se conserva até a contemporaneidade: “Cultura é o conjunto das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social” (BOSI, 1992a, p. 16). Cultura também supõe consciência grupal que “desentranha da vida presente os planos para o futuro” (BOSI, 1992a, p. 16).

Na modernidade, para embasar a teoria de evolução social e justificar dominações, preferiu-se opor os conceitos de natureza e de cultura (BOSI, 1992a). Nessa concepção, cultura se aproxima de *colo*, enquanto trabalho, e afasta-se de *cultus*, o que acentua “a função da produtividade que requer um domínio sistemático do homem sobre a matéria e sobre outros homens” (BOSI, 1992a, p. 17). Seguindo essa linha de raciocínio, aculturar, então, seria sujeitar um povo a um padrão de comportamento considerado “superior” (BOSI, 1992a).

O pensamento do século XVIII aproxima-se dessa visão, pois a cultura é relacionada ao progresso (BOSI, 1992a). Contudo, é importante destacar que a modernidade também confere a diversas áreas, como a ciência, as artes e a filosofia, o papel de exercer resistência frente às estruturas dominantes (BOSI, 1992a). Assim, é possível afirmar que “a cultura encarnada e socializada tem um papel cada vez mais central a desempenhar na construção de um futuro para as nações pobres” (BOSI, 1992a, p. 18).

Por fim, retomando as áreas semânticas de *colo*, percebe-se que, tanto na sua versão do tempo presente, do passado quanto do futuro, a noção de compartilhamento de valores e percepções de mundo por parte de um grupo permeia esse vocábulo. Isso se manifesta em *colo* enquanto ocupação da terra, em *cultus* enquanto cultivo da terra e dos mortos, e em *culturus* como trabalho com a terra e, principalmente, com o ser humano (BOSI, 1992a).

Stuart Hall, teórico especialmente ligado às linhas de pesquisa de cultura e de representação, apresenta uma concepção de cultura que se assemelha aos

significados inerentes a origem etimológica da palavra expostos por Alfredo Bosi (1992a). Nesse sentido, Hall (2016) concebe a cultura como produção e intercâmbio de sentidos entre indivíduos de um grupo ou de uma sociedade.

Essa partilha de conceitos e ideias está relacionada aos sentimentos e às emoções dos indivíduos inseridos em uma coletividade e lhes confere uma sensação de pertencimento a um grupo (HALL, 2016). Os elementos que proporcionam essa impressão muitas vezes se manifestam de modo concreto, por meio de ritos, modos de vida e manifestações artísticas e filosóficas, e apresentam efeitos objetivos sobre as pessoas, pois organizam e regulam as práticas sociais e exercem influência sobre a conduta das pessoas (HALL, 2016).

Assim, a partir de processos e manifestações sociais compartilhados que proveem uma sensação de pertencimento, os membros de uma sociedade atribuem valor e sentido a pessoas e objetos (HALL, 2016). Em parte, esse processo se dá por paradigmas de interpretação, e em parte pelos sentidos que são atribuídos às coisas e pelo modo como são utilizadas (HALL, 2016). Consequentemente, é o uso que se faz de um determinado objeto que o torna significativo e o que se sente em relação a ele que configura seu sentido (HALL, 2016). Em outra medida, pode-se afirmar que nós

concedemos sentido às coisas pela maneira como as *representamos* – as palavras que usamos para nos referir a elas, as histórias que narramos a seu respeito, as imagens que delas criamos, as emoções que associamos a elas, as maneiras como as classificamos e conceituamos, enfim, os valores que nelas embutimos (HALL, 2016, p. 21, grifo do autor).

Percebe-se, assim, que a cultura está ligada a práticas que não são programadas geneticamente, como a ação de respirar, por exemplo, mas que carregam sentidos e valores comuns a um grupo, precisam ser interpretadas e dependem de sentido para funcionarem (HALL, 2016).

Assim, a cultura permeia toda a sociedade e o seu estudo deve se debruçar, segundo Hall (2016), sobre os sentidos elaborados e compartilhados pelos membros de uma sociedade. Os sentidos, por sua vez, são produzidos em diferentes áreas e perpassados por diversas práticas e processos (HALL, 2016). Eles são construídos nas interações entre pessoas – estabelecendo normas e condutas de convívio – e nas manifestações culturais e no modo como são consumidas (HALL, 2016). Assim, como destaca Hall (2016, p. 23), “membros da mesma cultura compartilham

conjuntos de conceitos, imagens e ideias que lhes permitem sentir, refletir e, portanto, interpretar o mundo de forma semelhante”.

De modo análogo a Stuart Hall (2016), o teórico Clifford Geertz (1989) também concebe o comportamento humano como uma ação simbólica, isto é, carregada de significados. Para o estudioso, “o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu [...]” (GEERTZ, 1989, p. 15) e essas teias são a cultura.

A cultura, assim considerada, é uma “ideação”, mas isso não significa que ela exista exclusivamente na mente dos indivíduos (GEERTZ, 1989). Entretanto, mesmo considerada como algo “não físico”, essa característica não implica que ela seja oculta e, portanto, que não esteja expressa em objetos e manifestações (GEERTZ, 1989).

Assim, Geertz (1989), que concebe a cultura como pública, pois seus significados são compartilhados, apresenta um posicionamento semelhante ao de Stuart Hall (2016).

Como sistemas entrelaçados de signos interpretáveis (o que eu chamaria símbolos, ignorando as utilizações provinciais), a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível — isto é, descritos com densidade (GEERTZ, 1989, p. 24).

Considerada um sistema, a cultura é composta de signos que, segundo Geertz (1989), emergem do modo como os elementos são utilizados e do papel que desempenham. Assim,

a análise cultural é (ou deveria ser) uma adivinhação dos significados, uma avaliação das conjeturas, um traçar de conclusões explanatórias a partir das melhores conjeturas e não a descoberta do Continente dos Significados e o mapeamento da sua paisagem incorpórea (GEERTZ, 1989, p. 30-31).

O estudo da cultura, para Geertz (1989), deve se dedicar, portanto, àquilo que a compõem, ritos, manifestações artísticas e filosóficas, comportamentos etc., e aos seus significados, que são compartilhados pelos membros dessa cultura. Assim, o objetivo central de uma abordagem semiótica da cultura é refletir sobre o modo como o indivíduo acessa o mundo conceptual a que pertence. Para que isso se concretize, é necessário que os significados sejam compreendidos como atos

simbólicos e não como meras expressões, instrumentos ou correlatos da existência biológica, psicológica e social humana (GEERTZ, 1989).

Portanto, como afirmam Alfredo Bosi (1992a), Stuart Hall (2016) e Clifford Geertz (1989), a cultura é composta de traços coletivos e públicos. Esses traços são fortificados pela representação, que se vale de signos para produzir e transmitir os significados construídos coletivamente.

1.2 Representação: conexão entre cultura e significação

A representação, conforme Stuart Hall (2016, p. 31), conecta o sentido e a linguagem à cultura. Desse modo, a representação é uma parte importante do processo de produção de significados, pois “representar *envolve* o uso da linguagem, de signos e imagens que significam ou representam objetos” (HALL, 2016, p. 31, grifo do autor).

Segundo Hall (2016), representação é a produção do significado da mente por meio da linguagem e “é a conexão entre conceitos e linguagem que permite nos referirmos ao mundo ‘real’ dos objetos, sujeitos ou acontecimentos, ou ao mundo imaginário de objetos, sujeitos e acontecimentos fictícios” (HALL, 2016, p. 36). Nesse sentido, conforme o autor, existem dois sistemas de representação.

No primeiro, “há o ‘sistema’ pelo qual toda ordem de objetos, sujeitos e acontecimentos é correlacionada a um conjunto de conceitos ou *representações mentais* que nós carregamos” (HALL, 2016, p. 34, grifos do autor). Sem esses conceitos/representações mentais, o indivíduo não conseguiria interpretar o mundo de modo inteligível (HALL, 2016). Nesse sentido, o significado é dependente de conceitos e/ou sistema de imagens formulado no pensamento das pessoas, que representam ou “se colocam como” o mundo (HALL, 2016). “Este sistema possibilita que façamos referências a coisas tanto dentro, quanto fora de nossa mente” (HALL, 2016, p. 34).

O outro sistema de representação é a linguagem (HALL, 2016). “Nosso mapa precisa ser traduzido em uma linguagem comum, para que assim correlacionemos nossos conceitos e ideias com certas palavras escritas, sons pronunciados ou imagens visuais” (HALL, 2016, p. 36-37). O termo geral utilizado para palavras, sons, imagens que carregam sentido é signo, consoante Hall (2016). Eles “indicam ou representam os conceitos e as relações entre eles que carregamos em nossa

mente e que, juntos, constroem os sistemas de significado da nossa cultura” (HALL, 2016, p. 37).

Os signos, portanto, são organizados em linguagens que possibilitam traduzir os pensamentos em palavras, sons ou imagens, e utilizá-los para expressar sentidos e comunicar pensamentos (HALL, 2016). Para que esses sistemas possam ser compartilhados entre os indivíduos, é preciso que eles tenham um mapa conceitual semelhante, que lhes permita compartilhar e interpretar os signos (HALL, 2016). Assim,

O sentido *não* está no objeto, na pessoa ou na coisa, e muito menos *na* palavra. Somos nós que fixamos o sentido tão firmemente que, depois de um tempo, ele parece natural e inevitável. *O sentido é construído pelo sistema de representação*. Ele é construído e fixado pelo código, que estabelece a correlação entre nosso sistema e nossa linguagem [...] (HALL, 2016, p. 42, grifos do autor).

O sentido, para Hall (2016), está apoiado no conceito de signo de Saussure, isto é, na relação entre significante e significado, entre a forma e o conceito fixados pelo código cultural e linguístico dos indivíduos, o qual sustenta a representação. Todavia, os sentidos não são fixos, visto que eles se modificam, porque a relação entre significado e significante é construída no âmbito da história e da cultura (HALL, 2016).

Assim, como não há um sentido universal para os signos, é preciso, consoante Hall (2016, p. 60), por meio da interpretação, “captar o sentido”. E, como frisa o autor, o leitor, espectador ou público nunca constrói o sentido exatamente como ele foi proposto pelo interlocutor, escritor ou por outros espectadores (HALL, 2016).

Conforme Hall (2016), por enfatizar o enfoque semiótico da linguagem, Saussure traz uma grande contribuição para os estudos dos signos e da cultura:

O argumento fundamental por trás da abordagem semiótica é que, uma vez que todos os objetos culturais expressam sentido, e todas as práticas culturais dependem do sentido, eles devem fazer uso dos signos; e na medida em que fazem, devem funcionar como a linguagem funciona e ser suscetíveis a uma análise que, basicamente, faz uso dos conceitos linguísticos de Saussure [...] (HALL, 2016, p. 67).

As linguagens, como destaca Hall (2016), são compostas de diferentes tipos de signos. Os signos visuais carregam uma certa semelhança com o objeto que

representam e, por isso, são chamados de signos icônicos (HALL, 2016). Já os verbais são denominados indiciais, pois não existe uma relação óbvia com as coisas a que se referem (HALL, 2016). Todavia, pinturas, palavras escritas, fotografias etc., apenas funcionam como signos dentro de uma linguagem quando expressam e comunicam ideias (HALL, 2016).

Para acessar os significados carregados por signos, é necessária uma análise semiótica que, conforme Lucia Santaella (2004, p. 4), pode

nos levar a compreender qual é a natureza e quais são os poderes de referência dos signos, que informação transmitem, como eles se estruturam em sistemas, como funcionam, como são emitidos, produzidos, utilizados e que tipos de efeitos são capazes de provocar no receptor (SANTAELLA, 2004, p. 4).

A análise semiótica também permite que o interpretante chegue ao movimento interno das mensagens, como são criadas, aos procedimentos nelas empregados e à captação dos valores de referencialidade do contexto imediato e estendido, “pois em todo processo de signos ficam marcas deixadas pela história, pelo nível de desenvolvimento das forças produtivas econômicas, pela temática e pelo sujeito que as produz” (SANTAELLA, 2004, p. 5). O signo, então, é o objeto de estudo da semiótica e, consoante Santaella (2004), ele

é qualquer coisa de qualquer espécie (uma palavra, um livro, uma biblioteca, um grito, uma pintura, um museu, uma pessoa, uma mancha de tinta, um vídeo etc.) que representa uma outra coisa, chamada de objeto signo, e que produz um efeito interpretativo em uma mente real ou potencial, efeito este que é chamado de interpretante do signo (SANTAELLA, 2004, p. 8).

Já os efeitos interpretativos são dependentes do modo como o signo representa seu objeto e podem ser analisados em três etapas (SANTAELLA, 2004). O interpretante imediato é interno ao signo, “trata-se do potencial interpretativo do signo, quer dizer, de sua interpretabilidade ainda no nível abstrato, antes do signo encontrar um intérprete qualquer em que esse potencial se efetive” (SANTAELLA, 2004, p. 24). O segundo nível de interpretação do signo é o interpretante dinâmico, que diz respeito ao efeito que o signo produz no interpretante e está dividido em três possibilidades de efeitos: emocional, energético e lógico (SANTAELLA, 2004). “Tem-

se aí a dimensão psicológica do interpretante, pois se trata do efeito singular que o signo produz em cada intérprete particular” (SANTAELLA, 2004, p. 24).

O efeito emocional destina-se a despertar os sentimentos do interpretante e está presente em qualquer interpretação (SANTAELLA, 2004). O efeito energético visa a causar uma ação, física ou mental (SANTAELLA, 2004). Por fim, o efeito lógico refere-se à interpretação por meio de uma regra internalizada pelo interpretante (SANTAELLA, 2004).

Sem essas regras interpretativas, os símbolos não poderiam significar, pois o símbolo está associado ao objeto que representa através de um hábito associativo que se processa na mente do intérprete e que leva o símbolo a significar o que ele significa. Em outras palavras, o símbolo está conectado a seu objeto em virtude de uma ideia da mente que usa o símbolo, sem o que uma tal conexão não existiria. Portanto, é no interpretante que se realiza, por meio de uma regra associativa, uma associação de ideias na mente de intérprete, associação esta que estabelece a conexão entre o signo e seu objeto (SANTAELLA, 2004, p. 25).

Essa concepção, extraída da teoria de Charles Sanders Peirce, demonstra que os signos não possuem uma significação definitiva, visto que eles vão se modificando, assim como os interpretantes, condicionados histórica e culturalmente, também sofrem transformações (SANTAELLA, 2004).

Percebe-se, assim, que, na interpretação, estão envolvidas questões lógicas, racionais, emotivas, ativas e reativas (SANTAELLA, 2004). Então, para proceder à análise semiótica, deve-se contemplar os signos, discriminá-los em relação a outros signos e, por último, generalizar sua significação (SANTAELLA, 2004). Nesse processo,

O primeiro olhar que devemos dirigir a eles [signos] é o olhar contemplativo. Contemplar significa tornar-se disponível para o que está diante dos nossos sentidos. Desautomatizar tanto quanto possível nossa percepção. Auscultar os fenômenos. Dar-lhes chance de se mostrarem. Deixá-los falar (SANTAELLA, 2004, p. 30).

O segundo olhar que se deve destinar aos signos é o de observação (SANTAELLA, 2004).

Nesse nível, é a nossa capacidade perceptiva que deve entrar em ação. Estar alerta para a existência singular do fenômeno, saber discriminar os limites que o diferenciam do contexto ao qual pertence, conseguir distinguir partes e todo. Aqui, trata-se de estar atento para a dimensão de sin-signo

do fenômeno, para o modo como sua singularidade se delinea no seu aqui e agora (SANTAELLA, 2004, p. 31).

Por fim, o terceiro olhar está ligado à capacidade de generalizar “trata-se aqui de conseguir abstrair o geral do particular, extrair de um dado fenômeno aquilo que ele tem em comum com todos os outros com que compõem uma classe geral” (SANTAELLA, 2004, p. 31-32). A partir desses três olhares, verifica-se que o signo só completa sua ação como signo por meio da ação de um interpretante (SANTAELLA, 2004).

Patrick Charaudeau, em *Linguagem e discurso: modos de organização*, de forma semelhante a Lucia Santaella (2004), também se debruça sobre o signo e sua interpretação, especificamente no que diz respeito à linguagem verbal. O autor concebe o ato de linguagem como um duplo, em que um significado está explícito e outro, implícito. Por um lado, a linguagem é transparente e se apresenta como um processo diante do qual o receptor percorre a transmissão da fala para encontrar a intenção do emissor; por outro, ela é não-transparente, e o processo de comunicação está impregnado de uma intencionalidade, que leva em consideração as intenções do emissor e a relação entre os sujeitos de fala (CHARAUDEAU, 2012).

Dessa forma, a intenção do ato de linguagem não é constituída apenas na configuração verbal, explícita, “mas, no jogo que um dado sujeito vai estabelecer entre esta e seu sentido implícito” (CHARAUDEAU, 2012, p. 24). O explícito refere-se, assim, a um significado determinado, enquanto o implícito varia de acordo com as circunstâncias do discurso e “permite que se efetue, na linguagem, um jogo de remissões constantes a alguma coisa além do enunciado explícito, que se encontra antes e depois do ato de proferição da fala” (CHARAUDEAU, 2012, p. 25).

Assim, a competência dos agentes é múltipla, porque não representam o mundo meramente por meio dos explícitos, mas possuem “uma aptidão para significar o mundo como uma totalidade que inclui o contexto socio-histórico e as relações que se estabelecem entre o emissor e o receptor” (CHARAUDEAU, 2012, p. 17). Charaudeau (2012, p. 20, grifo do autor), desse modo, apresenta uma visão semiolinguística em que “o ato de linguagem não pode ser concebido de outra forma a não ser como um conjunto de atos significadores que *falam* o mundo através das condições e da própria instância de sua transmissão”.

Esse ato requer a interpretação em que o receptor elabora hipóteses sobre o que o enunciador sabe e sobre os seus pontos de vista em relação ao destinatário (CHARAUDEAU, 2012). Isso se revela necessário, pois o signo – que constitui a linguagem – não tem seu significado definido *a priori*, mas construído no ato de discurso, em “empregos múltiplos, que vêm depositar sedimentos de sentido, cujo conhecimento é formador de um certo saber *metacultural* sobre os signos, saber este que os integra em uma taxinomia geral” (CHARAUDEAU, 2012, p. 35, grifo do autor).

Ao se analisar um texto – que é sempre um ato de linguagem –, deve-se considerar que o Eu Comunicante e o Tu Interpretante estão envoltos em circunstâncias interpretativas e em signos. Portanto, “analisar um ato de linguagem não pode consistir em dar conta apenas da intenção do sujeito comunicante (EUc)” (CHARAUDEAU, 2012, p. 62), nem unicamente do sujeito interpretante, mas buscar interpretações possíveis a partir do encontro desses dois processos de interpretação.

Além da interpretação das intenções dos sujeitos envolvidos na situação de fala e dos signos utilizados na comunicação, torna-se interessante investigar também o modo como o sujeito se constrói através de sua identidade discursiva, que é dependente da identidade social (CHARAUDEAU, 2009). Nesse sentido, é necessário direcionar o olhar para a questão da identidade.

1.3 Concepção relacional de identidade e pluralidade da cultura brasileira

A identidade, conforme Patrick Charaudeau (2009), é o que permite ao indivíduo tomar consciência de sua existência, de si mesmo. Esse processo ocorre por meio da tomada de consciência do corpo, do saber, dos julgamentos e das ações (CHARAUDEAU, 2009). Para que essa “tomada de consciência” se concretize, é necessário que haja a diferença, pois somente quando o sujeito nota o outro como um ser diferente de si mesmo é que se dá a consciência da própria identidade (CHARAUDEAU, 2009).

Nesse sentido,

quanto mais forte é a consciência do outro, mais fortemente se constrói a sua própria consciência identitária. É o que se chama de princípio de alteridade. Esta relação ao outro se institui através de trocas que fazem com

que cada um dos parceiros se reconheça semelhante e diferente do outro (CHARAUDEAU, 2009, *on-line*).

Os teóricos Kathryn Woodward (2012), Tomaz Tadeu da Silva (2012) e Stuart Hall (2000) apresentam posicionamentos semelhantes ao de Charaudeau (2009) no que diz respeito à noção de identidade, pois ambos concebem a diferença como parte fundamental de sua constituição. Segundo Woodward (2012), a identidade adquire sentido por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos pelos quais é representada.

Segundo a autora, a identidade é relacional e depende da relação entre indivíduos, sendo marcada pela diferença. Se uma pessoa diz pertencer a uma nação, por exemplo, ela afirma uma nacionalidade, ao mesmo tempo em que nega o pertencimento a outra nação. Nesse sentido, a diferença, que é sustentada pela exclusão, é estabelecida por marcações simbólicas em relação a outras identidades (WOODWARD, 2012).

Assim, a representação, estabelecida por meio de signos, conforme Woodward (2012), auxilia na construção e na elaboração das identidades, porque é por meio dos significados que produz que confere sentido às experiências humanas e àquilo que o indivíduo é. Nessa perspectiva, “a representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas [...]” (WOODWARD, 2012, p. 18).

A efetivação das identidades, portanto, ocorre por meio da representação e da produção de discursos que, conjuntamente, constroem os lugares a partir dos quais os sujeitos podem se posicionar e tomar o lugar de fala (WOODWARD, 2012).

A perspectiva exposta por Woodward é corroborada por Tomaz Tadeu da Silva (2012). Conforme o teórico, a identidade, que diz respeito aquilo que o sujeito é, e a diferença, que se refere ao que o outro é, são resultantes de criações linguísticas. Desse modo, a identidade e a diferença são estabelecidas por meio da linguagem em situações de comunicação e envolvem, necessariamente, no mínimo um Eu comunicante e um Tu interpretante (SILVA, 2012).

Os participantes de uma situação de comunicação, segundo Charaudeau (2009), são semelhantes na medida em que compartilham, mesmo que parcialmente, as mesmas finalidades e intenções. Por outro lado, eles são

diferentes, pois, uma vez que desempenham “papéis” que lhes são próprios, cada indivíduo apresenta suas próprias motivações (CHARAUDEAU, 2009).

Assim, cada pessoa envolvida em uma situação de fala se engaja em uma atitude que é recíproca, o reconhecimento do outro e a diferenciação com o outro (CHARAUDEAU, 2009). Nesse sentido, cada pessoa se legitima e legitima o outro “através de uma espécie de ‘olhar avaliador’, o que permite dizer que a identidade se constrói através de um cruzamento de olhares: ‘existe o outro e existo eu, e é do outro que recebo o eu’” (CHARAUDEAU, 2009, *on-line*).

Seguindo o raciocínio dessa afirmação de Charaudeau (2009), não existe o “eu” sem que exista o “tu”, o outro. Essa constatação leva o indivíduo a descobrir que, se existe alguém diferente de si, ele próprio é um ser “incompleto, imperfeito e inacabado” (CHARAUDEAU, 2009, *on-line*). É dessa consciência que emana a compreensão do outro, no sentido de querer a sua absorção e dominação (CHARAUDEAU, 2009). De outro modo, a percepção da diferença leva a um processo de rejeição, pois o outro se apresenta como uma ameaça, uma vez que o indivíduo passa a se indagar se esse outro é superior a si, se ele é mais perfeito, tem mais razão etc. (CHARAUDEAU, 2009).

Vê-se então o paradoxo no qual se constrói a identidade. Cada um precisa do outro em sua diferença para tomar consciência de sua existência, mas ao mesmo tempo desconfia deste outro e sente necessidade ou de rejeitá-lo, ou de torná-lo semelhante para eliminar a diferença. O risco está no fato de que, ao rejeitar o outro, o eu não disponha mais da diferença a partir da qual se definir; ou, ao torná-lo semelhante, perca um pouco de sua consciência identitária, visto que esta só se concebe na diferenciação. Daí o jogo sutil de regulação que se instaura em todas as nossas sociedades (mesmo nas mais primitivas) entre aceitação e rejeição do outro, valorização ou desvalorização do outro, reivindicação de sua própria identidade contra a do outro (CHARAUDEAU, 2009, *on-line*).

Percebe-se, assim, que a identidade é composta de relações complexas e que a sua construção ocorre por meio de traços de identidade. Para Charaudeau (2009), a identidade de “ser” de um indivíduo é composta de sua identidade social e de sua identidade discursiva.

A identidade discursiva, conforme Charaudeau (2009), é construída pelo sujeito falante para responder a seguinte pergunta: “estou aqui para falar como?”, e depende de estratégias de credibilidade e de captação. A credibilidade está relacionada, segundo o autor, à necessidade do sujeito falante de que se acredite no que ele pensa e expressa.

Já as estratégias de captação são evidenciadas quando o sujeito comunicante está em uma relação de autoridade com seu interlocutor (CHARAUDEAU, 2009). A captação vem da necessidade, consoante Charaudeau (2009), do sujeito comunicante se assegurar de que o interlocutor percebe o seu projeto de intencionalidade, compartilha de suas ideias, opiniões e/ou está impressionado com o que é expresso.

Unindo as estratégias de credibilidade e de captação, nota-se que a identidade discursiva se constrói com base nos modos de tomada da palavra, na organização enunciativa do discurso e na manipulação dos imaginários socio-discursivos (CHARAUDEAU, 2009). Ela se apresenta sempre como algo “a construir” e resulta das escolhas do sujeito, que leva em conta os fatores da identidade social (CHARAUDEAU, 2009). A identidade social, segundo Charaudeau (2009), precisa ser reconhecida por outras pessoas. É ela que confere ao sujeito o direito de fala e que fundamenta a legitimidade à palavra (CHARAUDEAU, 2009).

O processo de legitimação ocorre por meio do reconhecimento de um indivíduo por outros indivíduos, “em nome de um valor aceito por todos” (CHARAUDEAU, 2009, *on-line*). “Assim sendo, a legitimidade depende de normas institucionais, que regem cada domínio da prática social e que atribuem funções, lugares e papéis aos que são investidos através de tais normas” (CHARAUDEAU, 2009, *on-line*).

A junção dessas duas identidades, a identidade discursiva e da identidade social, estabelece um jogo em que se realiza a influência discursiva (CHARAUDEAU, 2009). Conforme Charaudeau (2009, *on-line*):

sem identidade social não há percepção possível do sentido e do poder da identidade discursiva; sem identidade discursiva diferente da identidade social e reveladora do “posicionamento” do sujeito, não há possibilidade de estratégias discursivas, e sem estratégias discursivas, não há possibilidade para o sujeito de se individualizar, o que corresponderia a um sujeito sem desejo.

Assim, nota-se que identidade social e identidade discursiva se complementam e que ambas contribuem para a formação da identidade do ser e para o estabelecimento da diferença entre os indivíduos. Para Stuart Hall (2000, p. 109),

é precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas.

Nessa perspectiva, destacada por Hall (2000), as identidades emergem de um jogo de poder e são muito mais as marcas da diferença e da exclusão do que signos de uma unidade idêntica. Isso implica que toda identidade tem necessidade daquilo que lhe falta e que ela é um ponto de “sutura”, como destaca Hall (2000, p. 111-112),

entre, por um lado, os discursos e as práticas que tentam nos interpelar, nos falar ou nos convocar para que assumamos nossos lugares como os sujeitos sociais de discursos particulares e, por outro lado, os processos que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos aos quais se pode ‘falar’.

As identidades, são, portanto, posições que o sujeito assume, embora saiba que elas são representações construídas pela “divisão”, diferença. Entretanto, um ponto de sutura entre indivíduos é a identidade nacional, que é formada por uma cultura que representa a diferença como unidade (HALL, 2015).

As identidades nacionais, consoante Stuart Hall (2015), não nascem com o indivíduo, mas são formadas e transformadas dentro de sistemas de representação. Nesses, também são produzidas as culturas nacionais, que se caracterizam como uma das principais fontes de identidade dos indivíduos (HALL, 2015).

Para Hall (2015, p. 49, grifo do autor),

as culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos.

Nessa perspectiva, na medida em que produzem sentidos sobre a “nação”, as culturas nacionais permitem que os sujeitos se identifiquem com os discursos e narrativas produzidos e que construam suas identidades (HALL, 2015). Conforme Hall (2015), pode-se elaborar a ideia de uma cultura nacional a partir de alguns elementos principais.

O primeiro deles é a “narrativa da nação, tal como é contada e recontada nas histórias e nas literaturas, na mídia e na cultura popular” (HALL, 2015, p. 52). Essas

representações fornecem, segundo Hall (2015), uma série de imagens, panoramas, cenários e símbolos que simbolizam as experiências partilhadas que fornecem sentido à nação. Em segundo lugar, existe a ênfase nas origens, na tradição, “a identidade nacional é representada como primordial” (HALL, 2015, p. 53), como se estivesse na essência das coisas, adormecida, mas sempre pronta a ser despertada (HALL, 2015).

Uma terceira estratégia é a invenção de uma tradição, um conjunto de práticas que pretendem incutir determinados valores e normas no imaginário dos indivíduos (HALL, 2015). Por fim, pode-se citar a presença de um mito fundacional, “uma estória que localiza a origem da nação, do povo e de seu caráter nacional num passado tão distante que eles se perdem nas brumas do tempo [...]” (HALL, 2015, p. 54-55).

Assim, percebe-se que não importa o quão diferentes sejam os membros de uma nação, a cultura nacional busca, por meio de representações e narrativas, unificá-los em uma identidade cultural a fim de que pertençam a mesma “grande família nacional” (HALL, 2015). “Uma cultura nacional nunca foi um simples ponto de lealdade, união e identificação simbólica. Ela é também uma estrutura de poder cultural” (HALL, 2015, p. 59).

A cultura brasileira, conforme Alfredo Bosi (1992b), formou-se no entrecruzamento e no choque de diversas camadas sociais e povos.

Historicamente, não podemos esquecer que as camadas pobres da população brasileira (índios, caboclos, negros escravos, e depois forros, mestiços suburbanos, subproletários, em geral) foram colonizados pela cultura rústica ou, eventualmente, urbana dos portugueses, e pelo catolicismo ritualizado dos jesuítas; e agora, já em plena mestiçagem e em plena sociedade de classes capitalistas, estão sendo recolonizados pelo Estado, pela Escola primária, pelo Exército, pela indústria cultural e por todas as agências de aculturação que saem do centro e atingem a periferia (BOSI, 1992b, p. 336).

Esse movimento que colocou em contato indivíduos provenientes das mais diferentes esferas culturais e sociais não ocorreu de modo neutro ou pacífico, pois determinadas culturas acabaram se sobrepondo e dominando culturas consideradas mais “fracas” pelos colonizadores. Assim, a partir do momento que certos valores, símbolos e costumes passam a preponderar em uma sociedade, pode-se pensar que exista uma certa homogeneidade cultural.

Entretanto, como aponta Bosi (1987, p. 7), mesmo que muitas pessoas quisessem a cultura brasileira como unitária e coesa, não é possível afirmar que exista uma única cultura brasileira, “homogênea, matriz dos nossos comportamentos e dos nossos discursos”.

Estamos acostumados a falar em *cultura brasileira*, assim, no singular, como se existisse uma unidade prévia que aglutinasse todas as manifestações materiais e espirituais do povo brasileiro. Mas é claro que uma tal unidade ou uniformidade parece não existir em sociedade moderna alguma e, menos ainda, em uma sociedade de classes (BOSI, 1992b, p. 308).

Assim, deve-se, conforme o autor, admitir o caráter plural da cultura “[...] para compreendê-la como um ‘efeito de sentido’, resultado de um processo de múltiplas interações e oposições no tempo e no espaço” (BOSI, 1987, p. 7). Compreendidas, então, como um conjunto de “[...] herança de valores e objetos compartilhada por um grupo de humanos relativamente coeso” (BOSI, 1992b, p. 309), Bosi (1992b) pensa a cultura brasileira como dividida em quatro grupos.

São eles: a cultura erudita, que é caracterizada pela instrução e pela produção escrita realizada nas instituições de ensino superior; a cultura popular, que se encontraria sob o limiar da escrita e é, por um lado, rotulada como residual e, por outro, como uma forma de sobrevivência de “culturas minoritárias”; a cultura de massa, que se manifesta majoritariamente pela produção de signos direcionados para o consumo e veiculados em meios de comunicação como a televisão e o cinema; e, por último, a cultura criadora, que é capaz de produzir modos de vida capazes de tirar o indivíduo da barbárie e da opressão e estaria situada entre as culturas erudita, popular e de massa, sofrendo de modo mais expressivo as tensões dos encontros dessas culturas (BOSI, 1992b).

Entretanto, conceber a cultura brasileira a partir dessa divisão é negar o seu caráter plural e afirmar que existe uma certa homogeneidade dentro desses grupos, quando, na verdade, ocorre um entrecruzamento de diversos matizes culturais no cotidiano dos indivíduos. Nesse sentido, percebe-se que não há uma cultura brasileira unificada, cujas crenças, valores, símbolos, narrativas, objetos materiais sejam compartilhados por todos os indivíduos da mesma maneira (BOSI, 1992b).

As manifestações artísticas oriundas desse cenário diversificado também são entremeadas por variadas nuances culturais, efetivando a representação dessa

sociedade brasileira múltipla. Assim, a afirmação mais adequada para referir a diversidade cultural brasileira é que ela é plural, mas não caótica (BOSI, 1987).

1.4 Cultura, representação e identidade no texto verbal e nos textos audiovisuais

“As imagens que constituem a identidade de uma nação emergem de representações, instituídas por imagens mentais que formam o ‘retrato’ de um país” (SARAIVA; KASPARI; MÜGGE, 2017, p. 39). Esse legado cultural está presente nas manifestações artísticas nacionais, como na literatura, no cinema, na televisão¹, bem como em ritos profanos, religiosos, cívicos.

O foco recai aqui sobre *Dom Casmurro*, romance que foi publicado no Rio de Janeiro em março de 1900 com edição de 1899. Segundo Juracy Assmann Saraiva (2009), a narrativa se constitui de um preâmbulo – os dois primeiros capítulos em que o narrador explica o título e os motivos que o levam a escrever o livro –, e três sequências centrais de acontecimentos.

A primeira sequência abrange a infância e parte da adolescência de Bento Santiago, o seu círculo familiar, a promessa da mãe de tornar o único filho padre, a descoberta da paixão de Bentinho por Capitu, os planos dos enamorados para evitar o cumprimento da promessa e a ida do rapaz ao seminário (SARAIVA, 2009). A segunda conta as impressões do seminário e o perfil de seminaristas, como o de Escobar, os ciúmes de Capitu e o desejo de ver Dona Glória morta, o encontro da solução para livrar Bentinho do sacerdócio, a conclusão do curso de Direito por Bentinho, o retorno do rapaz ao convívio familiar e o casamento de Sancha e Escobar (SARAIVA, 2009). Por fim, a terceira sequência é direcionada ao relacionamento conjugal de Bento e Capitu, o estreitamento dos laços entre os dois casais – Escobar e Sancha e Bento e Capitu –, o nascimento de Ezequiel, os ciúmes de Bento, a morte de Escobar, a certeza da traição da esposa, o afastamento de Capitu e Ezequiel para a Suíça, o retorno do filho adulto ao Brasil e, posteriormente, a informação de sua morte (SARAIVA, 2009).

Na transposição do texto literário para o meio audiovisual, *Capitu* filme e *Capitu* minissérie, ocorrem desvios na sequência narrativa, pois essas

¹ As produções cinematográficas e televisivas configuram-se como manifestações culturais e auxiliam na construção de identidades nacionais. Todavia, o presente trabalho não irá aprofundar-se nessas questões, dedicando-se a analisar a elaboração do olhar nos textos *corpóra* desta dissertação.

manifestações configuram-se como novas obras em decorrência da interpretação realizada pelos roteiristas e pelo diretor Paulo César Saraceni, para a adaptação do texto machadiano a outro meio de comunicação. O roteiro do filme de 1968 foi escrito por Lygia Fagundes Telles e Paulo Emílio Salles Gomes, sendo publicado também em livro, intitulado *Capitu*, a pedido do próprio diretor da produção. Segundo relatos da autora, a ideia, ao conceber o roteiro, foi recriar o texto de Machado de Assis sem trair o original. Entretanto, a tarefa era árdua e, ao final da escrita, vigorava o foco do narrador de *Dom Casmurro* sem a cumplicidade dos autores (TELLES, 1993).

Além das alterações já realizadas por Lygia e Paulo Emílio, a cópia de Saraceni ainda foi modificada para atender circunstâncias da filmagem (TELLES, 1993). Provavelmente, muitas das modificações contribuíram para o insucesso da produção que não foi bem recebida pelo público e pela crítica. Todavia, segundo o crítico da Folha de São Paulo, Inácio Araujo (2008), também colaboraram para o fracasso do filme a atriz que interpretou Capitu, Isabella Cerqueira Campos, que nunca foi considerada um prodígio no ofício. Além disso, o momento histórico do país não era propício para a narrativa ambígua de *Dom Casmurro*, pois eram os anos iniciais da ditadura civil militar e a população tentava ver “preto no branco”².

Quanto à minissérie de 2008, o roteiro foi elaborado por Euclides Marinho com a participação do diretor Luiz Fernando Carvalho, cujo desejo era tornar o texto de Machado de Assis atraente para o público jovem (MENEHINI, 2008). A produção também fazia parte do Projeto Quadrante do diretor, que pretendia exibir a diversidade das manifestações culturais do Brasil com a filmagem de *A pedra do Reino*, de Ariano Suassuna, *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum, e *Dançar Tango em Porto Alegre*, de Sergio Faraco.

Com uma disponibilidade maior de tempo para recriar o texto de Machado de Assis, já que a produção foi gravada no formato de minissérie para ser veiculada na

² A ditadura civil militar brasileira perdurou de 1964 a 1985, quando houve a transição para o regime democrático com a eleição de Tancredo Neves para a presidência da república. Durante esse período, foram baixados uma série de decretos de repressão que restringiram a liberdade de instâncias governamentais e da população. Entre eles, destaca-se o AI-5 em que a tortura passou a fazer parte dos métodos do governo e que censurou meios de comunicação (FAUSTO, 2015). A censura também atingiu o campo artístico e as produções eram avaliadas por um comitê que, com base em critérios políticos e morais, decidia sobre a conveniência da divulgação da obra ao público. Essa era uma forma bastante eficaz de silenciar opositores e evitar que opiniões diferentes das do governo fossem tornadas públicas. Em meio à opressão e a falsas informações do governo, a população buscava clareza no que lhe era dirigido, isto é, queria o “preto no branco”, tendo pouco interesse em lidar com ambiguidades.

televisão, *Capitu* foi ao ar em dezembro de 2008 pela Rede Globo em cinco episódios. A produção estreou com boa audiência de público, mas sem o compromisso de bater recordes, e foi bastante aclamada pela crítica que classificou a minissérie como “arte” e “luxuosa” (VILLELA, 2009; ALVEZ FILHO, 2008). Além das imagens bem elaboradas, a crítica também elogiou a minissérie por manter a ambiguidade de *Dom Casmurro* e porque Carvalho “[...] mistura as épocas, funde ‘as gentes’, edita espaços, como Machado fazia, com suas digressões irônicas, seus *flashbacks*, revelando a cabeça atormentada de Dom Casmurro” (VILLELA, 2009, *on-line*).

Entremeada a essas narrativas está a representação de parcela da sociedade brasileira do século XIX e elementos da cultura nacional em suas mais variadas nuances, como classes sociais, a constituição da família, eventos sociais, hábitos domésticos, práticas religiosas, manifestações artísticas etc. Partindo de um contexto mais amplo para, em seguida, observar questões mais específicas, inicialmente, focalizam-se aspectos da constituição da sociedade brasileira do Segundo Império.

A sociedade representada em *Dom Casmurro* é constituída por uma classe burguesa patriarcal, que detém o poder tanto econômico quanto social. Pelo lado financeiro, sobressai a exploração sustentada no regime escravocrata acompanhada de interesses capitalistas. É exemplo disso o seguinte trecho:

Minha mãe era boa criatura. Quando lhe morreu o marido [...] contava 31 anos de idade, e podia voltar a Itaguaí. Não quis; preferiu ficar perto da igreja em que meu pai fora sepultado. Vendeu a fazendola [de Itaguaí] e os escravos, comprou alguns que pôs ao ganho ou alugou, uma dúzia de prédios, certo número de apólices, e deixou-se estar na casa de Mata-cavalos, onde vivera os dous últimos anos de casada” (ASSIS, 2014, p. 17).

No excerto, assim como em outras passagens em que são mencionados a fazenda de Itaguaí e os escravos, nota-se que impera um modelo econômico agrário e escravocrata. Entretanto, essa elite econômica proveniente do interior não se sustenta apenas da exploração da mão de obra escrava, ela também apresenta características capitalistas e é ávida por lucros, como demonstra a iniciativa de Dona Glória de adquirir casas para alugar e a compra de apólices.

O trecho também testemunha a constituição do núcleo familiar. Percebe-se que, até sua morte, o pai de Bentinho ocupa o papel central na família: ele decide

quem deve receber favores, o que fica evidente pelo convite a José Dias – “Era nosso agregado desde muitos anos; meu pai ainda estava na antiga fazenda de Itaguaí [...]. Então meu pai propôs-lhe ficar ali vivendo, com pequeno ordenado” (ASSIS, 2014, p. 14). O pai, igualmente, decide os rumos da família, visto que, quando se elege deputado, leva-a para a capital Rio de Janeiro. Essas ações revelam matizes do patriarcalismo, em que o homem conduzia a vida familiar e social.

Todavia, com o falecimento do marido, Dona Glória assume, forçosamente, o papel de chefe da família e sua constituição modifica-se passando a ser composta, além do agregado, por parentes próximos. Assim, tio Cosme, que era viúvo e “formado para as serenas funções do capitalismo” (ASSIS, 2014, p. 16), e prima Justina, que “era quadragenária, magra e pálida, boca fina e olhos curiosos” (ASSIS, 2014, p. 38), compõem o núcleo familiar de Bentinho. “Tia Justina vivia conosco por favor de minha mãe, e também por interesse; minha mãe queria ter uma senhora íntima ao pé de si, e antes parenta que estranha” (ASSIS, 2014, p. 38).

A partir dessa formação familiar, pode-se inferir que, para a sociedade do século XIX, não era adequado que uma jovem dama viúva vivesse sozinha, por isso era comum que parentes próximos passassem a compartilhar a mesma residência. Esses membros também viviam como uma espécie de parasitas, aproveitando-se do conforto e das vantagens de viver em casa alheia, como tio Cosme que não fazia esforço para enriquecer e ter a própria moradia e prima Justina que se tornara íntima de Dona Glória por uma questão de interesses de receber confidências. A integração dessa família ocorria na sala, onde eram também recebidas as visitas, e por meio de conversas e de jogos de gamão.

As manifestações religiosas ocupam um espaço importante no núcleo familiar dos Santiagos e na sociedade do Segundo Império, como demonstra a promessa de Dona Glória de destinar um filho ao sacerdócio, sua devoção a Deus, a referência a missas e orações, as brincadeiras de infância de Bentinho e Capitu que encenam o ritual eucarístico, e a presença de ritos religiosos como o de Santo Antônio dos Pobres, no capítulo LXIX, intitulado “A missa”.

Essa elite patriarcal demonstra seu poder social por meio da reprodução de costumes, hábitos sociais e manifestações artísticas importadas da Europa, sobretudo da França, que era adotada como modelo de civilidade e refinamento. São exemplos dessas importações as habilidades que as jovens damas deveriam

demonstrar, como saber tocar piano, falar francês, a aquisição da moda francesa, comercializada, principalmente, da Rua do Ouvidor, e o hábito de frequentar óperas, casas de teatro e bailes, em que eram dançados majoritariamente os ritmos da quadrilha e da valsa.

Nas transposições para o meio audiovisual, essa representação da sociedade do século XIX e de seus hábitos socioculturais é feita por meio de signos icônicos e de uma reinterpretação da obra de Machado de Assis. Na minissérie, tanto a constituição do núcleo familiar de Bentinho quanto a valorização de religiosidade são sintetizadas na cena em que José Dias procura alertar Dona Glória dos “perigos” do atraso em enviar Bentinho ao Seminário (Figura 1):

Figura 1 – A família de Bentinho e a religiosidade



Fonte: CAPITU. Luiz Fernando Carvalho. 2009.

Na cena, da esquerda para a direita, tem-se uma escrava, praticamente encoberta; tio Cosme, de bengala e fazendo o sinal da cruz; prima Justina, mais ao fundo com um terço nas mãos; Dona Glória, ao centro, e também se persignando; José Dias de joelhos, igualmente fazendo o sinal da cruz; e, por fim, mais uma escrava, ao fundo da cena e de cabeça baixa. A partir dessa composição, é reafirmada a importância da religiosidade na família do século XIX, aspecto que é evidenciado por significados inerentes aos gestos das personagens e por signos, representados por objetos, como o altar, as velas, a imagem da santa na parede na sala de visitas, que é o espaço mais nobre da residência.

Em relação à constituição familiar, a distribuição dos lugares ocupados pelas personagens demonstra que Dona Glória desempenha o papel central do núcleo, que José Dias e tio Cosme atuam no sentido de auxiliar a viúva nas questões familiares e que prima Justina, ao fundo da imagem, paira como uma figura subalterna, interessada nos assuntos domésticos e em fofocas. Cabe ainda destacar as duas mulheres, situadas nas extremidades da composição, cujos pés descalços e turbante sobre as cabeças são índices de escravidão. Mãe, tio, prima e agregado constituem a família burguesa de Bento Santiago, que traz no nome a religiosidade e, em seu entorno, a demonstração da aristocracia escravocrata do Segundo Império.

Em um contexto que ultrapassa a intimidade doméstica da casa e de seus habitantes, no filme, ocorre a representação de espaços sociais em que essa família burguesa do século XIX procura afirmar-se perante a sociedade (Figura 2).

Figura 2 – Dança da quadrilha em um baile



Fonte: CAPITU. Direção: Paulo César Saraceni. 1968.

Na imagem acima, no canto direito, está a personagem Capitu dançando uma quadrilha, como é possível inferir por meio da coreografia de traços geométricos: os pares se encontram posicionados de modo paralelo e horizontal e há pouco contato físico entre os dançarinos. Percebe-se, também, que o ambiente em que transcorre o baile é refinado e, portanto, destinado a uma elite social, como indicam as vestes ornamentadas das damas e os ternos usados pelos homens. Assim, a cena

representa um espaço seletivo da elite burguesa e demonstra a importação de manifestações artísticas europeias, como a dança da quadrilha.

A partir desses recortes extraídos da narrativa verbal, do filme e da minissérie, é possível afirmar que, através dos signos verbais e icônicos, é construída a representação e a interpretação da sociedade do século XIX. Nessas circunstâncias, em que o receptor é situado frente a uma realidade específica, ocorre um processo de significação cultural em que é revelada uma identidade nacional burguesa, patriarcal, escravocrata e que importa hábitos e manifestações europeias.

Essa identidade é construída por meio de um olhar que pretende estabelecer a adesão do receptor à representação inscrita nos textos. Todavia, o olhar também convida o receptor a realizar interpretações, pois, enquanto tem acesso aos signos, ele também é guiado a perceber o que está para além da superfície e construir novos sentidos. Assim, a partir de construções linguísticas e imagéticas profícuas, o receptor é conduzido a ver além das aparências e dirigir um olhar diferenciado para a cultura brasileira do século XIX.

A percepção singularizada da representação dessa sociedade expõe traços do Segundo Império que demonstram que a cultura é construída de modo coletivo (HALL, 2016), como teias de significado que envolvem os indivíduos (GEERTZ, 1989). Esses sentidos conferem um senso de pertencimento no qual a identidade é formulada por meio do estabelecimento de diferenças (CHARAUDEAU (2009); WOODWARD (2012); HALL (2000)) entre os membros da burguesia patriarcal e os demais indivíduos da sociedade.

Esses traços culturais, representacionais e identitários são elaborados em *Dom Casmurro*, no filme *Capitu* (1968) e na minissérie *Capitu* (2008), pelo modo narrativo e pela constituição de um olhar que direciona o ver nas narrativas e delas emana. No capítulo que segue, portanto, serão abordadas perspectivas teóricas sobre o modo narrativo do texto verbal e do texto audiovisual no que diz respeito, principalmente, ao narrador e ao enunciador fílmico e às questões da visualidade. Os pressupostos teóricos desses dois primeiros capítulos serão a base do Capítulo 3, em que se analisam as metáforas do olhar e os efeitos de visualidade das três obras que compõem o *corpora* desta dissertação.

2 TEXTOS NARRATIVOS E PROCESSOS DE NARRAÇÃO

A narrativa não faz ver, não imita; a paixão que nos pode inflamar à leitura de um romance não é a de uma 'visão' [...], é a da significação, isto é, de uma ordem superior na relação, que possui, ela também, suas emoções, suas esperanças, suas ameaças, seus triunfos: 'o que se passa' na narrativa não é do ponto de vista referencial (real), ao pé da letra: *nada* 'do que acontece' é a linguagem tão-somente, a aventura da linguagem, cuja vinda não deixa nunca de ser festejada (BARTHES, 2008).

As narrativas, conforme Juracy Assmann Saraiva (2009), apresentam-se como produtos interenunciativos por meio dos quais se institui a representação do real do texto, que é encenada por personagens situadas em um tempo e espaço. Tradicionalmente, o modo narrativo se encontra ligado a gêneros como epopeia, romance, conto, novela, crônica, mas também está presente em manifestações artísticas mais recentes que mesclam signos verbais e visuais (SARAIVA, 2009).

Nesse sentido, é possível afirmar que, embora algumas perspectivas teóricas tenham sinalizado a morte do narrador, como Walter Benjamin (1986) em "O narrador", o processo enunciativo se complexificou com o passar dos anos e com a evolução das mídias. Exemplo disso é o cinema que, surgido no século XX, proporcionou uma inovação no modo de narrar valendo-se de imagens e sons.

Assim, concebendo a narrativa como um ato de linguagem que se renova e é composto de signos, cujo significado não lhes é inerente, mas que deve ser construído pelo receptor, neste capítulo, são abordadas questões relativas à narrativa, às diferenças e semelhanças entre narrativas verbais e audiovisuais, às suas técnicas de narrar e à instauração da ambiguidade em narrativas. Entremeada à discussão teórica, são apresentados exemplos da concretude desses pressupostos nas obras *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, *Capitu* filme, de Paulo César Saraceni, e *Capitu* minissérie, de Luiz Fernando Carvalho. Por fim, é estabelecido um comparativo entre a concepção da história e da narração nessas três manifestações artísticas.

2.1 A multiplicidade de formas de narrar

Por meio da narrativa, que está tão presente como a vida (BARTHES, 2008), tem-se acesso a um mundo concebido por signos. Esse universo ficcional deve

apresentar a verossimilhança como característica e pode instituir tanto um universo que é fruto da imaginação e mantém relações tênues com a realidade, como em *O Senhor dos Anéis*, quanto reorganizar e trazer novos significados a elementos provenientes do cotidiano, como em *Dom Casmurro*. Nesse sentido, as narrativas podem se caracterizar como um modo privilegiado de acesso a culturas distantes fisicamente e temporalmente e pode-se afirmar que

Inumeráveis são as narrativas do mundo. [...]. Além disto, sob estas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há em parte algum povo algum sem narrativa [...] (BARTHES, 2008, p. 19).

Apresentando um posicionamento semelhante ao do teórico, Juracy Assmann Saraiva, em “Narrativa literária: aspectos composicionais e significação”, afirma que a narrativa pode se apresentar de múltiplas formas e adotar diversas funções socioculturais. Nessa perspectiva,

O ato de narrar manifesta-se não só através do recurso à linguagem oral ou à escrita, mas também por meio do desenho, da pintura, da fotografia, da dança, da escultura; a utilização da narrativa pode ser constatada nas trocas de experiência do dia a dia, nas celebrações religiosas, nos ritos jurídicos, no contexto comunicacional da imprensa; as narrativas podem, ainda, traduzir situações verídicas ou instalar a ficção (SARAIVA, 2001, p. 51).

Assim, é possível encontrar narrativas em manifestações usualmente pouco relacionadas a esse modo, como na fotografia, no vitral, na pantomina, na pintura etc. Todavia, o lugar de destaque é ocupado pela narrativa literária que se correlaciona aos demais discursos narrativos pela narratividade e deles se distingue pelo uso do código verbal e pela natureza fictícia do universo representado (SARAIVA, 2001).

A narrativa literária apresenta uma essência paradoxal, ela pretende promover a crença na realidade ficcional e possibilitar a compreensão da natureza humana (SARAIVA, 2001). Desse modo, as narrativas ficcionais auxiliam os indivíduos a sanar suas inquietações perante a realidade “por apresentarem [...] situações humanas que a experiência cotidiana expõe de modo precário e confuso” (SARAIVA, 2001, p. 52) e que, vicariamente representadas, podem ser compreendidas.

A narrativa literária apresenta ações vivenciadas por personagens em determinado tempo e espaço e é compreendida como uma unidade textual que institui um universo fictício como se fosse real (SARAIVA, 2001). Nessa perspectiva, *Dom Casmurro* é concebido como uma narrativa, pois, em primeiro lugar, existe um indivíduo que conta a história, Dom Casmurro, sujeito opiniático, ensimesmado e triste (SARAIVA, 2009). Esse enunciator autodiegético instaura, conforme Juracy Assmann Saraiva (2009) em “*Dom Casmurro: confissão e representação*”, uma situação narrativa que resulta de um processo de despojamento do eu e revela a essência de uma subjetividade, construída do imbricamento do sujeito narrador e do protagonista da história e da linguagem e de seu sentido.

Na dinâmica da narração memorialística, é organizada uma narrativa “fraturada e elíptica” (SARAIVA, 2009, s/p) que se situa em um determinado tempo, o século XIX, em um espaço específico, o Rio de Janeiro do Segundo Império, e cujas personagens representam o *modus operandi* da sociedade a que são ligadas. Do ponto de vista da linguagem, *Dom Casmurro* é um texto literário, em que os recursos da palavra compõem o desenvolvimento do relato inquisitorial e incriminador de Capitu (SARAIVA, 2009).

As transposições do romance para o meio audiovisual, *Capitu* filme e *Capitu* minissérie, também são narrativas, pois apresentam uma instância narrativa e personagens que desencadeiam ações em um determinado tempo e espaço. A diferença está em que, ao invés de se valer de signos verbais, como Machado de Assis, o filme e a minissérie mostram a história ao espectador por meio de signos visuais e de sonoridades – discursos de personagens, músicas e ruídos.

Para contar e ou exibir a história, a narrativa se vale dos idiomas “oferecidos” pela linguagem (2008). Assim, compreender uma narrativa não é simplesmente “esvaziar” a história, mas construir a significação que a atravessa durante a leitura e não apenas ao seu final (BARTHES, 2008). Para isso, o autor destaca três níveis de descrição: o nível das funções, o nível das ações e o nível da narração (BARTHES, 2008). “Disto resulta que a narrativa só se compõe de funções: tudo, em graus diversos, significa aí” (BARTHES, 2008, p. 29), até os detalhes que inicialmente demonstram ser insignificantes (BARTHES, 2008).

A função é evidentemente, do ponto de vista linguístico, uma unidade de conteúdo: é ‘o que quer dizer’ um enunciado que o constitui em unidade funcional, não a maneira pela qual isto é dito. Este significado constitutivo

pode ter significantes diferentes, frequentemente muito retorcidos [...] (BARTHES, 2008, p. 30).

Por exemplo, informações fornecidas a respeito de uma personagem, o sexo, a idade e o modo como é enunciada, apresentam funções para a narrativa. Em se tratando de *Capitu*, a descrição apresentada pelo narrador oferece indícios a respeito de sua condição social e financeira:

Não podia tirar os olhos daquela criatura de quatorze anos, alta, forte e cheia, apertada em um vestido de chita, meio desbotado. [...]. As mãos, a despeito de alguns ofícios rudes, eram curadas com amor; não cheiravam a sabões finos nem águas de toucador, mas com água do poço e sabão comum trazia-as sem mácula. Calçava sapatos de duraque, rasos e velhos, a que ela mesma dera alguns pontos (ASSIS, 2014, p. 26).

A partir dos traços elencados por Dom Casmurro, infere-se que *Capitu* pertença a uma classe social pouco abastada, apesar de morar em casa própria, pois as mãos apresentam traços de serviços domésticos e os sapatos possuem o solado gasto e o tecido remendado. Assim, o modo como a personagem é apresentada, unindo-se a outras informações, provê aberturas significativas para a sequência da história.

Esse tipo de conteúdo narrativo se enquadra nas funções elencadas por Barthes (2008) que se dividem em dois tipos: integrativas e distribucionais. Estas referem-se a ações cardinais e seus desdobramentos, enquanto as primeiras remetem a conceitos “difusos” capazes de fornecer sentidos à história (BARTHES, 2008). Aparentemente dispensáveis, pois não são ações nucleares da diegese, as funções integrativas são compreendidas no nível das ações ou da narração e se caracterizam como unidades semânticas, cujo significado não está explícito em um sintagma, mas é elaborado no decorrer da trama (BARTHES, 2008).

Pode-se, ainda, subdividir as funções distribucionais e integrativas. As primeiras compreendem dois tipos de unidades de “importância”: algumas constituem articulações da narrativa e são denominadas cardinais, e outras “preenchem” o espaço narrativo e são chamadas de catálise (BARTHES, 2008). Já as funções integrativas são divididas em índices, que correspondem a dados extensivos a um episódio, a uma personagem ou a uma obra inteira, e em informantes, que têm a finalidade de informar aspectos denotativos (BARTHES, 2008).

Essas funções expostas por Barthes (2008) podem ser claramente exemplificadas na narrativa *Dom Casmurro*. Uma função cardinal, localizada no começo da história, é a denúncia de José Dias:

- Há algum tempo estou para lhe dizer isto, mas não me atrevia. Não me parece bonito que o nosso Bentinho ande metido nos cantos com a filha do Tartaruga, e esta é a dificuldade, porque se eles pegam de namoro, a senhora terá muito que lutar para separá-los (ASSIS, 2014, p. 12).

A ação adverte Bentinho a respeito de seus sentimentos em relação à vizinha e desencadeia ações futuras para livrá-lo do seminário e uni-lo a Capitu. Assim, a denúncia do agregado se caracteriza como nuclear, pois dela emergem outras ações que darão continuidade à diegese. Já a catálise, outro tipo de função distribucional, está presente no diálogo entre Bentinho e tia Justina, quando aquele responde às interrogações dela sobre sua conversa com Capitu.

Em relação às funções integrativas, pode-se classificar como informante os dados fornecidos pelo narrador para situar o tempo e o local da denúncia proferida por José Dias: “A casa era a da rua de Matacavalos, o mês, novembro, o ano é que é um tanto remoto, mas eu não hei de trocar as datas à minha vida só para agradar às pessoas que não amam histórias velhas; o ano era de 1857” (ASSIS, 2014, p. 11-12). Por fim, como exemplo de índice, pode-se usar o trecho supracitado da descrição física de Capitu, pois é possível construir a interpretação de que Capitu entrevê no relacionamento com Bento Santiago uma possibilidade de ascensão social.

Esses exemplos de funções em *Dom Casmurro* são transpostos para o filme e a minissérie, uma vez que esses seguem, com certa fidedignidade, a narrativa machadiana. Consequentemente, a denúncia de José Dias e o episódio em que Capitu olha para o esquife de Escobar são recriadas nas narrativas audiovisuais, porque, como funções cardinais, são indispensáveis à sequência da história.

É importante destacar ainda que as funções elencadas por Barthes (2008) não aparecem de modo isolado nas narrativas. Elas se imbricam em sequências que se relacionam umas com as outras e, dessa forma, chega-se às personagens (BARTHES, 2008). Consoante Barthes (2008), deve ser definido o grau de participação dos personagens nas ações. Entretanto, “[...] os personagens, como unidades do nível acional, só encontram sua significação (sua inteligibilidade) se são

integrados ao terceiro nível da descrição, que chamamos aqui nível da narração [...]” (BARTHES, 2008, p. 48).

Nesse último nível, segundo Barthes (2008), mesmo que haja uma grande função de troca, a narrativa configura-se como um ato comunicativo que envolve um “doador” e um destinatário, autor e leitor, e “seres de papel”, o narrador e o narratário. Barthes (2008, p. 50, grifos do autor) esclarece que “[...] quem fala (na narrativa) não é quem escreve (na vida) e *quem escreve não é quem é*”. A partir desse posicionamento de Barthes (2008) e tomando a obra *Dom Casmurro* como exemplo, é ratificada a distinção entre escritor, Machado de Assis, indivíduo histórico, cultural e socialmente situado, e o narrador, Dom Casmurro, o “ser de papel” concebido para contar a história.

“O nível narracional é ocupado pelos signos da narratividade, o conjunto dos operadores que reintegram funções e ações na comunicação narrativa, articulada sobre seu doador e seu destinatário” (BARTHES, 2008, p. 53). Fazem parte desse nível, formas de intervenção do autor, a codificação de começos e fins da narrativa, estilos de representação, pontos de vista, etc.

Assim, os signos empregados pelo narrador pertencem à narrativa e são acessíveis a uma análise semiológica (BARTHES, 2008). A forma narrativa apresenta, então, dois poderes, o de estender os signos ao longo da história e de inserir novos significados (BARTHES, 2008). Enquanto esses signos, em geral, podem ser transpostos para outras mídias, os significantes da narratividade, como o narrador, por exemplo, dificilmente passam do verbal para o visual, exceto em casos excepcionais (BARTHES, 2008).

2.2 Diferenças e semelhanças entre narrativa verbal e visual

Percebe-se, a partir da colocação de Roland Barthes (2008), que existem dificuldades na transposição de textos verbais para a linguagem audiovisual. Entretanto, Juracy Assmann Saraiva (2003), em “Literatura e cinema: encontro de linguagens”, afirma que a linguagem literária e a fílmica apresentam características comuns. Se o texto impresso tem a predominância do código verbal, o texto fílmico centra-se na imagem em movimento unindo a ela outros códigos (SARAIVA, 2003). A articulação entre o texto verbal e o visual está no modo narrativo, pois ambos contam algo, mas diferem pela linguagem, com que é expresso o que é contado.

Nesse sentido, a imagem é o ponto de partida para o audiovisual e o ponto de chegada para a literatura (SARAIVA, 2003).

Uma narrativa, para Christian Metz (1972), estudioso dedicado à teoria cinematográfica, apresenta um início e um fim, mesmo que esse final seja “aberto”, evocando a participação do leitor/espectador para a construção de sua resolução. Para ele, a narração é uma sequência temporal determinada, com uma ordem mais ou menos cronológica de acontecimentos em que o espaço, principalmente no cinema, está presente, uma vez que a narração fílmica se concretiza pela imagem.

Metz (1972), de modo semelhante a Barthes (2008), também concebe toda narração como um discurso, pois ela é proferida por alguém. Assim, não existe narração sem sujeito-narrador e, mesmo que não se possa precisar quem conta a história, sabe-se que alguém a narra, pois, “já que se fala, deve haver quem esteja falando” (METZ, 1972, p. 34).

Compartilham desses posicionamentos os teóricos André Gaudreault e François Jost (2009), que afirmam que a instância narradora, no texto fílmico, aparece com menor nitidez do que no texto verbal, pois os acontecimentos parecem se contar por conta própria. Por exemplo, no texto fílmico, com base nas primeiras configurações disponibilizadas ao espectador, é difícil precisar a partir de que perspectiva a imagem é composta. Ela pode ser construída pela percepção de uma personagem, secundária ou de destaque da narrativa, ou por uma instância externa ao filme, que expõe o acontecimento ao receptor. Todavia, não há garantias de que essa composição tenha realmente acontecido na história e seja o fato desencadeador das ações. Ela pode ser apenas uma imaginação ou delírio e pode ser, ainda, uma lembrança, disponibilizada no início para aguçar, em seguida, a curiosidade do espectador.

Nota-se, assim, como apontam Jacques Aumont *et al* (2012), que corroboram os posicionamentos de Metz (1972), que o filme é um discurso, pois está organizado como um enunciado que dispõe de um enunciador e é destinado a um receptor, que deve construir as significações a partir do que lhe é mostrado. Aumont *et al* (2012) também concebem a linguagem cinematográfica como mais complexa do que a linguagem verbal, porque aquela não faz uso de um único código, ela emprega palavras, menções escritas, ruídos, música e, sobretudo, imagens.

A imagem cinematográfica, conforme Metz (1972), é o equivalente a um enunciado completo de um texto narrativo verbal, pois: é invenção do sujeito que

“narra”; é uma unidade atualizada e fornece uma quantidade indefinida de informações. Percebe-se, pois, que a imagem fílmica dificilmente significa apenas um “enunciado” por vez, ela pode conter tanto teor denotativo quanto conotativo (GAUDREULT; JOST, 2009, s/p). Nessa perspectiva, a partir da elaboração da imagem, é possível depreender uma série de significados aí inscritos, como a presença de signos, a focalização e o narrador fílmico.

José María Paz Gago (2001) registra que, para proceder à análise fílmica, o receptor deve saber qual a instância fílmico-narrativa está encarregada do relato e da imagem. Todavia, esse narrador fílmico não conta por meio de uma “voz”, mas por meio de imagens em sequência (PAZ GAGO, 2001), sendo, pois, um cinerrador, termo cunhado pelo teórico e que equivale ao narrador do texto verbal. O cinerrador caracteriza-se por ser

[...] uma entidade textual, ficcional e visual, [...] uma projeção ficcional do complexo sistema visual e técnico da realização cinematográfica. Enquanto o narrador se define como uma voz que conta a história, o cinerrador será um olhar sobre a história contada no filme (PAZ GAGO, 2001, p. 377, tradução nossa)¹.

Entretanto, como apontado por Paz Gago (2001, p. 378), o narrador e o cinerrador não são iguais. Consoante Saraiva (2001, p. 56), o narrador do texto verbal “coloca as personagens em cena, invade seus pensamentos, adere a seu olhar, adota seus pontos de vista e descreve seu entorno, fazendo-as desfilarem diante do leitor como se tivessem vida própria e prescindissem dessa voz que as enuncia”. O cinerrador, na maior parte dos casos, apenas mostra, pelo olho da câmera em uma sucessão de imagens, as personagens em cena. Todavia,

Deve-se ter em conta que, a partir de similaridades e paralelismos evidentes, trata-se de dois sistemas semióticos diferentes, um verbal e o outro visual mas também verbal; dois sistemas sógnicos de complexidade distinta, um de natureza simbólica e outro icônico-indicial, os quais, em consequência, desenvolvem sistemas de codificação diferentes para configurar seus respectivos processos de produção/ enunciação e recepção (PAZ, GAGO, 2001, p. 378, tradução nossa)².

¹ No original: “Se trata de una entidad textual, ficcional y visual, [...] una proyección ficcional del complejo sistema visual y técnico de realización cinematográfica. Puesto que el narrador se define como una voz que cuenta la historia, el cinerrador será una mirada sobre la historia contada en la película” (PAZ GAGO, 2001, p. 377).

² No original: “Hay que tener en cuenta que, a partir de similitudes y paralelismos evidentes, se trata de dos sistemas semióticos diferentes, uno verbal y el otro visual pero también verbal; dos sistemas

Assim, ao constatar, conforme Paz Gago (2001), as possibilidades representativas e narrativas do filme, a sua análise deve implicar os estudos relacionados à metodologia da narração verbal e do espetáculo teatral, da ação. Esse tipo de análise não exclui a perspectiva semiótica, já que personagens, notações de tempo e espaço, bem como as circunstâncias da narração constituem signos da narrativa.

2.2.1 Técnicas do modo de narrar do texto verbal: a voz e o modo

Na construção e no desenvolvimento de uma narrativa estão envolvidas diferentes categorias como a ordem, relação entre “a *ordem* temporal de sucessão dos acontecimentos” e “a ordem pseudo-temporal da sua disposição na narrativa”; a duração, diferença entre a temporalidade da narração e a da história; frequência, número da produção e da reprodução de um enunciado narrativo; modo, a distância e a perspectiva pelas quais se conta algo; e a voz, a enunciação narrativa (GENETTE, s/d). Entre esses componentes, para a análise do texto verbal *Dom Casmurro*, será dado destaque à voz e ao modo, que integram o processo de narração.

Conforme Genette (s/d), a voz refere-se à instância que conta. Como é comum que essa instância não permaneça a mesma, modificando-se ao longo de um texto, a análise narrativa deve se debruçar sobre essas trocas ou sobre a permanência de uma voz (GENETTE, s/d). Em *Dom Casmurro*, desde as primeiras linhas do romance, é possível identificar a voz que conta a história, um homem, morador do Rio de Janeiro do século XIX, que tem a alcunha de Casmurro:

Uma noite destas, vindo da cidade para o Engenho Novo, encontrei no trem da Central um rapaz aqui do bairro, que eu conheço de vista e de chapéu. Cumprimentou-me, sentou-se ao pé de mim, falou da lua e dos ministros, e acabou recitando-me versos. [...].

No dia seguinte entrou a dizer de mim nomes feios, e acabou alcunhando-me Dom Casmurro. Os vizinhos, que não gostam dos meus hábitos reclusos e calados, deram curso à alcunha, que afinal pegou. Nem por isso me zanguei. Contei a anedota aos amigos da cidade, e eles, por graça, chamam-me assim [...] (ASSIS, 2014, p. 9).

sígnicos de complejidad distinta, el uno de naturaleza simbólica y el otro icónico-indicial, los cuales, em consecuencia, desarrollan sistemas de codificación diferentes para configurar sus respectivos procesos de producción/enunciación y recepción” (PAZ GAGO, 2001, p. 378).

A partir do excerto, verifica-se o caráter autodiegético da instância enunciativa que narra fatos que vivenciou.

Essa categoria da voz é tão relevante, porque, além de ser a responsável pela enunciação da história, é praticamente impossível contar algo sem precisar o tempo em relação ao ato narrativo. Nessa perspectiva, geralmente não é especificado o espaço onde se conta a narrativa, se é o local em que se deram os acontecimentos ou em um outro espaço, mas situa-se o tempo em que se narra, do presente, do passado ou do futuro (GENETTE, s/d). “Essa distância temporal, e o que a ocupa, e o que a anima, são aqui um elemento capital da significação da narrativa” (GENETTE, s/d, p. 215). Genette (s/d) distingue quatro tipos de narração do “simples ponto de vista da posição temporal”: ulterior, narrativa clássica no passado; anterior, narrativa preditiva; simultânea, contemporânea da ação; e intercalada, entre os momentos da ação.

A narrativa de tipo ulterior é marcada pelo tempo pretérito e pode indicar ou não a distância temporal que separa o momento da narração do da história (GENETTE, s/d). Na narrativa clássica, em “terceira pessoa”, conforme Genette (s/d), essa distância é geralmente indeterminada, a história pode ser datada, todavia a narração não o é. Já na “narrativa em primeira pessoa”, a distância entre o momento da narração e o da história está determinado e a convergência final entre ambas é quase uma regra (GENETTE, s/d). “Para que a história desse modo se venha reunir à narração é necessário, bem entendido, que a duração da segunda não exceda a da primeira” (GENETTE, s/d, p. 221).

Além do tipo de narração, o escritor também escolhe a forma como a história será contada. Ela pode ser narrada de acordo com um nível narrativo, extra ou intradiegético, e por sua relação com a história, por um narrador hetero ou homodiegético (GENETTE, s/d). Um narrador heterodiegético é aquele que não participa dos acontecimentos da história e um narrador homodiegético é uma personagem que participou dos acontecimentos. Entretanto, o teórico ainda subdivide a categoria de narrador homodiegético: um tipo é aquele em que o herói da história narra os acontecimentos, denominada autodiegética, e outro é narrado por uma personagem secundária dos acontecimentos.

Genette (s/d), então, afirma que se pode ainda definir o estatuto do narrador pelo seu nível narrativo, extradiegético ou intradiegético (níveis), e pela sua relação com a história, heterodiegética ou homodiegética (GENETTE, s/d). Todavia,

independentemente da forma escolhida, o narrador sempre sabe mais que os heróis da história que conta, ele

sabe em absoluto, conhece a Verdade – uma verdade de que o herói se não aproxima por um movimento progressivo e contínuo, mas que, muito pelo contrário, e apesar dos presságios e anúncios por que se fez aqui e ali preceder, explode sobre ele no momento em que se encontra, de certa maneira, mais afastado dela que nunca [...] (GENETTE, s/d, p. 252).

Em seu ato de contar, o narrador desempenha cinco funções, conforme Genette (s/d): a função narrativa propriamente dita; a função de regência que está relacionada ao texto narrativo, “ao qual o narrador pode referir-se por um discurso de alguma maneira metalinguístico (na ocorrência, metarrativo) para marcar as suas articulações, as conexões, as inter-relações, em suma, a organização interna [...]” (GENETTE, s/d, p. 254); a função de comunicação da narrativa; a função testemunhal ou de atestação está ligada a relação afetiva, moral e intelectual que o narrador estabelece com a história; por último, há a função ideológica do narrador, na qual as intervenções do narrador na história podem tomar um viés mais didático, expondo seu posicionamento (GENETTE, s/d).

Se a categoria da voz recobre a instância que conta uma história, a do modo relaciona-se com a distância e as perspectivas selecionadas para contar algo (GENETTE, s/d, p. 160). Conforme Juracy Assmann Saraiva (2001, p. 59), a distância revela “o posicionamento específico do narrador em relação aos episódios, sendo identificada pela recorrência às diferentes modalidades do discurso”. Já a perspectiva está relacionada a quantidade de informações fornecidas pelo narrador, “à escolha de um determinado ponto de vista a partir do qual os acontecimentos são captados. Dependendo desse ângulo de percepção, eles podem ser relatados do interior ou do exterior da história” (SARAIVA, 2001, p. 59).

Nesse processo, em relação à distância narrativa, existem três possibilidades de discurso. O primeiro, denominado “discurso narrativizado ou contado” (GENETTE, s/d, p. 169), é a forma mais distante e redutora, em que o narrador expressa de modo coeso o que conta; o “discurso transposto em estilo indireto” é considerado pelo autor um pouco mais mimético, mas não oferece ao leitor garantia alguma em relação às falas pronunciadas e “está, por assim dizer, previamente admitido que o narrador não se contenta com transpor as falas em proposições subordinadas, mas que as coordena, as integra ou no seu próprio discurso, e, logo,

as interpreta no seu próprio estilo [...]”(GENETTE, s/d, p. 170, grifo do autor); por fim, o terceiro tipo é aquele em que o narrador cede a palavra às personagens (GENETTE, s/d).

Já a perspectiva relaciona-se à seguinte pergunta proposta por Genette (s/d, p. 184, grifos do autor): “qual é a personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa?”, que pode ser reduzida a “quem vê?”.

A partir dessas indagações, é possível estabelecer uma tipologia de três termos: o primeiro nomeado como “não focalizada ou focalização zero”; o segundo chamado de focalização interna “quer seja fixa [...], variável, [...] ou múltipla, como nos romances por cartas, onde o mesmo acontecimento pode ser evocado várias vezes segundo o ponto de vista de várias personagens-epistológrafas [...]” (GENETTE, s/d, p. 187-188); e o terceiro denominado de focalização externa “onde o herói age à nossa frente sem que alguma vez sejamos admitidos ao conhecimento dos seus pensamentos ou sentimentos” (GENETTE, s/d, p. 188).

Em *Dom Casmurro*, a narrativa é orientada pelo ponto de vista do narrador e, em alguns casos, de Bento Santiago, protagonista da história. Essa dupla perspectiva torna tênue o limite entre as percepções de um ou de outro na condução do relato, visto que

por um lado, ele [narrador] procura manter-se próximo à lembrança das sensações, para transcrever as vivências do eu-protagonista; por outro, permite que a tais vivências se mesquem ponderações decorrentes do pleno domínio dos fatos e da avaliação a que os submete como agente da narração (SARAIVA, 2009, s/p).

A atitude, segundo Saraiva (2009), confere ao narrador um caráter ambíguo que se projeta na narrativa. A partir dos excertos que seguem, o primeiro narrado sob o ângulo de Bentinho e o segundo, de Dom Casmurro, pode-se perceber a dualidade de pontos de vista:

Quando tornei ao meu lugar, trazia uma ideia fantástica, a ideia de ir ter com o imperador, contar-lhe tudo e pedir-lhe a intervenção. Não confiaria esta ideia a Capitu. "Sua Majestade pedindo, mamãe cede", pensei comigo. Vi então o imperador escutando-me, refletindo e acabando por dizer que sim, que iria falar a minha mãe; eu beijava-lhe a mão, com lágrimas. E logo me achei em casa, à espera, até que ouvi os batedores e o piquete de cavalaria; é o imperador! É o imperador! Toda a gente chegava às janelas para vê-lo passar, mas não passava, o coche parava à nossa porta, o imperador apeava-se e entrava. Então o imperador, todo risonho, sem entrar na sala ou entrando - não me lembra bem, os sonhos são muita vez

confusos - pedia a minha mãe que me não fizesse padre - e ela, lisonjeada e obediente, prometia que não (ASSIS, 2014, p. 46-47).

Quando Pádua, vindo pelo interior, entrou na sala de visitas, Capitu, em pé, de costas para mim, inclinada sobre a costura, como a recolhê-la, perguntava em voz alta:

– Mas, Bentinho, que é protonotário apostólico?

– Ora, vivam! - exclamou o pai.

– Que susto, meu Deus!

Agora é que o lance é o mesmo; mas se conto aqui, tais quais, os dois lances de há quarenta anos, é para mostrar que Capitu não se dominava só em presença da mãe; o pai não lhe meteu mais medo. No meio de uma situação que me atava a língua, usava da palavra com a maior ingenuidade deste mundo (ASSIS, 2014, p. 62-63).

No primeiro trecho, a lembrança do passado é narrada pela ótica do protagonista da diegese, porque os sentimentos envolvidos na narração não seguem a perspectiva ensimesmada do narrador, que se deixa envolver pelas sensações da juventude. Entretanto, como demonstra Saraiva (2009), a marca do presente da narração, “não me lembra”, apresenta a ruptura do ângulo de percepção. Já o segundo fragmento, em que Bentinho e Capitu são surpreendidos pela chegada repentina do pai da moça, apresenta a perspectiva de Dom Casmurro que pretende evidenciar traços de dissimulação da jovem. Assim,

Condicionada pelo campo da consciência do eu, a focalização em Dom Casmurro é interna, sendo justificada pela relação de identidade, que garante ao narrador o conhecimento das percepções, sentimentos e pensamentos do protagonista. A mesma relação de identidade não dilui, porém, o contraste entre o posicionamento avaliativo do protagonista e o do narrador: aquele se revela na recuperação do tempo vivido; este, na emergência do presente do ato de escrita (SARAIVA, 2009, s/p).

O jogo proposto por esse duplo foco narrativo “induz a convergência do olhar do leitor para o do narrador, e, conseqüentemente, à aceitação da veracidade do relato” (SARAIVA, 2009, s/p). Por fim,

A sinceridade do ponto-de-vista interno contrapõe-se, pois, à isenção do ponto-de-vista externo. Todavia, quando se tem presente a cosmovisão do narrador e a finalidade implícita à narrativa, colocam-se em dúvida tanto a sinceridade quanto a isenção, visto que ambas atendem não à verdade dos fatos, mas à intenção do próprio sujeito (SARAIVA, 2009, s/p).

Nesse processo, o olhar desempenha um papel importante. Do ponto de vista científico, Jacques Aumont (1993, p. 18), em seu livro *A imagem*, diz que “A visão é, de fato, um processo que emprega diversos órgãos especializados. Numa primeira

aproximação pode-se dizer que a visão resulta de três operações distintas: operações ópticas, químicas e nervosas”. Nesse sentido,

a percepção visual é o processamento, em etapas sucessivas, de uma informação que nos chega por intermédio da luz que entra em nossos olhos. Como toda informação, esta é *codificada* – em um sentido que não é o da semiologia: os códigos são, aqui, regras de transformação naturais (nem arbitrárias, nem convencionais) que determinam a atividade nervosa em função da informação contida na luz (AUMONT, 1993, p. 22, grifo do autor).

Entretanto, como destaca Aumont (1993, p. 58), “ao passar do visível ao visual, já começamos a considerar o sujeito que olha”. A partir dessa afirmação, nota-se que ocorre uma diferenciação entre o ato de ver e o ato de olhar, que está, intrinsecamente, relacionado a um sujeito condicionado historicamente e culturalmente.

Assim, “o olhar é o que define a intencionalidade e a finalidade da visão. É a dimensão propriamente humana da visão” (AUMONT, 1993, p. 59). Corroborando esse pensamento, Alfredo Bosi (1988, p. 65) afirma que olhar “[...] significa um dirigir a mente para um ato de ‘in-tencionalidade’, um ato de significação [...]”.

Em outra obra, Alfredo Bosi continua se debruçando sobre essa temática e afirma que o

Olhar tem a vantagem de ser móvel, o que não é o caso, por exemplo, de ponto de vista. O olhar é ora abrangente, ora incisivo; o olhar é ora cognitivo e, no limite, definidor, ora é emotivo ou passional. O olho que perscruta e quer saber objetivamente das coisas pode ser também o olho que ri ou chora, ama ou detesta, admira ou despreza. Quem diz olhar diz, implicitamente, tanto inteligência quanto sentimento (BOSI, 2007, p. 10, grifos do autor).

Assim, expresso como um ato de “in-tencionalidade” e podendo se concretizar de diferentes maneiras, abrangente, incisivo, emotivo ou passional, conforme Bosi (1988; 2007), o olhar se apresenta como parte importante da constituição de narrativas. Isso ocorre, pois o olhar é prenhe de significações e, consoante, Bosi (1988), produz linguagem. Isso ocorre pois “é no uso das palavras que os homens traçam fios lógicos e os fios expressivos do olhar” (BOSI, 1988, p. 78). Assim, a narrativa transforma o olhar em palavras, criando significados, seja em metáforas seja em descrições que, muitas vezes, são tão expressivas quanto o ato de olhar.

A constituição do olhar em narrativas sempre se dá em um contexto que contribui para instalar sua significação. Nessa perspectiva, é o autor, condicionado

histórica e culturalmente, que elabora a perspectiva do olhar visando despertar determinadas significações e é o receptor, também inserido em um contexto cultural, social e histórico que as reelabora, a partir das estruturas fornecidas pelo texto e de suas experiências de mundo.

2.2.2 Técnicas do modo de narrar do texto audiovisual: a voz e a focalização

Os estudos da narrativa fílmica, de acordo com alguns estudiosos do texto audiovisual, baseiam-se, em certa medida, nos pressupostos teóricos da literatura. Nesse sentido, seria possível analisar um filme seguindo o esquema proposto por Vladimir Propp, por Algirdas Julius Greimas ou por Gerard Genette, cujos estudos foram utilizados como base para a formulação da teoria audiovisual.

Segundo Genette (s/d, p. 164), “mostrar é fazer esquecer quem conta”. A partir dessa afirmação, percebe-se porque, em uma narrativa fílmica, o espectador dificilmente nota a instância narradora ou, muitas vezes, nem percebe a sua presença. Isso ocorre porque os acontecimentos são mostrados, como se fossem contados por si mesmos. Entretanto, não se pode negar a presença de uma instância narradora nos filmes, porque a história é exibida de acordo com uma determinada seleção de imagens que pretendem despertar certos efeitos e impressões no espectador.

Com o passar do tempo, com a evolução da técnica e a partir de influências culturais, a instância narradora do filme ganhou maior complexidade. Embora, por um longo período as “escolas” fílmicas tenham pretendido ocultar ao máximo a sua presença.

Assim, como no texto narrativo verbal, o texto fílmico apresenta uma instância que expõe ao espectador os acontecimentos organizados e encadeados em uma certa sequência e construídos de modo a provocar um efeito no receptor. Pode-se afirmar também que o texto fílmico difere do texto verbal, porque ele mostra as ações sem precisar dizê-las (GAUDREAU; JOST, 2009). Isso torna, consoante René Gardies (2006), o filme um ato de linguagem específico, uma “mostração”.

Nessa perspectiva, se nas narrativas verbais é possível divisar desde as primeiras linhas quem conta a história, o mesmo não acontece em narrativas audiovisuais. Em *Capitu* (1968), é difícil precisar a instância narradora desde o começo. A primeira imagem é a da Figura 3, abaixo: uma mulher vestida de noiva,

como sugerem os signos do vestido branco, da tiara e da grinalda, em um quarto, provavelmente o de núpcias.

Figura 3 – Primeira imagem do filme *Capitu*, de 1968



Fonte: CAPITU. Paulo César Saraceni (1968).

A princípio, o espectador atribui essa composição a um olhar externo à diegese, como se a história fosse se desenvolver a sua frente por conta própria, impressão que predomina na grande maioria dos filmes. Todavia, quando a imagem começa a se aproximar da noiva e é ouvida uma voz ausente da cena que afirma “Serás feliz, Bentinho”, pode-se interpretar que a configuração da Figura 3 pertence ao homem que, na sequência da cena, aparece ao lado da noiva, Bento Santiago.

Essa associação é possível, pois o movimento de aproximação realizado pela câmera coaduna com o da personagem Bento que caminha em direção a Capitu, passando a focar não mais a totalidade da figura, mas seu rosto. Nesse sentido, nota-se que fica difícil definir se a narração audiovisual inicia por uma instância narradora externa ou por uma personagem. Entretanto, a totalidade da obra confirma que o ato narrativo ocorre por meio da mostração, realizada por um narrador externo à história.

A mesma problemática pode ser encontrada nas imagens iniciais de *Capitu* (2008), em que não é possível saber quem vê/mostra a Figura 4, abaixo, que é composta de pedaços de papel que compõem um mapa.

Figura 4 – Primeira imagem da minissérie *Capitu* (2008)



Fonte: CAPITU. Luiz Fernando Carvalho. 2009.

A sequência da narrativa audiovisual elucida essa questão, pois as personagens são exibidas em ação (Figura 5), o que demonstra que a história é mostrada por uma instância externa aos acontecimentos.

Figura 5 – Personagens em ação



Fonte: CAPITU. Luiz Fernando Carvalho. 2009.

Durante as cenas marcadas pela mostraçã, nota-se que a instância narradora não se manifesta de modo neutro, ela seleciona, para a condução de sua

narrativa, um certo número de procedimentos, dos quais não é, necessariamente, fundadora, mas uma utilizadora (AUMONT *et al*, 2012, p. 111).

Essa instância narrativa se manifesta de modo bastante complexo no cinema e suscita diferentes questionamentos: “Como se situa temporalmente a narração em relação à história (será ela anterior, posterior, simultânea – ou ‘intercalada’?); a instância narradora será ou não interna à diegese? Por fim, qual o grau de presença do narrador na narrativa?” (AUMONT; MARIE, 2013, p. 146-147).

Em se tratando da temporalidade, pode-se afirmar que a narração ulterior é comum às três obras. No caso do romance *Dom Casmurro*, sabe-se que a narração ocorre algum tempo após o término dos acontecimentos. O leitor é informado, no segundo capítulo da obra, “Do livro”, que o narrador mandara reproduzir a casa da infância, em Mata-cavalos, no Engenho Novo. Essa ação sugere que a vida antiga não existe mais e que a escrita do livro ocorre para preencher o tempo vago da personagem.

O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo. O que aqui está é, mal comparando, semelhante à pintura que se põe na barba e nos cabelos, e que apenas conserva o hábito externo, como se diz nas autópsias; o interno não aguenta tinta (ASSIS, 2014, p. 10).

No filme *Capitu* (1968), a narração também se dá em um momento posterior aos acontecimentos da história. Isso é notado quando uma voz *over*, durante as cenas da Figura 6, emite as seguintes reflexões: “Imagine um relógio que só tivesse pêndulo, sem mostrador, de maneira que não vissem as horas escritas. O pêndulo iria de um lado para o outro, mas nenhum sinal externo mostraria a marcha do tempo. Tal foi aquela semana na Tijuca”. A partir do verbo “foi”, conjugado no pretérito perfeito, percebe-se que a ação exibida ao espectador já ocorreu há bastante tempo e que foi um marco importante do passado.

Figura 6 – A semana na Tijuca



Fonte: CAPITU. Paulo César Saraceni (1968).

Já a minissérie *Capitu* (2008), assemelha-se mais à narrativa do texto verbal, pois existe a personagem que interpreta Dom Casmurro, evidenciando, assim, a distância entre o momento da narração e o momento da história (Figura 7). Esse afastamento é ressaltado pela figura envelhecida da personagem, que é representada com cabelos que principiam a ficar grisalhos e por olheiras expressivas.

Figura 7 – A personagem Dom Casmurro



Fonte: CAPITU. Luiz Fernando Carvalho. 2009.

A partir da personagem presente na Figura 7, confirma-se, visto que a narrativa audiovisual está dividida em duas instâncias, a “instância narrativa real”, que é aquela que permanece fora do filme, e a “instância narrativa fictícia”, que é aquela interna à história (AUMONT *et al*, 2012). Já Gaudreault e Jost (2009, s/p) classificam esses narradores em implícito e explícito:

o comentador primeiro, o narrador implícito, é aquele que ‘fala’ cinema por intermédio de imagens e sons; o narrador explícito relata unicamente com palavras. Isso explica que, na qualidade de espectador do filme, tenho tendência de atribuir a narrativa, primeiramente, àquele que o reivindica explicitamente – da mesma forma que atribuo o ‘eu virei’ a João, mesmo quando é Pedro quem o diz.

Nessa perspectiva, o ato de falar, realizado por um narrador visualizado é considerado como uma subnarrativa (GAUDREULT; JOST 2009). Assim, “[...] o único ‘verdadeiro’ narrador do filme, o único que, por direito, merece esse vocábulo, é o grande imagista, ou, para dizer as coisas de outra maneira, o ‘meganarrador’, o equivalente do ‘narrador implícito’ mencionado antes” (GAUDREULT; JOST 2009, s/p).

Dessa perspectiva, todos os outros narradores presentes em um filme não são mais que, de fato, narradores delegados, narradores segundos, e a atividade à qual eles se entregam é a ‘subnarração’, uma atividade que se distinguirá radicalmente da narração em primeiro grau (GAUDREULT; JOST 2009, s/p).

Essa situação, que é parte da narrativa escrita, não é facilmente encontrada no meio audiovisual (GAUDREULT; JOST 2009), mas é percebida na minissérie *Capitu* (2008) (Figura 8).

Figura 8 – O subnarrador da minissérie



Fonte: CAPITU. Luiz Fernando Carvalho. 2009.

O subnarrador dessa obra se manifesta na figura de Dom Casmurro, narrador do texto verbal. Em diversos momentos da narrativa audiovisual, a personagem se dirige ao espectador olhando diretamente para a câmera, como é possível observar na Figura 8, acima. Assim, a concretização do narrador de *Dom Casmurro* em uma personagem, na transposição da narrativa para o meio audiovisual, garante a participação ativa do enunciador na construção dos sentidos e a permanência do recurso da metaficcionalidade, explorado, repetidamente, no texto verbal.

Conforme Gaudreault e Jost (2009), é devido a esse tipo de narração compartilhada que o cinema parece ter um valor exemplar para a narratologia de modo geral, pois, mesmo que haja a presença de um narrador segundo, dificilmente ele consegue ocultar, ou até mesmo apagar, o grande imagista, o narrador implícito.

Essa percepção da narração fílmica é muito mal compartilhada entre os espectadores de um filme (GAUDREULT; JOST, 2009). “Ela varia segundo o espectador, não somente em função de seus conhecimentos da linguagem cinematográfica, mas também de sua idade, do grupo social a que pertence e, talvez mais importante, do período histórico em que vive” (GAUDREULT; JOST, 2009, s/p). Nessa perspectiva, a partir das construções das imagens e das vivências e experiências de cada indivíduo, duas pessoas que assistem à mesma obra podem atribuir a ela uma origem narrativa diferente.

Todavia, as diferenças narrativas não são encontradas apenas na interpretação. Elas também se fazem presentes na construção do texto fílmico, em que desvios narrativos marcam

- a) As diferenças entre o que um personagem deveria ter visto e aquilo que vemos. [...].
- b) As diferenças entre aquilo que relata o personagem e aquilo que vemos. [...] (GAUDREULT; JOST, 2009, s/p).

A partir dessas colocações, ingressa-se na categoria da focalização da narrativa fílmica que, de acordo com Gaudreault e Jost (2009), designa o ponto de vista cognitivo adotado pela narrativa. Já Aumont e Marie (2013, p. 139) afirmam que a noção de focalização implica: no que sabe uma personagem e no que vê uma personagem. Essas duas competências, saber e ver, apresentam uma relação complexa no texto audiovisual pois, conforme Gardies (2006, p. 107), “acedo ao saber sobre o mundo diegético pelo ‘ver’, mas o meu saber não se reduz ao que vejo”.

Uma das partes que compõe a instância da focalização da narrativa fílmica, no que concerne à visão, é o ponto de vista que, consoante Aumont e Marie (2013, p. 141), “é o lugar a partir do qual se olha” e “também a maneira como se olha”. No texto fílmico, esse ponto está, geralmente, atribuído a alguém, uma personagem ou a instância narrativa³ (AUMONT; MARIE, 2013).

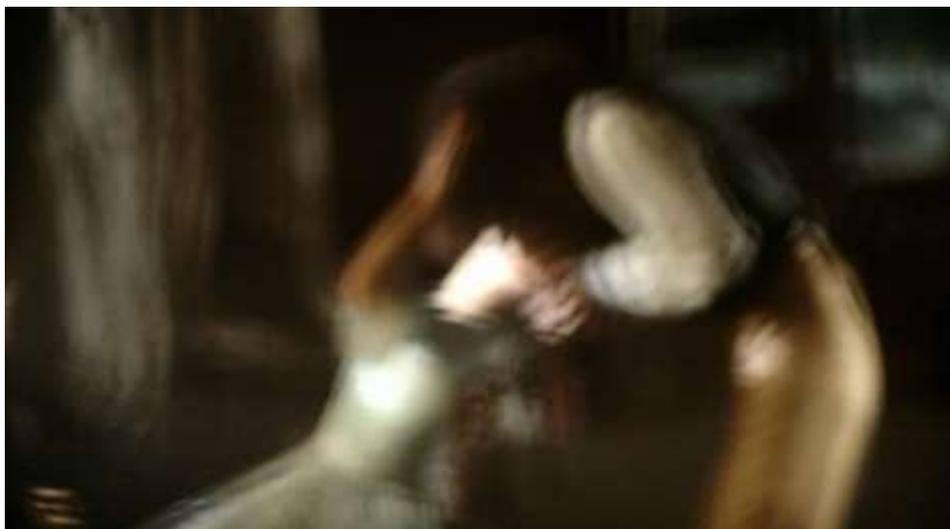
Assim, segundo Gaudreault e Jost (2009, s/p), existem três atitudes em relação a imagem cinematográfica: ou ela é vista por um olho, que remete a uma personagem; ou ela é vista por uma instância externa, que corresponde ao grande imagista; ou, ainda, ela pode apagar-se a tal ponto que expressa uma ilusão de transparência. “Essas três atitudes resumem-se de fato a uma alternativa: ou o plano está ancorado no olhar de uma instância interna à diegese e temos aí uma *ocularização interna*; ou não remete a tal olhar, sendo uma *ocularização zero*” (GAUDREULT; JOST 2009, s/p, grifos dos autores).

O recurso da *ocularização interna* é mais frequente na minissérie *Capitu* (2008), pois, em diversos momentos, o grande imagista cede seu espaço para que o

³ Segundo Gardies (2006), o ponto de vista foi, muitas vezes, vulgarmente reduzido à questão da posição da câmera e de como ela imita o olhar do ser humano. Entretanto, é importante frisar que, ao se escolher um local para a câmera e um foco, propõe-se determinados sentidos para a narrativa, que o espectador deve construir ao assistir ao filme.

espectador veja cenas sob a ótica do subnarrador, Dom Casmurro. A Figura 9, abaixo, é um exemplo desse procedimento.

Figura 9 – O beijo visto por Dom Casmurro



Fonte: CAPITU. Luiz Fernando Carvalho. 2009.

A figura representa o primeiro beijo de Bentinho e Capitu. Todavia, não é possível divisar com nitidez a ação das personagens, pois a imagem se encontra embaçada, porque, por alguns instantes, é exibida pela perspectiva de Dom Casmurro, que se encontra atrás de uma espécie de cortina, o que faz com que veja a imagem de modo turvo. A cortina, porém, pode denotar a distância entre o momento da narração e o episódio, fato que dificulta a visualização do momento com nitidez, ou simbolizar a comoção do subnarrador ao recordar o episódio.

A marca de subjetividade, que indica que a cena é vista por uma personagem da história, constituindo a ocularização interna, ou por uma instância externa à narrativa, por meio da ocularização zero, encontra-se relacionada ao enquadramento (GAUDREULT; JOST 2009), que resulta do olhar da instância enunciativa (AUMONT; MARIE, 2013). São exemplos dessas sutilezas o olhar turvo – como o da Figura 9 –, a visão através de uma fechadura ou janela, o ângulo em que a imagem é exibida, de baixo para cima ou o inverso.

Na definição técnica, o enquadramento é caracterizado como o “ato, bem como o resultado desse ato, que delimita e constrói um espaço visual para o transformar em *espaço de representação*” (GARDIES, 2006, p. 23, grifos do autor).

Esse espaço não é uma cópia do real, mas uma criação que institui um mundo possível (GARDIES, 2006).

Enquadrar é, de acordo com Gardies (2006), excluir, instituir, representar e dar sentido à imagem. Percebe-se, assim, que enquadrar de modo mais ou menos fechado e segundo um certo eixo não é realizado de modo aleatório, mas para instituir significados e para “colocar o espectador a uma distância perceptiva e imaginária do representado” (GARDIES, 2006, p. 31). Nesse sentido, como “remete à localização imaginária do olho do espectador” (GARDIES, 2006, p. 33), o enquadramento torna perceptível a origem da imagem, e elementos como tamanho do quadro, luz e plano configuram-se como significantes da narrativa fílmica (GARDIES, 2006).

Relacionado ao enquadramento está o plano que pode referir-se tanto a “uma unidade técnica de tomada de ponto de vista” como a unidade de montagem (GARDIES, 2006, p. 19). No presente trabalho, será enfocada a primeira definição fornecida por Gardies (2006) que afirma: “Para designar os diferentes tamanhos ou comprimentos do plano, referimo-nos ao lugar que o corpo humano ocupa na porção de espaço enquadrada” (GARDIES, 2006, p. 19).

Conforme a Agência Nacional do Cinema (ANCINE, 2008), existem diversos tipos de planos: o plano geral, que mostra uma área de ação relativamente ampla; o plano de conjunto, que apresenta um enquadramento um pouco mais fechado que o plano geral; o plano americano, que enquadra as personagens do joelho para cima; o plano médio, que mostra a personagem enquadrada da cintura para cima; o plano próximo, que enquadra a personagem do tórax para cima; o superclose, plano muito próximo, que exhibe, por exemplo, a cabeça de uma personagem dominando toda a tela; e o plano de detalhe, que exhibe apenas algum detalhe da personagem ou de um objeto.

Contudo, a focalização do texto audiovisual não está relacionada apenas à visão, já que a sonorização também faz parte dessa constituição. A banda sonora é composta de diferentes elementos: as falas de uma personagem, que costumam “desempenhar um papel estruturante na própria organização da narrativa” (AUMONT; MARIE, 2013, p. 203); o conteúdo semântico das falas, que se refere “a quantidade de informação veiculada pelo tom das palavras, pelo seu ritmo, pelo timbre das vozes, e até pelas conotações produzidas pela maior ou menor musicalidade” (AUMONT; MARIE, 2013, p. 204); a “voz *off*”, geralmente do

subnarrador, que é emitida por uma instância exterior à ação (GARDIES, 2006); e o som do ambiente da narrativa, que pode ser mais fraco ou mais forte dependendo da fonte de escuta (GARDIES, 2006).

Essas nuances do som revelam que a elaboração de um ponto de vista sonoro no texto audiovisual não é novidade. Ela ocorre “por meio do tratamento dos ruídos, das palavras, da música, ou seja, de tudo que é audível” (GAUDREAULT; JOST, 2009, s/p). Desse modo, para compreender a focalização sonora, como destaca Gardies (2006, p. 61), o espectador deve-se perguntar constantemente “de onde vem o som?” e “de onde é que nos querem fazer crer que o som vem?”.

Assim como ocorre com a visão, o ponto de audição pode estar vinculado a uma personagem e a intensidade do som pode sofrer deformações que estão ligadas ao estado emocional, ao caráter ou aos pensamentos de uma personagem (GARDIES, 2006). Essas modificações podem fazer o espectador acreditar que “ouve pelos ouvidos” de uma personagem e indicam a dificuldade de se construir a posição auditiva (GARDIES, 2006; GAUDREAULT; JOST, 2009).

Isso ocorre porque a localização do som fílmico geralmente é desprovida de dimensão espacial, o que implica que ele não é localizado e que, em muitos casos, nem a sua origem é visível (GAUDREAULT; JOST, 2009). No caso da individualização da escuta, principalmente no que se refere aos filmes produzidos para o “consumo de massa”, o texto audiovisual não toma posição auricular privilegiando a inteligibilidade dos diálogos (GAUDREAULT; JOST, 2009).

O ponto de vista e o ponto de audição são procedimentos de destaque nas construções fílmicas, mas a focalização, concebida como centro cognitivo da narrativa, não pode ser deduzida apenas através de um desses elementos (GAUDREAULT; JOST, 2009). Assim, para atribuir valor cognitivo a uma ocularização, é necessário levar em consideração as informações narrativas e as ações, pois ela pode estar atrelada a uma voz *over* (GAUDREAULT; JOST, 2009).

Quando as ações são comentadas por uma voz *off*, a focalização, geralmente, está ligada a uma ocularização zero, ao grande imagista, que mostra as ações ao espectador (GAUDREAULT; JOST, 2009), sendo mais relevante atentar para a coerência global da montagem, do que para a correspondência entre o que se viu e/ou o que sabe uma personagem (GAUDREAULT; JOST, 2009).

Os recursos narratológicos, explorados neste capítulo, evidenciam a complexidade tanto da narração verbal quanto da audiovisual. Nesse sentido, os

meios empregados para a elaboração de narrativas jamais são escolhas aleatórias, visto que instituem sentidos que devem ser apreendidos pelo leitor/espectador durante a leitura ou a apreciação do texto.

2.3 Diálogo entre narrativas

A partir dos excertos retirados de *Dom Casmurro*, *Capitu* (1968) filme e *Capitu* (2008) minissérie e correlacionados às perspectivas teóricas, constata-se que a instância narradora se manifesta de modo diverso no texto verbal e nos textos audiovisuais. Essa diferença também aparece na concepção das três narrativas.

Em *Dom Casmurro*, segundo Saraiva (2009), a obra inicia com um preâmbulo, os dois primeiros capítulos – “I Do título” e “II Do livro” –, em que o narrador explica o título e os motivos que o levam a escrever. No primeiro capítulo, o enunciador conta a origem de seu apelido Casmurro, dado por um poeta que se ressentira da falta de atenção do narrador enquanto ele lhe apresentava versos.

O motivo de escrita do livro, esclarecido por Dom Casmurro, é relacionado ao desejo de reconstituir tempos passados. O enunciador afirma: “O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência” (ASSIS, 2014, p. 10). Então, é iniciada a diegese, sendo retomada uma tarde de novembro de 1857, em que o protagonista descobre que ama sua vizinha Capitu.

A partir desse terceiro capítulo, intitulado “A denúncia”, a história segue uma relativa ordem cronológica, cujos acontecimentos perpassam a adolescência, a juventude e a vida adulta de Bento Santiago. A minissérie *Capitu* (2008) segue com bastante fidedignidade a essa ordem de eventos que compõem o texto verbal.

A transposição para a série televisiva inicia, justamente, no preâmbulo do primeiro capítulo, em que Dom Casmurro e o poeta do trem são exibidos ao espectador, com os comentários de uma voz *off* (Figura 10).

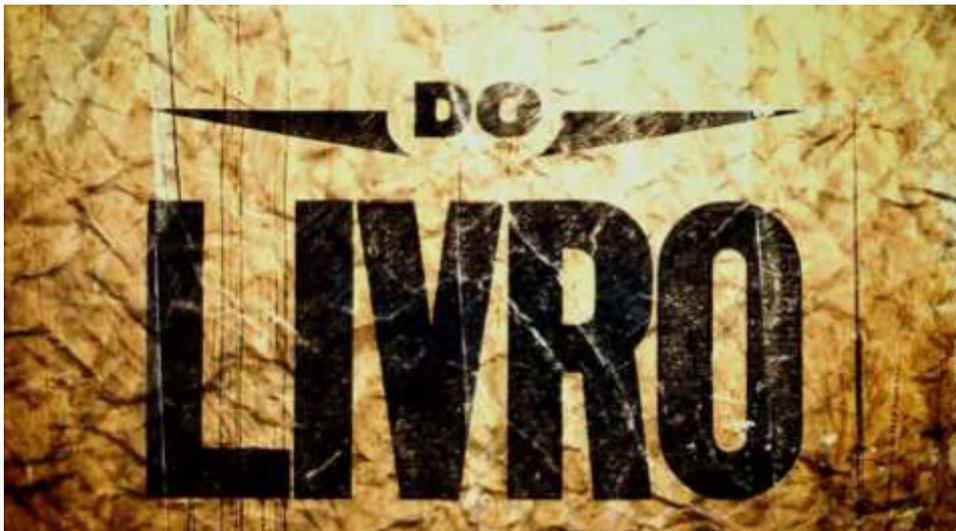
Figura 10 – Dom Casmurro e o poeta do trem da Central



Fonte: CAPITU. Luiz Fernando Carvalho. 2009.

Na sequência da minissérie, é reiterada a escolha de seguir a progressão da narrativa verbal, pois a transposição opta por dividir a narração em capítulos, assim como o texto concebido por Machado de Assis (Figura 11).

Figura 11 – A divisão da narrativa audiovisual em capítulos



Fonte: CAPITU. Luiz Fernando Carvalho. 2009.

Apesar de *Capitu* (2008) seguir a história do texto verbal, também são realizadas modificações, pois capítulos são omitidos ou anexados a outros. Nessa

perspectiva, a minissérie é composta, predominantemente, por episódios cardinais ou que apresentam alguma conotação relevante para a compreensão da narrativa.

Já o filme *Capitu* (1968), que condensa a história de *Dom Casmurro* em mais ou menos uma hora e quarenta e três minutos de narrativa, concebe a história de um modo diferente da do texto verbal.

O filme inicia pelo casamento de Bento Santiago e Capitu, e conversas entre as personagens recompõem os episódios marcantes da adolescência, como a denúncia de José Dias. Outra modificação realizada na transposição para as telas do cinema é a transferência de episódios da adolescência para a fase adulta das personagens, como na passagem em que Escobar pergunta a Bentinho sobre os valores dos aluguéis das casas de Dona Glória e os soma (Figura 12).

Figura 12 – Escobar somando os aluguéis no filme



Fonte: CAPITU. Direção: Paulo César Saraceni. 1968.

Por último, ainda é relevante mencionar que o filme encerra pela discussão derradeira entre Bento Santiago e Capitu, quando aquele afirma que Ezequiel não é seu filho. Desse modo, não é exibido o retorno de Ezequiel quando adulto, por exemplo, e a última cena apresenta Capitu caminhando com o filho pequeno, fazendo alusão à partida definitiva da personagem.

A partir do exposto, verifica-se que as três obras apresentam diferenças no modo de contar a história, principalmente quando se contrapõe a narrativa verbal ao filme. Com efeito, as transposições da narrativa verbal para o meio audiovisual

configuram-se como novos textos, que sofrem a interpretação dos roteiristas e a alteração do meio, que apresenta delimitação de tempo e exige uma elaboração interessante, capaz de “prender” o espectador à história.

No que tange ao modo de narrar, são encontradas maiores diferenças entre a narrativa verbal e os textos audiovisuais. Se na obra de Machado de Assis há um narrador autodiegético com uma presença marcante, no filme, não ocorre a transposição dessa instância. A história parece se contar sozinha com os acontecimentos sendo mostrados ao espectador (Figura 13).

Figura 13 – A presença do grande imagista



Fonte: CAPITU. Direção: Paulo César Saraceni. 1968.

Como é possível perceber na Figura 13, em que as personagens são exibidas conversando, o filme *Capitu* (1968) conta com uma instância externa à história, o grande imagista, que narra através da mostração. Esse enunciador fílmico ocupa a quase totalidade da narrativa e, inclusive, tem acesso a pensamentos de Bentinho, como quando a personagem assiste à interpretação de *Otelo* e se imagina no papel do Mouro e Capitu no de Desdêmona.

Na minissérie, o grande imagista também é responsável por mostrar a maior parte da história (Figura 14), mas divide a narração com um subnarrador, Dom Casmurro, em alguns momentos.

Figura 14 – O grande imagista na minissérie



Fonte: CAPITU. Luiz Fernando Carvalho. 2009.

Na Figura 14, nota-se a presença do grande imagista, pois as personagens são exibidas em ação. Capitu está no centro, desenhando uma linha no chão, e Dom Casmurro tenta seguir a linha tracejada pela moça. A personagem, que é a transposição, para o meio audiovisual, do narrador memorialístico de Machado de Assis, desempenha, também, o papel de subnarrador da minissérie. Esse enunciador segundo tece comentários enquanto as cenas se desenvolvem à frente do espectador e também ocupa o papel de narrador, pois, em alguns momentos, é permitido ver cenas específicas através de seu ponto de vista. Nesse sentido, a minissérie inova ao utilizar um recurso pouco explorado da narrativa audiovisual, a subnarração.

Apesar das diferenças narratológicas, decorrentes de escolhas técnico-composicionais e das mídias em que são desenvolvidas, as duas narrativas audiovisuais são orientadas pela perspectiva do texto verbal, cuja compreensão é solapada pela ambiguidade do narrador. Nesse sentido, pode-se afirmar que, em graus distintos, tanto o filme quanto a minissérie também apresentam uma construção narratológica em que prevalece o duplo sentido e em que o espectador, a partir das elaborações imagéticas, constrói a interpretação da culpabilidade ou não de Capitu.

No filme, quando as personagens Bento, Capitu, Sancha e Escobar estão em um baile, o espectador nota o primeiro indício dos ciúmes de Bento. Enquanto dança, a personagem afirma para Capitu que todos os presentes reparam nela.

Figura 15 – Bento e Capitu dançando no baile



Fonte: CAPITU. Direção: Paulo César Saraceni. 1968.

Todavia, como demonstram as duas mulheres ao fundo da Figura 15, que parecem conversar sobre algo que não está enquadrado na imagem, e a sequência da cena, ninguém no salão repara especificamente em Capitu. Isso sugere que Bento faz a afirmação para lisonjear a esposa ou que ele percebe as situações de modo distorcido em decorrência de seus sentimentos.

Na sequência, entretanto, a percepção de Bentinho é endossada pela senhora que aparece de costas (Figura 16) e que chama a atenção das demais personagens para Capitu e sua vestimenta.

Figura 16 – Os braços de Capitu



Fonte: CAPITU. Direção: Paulo César Saraceni. 1968.

A senhora passa seu leque em um dos braços de Capitu, e, devido a isso, eles se tornam motivo de atenção de outras personagens. A atitude da dama pode ser interpretada como uma admoestação a Capitu, devido à nudez de seus braços, ou como evocação da juventude, quando os braços da mulher também eram admirados por sua beleza. Assim, o gesto confirma, para Bento, que os presentes ao baile reparam em Capitu. Essa constatação leva o protagonista a deter o olhar nos braços da esposa durante a dança de quadrilha, executada na sequência da cena (Figura 17).

Figura 17 – A fixação do olhar de Bento nos braços de Capitu



Fonte: CAPITU. Direção: Paulo César Saraceni. 1968.

Durante as cenas da dança, o narrador fílmico destaca os braços de Capitu e a coreografia da dança e mostra a personagem circulando entre diversos cavalheiros. Essa composição das cenas insinua uma sensualidade que não condiz com a quadrilha, que é uma dança de compasso binário, com pouco contato entre os dançarinos, e, também, uma possível promiscuidade de Capitu, que desliza entre os homens. O modo como são construídas as cenas, com conotações sensuais, sugere que o espectador tem acesso aos acontecimentos pela perspectiva de Bento, que não participa da dança e fica à margem do salão observando a esposa. Dessa forma, as imagens permitem ao receptor entrever os ciúmes de Bento, devido ao seu desconforto por ver a esposa dançando com outros homens e devido à conversa que trava com Escobar sobre a decência dos vestidos. Esse sentimento, que parece dominar Bento por alguns instantes, provoca o exagero com que ele vê as situações, detendo-se em detalhes que os demais actantes não percebem.

Na progressão da diegese, os ciúmes de Bento são tema de conversas entre o casal e reaparecem fortemente no velório de Escobar. Nesse, o protagonista se detém no olhar de Capitu para o esquife, julgando tão expressivo quanto o da viúva. Contudo, como mostra o grande imagista, os demais presentes no velório também detêm o olhar sobre o caixão e exibem expressões pesarosas, as quais não são percebidas por Bento (Figura 18).

Figura 18 – As expressões de personagens presentes no velório de Escobar



Fonte: CAPITU. Direção: Paulo César Saraceni. 1968.

Como sugerem os índices das faces das personagens coadjuvantes, a grande maioria apresenta fisionomias consternadas, o que condiz com o comportamento esperado socialmente em um velório. Assim, novamente Bento agrava os fatos movido por seus sentimentos.

Outro exemplo da falta de lucidez da personagem é o momento em que conclui que Ezequiel não é seu filho (Figura 19).

Figura 19 – Ezequiel brincando



Fonte: CAPITU. Direção: Paulo César Saraceni. 1968.

No dia seguinte ao velório de Escobar, Bento olha pela janela, vê Ezequiel brincando e se convence da traição da esposa, atitude que é sugerida por um *close* na personagem, cuja expressão sombria sugere seu pensamento e por sons das vozes de uma ópera. O vislumbre de que Ezequiel não é seu filho leva a personagem a assistir à peça *Otelo*. Durante as cenas no teatro, Bento imagina a si e Capitu nos papéis de Otelo e Desdêmona (Figuras 20 e 21).

Figura 20 – Capitu no papel de Desdêmona



Fonte: CAPITU. Direção: Paulo César Saraceni. 1968.

Figura 21 – Bento no papel de Otelo



Fonte: CAPITU. Direção: Paulo César Saraceni. 1968.

Nesse momento da narrativa, o grande imagista exhibe, primeiramente, a fala de Brabantio, pai de Desdêmona, que amaldiçoa Otelo por ter-lhe “roubado” a filha: “Faze com que ele também seja enganado. Dê a essa traição ares de verdade e, se ele a descobrir, que alucinado a verdade pareça mentira, que a mentira e a verdade o atormentem”. Em seguida, o narrador fílmico mostra o delírio de Bento que vê Capitu no papel de Desdêmona pronunciando frases ditas ao marido em diversos

momentos da vida conjugal. Em uma dessas enunciações, a personagem da peça teatral afirma: “Está vendo?! Agora sou mesmo obrigada a contar o segredo. Seu amigo, Escobar, eu não disse nada para você não desconfiar”.

A escolha do grande imagista em apresentar essas falas reforça a dubiedade do julgamento de Bento que declara Capitu culpada de adultério sem ter algum fato concreto. Já a decisão de mostrar a imaginação da personagem, que vê a si no papel de Otelo e Capitu no de Desdêmona, demonstra a insanidade de Bento, que não consegue mais diferenciar a vida “real” da ficção.

A escolha da peça também é sugestiva para a trama, pois Otelo é enganado por uma armação de Iago e, movido por seus ciúmes, acaba assassinando Desdêmona, que é inocente. Estabelecendo-se uma comparação entre Otelo e Bentinho, pode-se inferir que a personagem da trama machadiana, motivado por seus ciúmes, condena a esposa que é isenta de culpa assim como Desdêmona. Uma das diferenças entre Otelo e Bento é que, enquanto a personagem de Shakespeare comete o crime a partir de armações de terceiros que incriminam a esposa, a personagem de Machado de Assis elabora, em sua mente, os próprios artifícios que tornam Capitu culpada.

Todavia, o narrador fílmico também abre espaço para a interpretação da culpabilidade de Capitu, uma vez que exhibe acontecimentos que endossam o julgamento de Bento sobre a infidelidade dela. Um desses episódios é exibido no começo do filme, quando Bento e Capitu recebem em sua casa a visita do casal Sancha e Escobar e este “lê” a sorte de Capitu em sua mão (Figura 22).

Figura 22 – Escobar lendo o futuro de Capitu



Fonte: CAPITU. Direção: Paulo César Saraceni. 1968.

Nesse momento, o grande imagista enfatiza a troca de olhares de Capitu e Escobar, conforme as Figuras 23 e 24 que seguem.

Figura 23 – Capitu olhando Escobar



Fonte: CAPITU. Direção: Paulo César Saraceni. 1968.

Figura 24 – Escobar olhando Capitu



Fonte: CAPITU. Direção: Paulo César Saraceni. 1968.

As expressões faciais de Capitu e Escobar indiciam que eles compartilham uma relação próxima que pode ir da amizade ao relacionamento adúltero. Capitu, como sugerem os índices faciais do sorriso e dos olhos erguidos, olha para Escobar interessada no que ele diz e demonstra simpatia pela brincadeira do amigo de Bento. Já Escobar retribui o olhar de Capitu com uma expressão de ternura, como demonstra o sorriso e a meiguice estampada no olhar.

A construção imagética realça a cordialidade da troca de olhares entre Capitu e Escobar, insinua uma possível proximidade entre as personagens, mas não comprova o envolvimento adúltero. Em outro momento, o grande imagista novamente sugere uma proximidade amorosa entre Capitu e Escobar quando aquela convence Bento a ir sozinho à uma ópera, pois se sentia indisposta para acompanhar o marido. Bento, entretanto, retorna no meio da apresentação, porque se sente afligido com a condição da esposa, e encontra o amigo em frente à sua residência. Assim, a construção do episódio permite que o espectador interprete que Capitu finge um mal-estar para ficar sozinha em casa para receber o amante ou que o encontro de Bento e Escobar pode ser apenas coincidência.

A partir da elaboração das cenas supracitadas, em que o grande imagista adota o ponto de vista de Bento para exibir determinados acontecimentos, expõe as fantasias da personagem e insinua sentidos implícitos a episódios, percebe-se que a condenação de Capitu também se mantém na narrativa fílmica. Todavia, mesmo que

o percurso do texto fílmico siga, em certa medida, o do texto verbal, a narrativa audiovisual também aponta para a ambiguidade da narrativa, pois, em *Capitu* filme, é acentuada a falta de lucidez do protagonista que exagera situações e chega a conclusões sem um embasamento concreto. Nesse sentido, *Capitu* filme mantém a imprecisão do texto verbal sobre a culpabilidade de Capitu, transferindo a dúvida para o receptor.

Esse mesmo movimento também é realizado na minissérie *Capitu*, de 2008. Entretanto, a construção de um protagonista cujas reações são exageradas e cujo julgamento é pouco confiável é mais evidente, pois o grande imagista exhibe a personagem em situações que vão da adolescência à vida adulta, reforçando, assim, a índole da personagem e a sua progressão.

Um episódio da adolescência, que desperta a atenção do receptor pelo modo como é mostrado pelo grande imagista, é aquele em que Bentinho deseja, a toda força, um beijo de Capitu, que se nega a realizar a vontade dele (Figura 25).

Figura 25 – O beijo forçado de Bentinho e Capitu



Fonte: CAPITU. Luiz Fernando Carvalho. 2009.

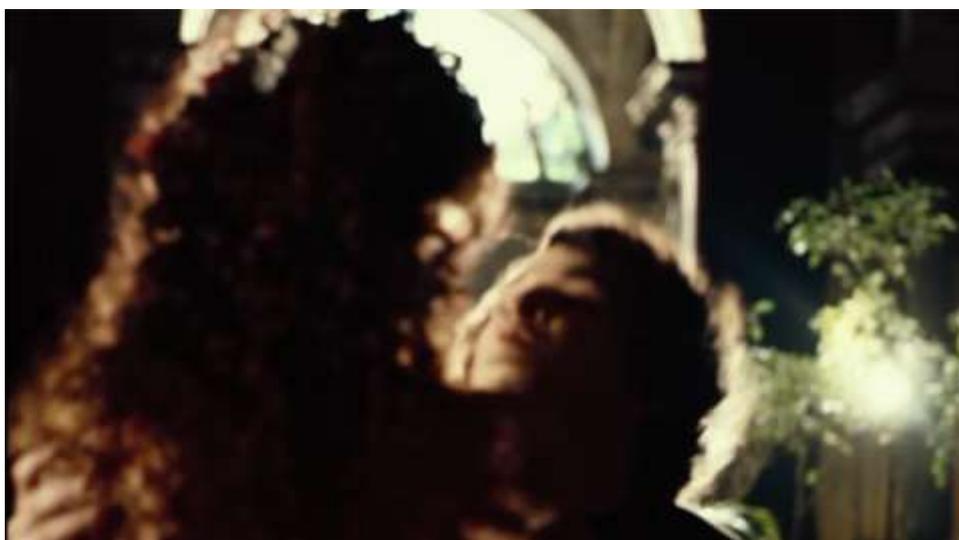
A cena é acompanhada por uma música, em que prevalecem sons graves e fortes, como os da bateria e da guitarra, os quais estabelecem um paralelo com a força empregada por Bentinho para conseguir o que deseja e a relutância de Capitu. O som acentua a cena da fuga de Capitu e a perseguição de Bentinho, que culmina em uma espécie de luta entre as duas personagens. A construção do episódio

mostra a violência com que a personagem masculina, por meio da força, impõe seu desejo sobre a personagem feminina. Por fim, Capitu cede e deixa-se beijar rapidamente por Bentinho, quando já há rumores da chegada do pai à casa dos Pádua.

Na sequência da narrativa, a inconstância de Bentinho é reforçada quando José Dias, em visita ao seminário, informa o rapaz sobre o comportamento de Capitu. O agregado afirma que ela “tem andado alegre, como sempre” e “aquilo enquanto não pegar um rapaz da vizinhança que case com ela...”, e suas palavras despertam a inconformidade de Bentinho, que, segundo o subnarrador, chorava todas as noites.

Na sequência, acompanhado de sons graves de guitarra, Bentinho surge na casa de Capitu e começa a sacudi-la ao mesmo tempo em que grita “confessa, confessa! Quantos beijos já deu no rapaz da vizinhança!” (Figura 26).

Figura 26 – Bentinho sacudindo Capitu



Fonte: CAPITU. Luiz Fernando Carvalho. 2009.

A cena, resultante de uma fantasia do protagonista, registra os instintos coléricos do rapaz, que se deixa conduzir por suas emoções. No episódio, segundo o subnarrador, o sentimento que domina Bentinho é o ciúme exagerado, decorrente de um amor juvenil.

Em outro momento, Bentinho é novamente dominado pelos ciúmes. Ele se despedia de Escobar, em frente à sua casa, quando um dândi passa e cumprimenta Capitu (Figura 27).

Figura 27 – A reação de Bentinho após ver o dândi



Fonte: CAPITU. Luiz Fernando Carvalho. 2009.

O subnarrador afirma que Bentinho não conseguia raciocinar, pois estava com o coração em brasa. Mas sua fúria não é apenas interna, pois ela é demonstrada por meio da expressão facial: a boca crispada, as narinas dilatadas e as sobrancelhas franzidas. O estado de ânimo é ainda mais exacerbado quando, Bentinho, ao entrar em casa, rememora as palavras de José Dias, que insinuara supostos envolvimento amorosos de Capitu. Não conseguindo esconder os sentimentos que o dominam, ele corre para o quarto, onde se imagina sendo ordenado padre apenas para castigar Capitu, que lhe pede perdão de joelhos, enquanto ele a chama de perversa.

Ainda sem conseguir controlar seus ciúmes, Bentinho vê Capitu conversando com a mãe adoentada, e o subnarrador descreve os pensamentos e instintos violentos que dominam o rapaz: “Duas vezes dei por mim mordendo os dentes como se a tivesse entre eles” e “A vontade que me dava era cravar-lhe as unhas no pescoço e enterrá-las bem até ver-lhe saindo vida com sangue”.

Os enunciados do subnarrador, isto é, de Dom Casmurro, são acompanhados de imagens de Bentinho, que parece estar esganando Capitu, e dos sons de uma

ópera. O episódio culmina com o subnarrador mostrando para o grande imagista as mãos repletas de sangue (Figura 28).

Figura 28 – O subnarrador com as mãos cheias de sangue

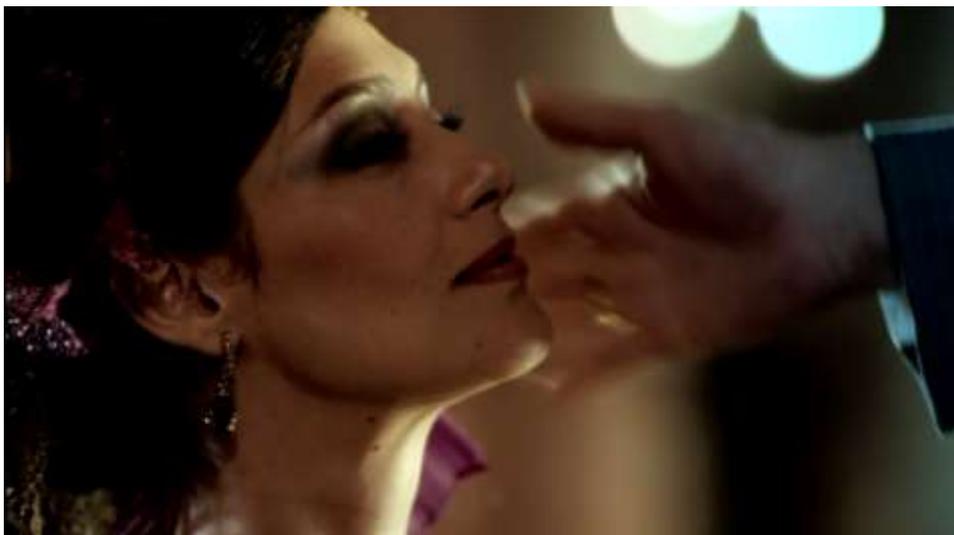


Fonte: CAPITU. Luiz Fernando Carvalho. 2009.

O sangue nas mãos do subnarrador simboliza os sentimentos irascíveis e o desejo de violência que dominam Bentinho na juventude. Nesse sentido, a metáfora, inscrita nas mãos de Dom Casmurro, revela sua incapacidade de distanciar-se emocionalmente, em certos momentos, dos episódios que comenta, deixando-se vencer pelas sensações da adolescência.

Na vida adulta, Bento continua demonstrando seu temperamento inconstante, de que é exemplo o episódio do baile em que Capitu leva os braços despídos. Todavia, quando ele e Capitu discutem sobre as imitações de Ezequiel e falam sobre a infância, a agressividade de Bento sai do plano da imaginação e torna-se concreta (Figura 29).

Figura 29 – O tapa dado por Bento em Capitu



Fonte: CAPITU. Luiz Fernando Carvalho. 2009.

Na cena, após indagar se na infância Capitu gostara dele, Bento desfere um tapa na esposa. Dando seguimento ao episódio, Capitu é exibida com uma expressão de estranhamento que demonstra sua incompreensão quanto à pergunta e quanto à atitude de Bento. A personagem, então, começa a rir alto e desfaz a fisionomia alegre do marido, que passa a exibir um semblante soturno.

Na narrativa, também há momentos em que a dissimulação de Capitu é evidenciada, como no episódio do primeiro beijo e na ocasião em que ela alega uma indisposição para não acompanhar Bento ao teatro e esse, ao retornar, encontra Escobar em frente à sua casa. Na ocasião, a insinuação do envolvimento extraconjugal entre Capitu e Escobar é conotada por meio do traje de Capitu, que veste uma camisola, pela ênfase do grande imagista sobre o mobiliário do quarto do casal, pelo desconforto de Escobar e pela afirmação do subnarrador que informa, ao espectador, que ele desconfiara da situação.

Entretanto, na minissérie, sobressai-se o comportamento inconstante de Bentinho, cujas ações compõem uma personagem violenta, excessiva e ciumenta. Essas características induzem o espectador a questionar a “veracidade” da versão da narrativa que lhe é apresentada. Além disso, mais do que no filme, a instabilidade emocional de Bento Santiago é enfatizada e a instância narrativa é colocada sob suspeita.

A partir das análises de cenas do filme e da minissérie, é possível afirmar que características das personagens e o ângulo narrativo adotado estão mais nítidos nos textos audiovisuais. O modo como são construídas as imagens inscrevem significados que apontam para determinadas interpretações.

Paralelamente, constata-se que as três narrativas se estruturam sobre os recursos da visualidade. Elementos introduzidos pelo olhar contribuem para a natureza mimética do relato, atuam na composição das personagens e são responsáveis pela concepção epistemológica do texto (SARAIVA, 2000). No capítulo que segue, os efeitos de visualidade são analisados a fim de explicitar sua contribuição à semântica das narrativas, iniciando-se pelo recurso do olhar como metáfora.

3 A METÁFORA DO OLHAR EM *DOM CASMURRO* E NOS AUDIOVISUAIS *CAPITU* (FILME) E *CAPITU* (MINISSÉRIE)

Ó minha amada
Que olhos os teus
Quanto mistério
Nos olhos teus
(MORAES; SOLEDADE, 1959, on-line).

As metáforas do olhar e os efeitos de visualidade são recursos recorrentes e profícuos para a construção de sentidos na obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Esses efeitos são transpostos e ressignificados pelas transposições para o meio audiovisual da narrativa machadiana no filme *Capitu* (1968) e na minissérie *Capitu* (2008).

Assim, neste capítulo, após abordar questões relativas ao modo de composição das metáforas, a partir dos pressupostos de Salvatore D'Onofrio (1983) e Edward Lopes (1986), e de realizar um breve levantamento de trabalhos precedentes que investigam as metáforas na obra de Machado de Assis, analisam-se metáforas relacionadas ao olhar presentes em *Dom Casmurro*, *Capitu* filme e *Capitu* minissérie. A investigação inicia pela interpretação de significados dos olhos de Capitu, personagem com mais menções à caracterização do olhar, segue com definições atribuídas aos olhos de outras personagens, continua com as composições visuais de personagens cujos olhos não têm descrições significativas no texto verbal e encerra com algumas considerações gerais sobre a instalação de significados e os efeitos decorrentes das metáforas do olhar.

3.1 A metáfora

A metáfora, segundo Salvatore D'Onofrio (1983), pode ser vista sob dois aspectos: em sentido amplo, ela está onipresente no princípio da linguagem, na “economia primitiva do sistema de referência do homem” (D'ONOFRIO, 1983, p. 100). Nessa acepção, o indivíduo primitivo, ao invés de utilizar adjetivos, emprega substantivos junto a substantivos para predicar e qualificar objetos, pessoas, etc. (D'ONOFRIO, 1983). Esse mesmo processo metafórico também se manifesta na fala de crianças, pois, para se expressar, elas realizam associações e criam analogias (D'ONOFRIO, 1983). A capacidade metafórica da linguagem pode ser comprovada diacronicamente tanto pelo emprego de inúmeras metáforas, cujo sentido de figura

já se perdeu, quanto pelos textos artísticos, que podem ser considerados como grandes metáforas pelo seu teor conotativo (D'ONOFRIO, 1983).

Do ponto de vista mais estrito, como tropo ou figura de estilo, a metáfora apresenta a característica de “invenção”, sendo uma figura de estilo específica da linguagem poética (D'ONOFRIO, 1983). Dessa forma, a constituição da metáfora é um mecanismo básico que ocorre

pela associação num sintagma de dois significantes apresentados como semelhantes, a que correspondem, contrariamente, significados diferentes. A metáfora pressupõe, portanto, a existência de um *texto* (de dois lexemas, pelo menos) e de um *contexto*, que aponte a incompatibilidade (transição inesperada e surpreendente de um signo para outro (D'ONOFRIO, 1983, p. 101, grifos do autor).

Assim, a estrutura da metáfora é igual a estrutura de uma definição, com “a diferença de que a predicação é ‘impertinente’ em relação ao sujeito” (D'ONOFRIO, 1983, p. 101). Em outras palavras, enquanto a predicação e ou a qualificação deve, pela homogeneidade formal da gramática, ser pertinente ao objeto, a função metafórica corresponde a uma diferença de significado entre os termos (D'ONOFRIO, 1983).

Nesse sentido, segundo D'Onofrio (1983), a metáfora é concretizada pela associação de duas cadeias de significantes não usuais, o que, para Edward Lopes (1986), é um desvio de realização do discurso. Dessa “violência” criada na linguagem, surge uma informação muito forte, situada entre o banal (ausência de informação pela redundância) e o absurdo (ausência de informação pelo não sentido) (D'ONOFRIO, 1983). Conforme o autor, é justamente a “medianidade” entre o banal e o absurdo que permite o entendimento da metáfora.

Para compreender o significado proposto pela metáfora, é preciso interpretá-la no contexto em que é concebida (LOPES, 1986), estabelecer o que há de comum entre os signos empregados e realizar a aproximação entre eles (D'ONOFRIO, 1983). Nesse movimento, “o desvio operado pelo tropo no plano denotativo é corrigido pelo sentido conotativo atribuído à predição” (D'ONOFRIO, 1983, p. 102). Ao realizar essa ação, a palavra predicada deixa de ter o sentido comumente a ela atribuído e passa a apresentar um sentido figurado ou emocional (D'ONOFRIO, 1983).

O aspecto metafórico, portanto, se instaura na passagem de um tipo de sentido a outro (D'ONOFRIO, 1983).

Substancialmente, a metáfora é uma *equação* estabelecida entre dois termos cujo sentido equivalente é transferido do plano paradigmático, seletivo ou de similaridade [...], para o plano sintagmático, combinatório ou de contiguidade, onde é atribuído a um terceiro termo [...] (D'ONOFRIO, 1983, p. 102, grifos do autor).

A construção de sentido da metáfora, que implica caracterização e/ou julgamento, pode ser realizada com a união de diferentes categorias gramaticais, como substantivos, adjetivos, verbos, advérbios etc. (D'ONOFRIO, 1983). Todavia, segundo Lopes (1986), a metáfora não é recurso exclusivo da linguagem verbal, ela também está presente em textos não verbais ou que mesclam variadas linguagens, dos quais pode-se citar, a título de exemplo, filmes, pinturas, vitrais etc. Nessa acepção, a metáfora pode se fazer presente em qualquer manifestação, embora variem os recursos empregados para construí-la.

Nos textos verbais, variada também é a quantidade de tipos de metáforas. Das 14 possibilidades de metáfora levantados por D'Onofrio (1983), destacam-se a metáfora por coordenação, que ocorre pela associação, em uma mesma frase, de elementos pertencentes a campos semânticos diferentes; a metáfora por comparação, que ressalta as relações de semelhança ou diferença entre dois termos; a metáfora por alegoria ou símbolo, que é constituída de uma metáfora ou série de metáforas cujas imagens despertadas revelam um sentido oculto; e a metáfora sinestésica, que é considerada a metáfora por excelência, pois contém o mais alto grau de poeticidade.

Nos estudos da produção literária de Machado de Assis, as metáforas já foram investigadas. São exemplo disso, o trabalho de Walter de Castro (1977), em *Metáforas machadianas: estruturas e funções*, que realiza um levantamento da ocorrência do recurso de linguagem nas narrativas do escritor carioca classificando-as por categorias; a publicação de Dirce Côrtes Riedel (1979), *Metáfora, o espelho de Machado de Assis*, que apresenta variados tipos de metáforas encontradas, sobretudo, nos romances e explora suas significações; e Beatriz Berrini (s/d) que, em artigo intitulado "A leitura machadiana do olhar", analisa, principalmente, as metáforas presentes nos contos de Machado de Assis.

Nos textos de Riedel (1979) e Berrini (s/d), são destacadas as significações das metáforas relacionadas ao olhar e aos olhos das personagens machadianas. Conforme Berrini (s/d, *on-line*), o emprego de metáforas por Machado de Assis em suas narrativas se torna mais recorrente com o passar dos anos e revela um amadurecimento de sua escrita. Para a autora, “a leitura machadiana do olhar é orientada para determinado objetivo, ou seja, tem em vista devassar o mistério da pessoa humana, decifrar o seu enigma e entender o seu agir”. Já Riedel (1979, p. 89) afirma que “*Dom Casmurro* é um jogo de metáforas” em que essas são justificadas por outras.

Especificamente sobre o olhar, é importante destacar o trabalho de Alfredo Bosi (2007), em “O enigma do olhar”, e de Juracy Assmann Saraiva (2000), em “Olhar e significação em *Dom Casmurro*”. Conforme Bosi (2007), é o modo de ver que confere sentido ao olhar nas obras machadianas, e os perfis de mulheres marcantes na produção do escritor estão associados a descrições notáveis de seus olhos, como ocorre com Capitu. “Bento não vê na bem-amada olhos viesados para os lados ou para baixo; vê olhos de ressaca, intuição perturbadora, metáfora sugestiva que transfere para as vagas do mar [...]” (BOSI, 2007, p. 33).

Segundo Saraiva (2000, p. 111), também debruçando-se sobre a narrativa *Dom Casmurro*, o leitor da obra é capturado pelos efeitos de visualidade do texto e é rendido, como Bentinho, pela “voragem dos artifícios do olhar”. Nessa perspectiva, “a metáfora ‘olhos de ressaca’ recobre a força avassaladora do amor e do ciúme e a da própria narrativa que arrasta o leitor para seu centro, enquanto desvela o processo de produção e de recepção da obra” (SARAIVA, 2000, p. 111).

A partir desse breve levantamento de estudos já desenvolvidos a respeito da metáfora e do olhar na obra de Machado de Assis, percebe-se que a metáfora, principalmente quando relacionada à visualidade, é um recurso narrativo amplamente empregado pelo escritor. Na sequência deste capítulo, são exploradas as significações provenientes das metáforas relacionadas aos olhos e ao olhar no romance *Dom Casmurro*, na minissérie *Capitu* (2008) e no filme *Capitu* (1968).

3.2 Capitu: dos olhos dissimulados e oblíquos aos olhos de ressaca

Na obra *Dom Casmurro*, os recursos da narração e do olhar são relevantes para a construção da narrativa. Os efeitos de visualidade, como aponta Juracy

Assmann Saraiva (2000), capturam o olhar do leitor, pois a narrativa concebe a visão como meio de acesso ao mundo e como instrumento de avaliação crítica.

Isso está expresso por meio da grande quantidade de menções relacionadas à visão na obra. São encontradas um total de 165 ocorrências do vocábulo “olhos”, seja para indicar ações físicas, como no trecho que segue “Sucedeu, porém, que, como eu estava cansado, fechei os olhos três ou quatro vezes” (ASSIS, 2014, p. 9), seja para criar metáforas como a do excerto “Você já reparou nos olhos dela? São assim de cigana oblíqua e dissimulada” (ASSIS, 2014, p. 42). Já a palavra “olhar” possui um total de 12 menções, além das diversas referências aos verbos olhar e ver: “Capitu olhou para mim, mas de um modo que me fez lembrar a definição de José Dias, oblíquo e dissimulado; levantou o olhar, sem levantar os olhos” (ASSIS, 2014, p. 71) e “José Dias, depois de alguns instantes de concentração, veio ver se havia alguém no corredor; não deu por mim, voltou e, abafando a voz, disse que a dificuldade estava na casa ao pé, a gente do Pádua” (ASSIS, 2014, p. 12).

Além dessas referências ao olhar, aparecem outros olhares, que são paralelos aos do protagonista da narrativa. Nesses momentos, quando as personagens também se expressam pelos olhos, Dom Casmurro interpreta o que vê e emite suas opiniões.

Dessa forma, em *Dom Casmurro*, praticamente todas as personagens, em algum momento, são descritas a partir dos olhos ou tem o olhar referenciado em alguma passagem. Para algumas, a menção é breve, como no episódio do Santíssimo em que é descrita a moça cuja mãe recebia a extrema unção: “A moça não era formosa, talvez nem tivesse graça; os cabelos caíam despenteados, e as lágrimas faziam-lhe encarquilhar os olhos” (ASSIS, 2014, p. 49).

Esse não é o caso de Capitu, cujos olhos e olhar são matéria de descrições e reflexões, provenientes não só de Bentinho e do narrador Dom Casmurro, mas também de outras personagens que convivem com a personagem. A primeira referência aos olhos da jovem surge em uma descrição física, sem a presença de figuras de linguagem: “Morena, olhos claros e grandes, nariz reto e comprido, tinha a boca fina e o queixo largo” (ASSIS, 2014, p. 26).

A apresentação é dada ao leitor logo após a “denúncia”, realizada por José Dias e ouvida por Bentinho atrás da porta. Ela cria um efeito de visualidade, pois permite, ao leitor, elaborar a feição de Capitu, a partir dos traços indicados pelo

narrador. Na sequência, gradualmente, percebe-se que os olhos da personagem ganham mais destaque, ocupando um espaço importante na narrativa.

No capítulo XVIII intitulado “Um plano”, em que Bentinho e Capitu falam da ida do rapaz ao seminário, é expressa a primeira metáfora relacionada aos seus olhos. “Capitu, a princípio, não disse nada. *Recolheu os olhos, meteu-os em si e deixou-se estar com as pupilas vagas e surdas*, a boca entreaberta, toda parada. Então eu, para dar força às afirmações, comecei a jurar que não seria padre” (ASSIS, 2014, p. 32, grifos nossos).

Uma pessoa não pode simplesmente retirar os olhos da face e colocá-los dentro de si, assim, a ação de Capitu de recolher os olhos e metê-los em si indica uma atitude reflexiva que é endossada ainda pela metáfora sinestésica das pupilas vagas e surdas. A atenção, nesse sentido, recai sobre os adjetivos “vagas” e “surdas”, pois, em contextos denotativos, são empregados como características do espaço ou da audição.

Assim, enquanto reflete, os olhos de Capitu indicam a ação por meio das pupilas, que sinalizam a imaginação da moça e a ininteligibilidade de seus pensamentos. Durante essa ação, o mundo exterior, com os arroubos e juras de Bentinho, não interessa à jovem. Entretanto, as exclamações feitas por Capitu e dirigidas a Dona Glória ao fim de seu silêncio, “beata! carola! papa-missas!” (ASSIS, 2014, p. 32), revelam o teor de sua meditação, a ida de Bentinho ao seminário e a injustiça da promessa da mãe que obrigava o único filho ao sacerdócio.

Ao final do capítulo, os enamorados conjecturam qual seria a melhor pessoa para intervir a favor de seus planos, e Capitu insiste em José Dias. Convencido, Bentinho concorda e diz ao agregado que precisa ter uma conversa com ele e, no dia seguinte no Passeio Público, José Dias expressa a sua avaliação de Capitu por meio de uma metáfora que irá se tornar uma das mais conhecidas da obra machadiana.

A gente Pádua não é de todo má. Capitu, apesar daqueles olhos que o diabo lhe deu... Você já reparou nos olhos dela? São assim de cigana oblíqua e dissimulada. Pois, apesar deles, poderia passar, se não fosse a vaidade e a adulação. Oh! a adulação (ASSIS, 2014, p. 42).

Segundo a definição do agregado, primeiramente, os olhos de Capitu não são de origem celestial e, por terem sido dados pelo diabo, pode-se interpretar que eles

seriam capazes de conduzir ao mau caminho e ao pecado, assim como a entidade expulsa do céu. Em seguida, José Dias prossegue com seu julgamento negativo da moça a partir dos olhos conjugando a eles um substantivo, cigana, e dois adjetivos, oblíqua e dissimulada.

A característica de cigana, inicialmente, assume nuance pessimista em decorrência do posicionamento ocidental que entrevê o modo de vida nômade, a organização social e cultural e as manifestações religiosas desse povo como opostas aos valores difundidos e compartilhados entre as sociedades “civilizadas”. Por outro viés, olhos de cigana podem indicar um modo de agir volúvel, a frivolidade e a sensualidade. Já os adjetivos oblíqua e dissimulada traduzem uma complementariedade de sentidos: enquanto o primeiro termo, relacionado ao olhar, refere o ato de alguém que olha de lado, de soslaio e que falta com a franqueza, dissimulada é qualidade de quem esconde os sentimentos e oculta suas intenções.

Nessa perspectiva, unindo as definições dadas por José Dias, os olhos de Capitu são olhos que convidam ao pecado e conduzem o indivíduo à transgressão. Portanto, os olhos de Capitu seduzem, mas faltam com a franqueza e, agindo de esquelha, escondem seu real propósito.

Na minissérie, quando José Dias apresenta a caracterização dos olhos de Capitu, o cinerrador exibe a Figura 30, abaixo, ao espectador.

Figura 30 – Os olhos de cigana oblíqua e dissimulada



Fonte: CAPITU. Luiz Fernando Carvalho. 2009.

O rosto de Capitu, apresentado em *close-up*, é encoberto por um jogo de sombras, em que a luz permite ao espectador divisar parte dos olhos entreabertos com um leve sinal de olheira, o nariz e a boca, também entreaberta.

A composição imagética sugere sensualidade, demarcada pelos tons escuros, que não permitem divisar completamente os traços da face e os olhos e, sobretudo, pela boca entreaberta. Desse modo, a imagem tenta transmitir a sensualidade e a dissimulação de cigana, inerentes a Capitu, segundo a metáfora dos olhos, expressa por José Dias.

Bentinho, que parece até então não ter reparado particularmente nos olhos de Capitu, no capítulo XXXII intitulado “Olhos de ressaca”, lembra-se da definição do agregado e pede a amiga para ver seus olhos.

– Juro! Deixe ver os olhos, Capitu.

Tinha-me lembrado a definição que José Dias dera deles, "olhos de cigana oblíqua e dissimulada". Eu não sabia o que era oblíqua, mas dissimulada sabia, e queria ver se se podiam chamar assim. Capitu deixou-se fitar e examinar. Só me perguntava o que era, se nunca os vira; eu nada achei extraordinário; a cor e a doçura eram minhas conhecidas. A demora da contemplação creio que lhe deu outra ideia do meu intento; imaginou que era um pretexto para mirá-los mais de perto, com os meus olhos longos, constantes, enfiados neles, e a isto atribuo que entrassem a ficar crescidos, crescidos e sombrios, com tal expressão que...

Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá ideia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me (ASSIS, 2014, p. 53-54).

No excerto, é apresentada ao leitor mais uma metáfora significativa da produção machadiana, “olhos de ressaca”. Na contemplação, inicialmente, Bentinho afirma que não havia nada de extraordinário nos olhos de Capitu, que eles apresentavam a cor e a doçura já conhecidos. Ou seja, os olhos da amiga transpareciam a meiguice e a ternura a que o rapaz já era acostumado.

Nesse sentido, Bentinho não consegue visualizar as características negativas apresentadas por José Dias, pois, consoante Bosi (2007), ele se encontra em uma classe social diferente da do agregado e, por isso, apresenta uma concepção distinta. Nas palavras do estudioso,

Machado sabe que agregados também olham. E este olhar de baixo para cima, que o autor lhes delega, acusará francamente, nas personagens que estão subindo ou querem subir, traços que o narrador prefere descartar, pois, estando postado em um observatório mais alto que o dos agregados, sabe discernir as riquezas da diferença individual, o que é justamente o que o tipo nega ao outro. Reparo em que são agregados (mas nunca a crédula Dona Glória nem o bonachão tio Cosme) que desmerecem Capitu dando a entender que é falsa (BOSI, 2007, p. 32-33).

Assim, a avaliação emitida por José Dias pode ser compreendida como demonstração de inveja em relação àquela que pode subir socialmente, por passar a ocupar um espaço de relevância na família de Bento Santiago. Todavia, é possível perceber que, em certa medida, a definição dada pelo agregado instala-se na mente de Bentinho, que estabelece um contraste entre seus olhos e os de Capitu.

Implicitamente, enquanto os olhos da vizinha espreitam por baixo e pelos lados e escondem as intenções, o narrador afirma que os olhos de Bentinho são “longos, constantes”. Na descrição, os olhos do rapaz miram diretamente o rosto de Capitu e são capazes de sustentar o olhar, ao mesmo tempo em que transmitem persistência e tenacidade. Assim, estabelecem-se traços do protagonista por meio da diferença de seu olhar em relação ao de Capitu.

Na sequência, a contemplação dos olhos de Capitu insinua mais uma característica dos olhos da moça, “crescidos e escuros”. Essa nova nuance pode indicar que os olhos de Capitu crescem, tornando-se escuros, porque as pupilas se dilatam em decorrência da estranheza despertada pela ação inusitada de Bentinho, ou pode sugerir a metáfora que será expressa no parágrafo seguinte, visto que os olhos de Capitu crescem, como o mar, tornando-se sombrios, como esse em dias de tempestade em que não se pode ver o que nele há.

No parágrafo seguinte, para descrever os olhos da amada, o narrador recorre a “retórica dos namorados” e os metaforiza com o substantivo ressaca. “Olhos de ressaca” remetem a um mar bravio, agitado, em que as ondas são grandes e fortes, capazes de tragar quem nelas se aventura. Essa é a sensação experimentada por Bentinho, pois o enunciador afirma que se sentira, além do fluído novo, arrastado para dentro daqueles olhos e do que eles carregavam em si.

Entretanto, ao mesmo tempo em que o protagonista percebe os perigos emanados daqueles olhos de ressaca, ele sente necessidade de os procurar e de ser puxado para dentro deles, de deixar-se levar como um nadador que não tem

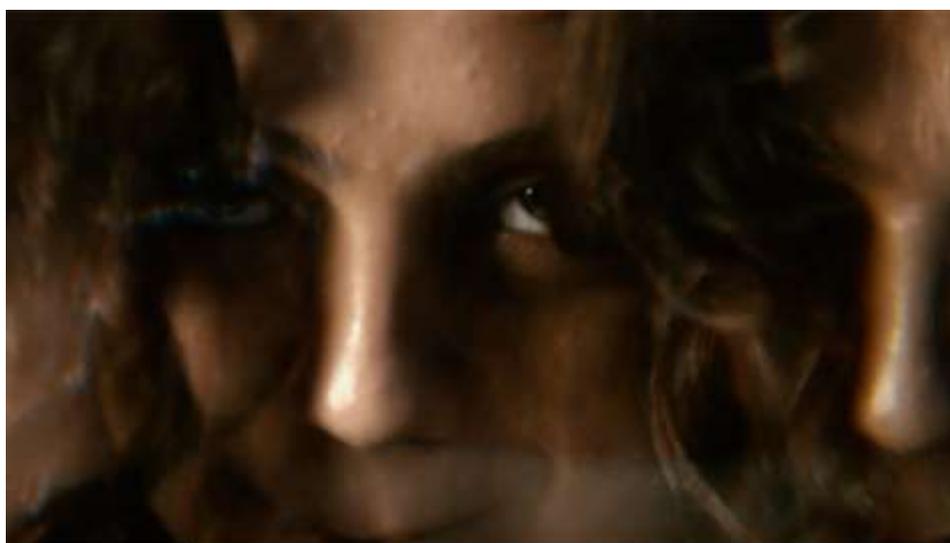
mais forças de lutar contra a maré. Por fim, em um esforço derradeiro, Bentinho consegue salvar-se do fluido que o envolve ao se agarrar aos cabelos de Capitu.

Nesse episódio, segundo Bosi (2007), além dos efeitos metafóricos, é possível perceber uma delicada nuance social, uma vez que a cena toda suspende ou afasta “[...] para outros lugares e tempos a história miúda e pesada de uma sociedade onde os ricos não costumam olhar para os pobres senão com desdém, e os pobres não olham para os ricos senão com inveja ou humilhação” (BOSI, 2007, p. 33).

Bentinho, nessa percepção, ao procurar os olhos de Capitu, despe-se de sua indumentária social e olha com os olhos do sentimento, do amor, para o qual atributos financeiros não são relevantes. É nesse movimento que, diferentemente de José Dias, Bentinho “cria para o ser amado imagens novas, únicas, incomparáveis” (BOSI, 2007, p. 34).

Na minissérie, a transposição da cena em que Bentinho fita os olhos de Capitu, está expressa na Figura 31, abaixo.

Figura 31 – Olhos de ressaca



Fonte: CAPITU. Luiz Fernando Carvalho. 2009.

O rosto de Capitu aparece desfocado, duplicado, e, em alguns momentos, é possível divisar uma espécie de sombra azul no canto inferior, que pode sugerir ondas marítimas. Esses efeitos visuais visam representar o modo como Bentinho vê Capitu naquele instante, isto é, como uma pessoa que se afoga e,

consequentemente, vê apenas imagens difusas e pouco nítidas, pois encontra-se tragado pelo mar presente nos olhos de Capitu.

Na sequência da narrativa, capítulo XLIV – “O primeiro filho” – os olhos de Capitu não mais são os de um “movimento irresistível da Natureza”, como aponta Bosi (2007, p. 34). Na percepção de Bentinho, eles apresentam as características elencadas por José Dias.

Capitu olhou para mim, mas de um modo que me fez lembrar a definição de José Dias, oblíquo e dissimulado; levantou o olhar, sem levantar os olhos. A voz, um tanto sumida, perguntou-me:
– Diga-me uma coisa, mas fale verdade, não quero disfarce; há de responder com o coração na mão (ASSIS, 2014, p. 71).

O episódio, em que consta a descrição dos olhos de Capitu, é marcado por uma série de agressões verbais, mediante as quais os jovens procuram ferir um ao outro, imaginando um futuro em que não iriam concretizar o sentimento da adolescência e em que Bentinho se tornaria padre e batizaria o primeiro filho da vizinha. Esse arroubo dos jovens é desencadeado pela pergunta de Capitu, que indaga o companheiro sobre quem ele escolheria entre ela e a mãe.

O olhar de Capitu ao fazer a pergunta, em uma perspectiva, significa a intenção de desafiar Bentinho a posicionar-se e a revelar a importância que ela desempenha em sua vida. Assim, a expressão que é composta por um olhar que vê de baixo, que não encara diretamente, insinua um olhar inquisidor que provoca o interlocutor a se situar perante a situação ou que o intimida.

Sob outro ponto de vista, a ação de Capitu coloca-a como uma mulher do século XIX, que deve ser submissa e respeitar a vontade e a decisão do marido. Nessa perspectiva, a atitude de Capitu de levantar o olhar sem levantar os olhos demonstra uma subserviência que contrasta com a pergunta ousada que fizera a Bentinho.

No capítulo L, intitulado “Um meio termo”, o narrador novamente manifesta que, de certo modo, adere à descrição fornecida por José Dias, mas acrescenta a sua própria qualificação aos olhos de Capitu.

Não consentiu em fotografar-se, como a pequena lhe pedia, para lhe dar um retrato; mas tinha uma miniatura, feita aos vinte e cinco anos, e, depois de algumas hesitações, resolveu dar-lha. Os olhos de Capitu, quando recebeu o mimo, não se descrevem; não eram oblíquos, nem de ressaca, eram direitos, claros, lúcidos. Beijou o retrato com paixão, minha mãe fez-lhe a

mesma coisa a ela. Tudo isto me lembra a nossa despedida (ASSIS, 2014, 78).

O episódio ocorre quando Bentinho já frequenta o seminário, e Capitu se torna mais próxima de Dona Glória. A mãe de Bentinho, que passa a achar “uma porção de graças novas” (ASSIS, 2014, p. 78) em Capitu, acaba cedendo à insistência da menina e lhe dá um retrato seu. Esse gesto materializa a estima de Dona Glória pela moça e Capitu percebe a dimensão da atitude.

Os olhos, quando ganha o regalo, não indicam falta de franqueza e nem a voragem que encobre as intenções, que são atribuídas pelas caracterizações de “cigana oblíqua e dissimulada” e “de ressaca”. Os olhos de Capitu são “direitos, claros e lúcidos”. Nesse sentido, a moça não olha de modo enviesado, nem tenta disfarçar seus interesses e emoções. Já a clareza dos olhos complementa o sentido de “lúcidos”, uma vez que o adjetivo também comporta o sentido de algo que tem luz e que brilha. Desse modo, como Capitu não precisa disfarçar nada, seus olhos são límpidos e demonstram que compreende o gesto de Dona Glória, cujo coração ela conquistara.

Na narrativa fílmica, quando Bento e Capitu já estão casados e retornam da lua de mel, os olhos de Capitu sugerem uma significação singular, conforme mostra a Figura 32:

Figura 32 – Olhos de casada



Fonte: CAPITU. Direção: Paulo César Saraceni. 1968.

De acordo com a descrição do narrador, “não lhe bastava ser casada entre quatro predes e algumas árvores; precisava do resto do mundo também” (ASSIS, 2014, p. 142). Assim, Capitu necessita expor os “sinais exteriores” de seu casamento e, na composição da Figura 32, eles se manifestam por meio de uma expressão altiva, que é composta por um olhar que mira ao longe e por uma boca levemente arqueada. Essa expressão conota a satisfação de Capitu de passear ao lado do marido e de ser notada como mulher casada pela sociedade.

Durante a vida matrimonial, os olhos de Capitu são novamente motivo de destaque no capítulo “Olhos de ressaca”, em que é narrada “a encomendação” e a partida do esquife de Escobar, que morre em um mar bravio.

Só Capitu, amparando a viúva, parecia vencer-se a si mesma. Consolava a outra, queria arrancá-la dali. A confusão era geral. No meio dela, Capitu olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas... As minhas cessaram logo. Fiquei a ver as dela; Capitu enxugou-as depressa, olhando a furto para a gente que estava na sala. Redobrou de carícias para a amiga, e quis levá-la; mas o cadáver parece que a retinha também. Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã (ASSIS, 2014, p. 167).

Nesse episódio, o narrador retoma a metáfora dos “olhos de ressaca”, mas inicia a descrição dos olhos de Capitu por meio de uma comparação. Ao olhar o cadáver “tão apaixonadamente fixa” que lhe saltam algumas lágrimas, o narrador afirma que os olhos da esposa se assemelham aos da viúva Sancha. Desse modo, o olhar de Capitu se apresenta como enlutado pela perda do ente querido e triste, como os da amiga que perde o marido, o que é justificado pela proximidade da amizade entre os casais Bento e Capitu e Escobar e Sancha.

Já as palavras seguintes da caracterização, “grandes” e “abertos”, não se configuram como metáforas, pois são vocábulos compatíveis com a descrição dos olhos. Todavia, eles conotam, por um lado, a incredulidade de Capitu que provavelmente não consegue acreditar no desfecho trágico de Escobar. Por outro, são o prelúdio da comparação dos olhos de Capitu com o mar, afinal, ele também é vasto e imenso.

Se, de um modo, os olhos de Capitu são semelhantes aos de Sancha, de outro, eles são comparados à vaga do mar, que cresce, arrebenta e repuxa o fluído

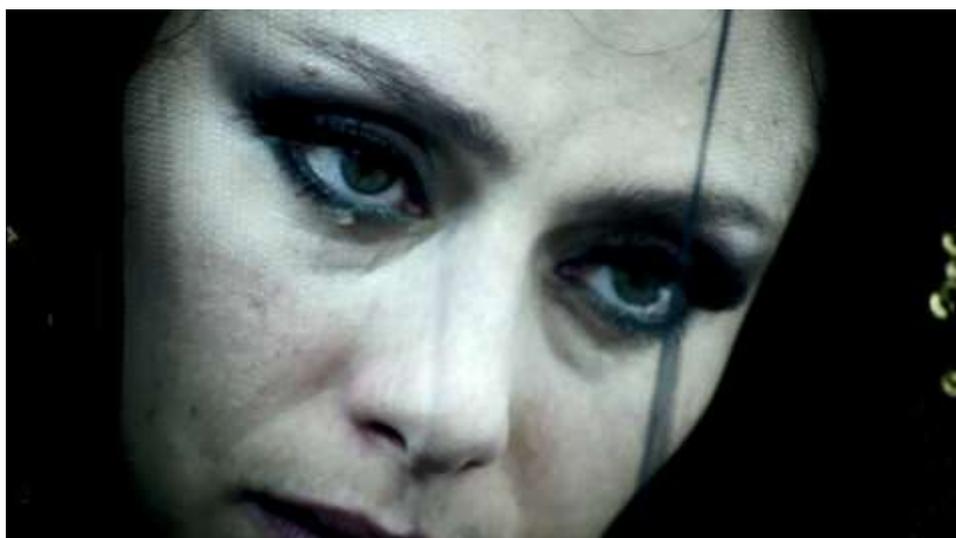
de volta para o fundo. Essa equiparação remete à qualificação atribuída aos olhos de Capitu na adolescência, quando Bentinho pede para vê-los após a definição dada por José Dias.

O narrador, portanto, retoma a descrição do olhar capaz de tragar quem o fita, sensação que sente na adolescência, mas dessa vez relaciona-a ao modo como Capitu fita o cadáver de Escobar. Os olhos de Capitu, que se assemelham a um mar revoltoso, conotam sua inconformidade com a situação, ao mesmo tempo em que tornam seus sentimentos em relação ao morto decifráveis. Assim, Bentinho vê sua própria paixão duplicada nos olhos com que Capitu contempla Escobar.

Mediante a prática de repetição de algumas caracterizações, como a dos olhos de Capitu relacionados ao mar, percebe-se que “o narrador tenta inculcar conceitos e transferir ao leitor sua compreensão das personagens e dos episódios” (SARAIVA, 2009, s/p). Assim, esse movimento de insistir na comparação dos olhos de Capitu com o mar de ressaca pretende enfatizar certas nuances de seus olhos, como a força arrebatadora e a capacidade de não resistir ao seu conteúdo.

Nas transposições para o meio audiovisual, as cenas do velório são construídas com bastante fidedignidade em relação ao texto verbal. Na Figura 33, tem-se a representação do olhar de Capitu para o cadáver de Escobar.

Figura 33 – Os olhos de Capitu para o esquife na minissérie



Fonte: CAPITU. Luiz Fernando Carvalho. 2009.

A imagem de Capitu fitando o esquife de Escobar é construída a partir da perspectiva do cinerador e não da percepção de Bento Santiago, e, assim, é possível visualizar os olhos da personagem em um *close-up*. Nessa representação, destacam-se os tons pretos, relacionados à vestimenta de luto, a palidez da pele de Capitu e seu olhar.

Nos olhos da personagem transparecem, sobretudo, tristeza pela perda do amigo. A impressão desse sentimento é construída por meio da inclinação da cabeça, da fixidez do olhar, da lágrima no olho esquerdo, dos tons escuros e das olheiras. Pela composição imagética, é possível divisar as características elencadas por Dom Casmurro, que relaciona o olhar da esposa sobre o cadáver como uma força que atrai, que puxa para dentro de si.

No filme, é reservado destaque para a expressão de Capitu ao fitar o esquife de Escobar em dois momentos: um em que Bento não se encontra na sala (Figura 34), e outro, quando o caixão está para ser fechado, em que Bento se detém na feição da esposa (Figura 35). Ambas as cenas são construídas pelo olhar do grande imagista.

Figura 34 – Os olhos de Capitu ao consolar Sancha



Fonte: CAPITU. Direção: Paulo César Saraceni. 1968.

Na composição da Figura 34, os olhos de Capitu não são representados de modo nítido, pois há a presença de sombras que dificultam a sua interpretação. Entretanto, percebe-se que a personagem fita o cadáver do amigo quase pelos

cantos dos olhos, como se apresentasse dificuldades de ver Escobar morto. Também desperta a atenção do espectador a composição da feição da personagem, como sinalizam as marcas de expressão, principalmente a da testa, e a boca cerrada.

Detendo-se nesses índices, pode-se inferir que Capitu sente-se prostrada e triste com a morte repentina de Escobar. O sentimento de luto é demonstrado, principalmente, por meio de Sancha, que aparece apoiada em Capitu com um lenço para enxugar as lágrimas, e por meio das vestimentas pretas das personagens.

Figura 35 – Os olhos de Capitu ao fitar o esquife no filme



Fonte: CAPITU. Direção: Paulo César Saraceni. 1968.

Já a composição imagética da Figura 35 é exibida quando Bento se detém na expressão da esposa. Nota-se que Capitu olha fixamente para o esquife, pois o olhar está direcionado para algo próximo ao chão, como indicam os olhos com as pálpebras mais fechadas. A tristeza é salientada pela tênue presença de uma lágrima no olho esquerdo da personagem.

Realizando uma comparação entre as duas imagens, é possível afirmar que a Figura 34 é mais expressiva que a Figura 35, notada por Bento. Na primeira, a partir de índices que ajudam a compor a feição da personagem, o olhar expressa consternação e sofrimento, enquanto, na Figura 35, construída em *close-up*, é mais difícil perceber o que o olhar conota. Nesse sentido, pode-se inferir que o grande

imagista tenta insinuar os ciúmes de Bento que, geralmente, percebe mais coisas do que realmente existem nas situações.

Assim, o filme demonstra aderir à perspectiva de Dom Casmurro ao construir a narrativa audiovisual. A adoção desse ponto de vista acaba inoculando as intenções e percepções amarguradas do narrador de *Dom Casmurro* nas imagens do texto fílmico.

3.3 As personagens da ópera de Bento Santiago

A personagem cujo olhar é motivo de maior destaque e caracterização metafórica no romance *Dom Casmurro* é Capitu, mas isso não significa que outras personagens deixem de ser descritas com base em seus olhos e olhar¹. Escobar, amigo que Bentinho conhece no seminário, é a segunda personagem com mais referências aos olhos.

A primeira menção à descrição física da personagem ocorre no capítulo LVI, intitulado “Um seminarista”. Ao elencar uma série de ex-colegas do seminário e as profissões que exercem na vida adulta, o narrador se detém sobre o perfil de Ezequiel de Sousa Escobar.

Era um rapaz esbelto, olhos claros, um pouco fugitivos, como as mãos, como os pés, como a fala, como tudo. Quem não estivesse acostumado com ele podia acaso sentir-se mal, não sabendo por onde lhe pegasse. Não fitava de rosto, não falava claro nem seguido; as mãos não apertavam as outras, nem se deixavam apertar delas, porque os dedos, sendo delgados e curtos, quando a gente cuidava tê-los entre os seus, já não tinha nada. O mesmo digo dos pés, que tão depressa estavam aqui como lá. Esta dificuldade em pousar foi o maior obstáculo que achou para tomar os costumes do seminário. O sorriso era instantâneo, mas também ria folgado e largo. Uma cousa não seria tão fugitiva como o resto, a reflexão; íamos dar com ele, muita vez, olhos enfiados em si, cogitando. Respondia-nos sempre que meditava algum ponto espiritual, ou então que recordava a lição da véspera (ASSIS, 2014, p. 87).

A descrição acerca dos olhos de Escobar afirma que eles eram “fugitivos”. A definição indica que o olhar da personagem escapava com facilidade, que havia dificuldade em fitar seus olhos e neles perceber intenções ou sentimentos. Essa

¹ Na transposição da narrativa verbal para o texto fílmico, *Capitu* (1968), muitas das personagens do texto machadiano são suprimidas. Assim, este subcapítulo apenas investiga os significados das metáforas do olhar presentes em *Dom Casmurro* e na minissérie *Capitu* (2008), que mantem maior fidelidade à narrativa de Machado de Assis e explora esse recurso.

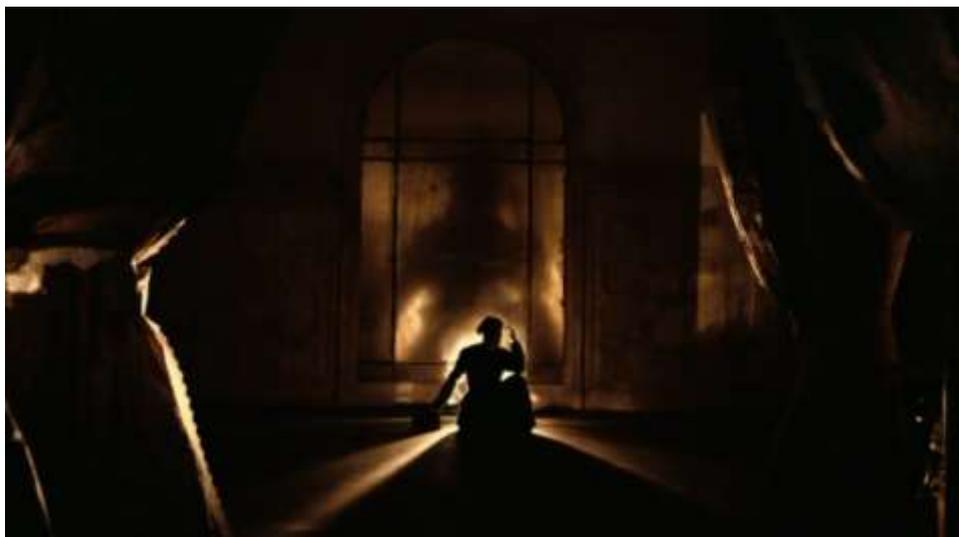
classificação se estende a outras partes do corpo, como mãos, pés e fala, o que insinua um caráter que não inspira confiança e que é escorregadio.

O caráter esquivo do rapaz é reforçado ainda pela definição da sequência que afirma que Escobar “não fitava de rosto”. Essa complementação conota a falta de franqueza da personagem, que, por não olhar diretamente nos olhos, pode esconder suas verdadeiras intenções. Entretanto, um ponto não é fugitivo no seminarista, a reflexão.

Essa afirmação revela que a atitude reflexiva é recorrente em Escobar. Nesse sentido, pode-se inferir que era comum encontrar o rapaz com o olhar vago, como se fitasse o nada, o que é indício de uma atitude reflexiva, de alguém que permanece absorto em alguma questão.

Na minissérie, Escobar é apresentado ao espectador com um jogo de imagens, em que é difícil divisar sua face, acompanhadas por uma música produzida com acordes de piano, inicialmente leves, mas cujo ritmo se torna mais intenso com o acréscimo de instrumentos como bateria e guitarra. A Figura 36, abaixo, é a construção imagética da primeira aparição da personagem.

Figura 36 – Um seminarista chamado Escobar



Fonte: CAPITU. Luiz Fernando Carvalho. 2009.

A imagem, composta pela perspectiva do grande imagista com um jogo de luz e sombras, transfere uma visão parcial ao espectador, que apenas consegue divisar o perfil de Escobar. Essa construção, juntamente à ambientação sonora agitada,

insinua a obscuridade da personagem, cujos gestos e ações fugidias, são difíceis de serem interpretados. Já a característica reflexiva apontada pelo narrador de *Dom Casmurro* aparece materializada para o espectador pelo modo como a personagem está posicionada, segurando um livro e com a mão na testa, índice de uma atitude pensante.

Na Figura 37, são focados, pela primeira vez, os olhos de Escobar com nitidez.

Figura 37 – Os olhos de Escobar



Fonte: CAPITU. Luiz Fernando Carvalho. 2009.

Até esse momento, Escobar é exibido em imagens construídas de relance e em trocas abruptas de ações ou cenários. Essa elaboração ajuda a compor a inquietação da personagem, apresentada pelo narrador machadiano. Ao mesmo tempo, nos momentos em que Escobar é colocado junto a Bentinho, esse parece frágil e manipulável, contrastando com a força e a energia daquele, que realiza gestos inusitados, como dançar e caminhar sobre uma mesa em que seminaristas estão sentados em volta.

O olhar de Escobar, exibido parcialmente encoberto por sombras na Figura 37, reforça a inquietação e a ambiguidade anteriormente explorados pelas construções imagéticas. A personagem, com a cabeça um pouco inclinada, olha seu interlocutor, Bentinho, de baixo para cima, como é percebido pelos olhos levemente erguidos. Tal atitude dificulta a visualização dos olhos do seminarista, ao mesmo

tempo em que conota um ar inquisitorial – como se Escobar quisesse penetrar a mente alheia, decifrar suas intenções e sentimentos – ou, ao contrário, uma forma de impedir acesso a seus pensamentos.

Entretanto, não há somente definições negativas do olhar da personagem. José Dias é o primeiro a atribuir uma avaliação positiva dos olhos de Escobar, como é expresso no capítulo LXXI, quando o rapaz visita Bentinho em sua casa.

Os olhos de Escobar, claros como já disse, eram dulcíssimos; assim os definiu José Dias, depois que ele saiu, e mantenho esta palavra, apesar dos quarenta anos que traz em cima de si. Nisto não houve exageração do agregado. A cara rapada mostrava uma pele alva e lisa (ASSIS, 2014, p. 107).

A definição de José Dias constitui uma metáfora sinestésica, visto que a doçura é relacionada ao órgão do paladar e não ao da visão. Entende-se, assim, que o agregado percebe o olhar de Escobar como meigo, atencioso, tranquilo e livre de preocupações. Entretanto, essa definição destoa das primeiras qualificações apresentadas pelo narrador, no capítulo LVI, que descrevem os olhos da personagem como fugitivos e reflexivos.

A avaliação de José Dias pode ser interpretada como demonstração de seu caráter adulator, já que, provavelmente, nota a simpatia que Bentinho sente pelo colega e não pretende contrariar o futuro patrão. Além disso, o agregado sente-se lisonjeado pela atenção dispendida por Escobar e retribui, pelo elogio, a fineza dos modos do jovem.

No excerto, a menção aos olhos dulcíssimos de Escobar ocorre junto a uma prolepse, porque o narrador registra que, mesmo após 40 anos dessa qualificação e dos incidentes que ocorreram na vida adulta, ele continua concordando com a avaliação do agregado. Nesse sentido, o narrador oferece pistas ao leitor de que algo ruim acontece na vida adulta das duas personagens e que esse episódio oferece motivos para denegrir Escobar. Ao mesmo tempo, optando por contar ao interlocutor a definição positiva, o enunciador pretende demonstrar que seu julgamento é isento das mágoas despertadas pelo passado.

Os olhos de Escobar são novamente motivo de reflexões no capítulo XCIII, intitulado “Um amigo por um defunto”, em que Dom Casmurro apresenta a avaliação emitida por prima Justina sobre os olhos do rapaz, que desperta o posicionamento de tio Cosme e José Dias.

Todos ficaram gostando dele. Eu estava tão contente como se Escobar fosse invenção minha. José Dias desfechou-lhe dous superlativos, tio Cosme, dous capotes, e prima Justina não achou tacha que lhe pôr; depois, sim, no segundo ou terceiro domingo, veio ela confessar-nos que o meu amigo Escobar era um tanto metediço e tinha uns olhos policiais a que não escapava nada.

– São os olhos dele - expliquei.

– Nem eu digo que sejam de outro.

– São olhos refletidos - opinou tio Cosme.

– Seguramente, acudiu José Dias, entretanto, pode ser que a senhora d. Justina tenha alguma razão. A verdade é que uma cousa não impede outra, e a reflexão casa-se bem à curiosidade natural. Parece curioso, isso parece, mas... (ASSIS, 2014, p. 130).

Enquanto todos os membros do círculo familiar de Bentinho elogiam Escobar e seus modos, prima Justina, ao unir a palavra “policiais” ao vocábulo olhos, elabora uma metáfora por coordenação, sugerindo um defeito no rapaz. Segundo ela, Escobar tinha olhos observadores a que não escapava nada, capazes de espreitar e descobrir intenções e sentimentos, como os de um investigador. Já tio Cosme, a fim de sobressaltar as qualidades de Escobar, reitera a observação já feita pelo narrador em capítulo precedente e afirma que os olhos do seminarista são de alguém que pensa muito. A partir dessa opinião, interpreta-se que o seminarista é uma pessoa cuidadosa, cuja reflexão é uma atitude constante para realizar atos calculados a fim de alcançar suas pretensões.

José Dias, certamente tentando manter uma relação agradável com todos os membros da família, percebe alguma verdade na afirmação de prima Justina. A concordância do agregado, que também não nega a opinião de tio Cosme, insinua que ele, provavelmente, também já reparara nessa característica do olhar de Escobar, como sugere a frase com reticências, que ele não expressara anteriormente.

Para o narrador, assim como para prima Justina, sobressaem as características dúbias do olhar de Escobar, como é reiterado no capítulo XCVI, “Um substituto”, em que Bentinho conta ao amigo os motivos que o impedem de tornar-se sacerdote e o colega apresenta a solução para o problema.

Quando voltei ao seminário, contei tudo ao meu amigo Escobar, que me ouviu com igual atenção [...]. Os olhos, de costume fugidios, quase me comeram de contemplação. De repente, vi-lhe no rosto um clarão, um reflexo de ideia. E ouvi-lhe dizer com volubilidade:

– Não, Bentinho, não é preciso isso. Há melhor - não digo melhor, porque o Santo Padre vale sempre mais que tudo, mas há cousa que produz o mesmo efeito.

– Que é?

– Sua mãe fez promessa a Deus de lhe dar um sacerdote, não é? Pois bem, dê-lhe um sacerdote, que não seja você. Ela pode muito bem tomar a si algum mocinho órfão, fazê-lo ordenar à sua custa, está dado um padre ao altar, sem que você... (ASSIS, 2014, p. 136)

Quando Bentinho conta sua situação, os olhos de Escobar não são fugidios, pois demonstram admiração e estão atentos à narrativa do seminarista. Tal atitude leva o narrador a afirmar que os olhos de Escobar pareciam desejar comê-lo tamanho seu interesse. Em seguida, a face do seminarista se ilumina, índice de uma ideia brilhante, e ele expressa seu plano para livrar Bentinho do seminário, plano oriundo de uma mente com pensamento aguçado.

Enquanto os olhos de Capitu e Escobar são matéria de várias reflexões em diferentes momentos da narrativa, as demais personagens do círculo familiar de Bentinho têm os olhos caracterizados em sua apresentação no início da obra. Entre as descrições que se destacam pelo teor metafórico estão as dos olhos de tio Cosme, prima Justina e de Padre Cabral.

Tio Come é a primeira personagem da família de Bentinho a ser apresentada ao leitor. No capítulo VI, o narrador descreve-o do seguinte modo: “Era gordo e pesado, tinha a respiração curta e os olhos dorminhocos” (ASSIS, 2014, p. 16). Ao qualificar os olhos do tio como “dorminhocos”, o narrador cria uma metáfora sinestésica, por meio da qual conota a pouca disposição da personagem, sua falta de atenção em algo por um longo período ou sua impossibilidade de concentrar-se em uma tarefa árdua. Essas nuances, que apontam para uma feição sonolenta, são transpostas para a minissérie (Figura 38).

Figura 38 – Tio Cosme



Fonte: CAPITU. Luiz Fernando Carvalho. 2009.

A construção imagética representa uma personagem com pouco ânimo, desinteressada e até mesmo tristonha. Interpreta-se isso pelos índices da boca curvada, das sobrancelhas em posição irregular, uma mais baixa que a outra, e dos olhos que fitam o que está à frente, mas que não deixam transparecer nenhum brilho ou animação.

Já prima Justina recebe uma descrição mais vivaz, como é expresso no capítulo XXII, intitulado “Sensações alheias”: “Só então senti que os olhos de prima Justina, quando eu falava, pareciam apalpar-me, ouvir-me, cheirar-me, gostar-me, fazer o ofício de todos os sentidos” (ASSIS, 2014, p. 40). A descrição dos olhos da parente faz parte do momento em que Bentinho retorna da casa de Capitu, logo após terem decidido quem do círculo familiar do rapaz poderia ajudá-lo a se livrar da promessa da mãe. Insidiosa, prima Justina, na varanda, começa a perguntar ao rapaz se ela gostaria de ser padre e elogia Capitu para ver a expressão dele.

Nesse ponto, a personagem percebe a expressividade dos olhos da prima e lhes atribui, por meio de metáforas sinestésicas, os ofícios do tato, da audição, do olfato e do paladar. A qualificação por meio das sensações indica a acuidade com que Justina tenta decifrar o que se passa na mente e no coração do jovem para averiguar se a denúncia de José Dias tem fundamento. Assim, por meio da descrição do olhar da personagem, o narrador reforça o caráter interesseiro e mexeriqueiro de Justina, já exposto no capítulo XXI, “Prima Justina”.

Na transposição desse episódio para a minissérie, inicialmente, prima Justina aparece observando as brincadeiras de Bentinho e Capitu (Figura 39).

Figura 39 – Prima Justina



Fonte: CAPITU. Luiz Fernando Carvalho. 2009.

Ao espreitar Bentinho e Capitu, a construção imagética de prima Justina representa a descrição fornecida pelo narrador no capítulo XXII de *Dom Casmurro*. Inicialmente, conclui-se que a personagem espiona os jovens por se encontrar entre paredes e meio agachada, o que indica que ela não deseja ser notada, mas, sim, conhecer a situação.

A expressão facial e, principalmente, os olhos compõem o caráter perscrutador da personagem, sinalizado, ainda, pela testa franzida, boca entreaberta e os olhos vidrados nos acontecimentos que se desenrolam a sua frente. Prima Justina analisa a situação prestando muita atenção em cada detalhe e, assim como no texto verbal, a senhora faz uso de todos os sentidos por meio dos olhos para decifrar a relação de Bentinho e Capitu.

Outra personagem relevante do círculo familiar de Bentinho é o Padre Cabral, que medeia a entrada do rapaz no seminário e é o conselheiro espiritual da família. No capítulo XXXV, intitulado “O Protonotário Apostólico”, o sacerdote visita a família Santiago para contar a novidade do título que recebera diretamente do Papa, e Dona Glória o convida para o jantar para celebrar o título. “Assim, quando minha

mãe lhe disse que viesse jantar, a fim de se lhe fazer uma saúde, os olhos com que aceitou seriam de protonotário, mas não eram apostólicos” (ASSIS, 2014, p. 59).

A partir da descrição do narrador, o olhar de Padre Cabral, por um lado, conota orgulho pelo título recebido, sentindo-se lisonjeado pelo convite. Por outro, ao afirmar que os olhos não eram apostólicos, o enunciador evidencia a gula do sacerdote, que não consegue renunciar aos prazeres do corpo. Assim, a personagem não se porta como um apóstolo que renuncia aos pecados.

3.4 Metáfora visual: a metáfora do olhar nos textos audiovisuais

Algumas personagens relevantes para a narrativa de *Dom Casmurro* têm metáforas do olhar mais significativas nas transposições *Capitu* (filme) e *Capitu* (minissérie) do que no texto verbal. Esse é o caso de José Dias, de Dona Glória, de Pádua e do protagonista Bentinho. Nos dois textos audiovisuais, as metáforas são elaboradas por recursos visuais e confirmam o posicionamento de Edward Lopes (1986) de que a metáfora não é um recurso exclusivo do texto verbal.

Para explorar a significação das metáforas visuais desses textos audiovisuais tomam-se, como ponto de partida, as referências breves aos olhos e ao olhar das personagens em *Dom Casmurro*. O percurso de análise se inicia com o protagonista das obras, Bentinho, prossegue com as personagens Dona Glória, Pádua e José Dias, e termina com o subnarrador Dom Casmurro da minissérie.

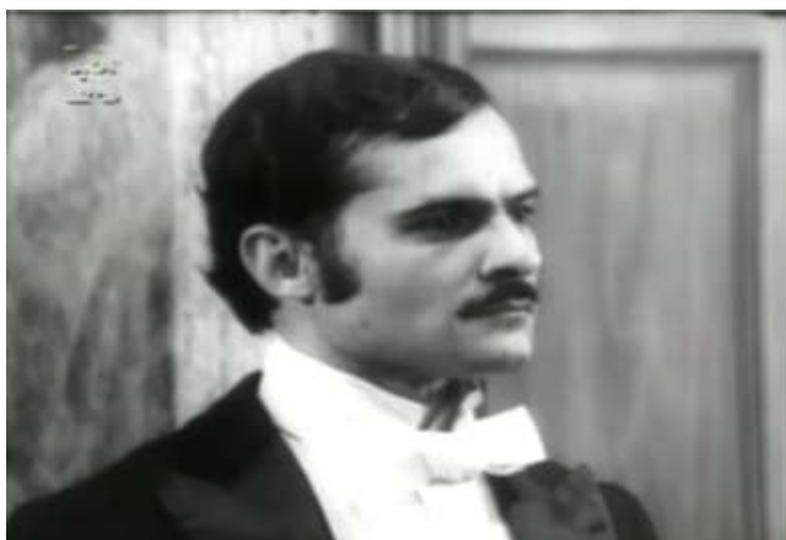
Em *Dom Casmurro*, o narrador memorialístico afirma que, na infância, o choro era uma reação comum de seus olhos e de sua alma em diferentes situações, evidenciando-se os sentimentos melancólicos na personagem Bentinho. Todavia, essa não é a única casta de sensações da personagem que transparece, visto que outras descrições do narrador também despertam a atenção do leitor. São exemplos a comparação entre os olhos de Capitu – oblíquos e dissimulados – e os de Bentinho – longos e constantes –, o que enfatiza a diferença de índole das duas personagens, e o episódio em que instintos violentos são expressos pelo olhar do jovem no capítulo LXXXI intitulado “Uma palavra”:

Não a matei por não ter à mão ferro nem corda, pistola nem punhal; mas os olhos que lhe deitei, se pudessem matar, teriam suprido tudo. Um dos erros da Providência foi deixar ao homem unicamente os braços e os dentes, como armas de ataque, e as pernas como armas de fuga ou de defesa. Os olhos bastavam ao primeiro efeito. Um mover deles faria parar ou cair um

inimigo ou um rival, exerceriam vingança pronta, com este acréscimo que, para desnortear a justiça, os mesmos olhos matadores seriam olhos piedosos, e correriam a chorar a vítima (ASSIS, 2014, p. 118).

As descrições revelam que Bentinho deixa transparecer em seus olhos muitos dos sentimentos que o dominam. No filme *Capitu*, que suprime parte da infância e da juventude de Bentinho e Capitu, presentes em *Dom Casmurro*, os olhares de Bento também são significativos em diversos momentos da narrativa, e os índices faciais expressam, majoritariamente, sensações negativas. Um dos primeiros momentos a indiciar isso é a reação de Bento no baile, enquanto vê Capitu dançando uma quadrilha (Figura 40).

Figura 40 – Bento observando Capitu dançar a quadrilha



Fonte: CAPITU. Direção: Paulo César Saraceni. 1968.

Pela expressão da personagem, que tem os olhos cerrados e as sobrancelhas apertadas, nota-se que Bento se sente desconfortável com o modo como Capitu dança. Isso se confirma com a imagem seguinte, em que Bento coloca a mão na cabeça e apresenta uma fisionomia séria (Figura 41).

Figura 41 – A expressão de desconforto de Bento



Fonte: CAPITU. Direção: Paulo César Saraceni. 1968.

A partir da construção imagética da Figura 41, o incômodo de Bento é reforçado pela mão que a personagem leva à testa como um sinal de dor ou desconforto. O restante da face, que não é possível divisar com muita nitidez devido às sombras, indica, pelos olhos que parecem fixar o nada e pela boca cerrada, que a personagem pensa em alguma coisa relacionada à Capitu.

A partir da Figura 40 e 41, por meio dos índices faciais e de recursos gestuais, o texto audiovisual elabora o sentimento do ciúme que domina Bento durante o episódio do baile.

No desenrolar da narrativa, outro momento em que o olhar de Bento elucida seus sentimentos é o da Figura 42.

Figura 42 – Bento ao descobrir a traição da esposa



Fonte: CAPITU. Direção: Paulo César Saraceni. 1968.

Após ver pela janela Ezequiel brincando no pátio, Bento dirige-se, em um movimento repentino acompanhado de um coro de vozes, para dentro da sala. Esses recursos, juntamente com a expressão da personagem, olhos arregalados e boca entreaberta, sugerem o assombro de Bento diante de algum pensamento.

Pelo contexto da trama, a morte de Escobar, a imagem do espanto de Bento, as cenas subsequentes com a foto de Escobar e com o cartaz da peça *Otelo*, o espectador infere que Bento conclui que Ezequiel não é seu filho, mas do colega de seminário. A foto, por indicar a semelhança, estabelece o silogismo que leva à metáfora visual: Ezequiel é Escobar. Da mesma forma, o cartaz da peça *Otelo* arrasta o protagonista a assumir o papel da personagem shakespeariana, sobrepondo-se o assassino de Desdêmona e o obcecado marido de Capitu, enquanto o cartaz passa a ser imagem metafórica de uma suposta traição adúltera. Assim, mais uma vez, valendo-se de múltiplos recursos, visuais e sonoros, o texto audiovisual constrói a revelação do adultério de Capitu para Bento e o receptor. Por meio desses elementos, instauram-se figuras de linguagem, cujo sentido precisa ser interpretado pelo espectador, assim como o leitor no texto verbal precisa formular o sentido de metáforas que são construídas pela união não usual de signos.

Na minissérie *Capitu*, as construções dos olhos e do olhar das personagens são ainda mais profícuas para a interpretação, pois as imagens são coloridas e há mais recursos visuais e de edição disponíveis. Outro aspecto relevante dessa

produção audiovisual é a representação de Bentinho desde a adolescência até a vida adulta e velhice, o que permite um acompanhamento das mudanças da feição do protagonista.

No início da narrativa audiovisual, uma das primeiras aparições de Bentinho ocorre quando a personagem ouve atrás da porta a conversa entre os adultos de seu círculo familiar (Figura 43).

Figura 43 – Bentinho ouvindo a denúncia de José Dias



Fonte: CAPITU. Luiz Fernando Carvalho. 2009.

A imagem, elaborada por meio de um jogo de luz e sombra, representa o comportamento dissimulado de Bentinho, que espreita a conversa de José Dias e de Dona Glória, como sinaliza o enquadramento frontal da face do jovem, encaixada entre as bordas da cortina, que está por detrás. Os índices faciais da boca entreaberta e dos olhos arregalados revelam a surpresa do rapaz com o teor da conversa travada na sala da casa, o que conota a inocência de Bentinho que jamais cogitara, até aquele momento, um envolvimento com Capitu que ultrapassasse os limites da amizade. Já outros traços como as marcas de acne na bochecha sinalizam sua imaturidade, já que ele ainda não pode ser considerado um adulto.

Na sequência do episódio, a personagem vai para a varanda da casa e procura por Capitu. Ao visualizar a jovem, Bentinho apresenta a expressão da Figura 44.

Figura 44 – Bentinho ao ver Capitu após a denúncia de José Dias



Fonte: CAPITU. Luiz Fernando Carvalho. 2009.

A face da personagem aparece totalmente iluminada e é possível divisar com clareza seus traços. Esses índices, a luz, o sorriso e o brilho dos olhos, demonstram a alegria de Bentinho ao ver Capitu e também conotam a passagem do ignorar para o conhecer, pois, a partir daquele momento, o rapaz, ao olhar para a vizinha, não vê apenas a amiga de infância e juventude, mas o objeto de seus sentimentos amorosos.

Além dessa interpretação, a cena permite estabelecer um contraste entre Capitu e Bentinho, por meio do vestuário (Figuras 44 e 45). A veste do rapaz, que é composta por uma espécie de capa aveludada, colete ornamentado e gravata, insere o protagonista em uma classe social abastada. Já o vestido de Capitu (Figura 45), totalmente branco e com pequenos bordados coloridos na parte frontal, revela que a moça não pertence ao mesmo grupo social de Bentinho e que ela advém de uma classe menos favorecida econômica e socialmente.

Figura 45 – A veste de Capitu



Fonte: CAPITU. Luiz Fernando Carvalho. 2009.

Na sequência da narrativa, quando Bento e Capitu já assumiram o sentimento amoroso que nutrem um pelo outro, elas decidem que José Dias deve ser incumbido de dissuadir Dona Glória de seu propósito de ter um filho padre. Segundo Capitu, Bentinho deveria falar de modo que desse a entender ao agregado que um dia seria o senhor da casa e que esse lhe devia obediência.

Na Figura 46, Bentinho comunica a José Dias de que tem um assunto importante para tratar com ele.

Figura 46 – Bentinho ao falar com José Dias



Fonte: CAPITU. Luiz Fernando Carvalho. 2009.

A conversa entre as duas personagens ocorre durante a noite, como fica evidenciado pela pouca luminosidade do ambiente e pela vestimenta de Bentinho, uma camisola. A escuridão da cena não permite ao espectador divisar com clareza a face de Bentinho, mas é possível identificar alguns signos corporais: a cabeça erguida, como sinalizam os músculos esticados do pescoço, demonstra que Bentinho se comporta de modo altivo e segue o conselho de Capitu, demonstrando sua superioridade na hierarquia da casa; lábios cerrados, narinas dilatadas e olhos fixos, conotam a firmeza empregada por Bentinho ao falar com José Dias. O rapaz age como se desse ordens ao agregado, entretanto não está totalmente seguro de seu ato, como é possível entrever pela pele luminosa, em que o suor é provocado pelo nervosismo por praticar uma ação que não lhe é usual.

No dia seguinte, no Passeio Público, Bentinho confia a José Dias que não quer ir ao seminário e pede ao agregado que o ajude. José Dias, inicialmente, desconversa, mas entrevê uma possibilidade de retornar à Europa, uma das ambições de sua vida, e afirma que irá auxiliar o rapaz. Durante o diálogo, o agregado também menciona a família de Capitu e caracteriza os olhos da moça como de “cigana oblíqua e dissimulada”, acrescentando, ainda, que foram dados a ela pelo diabo.

Movido pela caracterização do agregado, quando vê Capitu novamente, Bentinho pede-lhe para ver seus olhos (Figura 47).

Figura 47 – Bentinho após fitar os olhos de Capitu



Fonte: CAPITU. Luiz Fernando Carvalho. 2009.

Após fitar os olhos de Capitu por um período considerável de tempo – no qual o espectador também vê os olhos da moça em imagem editada, em que os olhos de Capitu são multiplicados na tela e ficam girando – Bentinho exhibe a boca aberta, os olhos arregalados e as pupilas dilatadas, expressão que conota o assombro.

Nesse sentido, o sobressalto de Bentinho decorre da constatação da expressividade dos olhos de Capitu, em que nunca havia reparado, e do efeito que eles provocam, envolvendo-o e tragando-o para dentro de si como um mar bravio. Inscreve-se, assim, no texto visual, a definição de “olhos de ressaca” fornecida pelo subnarrador Dom Casmurro na sequência das imagens. Por meio de recursos visuais, o texto audiovisual recria a metáfora dos olhos de Capitu ao mesmo tempo em que mostra as consequências que eles provocam em Bentinho.

Já na vida adulta, depois que retorna como bacharel em Direito de São Paulo, as feições de Bento são mais brandas e a personagem é mais comedida ao demonstrar os seus sentimentos, o que revela, de certo modo, o seu amadurecimento (Figura 48).

Figura 48 – Bentinho ao retornar da faculdade



Fonte: CAPITU. Luiz Fernando Carvalho. 2009.

Esse novo ânimo de Bentinho acompanha-o durante vários episódios da vida adulta, como nos primeiros tempos de casado. Todavia, com o transcorrer da narrativa, o espectador percebe que essa faceta é apenas uma máscara calculista

que camufla os reais sentimentos da personagem, muito semelhantes aos do jovem Bentinho.

Figura 49 – Bentinho quando dá um tapa em Capitu



Fonte: CAPITU. Luiz Fernando Carvalho. 2009.

Na cena da Figura 49, Bento e Capitu falam a respeito das imitações de Ezequiel e, após Capitu afirmar que não gosta de imitações em casa, Bento pergunta se na infância ela já gostava dele. Essa indagação é seguida de um tapa no rosto de Capitu, o que gera desconforto entre as personagens. Após o gesto inesperado de Bentinho, que endossa a percepção de que a personagem apenas esconde seus sentimentos atrás de uma máscara de tranquilidade, o grande imagista exhibe a feição de Bento.

Pela elaboração da imagem, nota-se que Bento olha de cima para Capitu que está sentada, como fica expresso pelo olhar da personagem. O posicionamento sinaliza a superioridade social do homem no século XIX, que toma as decisões do lar e que pode, até mesmo, fazer uso de violência para impor suas vontades. Pelos índices faciais de Bento, em que sobressai um sorriso, percebe-se que o tapa desferido se configura como uma demonstração de seu poder e *status* social. Já pelo olhar entreve-se que a personagem tenta decifrar os pensamentos da esposa por meio de sua reação, desejoso de uma resposta positiva a sua pergunta.

No decorrer da narrativa, Bento não faz mais uso da força física, mas exprime seus sentimentos de modo exacerbado, como quando oferece café envenenado ao

filho. O desatino é deflagrado, no velório de Escobar, pelo olhar de Capitu sobre o cadáver. Na Figura 50, o grande imagista exibe a feição de Bento ao observar o olhar de Capitu para o morto.

Figura 50 – Bento ao ver o olhar de Capitu para o esquife



Fonte: CAPITU. Luiz Fernando Carvalho. 2009.

Na composição da cena, prevalecem a cor preta nas vestimentas, que conota o luto condizente com um velório, a alvura do ambiente, que permite ao espectador visualizar com clareza as feições e gestos das personagens, e a ausência de objetos de decoração, o que confere maior destaque às ações das personagens.

Na imagem de Bento, destaca-se a palidez da pele, mas, o que realmente captura a atenção do receptor é a expressividade de seu olhar, ao acompanhar o olhar de Capitu dirigido ao morto. Os olhos de Bento, marcados por olheiras e ainda umedecidos por lágrimas, as sobrancelhas levemente caídas e a boca entreaberta deixam transparecer um misto de sentimentos que vão da tristeza pela perda do amigo à incredulidade e à incompreensão. Nesse sentido, Bento evidencia por seu próprio olhar que percebe a eloquência do olhar de Capitu sobre o esquife e que não consegue acreditar na demonstração pública de afeto da esposa para com o amigo, afinal os olhos de Capitu eram como os da viúva Sancha. Assim, a demonstração de luto por parte de Capitu para com Escobar corrobora a suspeita de Bento de que a esposa o traía com o seu melhor amigo.

Na parte conclusiva da narrativa audiovisual, a personagem se torna cada vez mais ensimesmada e aborrecida, como a própria Capitu nota. Conseqüentemente, as expressões do protagonista aparentem indiferença ou demonstram arroubos que dominam sua interioridade.

Dentre as personagens da minissérie *Capitu* que tem poucas metáforas associadas ao olhar em *Dom Casmurro*, cabe destacar Dona Glória, mãe de Bentinho. No texto de Machado de Assis, o narrador informa a idade da senhora, 42 anos em 1857, que é viúva, que decidira morar perto da igreja em que o marido fora enterrado, que é bonita e que teima em esconder a sua jovialidade em vestes pretas. Juntamente a essa caracterização, o narrador também fornece a descrição da mãe na juventude no retrato matrimonial.

Tenho ali na parede o retrato dela, ao lado do marido [...] O de minha mãe mostra que era linda. Contava então vinte anos, e tinha uma flor entre os dedos. No painel parece oferecer a flor ao marido. O que se lê na cara de ambos é que, se a felicidade conjugal pode ser comparada à sorte grande, eles a tiraram no bilhete comprado de sociedade (ASSIS, 2014, p. 17-18).

Na narrativa audiovisual, Dona Glória também está sempre vestida de preto e sua fisionomia agradável, transmite seriedade e brandura. Todavia, em momentos específicos, a face deixa transparecer sentimentos e sensações mais fortes, como no início da narrativa, quando José Dias fala de uma possível relação amorosa entre Bentinho e Capitu e da necessidade de colocar o rapaz no seminário o quanto antes (Figura 51).

Figura 51 – Dona Glória durante a denúncia de José Dias



Fonte: CAPITU. Luiz Fernando Carvalho. 2009.

Pelos signos, impressos na face de Dona Glória, testa franzida, sobrancelhas unidas, boca levemente cerrada e olhos que fitam o horizonte, o espectador depreende que a personagem reflete sobre a observação do agregado. A feição da personagem também indica que ela recebe de má vontade a possibilidade aventada por José Dias, pois os traços fisionômicos conotam contrariedade e aborrecimento.

Outro motivo que altera as feições serenas de Dona Glória é a ida de Bentinho ao seminário. Na Figura 52, nota-se o impacto do afastamento do filho na expressão da senhora.

Figura 52 – Dona Glória despedindo-se de Bentinho



Fonte: CAPITU. Luiz Fernando Carvalho. 2009.

Para compor a aflição e a solenidade do episódio, Dona Glória, além do costumeiro vestido negro, usa ainda um chapéu e véu pretos. Esses objetos conotam o luto do momento, pois é como se Dona Glória perdesse o filho para o sacerdócio, destino que também irá privá-la de herdeiros. Já a testa franzida, o rosto molhado de lágrimas, os olhos fixos no filho e boca levemente aberta sinalizam a dor de Dona Glória ao separar-se de Bentinho.

Além da mãe, outra personagem muito próxima de Bentinho é José Dias. O agregado tem os olhos e o olhar descritos pelo narrador em alguns momentos da narrativa verbal. Geralmente, essas caracterizações indicam ações como escancarar os olhos, sinalizando surpresa, e espetar os olhos, no sentido de tentar decifrar as intenções de Bentinho. Todavia, também há descrições conotativas, como no capítulo V intitulado “O agregado”, em que Dom Casmurro afirma que o riso de José Dias era sem vontade, mas comunicativo de modo que tudo, inclusive os olhos, pareciam rir nele; e no capítulo LXI “A vaca de Homero”, em que os olhos do agregado fulguram “intensamente” causando espanto em Bentinho.

Na transposição para o meio audiovisual, o olhar de José Dias é explorado em diferentes momentos. Logo no início da minissérie, ao alertar Dona Glória da proximidade de Bentinho e Capitu, José Dias faz uma pausa dramática e volta-se na direção da casa dos Pádua. Esse gesto é acompanhado de uma expressão austera, como sinalizam a sobrancelha erguida, os olhos voltados para cima e a boca cerrada. Desse modo, unindo a expressão facial de José Dias à denúncia, interpreta-se que o agregado se sente ameaçado pelo prestígio que a família adjacente à casa dos Santiago pode vir a ter e, por isso, insinua os perigos que podem advir da proximidade entre os dois jovens. Assim fazendo, José Dias desempenha seu papel de conselheiro da família, ao mesmo tempo em que manifesta sua preocupação com os assuntos dos familiares.

Figura 53 – José Dias enquanto faz a denúncia para Dona Glória



Fonte: CAPITU. Luiz Fernando Carvalho. 2009.

Na sequência da narrativa, a relevância de José Dias para o círculo familiar de Bentinho é reconhecida por Capitu que insiste que o agregado seria o melhor aliado para tirar Bentinho do seminário. O rapaz, então, informa o agregado de que precisa tratar um assunto importante com ele.

Figura 54 – José Dias no Passeio Público



Fonte: CAPITU. Luiz Fernando Carvalho. 2009.

Na conversa que as duas personagens travam no Passeio Público, José Dias, inicialmente, afirma que não vê como poderia ajudar Bentinho a dissuadir Dona Glória de sua promessa. Entretanto, uma ideia ilumina sua face, como é possível notar pela luz que incide sobre a personagem e que conota a ideia do agregado de retornar à Europa para acompanhar Bentinho nos estudos acadêmicos. Já outros índices da personagem como a boca levemente entreaberta em uma espécie de meio sorriso, os olhos bem abertos que fitam o horizonte e a mão no peito, indicam que José Dias rememora um período especial de sua vida enquanto entrevê a possibilidade de reviver esse momento de sua existência.

Para além do círculo familiar de Bentinho, a personagem Pádua, pai de Capitu, tem os olhos descritos em momentos pontuais da narrativa verbal, como quando é destituído do cargo de administrador interino e quando Bentinho parte para o seminário. Na minissérie, quando a personagem é exibida ao espectador, geralmente prevalecem as tonalidades terrosas, como é possível notar na Figura 55 que segue.

Figura 55 – Pádua conversando com Bentinho



Fonte: CAPITU. Luiz Fernando Carvalho. 2009.

Os tons amarelados (Figura 55) transmitem languidez, conotando fraqueza e falta de energia da personagem Pádua. Essa sensação ainda é reforçada pelas olheiras, pelo desalinho dos cabelos e pela postura curva que transmitem a impressão de desleixo. A partir desses signos, o pai de Capitu é representado como

um homem sem vigor e cujas ações são realizadas vagarosamente, simplesmente pela obrigação de as concretizar.

Por último, na minissérie, o narrador memorialístico de Dom Casmurro é representado na figura do subnarrador Dom Casmurro (Figura 56).

Figura 56 – O Dom Casmurro da minissérie



Fonte: CAPITU. Luiz Fernando Carvalho. 2009.

Quando o subnarrador é mostrado, quase sempre as imagens são acompanhadas de efeitos de edição que contribuem para a construção de sentidos. Na Figura 56, a cena é elaborada com enquadramento de baixo para cima, com o segundo plano desfocado e com jogo de luz e sombra. Esse jogo faz com que o espectador divise apenas parte da face de Dom Casmurro, o que permite a interpretação de que a personagem encobre informações, já que nem o rosto ela mostra com clareza. No decorrer da narrativa audiovisual, essa possibilidade interpretativa é confirmada pelo próprio subnarrador que afirma que confessará tudo o que considerar relevante para a sua história. A fala da personagem, assim, enfatiza o ponto de vista que orienta a narrativa ao mesmo tempo em que indica a possibilidade de que episódios que não corroboram a perspectiva do subnarrador foram suprimidos do texto audiovisual.

Os índices faciais do subnarrador também são bastante significativos para a construção da personagem. As olheiras proeminentes conferem um ar de cansaço

ao qual se soma uma sensação de sofrimento. Esse sentimento é sugerido pela face molhada, índice de lágrimas, pela boca entreaberta e pelas rugas entre os olhos.

Outro exemplo dos efeitos de visualidade da minissérie está presente na Figura 57 que segue.

Figura 57 – Dom Casmurro e os efeitos de imagem



Fonte: CAPITU. Luiz Fernando Carvalho. 2009.

Na composição da Figura 57, o rosto de Dom Casmurro encontra-se em destaque emoldurado por uma figura de triângulo. Essa construção imagética realça a expressão facial da personagem que, pelos índices dos olhos levemente apertados e da boca ligeiramente retorcida nos cantos, conota descontentamento. Ao mesmo tempo, também pode-se interpretar a expressão da personagem como uma tentativa do subnarrador de inquirir o espectador e decifrar as suas reações. Essa atitude, acompanhada dos sentimentos de tristeza, é constantemente repetida durante a narrativa apresentando, assim, um Dom Casmurro melancólico e que tenta convencer a si mesmo de suas escolhas pregressas.

3.5 Considerações sobre as metáforas do olhar

A partir das análises desenvolvidas no presente capítulo, percebe-se que a metáfora do olhar é recurso utilizado na caracterização de várias personagens de *Dom Casmurro*. Nas transposições da narrativa verbal para o meio audiovisual, esse

recurso é principalmente explorado na minissérie *Capitu*, que mantém maior fidelidade à estrutura do texto de Machado de Assis. Assim, personagens que têm poucas imagens metafóricas relacionadas ao olhar em *Dom Casmurro* recebem destaque na transposição, que apresenta construções imagéticas profícuas para a interpretação do receptor, pois estão saturadas de implícitos.

A descrição dos olhos de Capitu no texto narrativo, salvo exceções como a atribuída por José Dias, é feita por Bentinho por meio de metáforas. Nesse sentido, a caracterização de Capitu encontra-se veiculada, a maior parte do tempo, ao ponto de vista do homem enamorado, Bentinho (SARAIVA, 2009). Contudo, a descrição se deixa turvar pela avaliação retrospectiva do narrador, ferido por seu ciúme e mágoa (SARAIVA, 2009).

Na minissérie, a diferença entre a posição avaliativa de Bentinho e Dom Casmurro é mais perceptível, pois o subnarrador, que representa o narrador verbal Dom Casmurro, evidencia o contraste entre as duas percepções. Já no filme, a diferenciação entre as duas perspectivas não é clara, e a produção opta por seguir o viés do enunciador machadiano que, aparentemente, apresenta ao receptor uma Capitu culpada de adultério.

Em relação à construção das metáforas do olhar de Capitu nos textos audiovisuais, o espectador situa-se diante de índices que compõem as feições da personagem, como as sobrancelhas, a boca e marcas de expressão. Igualmente, tonalidades do vestuário ou elementos do ambiente contribuem para construir a imagem da protagonista. O mesmo recurso também se aplica à construção do olhar das demais personagens analisadas neste capítulo, Escobar, tio Cosme, prima Justina, Padre Cabral, Dona Glória, José Dias, Pádua e Bentinho.

No que diz respeito, especificamente a Escobar, há uma semelhança da composição dos seus olhos com os de Capitu. Ambas as personagens são distinguidas por um olhar reflexivo e vago e pela dificuldade em encarar frontalmente as pessoas, olhando de modo fugitivo ou de soslaio, o que é indício de falta de franqueza. Nesse sentido, a partir dos traços do olhar evidenciados na narrativa verbal e transpostas para o meio audiovisual, as duas personagens apresentam um comportamento dúbio e dissimulado, o qual leva o narrador a embasar a ideia de que fora traído pela esposa com o melhor amigo.

Na narrativa audiovisual *Capitu* (2008), destaca-se um recurso visual, que se configura como uma metáfora visual. Trata-se da lente “Dom Casmurro”, exposta na Figura 58.

Figura 58 – Metáfora audiovisual



Fonte: CAPITU. Luiz Fernando Carvalho. 2009.

A lente, elaborada com água, torna a imagem desfocada e turva. Esse recurso é empregado quando o subnarrador rememora alguma lembrança especial, como o casamento com Capitu. Assim, a lente enfatiza a recordação da personagem, ao mesmo tempo em que o tom embaçado insinua sua falta de nitidez em relação aos episódios narrados ou seu sofrimento diante das lembranças, como se, na lente, se materializassem as lágrimas que turvam a imagem do subnarrador do filme.

Relacionando, portanto, as metáforas do olhar e os efeitos de visualidade dos três textos, *Dom Casmurro*, *Capitu* (1968) e *Capitu* (2008), percebe-se que esses recursos ajudam a compor as personagens ao mesmo tempo em que sugerem significações. Também é possível afirmar que algumas das descrições dos olhos evidenciam características culturais e sociais do momento da produção do texto verbal, como a descrição da atitude de Capitu de levantar os olhos sem levantar o olhar, o que fornece indícios sobre o papel submisso ocupado pela mulher no século XIX.

Assim, as significações atribuídas ao olhar, na narrativa de Machado de Assis, são instituídas por meio de signos verbais e se concretizam em imagens visuais na mente do leitor. Já no filme e na minissérie, ocorre o movimento inverso, pois imagens e, muitas vezes, efeitos especiais, precisam ser reconstituídos verbalmente para que atuem como significados passíveis de interpretação.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A importância de Machado de Assis no âmbito da literatura brasileira e ocidental tem sido referida pela intelectualidade brasileira, a que se unem críticos internacionais, com o intuito de enfatizar as qualidades artísticas da produção do escritor novecentista. No âmbito da valorização da obra de Machado de Assis, destaca-se *Dom Casmurro*, que continua a seduzir os leitores após mais de um século de publicação, estimulando variadas interpretações e motivando sua recriação por meio de distintas linguagens. Dessa forma, a narrativa da solitária personagem, que tenta reconstruir o passado através do discurso confessional, referenda, com o conjunto dos demais romances, contos, poesias, crônicas, o valor estético da obra de Machado de Assis.

O romance *Dom Casmurro* reúne a representação de um conflito humano, expresso na situação dilemática do protagonista que é incapaz de distinguir a verdade da aparência, ao domínio da técnica, que induz o leitor a experimentar sensações inscritas no texto, particularmente as produzidas pela visão, e ao tentar resolver as imprecisões que se instalam em função dos implícitos da linguagem e da natureza ambígua da narrativa. Reside na ambiguidade uma das razões que justificam a permanência e atualidade de *Dom Casmurro*, pois a narrativa, por ser aberta, provoca o leitor a buscar respostas, a confirmar suas hipóteses interpretativas, a assumir a função de produtor do texto.

O narrador memorialístico Dom Casmurro – que declara e esconde intenções e percepções – também se configura como um desafio para narrativas audiovisuais do cinema e da televisão, que investem na transposição de *Dom Casmurro*, reafirmando a importância do romance e de seu escritor para a cultura nacional. Sob esse aspecto, o filme *Capitu* e a minissérie *Capitu*, ao recriarem a narrativa desse narrador emblemático, realizam um processo de leitura e de interpretação do texto de Machado de Assis, o qual, por sua vez, solicita que o procedimento heurístico seja recomposto pelo espectador.

Em seu processo de recriação para as telas, a narrativa machadiana sofre modificações, e a natureza representativa da linguagem ganha forma por meio de objetos simbólicos e dos recursos próprios da narrativa audiovisual – *performance* dos atores, iluminação, planos, enquadramentos, ruídos – que precisam ser interpretados pelo receptor. Em relação à narração, no filme, Dom Casmurro é

substituído por uma instância externa à diegese, mas que mostra os acontecimentos orientando-se pela perspectiva do narrador ensimesmado. Em alguns momentos, a fidedignidade desse ângulo de focalização é colocada sob suspeita, ao exibir fatos que não endossam as percepções e sentimentos do protagonista Bento Santiago. Na minissérie, também há a presença de uma instância externa às ações que exhibe a narrativa acompanhada de um narrador segundo que representa Dom Casmurro. Esse recurso reforça o teor memorialístico e a dubiedade da perspectiva narrativa da trama ao mesmo tempo em que torna mais nítida as mudanças dos ângulos visual e cognitivo. Entretanto, a interpretação do romance e as modificações produzidas em sua diegese, bem como as alterações decorrentes dos meios audiovisuais em que os textos são veiculados, não excluem a ênfase na temática do ciúme, tampouco a desconfiança do protagonista, que continuam presentes no enredo de *Capitu* (filme) e *Capitu* (minissérie).

O filme e a minissérie também exploram as metáforas relacionadas ao olhar das personagens do texto verbal. No filme, a recriação dessas figuras de linguagem ocorre em momentos cardinais da narrativa, como no velório de Escobar, e é construída por meio de planos e enquadramentos e, sobretudo, pelos signos expressos no rosto do protagonista. Na minissérie, as figurativizações, inerentes ao olhar, são formuladas por planos, enquadramentos, cores e indícios faciais das personagens. A reelaboração das metáforas, juntamente com outros elementos narratológicos, como o espaço, expõe a cultura dos contextos de produção dos textos audiovisuais.

Os recursos tecnológicos estabelecem uma diferença externa em relação aos textos em análise, muito embora aqueles tenham reflexos sobre a significação. Machado de Assis tem, a seu favor, o prestígio do livro, e inscreve, na produção do romance, a perspectiva da classe dominante no século XIX, que é consumidora de impressos. Assim, concebe, para conduzir o relato das memórias, um indivíduo originário da classe patriarcal, escravocrata, capitalista e adepto da religião cristã. Esse narrador é elemento nuclear de *Dom Casmurro*.

Relações humanas, práticas domésticas, ritos sociais e a forma como as personagens conferem valor a situações, a objetos, aos indivíduos também evidenciam comportamentos da sociedade brasileira. A singularidade das relações humanas é evidenciada, por exemplo, pela presença de agregados na família de Bentinho, que convivem no núcleo da família patriarcal por relações de parentesco,

como tio Cosme e prima Justina, ou por favor, como José Dias. Essas personagens configuram uma situação de dependência em que desfrutam do conforto da residência, sem o compromisso de contribuir financeiramente para seu sustento, e onde buscam o favorecimento próprio. Entre as práticas domésticas e sociais comuns a esse círculo familiar abastado, pode-se mencionar, a título de exemplo, o jogo de gamão, passatempo de José Dias e de tio Cosme, e os bailes, espaço de afirmação dessa elite sociocultural.

No que diz respeito à valoração de situações, objetos e personagens, *Dom Casmurro* também apresenta episódios em que isso pode ser demonstrado, como na passagem em que Bentinho, José Dias e Pádua participam da procissão de Santo Antônio dos Pobres: os itens que cada um leva – a vara do pálio e a tocha – conotam a importância que eles ocupam no cortejo.

O filme é produzido no século XX, quando a sétima arte é o modo mais acessível para assistir a histórias em movimento, uma vez que a televisão somente chega ao Brasil na década de 1950. Já a minissérie é veiculada em 2008, quando a televisão está presente na quase totalidade dos lares brasileiros e é o meio mais popular de difusão de narrativas audiovisuais. Contudo, o recurso tecnológico não exprime a totalidade das diferenças culturais do texto verbal e dos textos audiovisuais. Assim, mesmo que as duas produções audiovisuais respeitem o enredo do texto de Machado de Assis, elas inserem elementos que são novos e estão ligados à cultura. Em *Capitu* (filme), a equipe de produção opta por apresentar a narrativa por uma instância externa à diegese e que segue o tempo cronológico lógico dos acontecimentos a partir do casamento de Bento e Capitu. Essa escolha, por um lado, mantém relação com a estética do período de produção e circulação da obra, em que inovações na estrutura do texto cinematográfico não eram encorajadas, pois era priorizado o apagamento da instância narradora. Além disso, é possível encontrar no filme menções a elementos que não estão presentes no texto fonte e que dispõem de prestígio no momento de sua circulação, como o tabagismo, apresentado em conversa entre Capitu, Bento e Escobar, ainda que as personagens masculinas reafirmem a promiscuidade do ato quando praticado por mulheres.

Em *Capitu* (minissérie), ocorre a abolição do espaço, pois as cenas são gravadas em um único local, e o cenário é constituído por poucos elementos. Em alguns momentos, também ocorre a diluição do tempo como, no início da narrativa, quando o subnarrador Dom Casmurro expõe os motivos de seu relato e se encontra

com Bentinho, unindo suas mãos às dele. Essa situação conota a tentativa do narrador de “restaurar na velhice a adolescência” (ASSIS, 2014, p. 10) e a impossibilidade de concretização desse desejo. Essa liberdade estética é admitida no contexto do século XXI, porque as inovações estilísticas são, geralmente, bem recebidas pelo público que as percebe como traços de subjetividade e interpretação do produtor. As anulações de espaço e de tempo permitem o estabelecimento da relação entre a ficção com a realidade cultural contemporânea, interconectada, dos receptores em que se estabelece a concomitância de lugares e de temporalidades.

Na minissérie, também ocorre a inserção de diversos elementos que estão ligados à cultura do século XXI, como estilos musicais – *Rock and Roll* –, aparatos tecnológicos – celular, fones de ouvido, MP3, carros, etc. –, e a representação de personagens com tatuagens. O acréscimo desses itens, por um lado, configura-se como mais um recurso estilístico do diretor da minissérie que tenta aproximar o texto de Machado de Assis, do século XIX, de seus receptores. Por outro, o uso desses elementos reafirma a atemporalidade do texto machadiano que, mesmo representando a sociedade do Segundo Império, não deixa de recriar situações humanas que transcendem o tempo.

A partir do exposto sobre as modificações realizadas nos textos audiovisuais em relação ao texto fonte *Dom Casmurro* e do olhar de Machado de Assis para a sociedade de sua época, entende-se que a cultura modifica o olhar e é por ele modificada. Nesse sentido, Machado de Assis sensibiliza o leitor para que olhe de maneira renovada para o contexto sociocultural do século XIX, e os textos audiovisuais redimensionam o olhar do receptor em relação ao romance *Dom Casmurro*.

Ao abordar a temática do olhar nas obras *Dom Casmurro*, *Capitu* (filme) e *Capitu* (minissérie), a dissertação “Ver e narrar em *Dom Casmurro*: do texto verbal ao texto audiovisual” valoriza a área da cultura, à qual o Programa de Pós-Graduação em Processos e Manifestações Culturais se vincula. Conseqüentemente, ela contribui com o desenvolvimento da área e constitui material de estudo sobre ela e sobre os estudos da ficção machadiana. Além disso, ela projeta avanços sobre novos ângulos a serem explorados, no que se refere à cultura e à produção de Machado de Assis e legitima o diálogo entre linguagens, tão profícuo em tempos de multiletramento e tão necessário para melhor compreender a cultura e suas manifestações.

REFERÊNCIAS

- ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Machado de Assis: Adaptações*. Disponível em:
<http://www.machadodeassis.org.br/?UserActiveTemplate=machadodeassis&tpl=home>. Acesso em: 27.mar.2019.
- ALVEZ FILHO, Francisco. Capitu é um luxo. *Isto É*, São Paulo, 03 dez. 2008. Disponível em: https://istoe.com.br/948_CAPITU+E+UM+LUXO/. Acesso em: 26 dez. 2020.
- ANCINE. Glossário de termos técnicos do cinema e do audiovisual, utilizados pela ANCINE. Versão 1.23. Brasília, DF: ANCINE – Agência Nacional do Cinema, 2008. Disponível em:
https://www.ancine.gov.br/media/Termos_Tecnicos_Cinema_Audiovisual_28032008.pdf. Acesso em: 30. dez. 2019.
- ARAUJO, Inácio. Roteiro para obra de Machado fica melhor na estante que na tela. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 ago. 2008. Disponível em:
<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2308200814.htm#:~:text=Ela%20nunca%20foi%20um%20prod%C3%ADgio,hero%C3%ADna%20dos%20olhos%20de%20r>essaca. Acesso em: 26 dez. 2020.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel (Orgs.). *A Análise do filme*. São Paulo: Edições Texto & Grafia, 2013.
- AUMONT, Jacques *et. al.* *A estética do filme*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2012.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papyrus, 1993.
- BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland *et. al.* *Análise estrutural da narrativa*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008, p. 19-62.
- BENJAMIN, W. O narrador. In: *Obras escolhidas*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986. Vol.1. p. 01-22.
- BERRINI, Beatriz. A leitura machadiana do olhar - Modos de ver as/das personagens. *Repositório Lusitanistas AIL*, s/d. Disponível em:
<http://www.repositorio.lusitanistasail.org/berrini01.htm>. Acesso em: 09 jun. 2020.
- BOSI, Alfredo. O enigma do olhar. In: _____. *Machado de Assis: O enigma do olhar*. 4 Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 7-72.
- BOSI, Alfredo. Colônia, culto e cultura. In: BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992a. p. 11- 63.

BOSI, Alfredo. Cultura brasileira e culturas brasileiras. In: BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992b. p. 308-345.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (Org). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 65- 88.

BOSI, Alfredo. Plural, mas não caótico. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Cultura brasileira – temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987. p. 7-15.

CAEIRO, Alberto. *O Guardador de Rebanhos*. Domínio Público: s/l, s/d. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/pe000001.pdf>. Acesso em: 26 dez. 2020.

CAPITU. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Intérpretes: Letícia Persiles, Cesar Cardadeiro, Pierre Baitelli, Rita Elmôr, Antonio Karnewale, Sandro Christopher, Charles Fricks Bellatrix, Izabella Bicalho, Thelmo Fernandes, Vítor Ribeiro, Alan Scarpari e Emílio Pitta. [S. l.]: TV Globo, 2009. 2 DVDs, son., color.

CAPITU. Direção: Paulo César Saraceni. Intérpretes: Raul Cortez, Othon Bastos, Nelson Dantas. [S. l.: s. n.], 1968. (1h 43min 27s) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HxxB0w8k5a8>. Acesso em: 04 maio. 2020.

CASTRO, Walter de. *Metáforas machadianas: estruturas e funções*. Rio de Janeiro: Ao livro técnico, 1977.

CHARAUDEAU, Patrick. Problemas na análise do discurso. In: _____. *Linguagem e discurso: modos de organização*. São Paulo: Contexto, 2012.

CHARAUDEAU, Patrick. Identidade social e identidade discursiva, o fundamento da competência comunicacional. In: PIETROLUONGO, Márcia. (Org.) *O trabalho da tradução*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, p. 309-326. Disponível em: <http://www.patrick-charaudeau.com/Identidade-social-e-identidade.html>. Acesso em: 14 abr. 2020.

DICKENS, Charles. *Um conto de duas cidades*. São Paulo: Estação Liberdade, 2019.

D'ONOFRIO, Salvatore. Elementos estruturais do poema. In: D'ONOFRIO, Salvatore. *O texto literário: teoria e aplicação*. São Paulo: Duas Cidades, 1983. p. 71-118.

FAUSTO, Boris. O regime militar (1964-1985). In: _____. *História do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015. p. 395-438.

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

GAUDREAU, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora da UnB, 2009.

GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa: Por uma Teoria Interpretativa da Cultura. In: _____. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989. p. 13- 44.

- GENETTE, Gerard. *O discurso da narrativa*. Lisboa: Veja, s.d.
- HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016.
- HALL, Stuart. As culturas nacionais como comunidades imaginadas. In: HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015. p. 47-65.
- HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133.
- LOPES, Edward. Norma e desvio: a figura como desvio da norma. In: _____. *Metáfora: Da retórica a semiótica*. São Paulo: Atual, 1986.
- MENEGHINI, Carla. Capitu chega à televisão em versão pop. G1, Rio de Janeiro, 9 dez. 2008. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/PopArte/0,,MUL915667-7084,00-CAPITU+CHEGA+A+TELEVISAO+EM+VERSAO+POP.html>. Acesso em: 26 dez. 2020.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- MORAES, Vinicius; SOLEDADE, Paulo. *Poema dos olhos da amada*. Rio de Janeiro: Vinicius de Moraes, 1959. Disponível em: <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/poesia/poesias-avulsas/poema-dos-olhos-da-amada>. Acesso em: 09 jun. 2020.
- PAES, José Paulo. Cultura. *S.l*, s/d. on-line. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/ela/martha-medeiros-nao-lembro-que-leio-23621110>. Acesso em: 16 jun. 2020.
- PAZ GAGO, José María. Teorías Semióticas y Semiótica Fílmica. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales – Universidad Nacional de Jujuy*, Argentina, n. 17, p. 371- 387, 2001. Disponível em: <http://www.redalyc.org/pdf/185/18501721.pdf>. Acesso em: 03.jun.2019.
- RIEDEL, Dirce Côrtes. *Metáfora, o espelho de Machado de Assis*. São Paulo: Francisco Alves, 1979.
- SANTAELLA, Lucia. *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.
- SANTOS, José Luis dos. *O que é cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- SARAIVA, Juracy Assmann; KASPARI, Tatiane; MÜGGE, Ernani. Identidade e Literatura: Ponte construída pela linguagem. In: SARAIVA, Juracy Assmann; KASPARI, Tatiane; MÜGGE, Ernani (Orgs). *Texto Literário: Respostas ao desafio da formação de leitores*. São Leopoldo: Oikos, 2017. p. 37-50.
- SARAIVA, Juracy Assmann. *O circuito de memórias*. São Paulo: Edusp, Nankin, 2009.

SARAIVA, Juracy Assmann (Org). Narrativas verbais e visuais: leituras refletidas. In: _____ (org.). *Narrativas verbais e visuais*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

SARAIVA, Juracy Assmann. Narrativa Literária: aspectos composicionais e significação. In: SARAIVA, Juracy Assmann. *Literatura e alfabetização: do plano do choro ao plano da ação*. Porto Alegre: Artmed, 2001.

SARAIVA, Juracy Assmann. Olhar e significação em *Dom Casmurro*. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 3, n. 6, 1º sem 2000. p. 111-122. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/10352>. Acesso em: 18 mar.2020.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2012. Disponível em: <http://www.diversidadeducainfantil.org.br/PDF/A%20produ%C3%A7%C3%A3o%20social%20da%20identidade%20e%20da%20diferen%C3%A7a%20-%20Tomaz%20Tadeu%20da%20Silva.pdf>. Acesso em: 17 abr. 2020.

TELLES, Lygia Fagundes. Às vezes, novembro. In: TELLES, Lygia Fagundes; GOMES, Paulo Emílio Salles. *Capitu*. São Paulo: Siciliano, 1993. p. 5-14.

VILLELA, Gabriela. Capitu traduz para a TV modo de narrar de Machado de Assis. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 08 ago. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0808200923.htm>. Acesso em: 26 dez. 2020.

VERNE. A volta ao mundo em 144 livros: um mapa-múndi feito com capas. *El país*, abr 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/04/18/cultura/1492512207_689285.html. Acesso em: 27.mar.2019.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 7-72.